

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E DE CIÊNCIAS HUMANOS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO

ANTÔNIO ALVES PEREIRA DA SILVA SOBRINHO

**SURGIMENTO DA HISTÓRIA DA ARTE E DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL: DA
MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA À SEMANA DE ARTE MODERNA (1816-1922)**

RECIFE
2023

ANTÔNIO ALVES PEREIRA DA SILVA SOBRINHO

**SURGIMENTO DA HISTÓRIA DA ARTE E DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL: DA
MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA À SEMANA DE ARTE MODERNA (1816-1922)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em História.

Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes

Linha de pesquisa: Cultura e Memória

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira

RECIFE
2023

Catálogo na Fonte
Bibliotecário: Rodrigo Leopoldino Cavalcanti I, CRB4-1855

S677s Sobrinho, Antônio Alves Pereira da Silva.
 Surgimento da história da arte e da crítica de arte no Brasil : da
 Missão Artística Francesa à Semana de Arte Moderna (1816-1922) /
 Antônio Alves Pereira da Silva Sobrinho. – 2023.
 210 f. : 30 cm.

 Orientador : Flávio Weinstein Teixeira.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
 Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2023.

 Inclui referências.

 1. História. 2. Arte – Brasil – História. 3. Arte e história – Brasil. 4.
 Crítica de arte – Brasil – História. I. Teixeira, Flávio Weinstein
 (Orientadora). II. Título.

981 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2023-178)

ANTONIO ALVES PEREIRA DA SILVA SOBRINHO

**SURGIMENTO DA HISTÓRIA DA ARTE E DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL: DA
MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA À SEMANA DE ARTE MODERNA (1816-1922)**

Dissertação/Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, na área de concentração Sociedades, Culturas e Poderes, para obtenção do título Doutor em História.

Aprovada em: 31/08/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira (Orientador)
PPG História – UFPE

Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Resende (Examinador)
PPG História – UFPE

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador)
Departamento de Sociologia – UFPE

Profa. Dra. Gabriela Martin Ávila (Examinadora externa)
PPG Arqueologia – UFPE

Profa. Dra. Joana D’Arc de Souza (Examinadora externa)
Instituto de Humanidade da UIILCE

A Abelardo da Hora, meu sogro, artista múltiplo, professor de tantos outros, referencial para a História da Arte em Pernambuco.

AGRADECIMENTOS

“Toda pessoa sempre é a marca das lições diárias de outras tantas pessoas” (Gonzaguinha, Caminhos do Coração). Somos, intelectualmente uma parte, feitos pelas inspirações de bons professores, outra parte pelo que fazemos com tais inspirações; assim, reverenciar os antigos e os novos, sempre mestres, educadores que passaram em nossos caminhos e permanecem docemente na memória, é digno e justo. Minha mestra do curso primário, hoje Fundamental I, Maria Antonieta Soares, soube despertar em mim o gosto pela História, alimentado por Potyguar Matos, padre Pedro Falcone e Gustavo Krause, durante o ginásio, hoje Fundamental II. No curso clássico, o ensino médio direcionado para quem ia para a área de Humanas, o professor de História Sandro Lombardi relacionava constantemente a história das antigas civilizações com os fatos contemporâneos, levando-nos, adolescentes ao início dos anos de chumbo, a raciocinar sobre a realidade que existia; Jesus da Camara Zapata e Walteir Silva, professores de Filosofia, encarregaram-se de dar visão crítica aos meus sonhos; interrompi meu namoro com a História quando iniciei o curso de Direito, o qual me deu a companhia de grandes professores de uma profissão com a qual nunca me identifiquei; aluno ainda, já ganhava algum trocado com aulas particulares de Filosofia e Técnica de Redação. Recém casado, nas vésperas de ser pai, o professor Manuel Torres convidou-me para ser professor de História em seu colégio na Boa Vista; quase desisti do projeto, não fosse o auxílio luxuoso de Antônio Paulo Resende, fornecendo a bibliografia, planos de aula e tempo disponível para dirimir minhas dúvidas. No ensino médio, conheci Flávio Brayner e José Batista, outros suportes para o aprofundamento das questões ligadas à História, e grandes incentivadores para que eu buscasse a pós-graduação em História.

Nesse novo caminho, Armando Souto Maior e Gabriela Martin acreditaram no meu projeto de pesquisar sobre a cultura e Arte; Armando foi importante para minha dissertação de mestrado sobre a Rozenblit, e Gabriela para embasar teoricamente meu interesse sobre Arte. O tempo passou, os descaminhos da vida impediram-me por três vezes de elaborar a Tese de doutorado. Mais uma vez, um mestre amigo, Flávio Weinstein, acreditou no meu projeto e assumiu a orientação, com a sabedoria de quem sabe orientar, mostrar o Oriente de onde nasce a luz, sugerindo (nunca

impondo), lembrando (nunca cobrando), reduzindo o excesso (nunca truncando).
Indispensável orientador!

Esses foram alguns dos meus “ombros de gigantes”; outros existiram e marcaram meu intelecto de outras maneiras: minha mãe, que me inspirou o desejo de ser professor; tio Jobelino de Siqueira, pelo gosto dos livros que deixou em mim; minha esposa Lêda e meus filhos Daniel, Clara, Lea e Natália, incentivadores sempre dos meus projetos intelectuais. Por fim, ainda que o Estado brasileiro seja laico, permito-me agradecer ao Deus que mantém viva minha tibia fé, e que não me permitiu desistir diante dos escolhos que a navegação da vida espalha em nossa rota. A todos, e a Ele, em especial, meus agradecimentos.

Antônio

*Uma parte de mim
é todo mundo;
outra parte, é ninguém,
fundo sem fundo.*

*Uma parte de mim
é multidão;
outra parte, estranheza
e solidão.*

*Uma parte de mim
pesa, pondera;
outra parte
delira.*

*Uma parte de mim
almoça e janta;
outra parte
se espanta.*

*Uma parte de mim
é permanente;
outra parte
se sabe de repente.*

*Uma parte de mim
é só vertigem;
outra parte,
linguagem.
Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte –
será Arte?*

(FERREIRA GULLAR, 1980, p. 13).

RESUMO

A proclamação da República (1889) trouxe, entre outras coisas, uma visão parcial e depreciativa sobre a produção cultural brasileira durante o século XIX, em especial desde a chegada da Missão Artística Francesa (1816) até o golpe republicano. No campo das Artes Plásticas esta visão depreciativa denunciava um atraso de nossa produção pictural e escultórica, configurada como uma imitação tosca e pouco criativa dos modelos acadêmicos europeus; a Semana de Arte Moderna (1922) vai consolidar estes equívocos. A partir dos anos 1930, uma série de pesquisadores ligados ao serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional deu início a uma investigação descritiva e crítica sobre a arquitetura, a talha, as imagens sacras, as pinturas produzidas desde o século XVI até o século XIX, valorizando em especial artistas e artífices nascidos na então colônia (1500-1815) e no Brasil Reino Unido (1816-1822) e no Brasil Império (1822-1889). Debruçados sobre essas pesquisas (1930-1950), novos pesquisadores aprofundaram a temática e derramaram luzes de crítica positiva às obras produzidas por artistas e artífices desse recorte espaço-temporal. Nos anos 1960, outro bloco de pesquisadores passou a fazer análise crítica das visões depreciativas sobre nossa arte colonial e imperial. Ao mesmo tempo, traçava-se as bases para o estudo da História da Arte e da crítica de Arte no Brasil e das influências que nossos artistas, artífices, historiadores e críticos de arte sofreram para produzirem suas obras. O doutorando Antônio Alves Sobrinho expõe em sua tese como surgiram a História da Arte e da Crítica de Arte no Brasil entre 1816 e 1922.

Palavras-chave: história da arte; história da história da arte no Brasil; história da crítica de arte no Brasil.

ABSTRACT

The proclamation of the Republic in Brazil (1889) brought, among other things, a partial and derogatory view of Brazilian cultural production during the 19th century, especially since the arrival of the French Artistic Mission (1816) until the republican coup. For the Visual Arts, this derogatory view denounced the backwardness of our pictorial and sculptural production, configured as a rough and uncreative imitation of European academic models; the Modern Art Week (1922) consolidated these misconceptions. From the 1930s onwards, a series of researchers related to the National Historical and Artistic Heritage Service began a descriptive and critical investigation of architecture, carving, sacred images, paintings produced from the 16th to the 19th century, valuing, in particular, artists and craftsmen born in the colony (1500-1815), in the Brazilian United Kingdom (1816-1822) and in the Brazilian Empire (1822-1889). Focusing on these surveys (1930-1950), new researchers deepened the theme and shed positive critical light on the works produced by artists and craftsmen of this space-time frame. In the 1960s, another group of researchers began to critically analyze derogatory views of our colonial and imperial art. At the same time, the bases for the study of Art History and Art Criticism in Brazil and the influences that our artists, craftsmen, historians and art critics suffered to produce their works were laid out. Doctoral student Antônio Alves Sobrinho exposes in his thesis how the History of Art and the Art Criticism emerged in Brazil between 1816 and 1922.

Keywords: history of art; history of art history in Brazil; history of art criticism in Brazil.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ARTE, ARTISTAS, OBRAS DE ARTE, HISTÓRIA DA ARTE E CRÍTICA DE ARTE	22
2.1	A COMPREENSÃO DO QUE É ARTE NO PROCESSO HISTÓRICO DO OCIDENTE.....	22
2.2	A IDEIA DE HISTÓRIA DA ARTE NAS SOCIEDADES OCIDENTAIS.....	40
2.3	A COMPREENSÃO DO QUE É ARTE NAS REFLEXÕES TEÓRICAS.....	71
2.4	O QUE SÃO ARTISTAS	73
2.5	O QUE É ESTILO	77
2.6	O QUE É UMA OBRA DE ARTE	79
2.7	O QUE É HISTÓRIA DA ARTE	85
2.8	O QUE É CRÍTICA DE ARTE	91
3	A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL (1816-1890)	98
3.1	ASPECTOS GERAIS.....	98
3.2	REGISTROS SOBRE ARTE E ARTISTAS NO PERÍODO COLONIAL (1534-1808)	104
3.2.1	A arte antes da colonização	104
3.2.2	A arte durante a colonização: do século XVI ao início do século XIX (1534-1808)	108
4	A HISTÓRIA DA ARTE SE INSTALA NO BRASIL: A AIBA, O IHGB, JORNAIS, REVISTAS, LIVROS, HISTORIADORES E CRÍTICOS DE ARTE (1816 – 1890)	133
4.1	A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA E A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES	133
4.2	A CONSTRUÇÃO DA NACIONALIDADE: INTELECTUAIS, HISTORIADORES, E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	142
5	A CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL (1829-1922)	158
5.1	ASPECTOS GERAIS DA CRÍTICA DE ARTE.....	158
5.2	A CRÍTICA DE ARTE E OS CRÍTICOS DE ARTE (1829-1929).....	159

5.3	OS SUPORTES MATERIAIS PARA A CRÍTICA DE ARTE: JORNAIS E REVISTAS (1829-1922).....	161
5.4	ALGUNS CRÍTICOS DE ARTE (1829-1922).....	173
6	CONCLUSÃO	183
	REFERÊNCIAS	187

1 INTRODUÇÃO

Escrever sobre a História da Arte e da Crítica de Arte o Brasil requer responder preliminarmente a algumas questões: quando, cronologicamente falando, surgiu a História da Arte em nosso país? Quem foi / foram o(s) primeiro(s) a fazê-lo? Que formação tinha(m) tal(is) historiador(es)? A que público se dirigia(m)? E os críticos: quem eram? O que criticavam, melhor dizendo, que obras e de quais autores? Quem eram esses artistas que expunham trabalhos e se arriscavam a uma crítica negativa? Que parâmetros norteavam tais críticos para embasar suas apreciações? E os artistas: qual a formação que os habilitava a exporem e se submeterem às críticas? Que estilos e temáticas caracterizavam obras e artistas?

É mister dizer que, se existe História da Arte e da crítica de Arte no Brasil, é porque herdamos essa prática intelectual de outros países; quanto da influência portuguesa estará contida na gênese dessa prática? Ou ainda: que outras influências recebemos para criar uma História da Arte e uma crítica de Arte próprias, autênticas, nacionais? Ou, por termos sido colônia lusitana, apenas repetimos os padrões artísticos do fazer, do historiar e do criticar a obra de arte? Devemos considerar as influências da Missão Artística Francesa na formação de nossos artistas e, nesse caso, não teríamos História da Arte e crítica de Arte antes da formação teórica e prática destes profissionais e, como consequência, a crítica de Arte só viria alguns anos depois da chegada da Missão, da criação de uma Academia de Arte, da realização das primeiras exposições e das primeiras (e incipientes) críticas? Quanto das ideias francesas sobre Arte, crítica de Arte, técnicas de desenho, gravura, pintura a óleo / pastel / aquarela, modelagem, escultura permaneceram nas mentes e no fazer dos nossos artistas? E aqueles pintores que recebiam prêmios de viagem à Itália ou bolsas de aperfeiçoamento? Qual a influência italiana sobre esses artistas? E os críticos? Como construíam seus textos, que referenciais usavam para tecerem suas críticas, em que autoridade se embasavam a fim de terem credibilidade na apreciação que faziam a artistas recém formados e aos já consagrados pelo público e por críticas anteriores?

O que se fazia em termos de obras de arte e crítica de arte certamente tinha um público consumidor, frequentador dos salões de exposição, das galerias (havia?), dos ateliês, e leitor das críticas feitas às exposições, às obras e aos

artistas, impressas em revistas e jornais. Quem era este público, qual seu perfil socioeconômico, o que adquiria? Como era formado o gosto artístico do consumidor de obras de arte? O que se lia e o que se publicava sobre História da Arte e crítica de Arte em nosso país, a partir do momento em que surgem artistas e críticos profissionais? Que autores estrangeiros, historiadores da Arte, filósofos com trabalhos sobre estética, críticos de Arte, tinham livros circulando no Brasil capazes de influenciar a camada de intelectuais que se dedicavam ao jornalismo e, nele, à crítica de Arte? Que jornalistas se arvoraram a se tornar historiadores da Arte brasileira, ao mesmo tempo que faziam crítica de Arte?

Tantas perguntas (e tantas possíveis respostas) têm que ser contidas num recorte temporal que torne possível respondê-las a contento. Algumas evidências vão surgindo quando nos debruçamos sobre o que se produziu em termos de pintura e escultura, desde que o colonizador português construiu as primeiras igrejas de sapê, cobertas de palha, com pequenos retábulos por trás da mesa que servia de altar, onde se colocava um crucifixo e uma imagem sacra em madeira; quando o sucesso econômico de algumas capitanias pôde erguer mosteiros e ampliar as igrejazinhas em sapê, usando a pedra e o tijolo, e alguns monges talentosos pintavam sobre madeira e modelavam em barro ou entalhavam em cedro, trazido da Europa, as primeiras imagens que adornavam altares e capelas, criando devoções e novenas. Depois, o esplendor açucareiro atraiu piratas e invasores; uma companhia privilegiada holandesa, com o concurso internacional de capitais, se instala em Pernambuco, e um conde alemão, a serviço da empresa de capital aberta, traz pintores (entre tantos outros profissionais) para retratar a Natureza e os habitantes do lugar. A restauração econômica das capitanias, depois da ruptura da União Ibérica, da expulsão dos invasores a serviço da Companhia neerlandesa, da expansão para os (de)sertões distantes do litoral, deu-se com o gado, o fumo, o algodão, as madeiras nobres, peles e plumas exóticas e, posteriormente, o ouro e os diamantes. No Nordeste, as ruínas de igrejas, mosteiros, prédios públicos e casas grandes de engenho e de fazendas, bem como residências urbanas, serão reconstruídas, à moda barroca e os novos ricos irão patrocinar, através de irmandades e confrarias, o adorno suntuoso das igrejas com talhas voluptuosas, numerosos altares repletos de sacras imagens (algumas em tamanho natural), retábulos e tetos em *trompe-l'oeil*; o mesmo vai acontecer no Sudeste da mineração

e no norte, São Luís e Belém, das peles, das plumas e das madeiras nobres. Tais práticas artísticas se estenderão até a chegada da Missão Artística Francesa (1816), ainda que edifícios, pinturas e imagens neoclássicas, não em grande quantidade, fizessem parte da paisagem da ex-colônia, agora Reino Unido a Portugal e Algarves. Até então, todas as informações descritas acima estão contidas nos relatos de viajantes ou de testemunhos particulares; nos livros de tombo das igrejas e dos mosteiros; nas cartas e relatórios de donatários, governadores-gerais, vice-reis, ou funcionários graduados; na correspondência de clérigos de variada hierarquia; na análise dos monumentos que sobreviveram ao tempo e a ação destruidora dos homens. Nenhum desses relatos, ou da análise descritiva dos monumentos, pode ser considerada História da Arte; nesses relatos, nada que se possa considerar crítica ao trabalho do artista, ou à sua técnica, ou à sua evolução como profissional. Assim, entre os séculos XVI e início do século XIX, não se pode falar em História da Arte e crítica da Arte no Brasil. Ora, sem dúvida a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, e a instalação da Academia de Belas Artes devem corresponder ao início de uma transformação na produção de obras de arte e criando o campo para o exercício de crítica artística; some-se a isto, o processo de independência e a consolidação do Estado Nacional Brasileiro seguidos de um lusofobismo (mata marinho) que levaria a elite do novo país a desejar o surgimento de uma arte liberta dos cânones portugueses e próxima dos parâmetros das nações desenvolvidas e liberais. E um novo ingrediente pode ser acrescentado ao caldo cultural que se formava: o movimento romântico onde, um dos componentes era a valorização da nação, conceito plástico cuja elasticidade alcançava países sem unidade cultural sólida como o Brasil. *Mutatis mutandi*, aplica-se a ideia de d'Azeglio com a unificação italiana, adaptada à nossa realidade pós independência: criávamos o Brasil, porém precisávamos criar os brasileiros.

E se não sabíamos quem seriam os brasileiros, como criar uma arte nacional? Como criar uma História da Arte brasileira, se pouco sabíamos sobre nossos artistas de antes da Missão Francesa? Um ou outro nome se mantinha pela tradição, com a vida e a produção artística envolta em lendas; outros nomes ligavam-se a índios guaranis, a escravizados ou alforriados, ou ainda a mestiços, gente que a elite não desejava exaltar como exemplos do gênio artístico nacional brasileiro. Fazia-se necessário incentivar a elite “branca” a produzir pintores e escultores, a matricular-se

na Academia, ter o diploma oficial, ganhar o prêmio de viagem para o exterior e representar, na Europa, o que tínhamos de civilização e arte nos trópicos; ao voltar, trazer as mais recentes inovações a fim de aperfeiçoarmos e nos equipararmos ao que se fazia de melhor no estrangeiro. E com isso dito, mais um ingrediente é acrescentado ao caldo cultural nacionalista: a Europa, em especial França e Itália, eram parâmetros para as Artes Plásticas, para as artes decorativas, para a música, a literatura, a moda... a Inglaterra entrava com a tecnologia, as práticas de negócios, as atividades bancárias (ao final do século XIX, escritores ingleses vão influenciar nossos romancistas; pensadores alemães deixarão marcas em nossos juristas, cronistas, críticos e poetas) e era nos parâmetros europeus para as Artes, para a História da Arte e para a crítica de Arte que nossos intelectuais se inspiravam para montar o currículo das disciplinas da Academia, para definir os conceitos de Belo, de beleza artística, dos estilos e dos gêneros de pintura. Nas críticas emanadas dos grandes jornais da França (um pouco menos da Itália, menos ainda da Inglaterra), assinadas por grandes escritores (também jornalistas), nossa elite seguia os caminhos, bebia os cânones que iriam dirigir a pena dos nossos críticos na apreciação das exposições oficiais da Academia, nos Liceus de Artes e Ofícios e em estabelecimentos particulares (clubes, salões literários, espaços comerciais). O recorte temporal vai desde a formação do ensino superior no campo das Belas Artes até a ruptura definitiva dos artistas brasileiros com a arte acadêmica.

Ficam como certos, portanto, que: o século XIX, a partir da chegada da Missão Artística, no nosso país, é o início do recorte temporal para nossa análise; e que as ideias europeias sobre Arte e sobre crítica de Arte serão os referenciais dos nossos historiadores e críticos de Arte. E nesse ponto, uma outra questão se apresenta: as ideias sobre História da Arte e sobre a Crítica de Arte na Europa (Itália, França, Inglaterra, como vimos) do mesmo recorte temporal (o século XIX) não nasceram prontas e acabadas; foram produzidas nos séculos anteriores (e certamente recuaremos até Vasari, o pai da História da Arte, chegando a Diderot, o pai da crítica de Arte) antes que se consolidassem o romantismo e o *gothic revival*; antes que se chegasse ao realismo, ao impressionismo, ao expressionismo, ao cubismo e ao dadaísmo. Como explicar a influência europeia sobre o Brasil do dezenove, sem entender a gestação destas influências? De que maneira os parâmetros para julgar e fazer obras de arte, foram se sedimentando? Como

conceitos (Belo, beleza, concepção, composição, harmonia, desenho, anatomia, uso das cores, perspectiva) foram consolidados e atravessaram séculos (e logo ultrapassados ao final do dezenove...)?

Assim, justificam-se o título e a pesquisa. “Surgimento da História da Arte e da Crítica de Arte no Brasil: da Missão Artística Francesa à Semana de Arte Moderna” (1816-1922).

Para isto, vamos partir de conceitos básicos sobre Arte, Artes Plásticas (e nos limitarmos à pintura e à escultura), conceitos e cânones para a elaboração de objetos de Arte, relatos sobre artistas no mundo clássico e no mundo medieval europeu ocidental; chegaremos assim, à Baixa Idade Média e a produção das primeiras biografias de artistas, culminando com as Vite, de Vasari, o 1º pai da História da Arte. Em seguida, indo além das biografias e análises das obras dos artistas, o maneirismo e o barroco irão consolidar conceitos (escola, estilo, gêneros ou temas, harmonia, equilíbrio, composição) que atravessarão os séculos seguintes, até o academismo do século XIX, na Europa Ocidental e no Brasil /Imperial. O século das luzes nos habilita a refletir sobre o que é Arte, o que é objeto artístico, como reconhecer um objeto de arte ao longo do tempo e a crônica artística; também nesse século, surgem as teorias sobre estética e a crítica de arte. As luzes têm um brilho especial porque produziram Winckelmann, o 2º pai da História da Arte, introduz a análise evolutivo-orgânica da Arte; ele fez a diferença entre a arte grega, helenística e romana (tida como uma coisa só, até então) e criou parâmetros para se criar a obra de arte. Por fim, chegamos ao século XIX, com o Romantismo e o gothic revival, o exacerbamento dos ideais de liberdade, sentimentalismo, emocionalismo, misticismo, subjetivismo (iniciados no Iluminismo); a busca de temas ligados a eventos sociais (revoluções, pobreza, injustiças), à culturas exóticas, extensas e etéreas paisagens. Neste século, também, há uma revalorização do Renascimento e dos cânones nele usados. Ao final do século XIX, novas abordagens teóricas para se entender a Arte, o objeto artístico, o impulso criativo, as épocas artísticas, não mais com o parâmetro evolutivo (nascimento/crescimento/amadurecimento/desaparecimento), porém como continuidades/descontinuidades: foi a **Escola de Viena**, a partir de 1870. Wölfflin vai andar paralelamente aos teóricos de Viena e criar o modelo de pares para a análise da obra artística. O mesmo final do século XIX é berçário para as contestações de todas as teorias vindas do Renascimento até

o Academismo: desconstruindo a formalidade do desenho, teremos o impressionismo; o expressionismo desconstrói a formalidade das regras da anatomia; o fauvismo desrespeita as regras do uso da cor; o cubismo transforma em ruínas a geometria da perspectiva artística; o dadaísmo desrespeita todas as regras; o surrealismo introduz temáticas e gêneros ligados ao onírico e à demência!

É com esse arcabouço que passamos ao cerne do trabalho: demonstrar que a construção da História da Arte e da Crítica de Arte na Europa ocidental foram importantes e determinantes influências para que surgissem no Brasil do século XIX, a partir da chegada da Missão Francesa, as primeiras expressões de uma História da Arte brasileira e de uma crítica de Arte, voltada para a nossa produção artística, para os nossos pintores e escultores, bem como para que se produzisse uma arte com características nacionais. A par da importância da Missão Francesa, nela não vamos nos deter sobre sua instalação e primeiros anos, senão a partir dos seus efeitos com a formatura dos primeiros alunos e a consolidação de sua estrutura pedagógica e institucional. Os prêmios de viagens, o patrocínio de mecenas e a intervenção de próceres do Império na ida de alunos promissores ao exterior (entenda-se França e Itália), fizeram surgir um intercâmbio de ideias, de influências, gerando debates, discussões, divergências sobre o uso de dinheiro público no patrocínio desses prêmios, dessas viagens; o resultado não seria outro senão o uso da tribuna política e dos jornais da época para atacar ou defender a Arte e os artistas. O movimento romântico, por si só cheio de contradições internas, alimentava debates apaixonados sobre todos os assuntos; os egressos da Europa tinham convivido com esses confrontos de opiniões durante a passagem por Roma e Paris, vendo, lendo e vivendo os embates de ideias no ataque e na defesa de obras e arte, de artistas, de estilos e de gêneros. Listamos aqui, no trabalho, artistas que também eram críticos; escritores e jornalistas que também eram críticos; escritores, jornalistas e professores que publicavam artigos sobre Arte, obras de Arte e sobre artistas; listamos também as primeiras publicações sobre História da Arte Ocidental (entendendo-se como somente a Europa) e as primeiras tentativas de se escrever uma História da Arte no Brasil. Junto a isso, trataremos da chegada das ideias novas sobre o que seria Arte, como fazer o objeto artístico, os cânones de uma “nova” arte, o repúdio ao academismo, a influência do impressionismo na pintura dos artistas brasileiros. Durante esta exposição acima, mostraremos a ligação ente o que

acontecia no campo das Artes e da Crítica de Arte no Brasil imperial e as influências teóricas e práticas de tudo o que se construiu, desde o Renascimento até a consolidação do academismo, e do neoclássico europeu; mostraremos também como os ideais artísticos do Romantismo foram decisivos para a construção da História da Arte da crítica de Arte em nosso país no século XIX.

Finalizando, veremos que, as “rupturas” no academismo nacional ao final do século XIX, estão ligados aos movimentos que questionam, lá na Europa (leia-se Paris), os cânones tradicionais que embasavam teorias estéticas, publicação de histórias da arte e críticas de arte em livros e jornais. Influenciados por tais movimentos e tais questionamentos, nossos artistas, críticos e historiadores irão, mais tímida ou mais ousadamente, iniciar mudanças na produção de obras, de críticas e de histórias da arte nacionais, levando-nos à exposição de Anita Malfatti, às críticas demolidoras e às críticas favoráveis aos quadros de Anita, e chegando à centenária Semana de Arte Moderna, com as mesmas opiniões de repúdio ou de celebração, sem comentá-la, fechando a nossa análise sobre o surgimento da história da Arte e da crítica de Arte em nosso país, conforme o recorte temporal proposto.

Diante dos problemas levantados (existe uma arte brasileira, uma crítica de arte sobre a arte brasileira; se existem, como surgiram esta arte e esta crítica, quem foram seus historiadores e seus críticos; e outros problemas levantados na Introdução deste trabalho) e delimitado o corte cronológico, 1816-1922, buscamos o caminho que nos levaria às respostas (meta + odos, caminho em direção a). O primeiro passo foi procurar na bibliografia referencial (aquela que trata especificamente dos assuntos referentes aos problemas levantados) sinalizações para encontrar respostas; apesar da quantidade de boas fontes e de bons autores, um dado nos chamou a atenção: tínhamos manuais de História da Arte no Brasil organizados e escritos por autores de indiscutível competência, cada qual em suas áreas de conhecimento, o que resultava em dois ou três volumes com centenas de páginas de excelentes informações, mas sem um fio condutor, uma narrativa histórica que embasasse as obras descritas, justificasse a existência delas dentro de contexto sócio-econômico e ideológico. Tínhamos as obras da arte brasileira, mas faltavam as respostas que Clio costuma fazer aos fatos: quando, como, por que, em que circunstâncias, quem, quais? Os problemas levantados sobre a crítica de arte

no Brasil mostraram que caminho para as respostas não seriam menos complicados que a busca das origens de nossa História da Arte: não há manuais, obras individuais ou coletivas, específicos sobre as origens e o desenvolvimento da crítica de arte em nosso país. Temos sim, indubitavelmente, boas monografias, bons livros sobre temas específicos de nossa crítica de arte, e mesmo excelentes biografias, tudo trabalhos de intelectuais reconhecidos como doutos em seus misteres. O mesmo entrave, relativo à história da arte brasileira, apresentou-se na solução do problema sobre crítica de arte: quando começou a crítica de arte em nosso país? Que condições econômicas, sociais, políticas e ideológicas permitiram o surgimento dessa crítica? Quem foram esses críticos e a que demandas atendiam? Que suportes, jornais, revistas, se interessariam por crítica de arte?

O que para outros profissionais parece ser obstáculo intransponível, é para o historiador a essência do seu ofício: estabelecer relações entre fatos, eventos, esmiuçar-lhes as origens, as relações, as razões econômicas, sociais, políticas e ideológicas que motivaram sua existência. Acontece que uma dificuldade é acrescentada aos misteres do ofício: não estamos fazendo só História (dos atos humanos, resultantes da vontade, em um espaço-tempo), mas História da Arte e História da Crítica de Arte. E Arte, sabemos bem, e as partes iniciais do trabalho, o capítulo 1 e suas divisões, nos dão a dimensão do tamanho da dificuldade de conceituar o que seja; conceituar o que é obra de arte, o que são os artistas, o que seja estilo e o que é crítica de arte. Desta maneira, tivemos que ‘começar do começo’, buscando uma bibliografia capaz de sustentar conceitos fundamentais sobre Arte e sobre Crítica de Arte, além de limitar tal pesquisa à Arte ocidental, pois dela nascerá a arte brasileira e nossa crítica de Arte. A solução encontrada foi de excepcional utilidade porquanto mostrou-se eficiente na construção de um modelo explicativo para a produção de nossa arte colonial e dos estilos que marcaram nossa arquitetura, nossa talha em pedra e em madeira, nossa pintura sacra e de retratos, nossa imaginária e nossa escultura, além das artes aplicadas (que não foi assunto deste trabalho). Com este modelo explicativo inicial, foi possível perceber as relações da Missão Artística Francesa e a Crise do Antigo Regime, com seus aspectos econômicos, sociais, políticos e ideológicos, influenciando a formação do Estado Nacional Brasileiro e a criação de uma nação brasileira; com o modelo, foi possível perceber a razão dos embates entre acadêmicos e românticos, embate este

com resultados transformadores no campo literário, enquanto nas Artes Plásticas brasileiras as mudanças ao longo do século XIX, foram mais lentas. O panorama histórico europeu neste mesmo século produziu os intelectuais que moldavam as cabeças de nossos artistas, de nossos teóricos de arte e de nossos críticos. Enfim, usamos de forma seletiva a bibliografia que falava isoladamente de fatos específicos sobre Arte, Arte Ocidental, História da Arte Ocidental, Crítica de Arte no Ocidente e as várias histórias da arte brasileira, biografias de artistas e de críticos de arte brasileiros e, a ela, juntamos as análises históricas que os profissionais da História já usam no cotidiano de seu labor.

Cruzamos as informações contidas nesta bibliografia para selecionar o que ajudava a construir o modelo explicativo e a responder aos questionamentos iniciais, dispensando o que era controverso, anedótico e supérfluo. Nosso objetivo foi demonstrar inequivocamente que há uma História da Arte brasileira porque existiram artistas que aqui produziram seus trabalhos e tiveram que adaptar seus cânones artísticos às limitações encontradas, superando-as com talento e engenho, durante o período colonial. Há uma consolidação dessa História da Arte e o surgimento de uma crítica de Arte quando o Brasil passou a integrar o “concerto das nações” no Congresso de Viena, quando casou seus imperadores com princesas austríacas, alemãs e francopiementesas, integrando-se ao consenso/dissenso ideológico do Ocidente, inclusive no campo da teoria da Arte, das narrativas sobre história da Arte, e do exercício da profissão de crítico de Arte, ao início do século XIX. Quando, ao longo do século XIX, o Império do Brasil, buscando construir seu projeto de nacionalidade, usou modelos teóricos europeus e fez da Arte uma ferramenta eficiente e poderosa para esta construção. Servimo-nos daquela bibliografia abundante, porém sem a concatenação com o modelo de narrativa histórica integradora, totalizante, e construímos um texto histórico onde a economia, a sociedade, a política e as várias visões ideológicas interagem com os personagens ligados à Arte e à Crítica da Arte, ao longo do século XIX até o início do século XX, quando não mais existia a monarquia imperial e a república oligárquica apresentava suas primeiras fissuras. Demonstramos a tentativa da novel república em construir um suporte ideológico para justificar-se e como a Arte foi usada com esta finalidade; demonstramos como os críticos de Arte estavam comprometidos com as causas políticas e sociais do Império e da República Velha; e como nossos artistas estavam

comprometidos com os **ismos** que a Europa produzia nas três décadas finais do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX. Amparados em ‘ombros de gigantes’¹, fizemos História da Arte e História da Crítica de Arte no Brasil a partir do trabalho excepcional dos intelectuais brasileiros, dando a essa centena de textos críticos e informativos uma narrativa de viés histórico, usando o tempo como fio, a economia como base, a sociedade como espaço de embates, a política como disputa de hegemonia e as ideologias como forro justificador da realidade como é, do status quo que luta para se manter. Assim o fizemos.

¹ Ver nota 101.

2 ARTE, ARTISTAS, OBRAS DE ARTE, HISTÓRIA DA ARTE E CRÍTICA DE ARTE

2.1 A COMPREENSÃO DO QUE É ARTE NO PROCESSO HISTÓRICO DO OCIDENTE

Parodiando Santo Agostinho, um dos Padres da Igreja, durante a formação da assim chamada Filosofia Cristã, ao tentar conceituar o tempo (“se ninguém me perguntar, eu sei; se alguém me perguntar, já não sei”), *mutatis mutandi*, lembramos que Kennick² escreve que “nós sabemos o que é arte, quando ninguém nos pergunta o que ela é; ou seja, sabemos empregar corretamente a palavra ‘arte’ e a expressão ‘obra de arte’ (in DANTO, 2005, p. 107). Ou seja (parodiando a paródia): por algum motivo sabemos empregar o vocábulo arte, reconhecer uma obra de arte, sem saber o que é Arte e o porquê de um objeto ser aceito como obra de arte:

Definir arte é uma tarefa tão esquiva que a quase cômica inaplicabilidade das definições filosóficas da Arte à própria Arte tem sido explicada, pelos poucos que perceberam nessa inaplicabilidade, um problema, como resultado da indefinibilidade de Arte (idem, p. 26).

E de novo Kennick, citado por Danto, afirma que “somos incapazes de produzir uma fórmula simples, ou mesmo complexa, que ressalte com precisão a lógica dessa palavra [arte] e dessa expressão” (idem, p. 108). E se tentássemos produzir uma fórmula simples, arriscando o que seria arte? Uma dessas fórmulas poderia dizer que “A arte está ligada de modo renitente a um artista que se expressa pessoalmente nela e a um observador que se deixa impressionar pessoalmente por ela” (BELTING, 2006, p. 19).

Ficaríamos desconcertados se, diante de tanto esforço, após conseguir algo que se aproximasse de um conceito de Arte, lêssemos que “Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas... Tal palavra [Arte] pode significar muitas coisas diversas em tempos e lugares diferentes e que Arte, com ‘A’ maiúsculo, não existe” (GOMBRICH, 1999, p. 15). Sem desanimar, buscamos chão para pisar e sentimos algum conforto sabendo que “A Arte... ‘é uma interpretação da

² William Kennick, 1923-2009, filósofo, autor de **Arte e Filosofia**, e professor do Amherst College, MA.

realidade', não através de conceitos, mas de instituições; não através do instrumento do pensamento, mas de formas sensoriais" (PEDROSA, 1986, p. 54), onde Mário Pedrosa cita Cassirer³ "o grande filósofo 'das formas simbólicas', do caráter significativo-simbólico da Arte" (1986, p. 53), para o qual a Arte se define como uma linguagem simbólica". Ou ainda: "A arte é uma sequência de surpresas emotivo-cognitivas... A arte é pois esse modo de conhecimento fundado em uma sequência de intuições independentes cristalizadas em formas" (idem, ibidem, p. 69). Diante de tantas divergências, seria prudente buscar o significado original da palavra; assim, encontramos **ars**, **artis**, no latim, técnica ou habilidade para se fazer, criar algo material ou intelectual a partir de elementos materiais (um quadro, onde se reúne tela, tintas, pinceis, o mármore e os cinzéis para levantar a escultura, etc.) ou de elementos intelectuais (a palavra para produzir o poema ou a tragédia; as notações musicais para fazer a sinfonia; etc.). **Ars** tem como similar, *tecknê*, em grego, com um significado muito aproximado, mas ambas distantes do que denominamos como Arte, hoje. Mas, "*tékhne* não significa para os gregos nem arte nem artesanato"... (HEIDEGGER, 2001, p. 138-139). Ou ainda: "O que é *techne*? É uma palavra riquíssima de significados em grego... a palavra técnica ... é 'possibilidade de significado'... mas não é o seu mais importante (CASTRO, 2011, p. 319). Arte é o que renascentistas classificavam como arte ou o que indianos e chineses entendiam como Arte (qual seria a definição de Arte para esses dois povos? E quanto aos indianos, como entenderiam arte os que fossem budistas? Da mesma forma que os hinduístas ou muçulmanos?). Quando surgiu a ideia de Arte como a concebemos hoje? E 'hoje', é desde quando?

Ora, estamos vendo que a compreensão do que é 'Arte' é uma elaboração da cultura humana, permanente mas sem significado preciso, definido, variável na compreensão e constante no tempo e no espaço. Arqueólogos e pré-historiadores costumam referir-se à pintura rupestre e à escultura do Paleolítico como entes de valor estético (e conceituar estética é outro problema), cuja percepção causa prazer, satisfação; vem de imediato a pergunta: os homens que pintavam bisões nas paredes de pedra e faziam imagens humanas sem respeitar a anatomia, queriam fazer Arte? Havia *Kunstwollen*⁴ de fazê-lo? As gigantescas estátuas de deuses e

³ Ernest Cassirer, 1874-1945, historiador de arte e filósofo alemão, ligado à Escola de Marburgo, e a Moritz Schlick, do Círculo de Viena.

⁴ Expressão criada por Alois Riegl, 1893. Vontade artística.

faraós no Antigo Egito; as esculturas gregas reproduzindo com naturalismo o corpo humano; os bustos romanos, retratos de homens célebres; as iluminuras medievais, com seus santos e anjos; os vitrais góticos, representando cenas dos Sagrados Escritos... eram Arte, obras de arte, feita por artistas (artesãos ou técnicos?), tendo como finalidade impressionar, trazer satisfação, prazer, fruição capaz de emocionar, comover? O que faz que algo feito pelas mãos humanas, seguindo regras estabelecidas, usando ferramentas adequadas, possa ser chamada obra de arte (CARAMELLA, 1998, p. 15)? Como identificar o talento de um artista? O que é um artista? Caramella nos diz que, ao tentar encontrar um único conceito sobre o que seria Arte, buscando respostas nas obras dos historiadores da arte, nos deparamos com uma confusão entre arte e estilo (p. 16), ideias por vezes usadas como sinônimas; ou cada uma tem sua própria identidade semântica: arte como reflexo social e estilo como sistema de representação (HAUSER, 1994, p. 13). Citando Etienne Gilson⁵, Lacoste nos introduz na Filosofia da Arte com um contrassenso; “fraqueza ou privilégio, a arte é irredutível à linguagem e aos conceitos” (1986, p. 7); e se resolvemos trilhar o caminho de afirmar ser a Arte a expressão do Belo, “a própria arte encarrega-se de fazer explodir, no tempo e no espaço, toda e qualquer definição canônica do belo” (idem, ibidem). Por vezes, parece “que a ideia de arte confunde-se com a de estilo”, outro contrassenso, já que arte e estilo, ainda que “apareçam como sinônimos, ora com rótulos diferentes, mas com o mesmo significado” (CARAMELLA, 1998, p. 16), não são a mesma coisa.

Se não é possível conceituar Arte, o que não seria Arte?

Certas teorias⁶ consideram a Arte “como instrumento de comunicação emocional, linguagem de emoções” e “que a expressão – ou comunicação – da emoção é a principal função da arte” (OSBORNE, 1978, p. 209); fiquemos com as ideias de ‘comunicação’ e de linguagem, a primeira ideia como partilhar, tornar comum, fazer chegar uma mensagem, e a segunda ideia como um sistema estruturado de comunicação. Em assim sendo, se a Arte é um instrumento de comunicação, uma linguagem de emoções, pode-se dizer que a Arte é uma linguagem, um sistema estruturado de comunicação para partilhar, tornar comum

⁵ Filósofo, historiador, especialista em Idade Média europeia e um dos líderes do neotomismo. Foi professor na França, no Canadá e nos EUA. Viveu entre 1884-1978.

⁶ São as teorias da **arte como expressão**, tendo Robin George Collingwood, 1889-1943 e Benedetto Croce, 1886-1952, como os mais importantes pensadores desta corrente.

ideias ou emoções? Ainda que haja vozes em apoio a essa ideia, os mais destacados teóricos do assunto negam a afirmativa. A “Arte, como a linguagem, é feita de símbolos, quer dizer, de algo que traz consigo e comunica uma significação”, porém os símbolos da língua falada ou escrita, nos raciocínios da lógica simbólica⁷ e na Matemática estão submetidos a um processo conceitual que dá a esses símbolos um valor cognitivo ou informativo preciso (PEDROSA, 1986, p. 53) “enquanto os símbolos da arte são portadores de expressão... de natureza e função diferentes dos da fala discursiva... são pois não-discursivos, não-lógicos, não-propositivos... Só funcionam, só agem... na obra em que se apresentam” (idem, p. 54). E Pedrosa acrescenta: “nesse sentido se pode falar de Arte como linguagem, no plano do mito, das formas de pensar intuitivo, não-conceitual” (idem, ibidem). Que a Arte é um veículo de expressão e, como tal, uma linguagem diferente das outras, sim, mas nunca “a língua-mãe da humanidade” (HAUSER, 1973, p. 33), como uma capacidade original, impulsionadora e natural, ideia do Romantismo; na ‘linguagem’, da Arte, nada media “de modo natural, necessário ou orgânico, tudo é artificial” (idem, p. 76), resultante da cultura, de tentativas, mudanças ou correções. “Não é verdade que a arte é uma linguagem universal que todos podem entender” (ARGAN, 1995, p. 33). Mas, parecendo linguagem, pois “sua ontologia é coerente com a ontologia da linguagem” (DANTO, 2010, p. 136), isto é, sua essencialidade (da Arte), enquanto ser cognoscível. E caracterizado por comunicar algo, participa da mesma essencialidade da linguagem, que também comunica algo, correspondendo à única aproximação desses dois entes, Arte e linguagem. Por esse e por outros motivos, Danto insiste “que a definição de arte é uma questão filosófica” (idem, ibidem) e nesta afirmativa não está sozinho: como obra do espírito (aqui como intelecto) humano “a arte pode ser objeto de uma ciência (obra do espírito) porque ela é também obra do espírito que toma consciência de si mesmo... A Filosofia da Arte nada mais é do que um círculo particular” contido no grande círculo da Filosofia (LACOSTE, 1986, p. 45). Se analisarmos a obra de arte como um ente que possui um valor, αξία, áxia, queremos “pesquisar em que ele consiste, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui... O interesse pelo valor... generaliza o conhecimento da arte em proposições teóricas, leva a uma filosofia da arte”

⁷ Diz-se da lógica resultante dos esforços de George Boole, 1815-1864; Gottlob Frege, 1848-1926; e Bertrand Russel, 1872-1970. Eles substituíram as ambiguidades da linguagem natural por uma linguagem artificial, composta por símbolos e sinais que indicam com precisão as relações entre termos e proposições. Sobre o assunto, ver BELO, 2015, p. 406.

(ARGAN, 1995, p. 13); podemos dizer que o surgimento da Arte Ocidental coincide com as origens da Filosofia, como se esta encontrasse naquela um paradigma para os variados problemas dos quais se ocupa a Metafísica (DANTO, 2010, p. 135) e que “o valor filosófico da arte reside no fato histórico de, em seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade (idem, p. 136). Cabe aqui uma distinção entre Filosofia da Arte e Estética, já que os fenômenos estéticos não se limitam exclusivamente pelos fenômenos artísticos, ainda que neles tenham sua realização mais pertinente; entretanto, a Arte vai além dos limites impostos pela Estética, como fenômeno social e cultural que a Arte é: relacionando-se com a existência humana, com a História que essa humanidade produz e com a história e a Arte produzem, vincula-se também com a religião, com a moral, levantando questões axiológicas para criadores e espectadores das obras artísticas produzidas (NUNES, 2010, p. 15). Kant, Schiller, Hegel, Schelling e Schopenhauer submeteram” a Filosofia da Arte aos sistemas filosóficos que elaboraram [e] contribuíram [para criar] uma reflexão que [busca] justificar a existência e o valor da arte... ao lado da ciência, da religião, da moral e... da própria Filosofia” (idem, p. 16). Se a Arte comunica algo, o que comunica? O que expressa?

Como tudo que se refere à Arte, o conceito ‘expressão’, por vezes usado com propriedade na Teoria da Comunicação, torna-se fluido se o empregamos no campo da produção criativa. Se, como ensina Osborne, a Arte é a linguagem das emoções e que expressar emoções é sua principal função (p. 209), que tipo de emoções expressaria? “O conceito de expressão é, a meu ver, o mais pertinente ao conceito de Arte... e... que as obras de arte, além de serem representações, exprimem alguma coisa sobre seus temas quando os têm” (DANTON, 2010, p. 243). E o mestre da Filosofia da Arte continua seu pensamento, colocando que a atividade artística não busca tanto representar a realidade porém, e principalmente, levar o espectador da obra de arte a perceber essa representação de uma maneira e através de uma perspectiva específica (idem, p. 246); dessa maneira, a Arte é uma “linguagem’, um ‘modo de falar’, falado e compreendido por muitos... um veículo de expressão” (HAUSER, 1973, p. 33) e, como ‘linguagem’, é viva, dinâmica, não se mantendo com a mesma existência da origem e com os mesmos valores” (idem, p. 76). A tese de que a Arte “nasce da intuição de sentimentos que o artista converte em imagens... e que se constitui em expressão sentimental ou emotiva” está em

Croce e em Collingwood, ao dizerem “que a Arte é substancialmente expressão de emoções” (NUNES, 2010, p. 76). Talvez seja limitador dizer que a função da Arte é a de expressar emoções; melhor é dizer “que a expressão, ou comunicação, da emoção é uma das múltiplas funções da obra de arte” (OSBORNE, 1978, p. 209). Em seu início, a escultura representando o totem ou a pintura representando o caçador correndo com a arma na perseguição da presa, ainda que transmitissem a reverência à força anímica representada e a excitação da caçada, as ‘obras de arte’ vinham acompanhadas pelo “gosto do ornamental e decorativo... a vontade de modificar a ordem natural, alterar o ambiente em que está mergulhado, de modo ativo e dinâmico” (PEDROSA, 1986, p. 222). E o crítico e historiador da arte acrescenta que a arte das culturas primitivas (e ousamos dizer, a Arte de qualquer época) “não é a representação de uma imagem, mesma da realidade, porque é a própria realidade, ou uma das fontes de recriação dessa realidade” (idem, ibidem); ao usar a matéria (pedra, osso, madeira, cerâmica, alvenaria, tela, tintas...), o artista não a vê “como obstáculo que o impede exprimir-se. A matéria lhe opõe resistência, mas no sentido dialético: ao mesmo tempo dificultando e possibilitando a expressão” (NUNES, 2010, p. 76): tem que dominá-la para expressar o que quer dizer e só o faz quando submete a matéria, como afirma Gilo Dorfles⁸, citado por Nunes.

Arte é expressão, comunica emoções entre outras coisas, é fonte de recriação da realidade, necessita de matéria para expressar um conteúdo, “não importa se com palavras, sons melódicos, cores ou massas”: criam-se “imagens que exprimem” uma visão de mundo que resultado de vivências coletivas... exprimem e comunicam as apreensões e desejos do grupo” (MANUEL, 1979, p. 11). Foi no cosmo helênico, ao final do século de ouro⁹ e ao início do século IV, que as questões relativas às qualidades dos objetos não utilitários, feitos por artesãos dedicados à escultura e à pintura, iriam emergir no debate na ágora ateniense, envolvendo os amantes da sabedoria. Se tais objetos estavam sendo adjetivados como portadores de beleza, se eram belos, “o que é isso, o belo?” (PLATÃO, 2007, p. 242); para o idealista, autor de **A República**, não há coisa belas, mas imitação do ideal eterno, incriado e

⁸ Crítico de arte, pintor e filósofo, 1910-2018, Dorfles foi um dos fundadores do Movimento Arte Concreta, 1948, autor de *Últimas Tendências da Arte Hoje*, 1961, e de mais de trinta obras sobre Arte. e era médico, especializado em psiquiatria.

⁹ Ou século de Péricles, o século V a.C., onde ocorrem as vitórias gregas contra os persas, o apogeu do regime democrático, o imperialismo ateniense, a consolidação da oratória, do teatro, da arquitetura, da escultura, da pintura e do pensamento filosófico.

perfeito da Beleza ideal, só conhecida pela razão: nascia a ideia da arte como mimese, imitação, e a ligação da arte com a verdade e com o bem, "... a ligação do belo, da verdade e do bem impediu a constituição de uma estética do belo e a separação da estética e da ética" (TALON-HUGON, 2009, p. 29). O estagirita, aluno de Platão, também entendia a criação artística como imitação, porém uma imitação elevada, verossimilhança; a **Poética** de Aristóteles abrangia a poesia épica e o teatro, sem se ocupar das artes plásticas ou da arquitetura, fustigando a visão pejorativa de Platão sobre as poetas, "alguém que pretende oferecer conhecimento quando esse poeta é um traficante de narcóticos" (HERWITZ, 2010, p. 22). A medievalidade europeia e a cultura cristã pouco avançaram em querer conceituar, definir o que fosse Arte, mantendo-a no campo "do conhecimento de regras cuja produção se dá a partir desse conhecimento", enquanto sejam tão somente "artes manuais" (CARAMELLA, 1998, p. 25); mesmo o cristianismo, através dos seus próceres, reconhecendo a utilidade indispensável da escultura e da pintura na doutrinação da massa trabalhadora e da nobreza pouco ilustrada, não viu a necessidade de teorizar sobre a Arte e seguiu o que se fazia na Antiguidade clássica: "o artista na Antiguidade era tratado como "trabalhador e foi essa sua posição durante toda a Idade Média... a pintura e a escultura pertencia às 'artes sórdidas' (OSBORNE, 1978, p. 39). Já na Baixa Idade Média, o doutor Angélico dizia que "toda arte [ramo do conhecimento, atividade de fazer] é boa... mas também respeitável... artes teóricas são boas e respeitáveis; as artes práticas são apenas louváveis" (TOMÁS DE AQUINO, 1988, p. 270). A morte de Tomás de Aquino, 1274, coincide com o fim das Cruzadas para o Oriente, o crescimento das cidades comerciais, o fortalecimento da burguesia, a expansão das universidades (SOBRINHO, 1981, v. 1, p. 240-241; 271-272) e uma nova visão sobre que atividades poderiam ser consideradas como artes liberais. O estudo do grego, do latim de Cícero, e não do latim eclesiástico, fizeram do conhecimento da Antiguidade Clássica, mais romana que helênica, uma motivação para a criação artística e o seguimento dos antigos cânones, enquanto referências, evocados enquanto alusões: um classicismo mais ligado à Arte antiga, e à propaganda política, outro classicismo, mais mitigado, ligado à arte religiosa; ambos existindo simultaneamente (BATTISTI, 1984, p. 35; 37). "A Antiguidade é a História, o passado" é um signo positivo, pois, para a consciência dos homens, o passado é belo por inteiro"; o tema religioso da tradição cristã, como o sacrifício de Isaac, pode ter como alusão o mítico

sacrifício de Ifigênia (ARGAN, 1999, p. 23). Serão antigos artesãos com proficiência em suas habilidades que irão reivindicar um status diferenciado, não só pelas habilidades, mas pelo conhecimento sobre o que fazem, pela cultura que possuem e arquitetura será a arte liberal que abrirá o caminho da dignidade liberal para escultores e pintores (idem, p. 58) e Brunelleschi à frente disto (GOMBRICH, 1999, p. 224; 229). Essa exaltação da competência, do conhecimento científico e metódico que o artista deveria ter para elaborar seu trabalho; esse simbolismo metafísico da arte cristã, com suas convenções estabelecidas ao início do feudalismo da Europa Central e no mundo comercial e cesaropapista do Império Bizantino, vão passando do românico para o naturalismo gótico, “quando a pintura e a escultura deixaram de ser exclusivamente símbolos e começaram a adquirir... valor como meras reproduções das coisas deste mundo” (HAUSER, 1995, p. 274). A partir dessa transição, entre os séculos XIII e XIV, os artistas estão conscientes e determinados “à representação do mundo empírico” e uma visão nova do que seja arte começa a se delinear: “o elemento básico... é o princípio da uniformidade e o poder do efeito total” (idem, p. 275; 280). É Cennini¹⁰ quem inicia essa valorização dos pintores e escultores, executores das artes figurativas, de fundamento retórico; segue-lhe Alberti¹¹, que aprofunda a retoricização das artes figurativas e da arquitetura, filhas do desenho, concretizando-se na composição, chegando-se à beleza ideal (CARAMELLA, 1998, p. 27-29). Assim, desloca-se a questão sobre se as artes figurativas são artes liberais para o patamar de compreender a Arte como o resultado da experiência sensorial que nos leva ao conhecimento experimentável e comprovável, permitindo, pela observação da natureza e de sua ordem, representá-la com veracidade (idem, p. 30). O uso da perspectiva, criando a ilusão tridimensional do espaço pictórico, a volumetria das figuras, o escorço¹², o requinte do planejamento, o uso da pintura a óleo que permitiu o preciosismo do *chiaro-oscuro*¹³, foram avanços na pintura (GOMBRICH, 1999, p. 229; 240); a impressão de vida e de movimento, os detalhes anatômicos trazendo o naturalismo, o aspecto

¹⁰ Cennino d’Andrea Cennini, 1370-1440, influenciado por Giotto, autor de *Il Libro dell’arte*, um “manual” sobre a arte renascentista e as técnicas empregadas.

¹¹ Leon Battista Alberti, 1404-1472, arquiteto, urbanista, músico, pintor, escultor e humanista. Dentre suas múltiplas contribuições para *il quattrocento*, está a concepção de beleza ideal e a valorização social do artista.

¹² Representação da figura humana usando as regras da perspectiva, de maneira que o que está mais próximo do observador pareça maior e o que está mais distante, apareça menor.

¹³ Técnica de criar a ilusão de tridimensionalidade com o uso de luz e sombra.

heróico e não mais hierático das figuras, foram características das esculturas (idem, p. 230). A arte renascentista busca “o conceito da proporção perfeita. Na figura humana... esse período procurou obter a imagem da perfeição que repousa em si mesma” (WÖFFLIN, 1996, p. 12).

Essa busca pelo Belo tem, claro, um limite: em algum momento, um artista alcançará a perfeição, tornando-se insuperável, sublime; Michelângelo foi considerado assim pelos contemporâneos como tendo um “caráter sobre-humano, ‘divino’... fora e acima da história... Vasari intui a enorme importância para sua tese da perfeição absoluta da arte de Michelângelo... o ‘sublime’, o ‘exemplar supremo de ‘gênio’” (ARGAN, 1999, p. 336-337; 340). Pois bem, será **il divino**, o sublime, quem irá romper com os cânones clássicos em algumas de suas obras, como na decoração interna da biblioteca Laurenziana: “a decoração de Michelangelo não repetia de modo alguns modelos mais antigos, mas antes surgia de maneira perfeitamente surpreendente” (BATTISTI, 1984, p. 89); no uso da cor, no afresco **Juízo Final** e na figura serpentinada do **Escravo moribundo** (idem, p. 148; 213). A ‘maneira surpreendente’ usada por Michelangelo o tornou “um maneirista, talvez o primeiro e o maior” (ARGAN, 1999, p. 388). O maneirismo, enquanto expressão artística se caracteriza por vários elementos dos quais enumeraríamos, de início, não ser uma oposição ao classicismo renascentista, “mas dois momentos dialéticos que se manifestam apenas na tensão de sua polaridade” (Idem, p. 373); em seguida, devemos destacar o uso da cor, “em vez de modelar os corpos, tem a missão de preencher panejamentos... a destacar as figuras em primeiro plano”... A cor, que tendia mais para os tons escuros e às gradações (BATTISTI, 1984, p. 212; 218) e o contraste das cores era abundante; depois, a “composição curiosa em cujo centro o artista colocou um objeto ‘secundário’, com a única finalidade de criar uma surpresa... um efeito engenhoso... feito com consciência e habilidade” (HOCKE, 1974, p. 35). E o polímata Hocke prossegue: ...” a forma estática tende a dissolver-se no estilo sinuoso [serpentinado]. O espaço se estende em profundidade... a luz assume grande importância” (idem, p. 39). Esse conjunto de mudanças, agrupadas na decomposição da ideia de espaço dos renascentistas, das cenas desmembradas em espaços contíguos, porém interdependentes, da desvalorização do tema principal e a criação de um mundo onírico (HAUSER, 1995, p. 373) abrem espaço para a chegada do barroco que irá conviver com o Renascimento prolongado e o

maneirismo insistente, este que nos chega até a arte contemporânea em Kafka¹⁴, Joyce¹⁵ e Dali¹⁶.

O barroco, “primeira manifestação de arte, no mundo moderno, a ter uma nota de universalidade extra-europeia” (AVERINI, 1997, p. 23), detratado desde o século XVII por Carlo Dati e no século XVIII, execrado por Teófilo Gallacini e por Milizia, será reabilitado por Wölfflin em 1888, com a obra **Renascença e Barroco**, e em 1915, com **Conceitos fundamentais da História da Arte** (BAZIN, 1997, p. 18), sem esquecer Riegl, com **A arte Barroca em Roma**, publicação póstuma, 1908; universalidade, pois esteve em todos os continentes, saindo da Europa ibérica para as colônias das Américas lusoespanholas e para a África e Ásia lusitanas. O que dizer, positivamente, do que foi a expressão barroca no mundo?

O barroco é um estilo artístico que se caracteriza pelo **arrebatamento da forma**. A estrutura... dinamiza-se, curvando o que pode ser linear, torcendo o que pode ser um gesto ou uma pose simples. As volutas dos portais, as colunas espiraladas de um altar, os dedos da mão de uma imagem ou o drapeado dos trajes... é uma arte muito direta... certamente dirigida aos sentidos: sensual mesmo. Com a arte barroca vencem os valores táteis, a refulgência, o espelho e a deformação (PEREIRA, 1997, p. 160-161).

Em vários pontos dos **Conceitos Fundamentais**, o mestre ensina que, ao contrário do clássico renascentista, “o Barroco... em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado, o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e colossal (WÖLFFLIN, 1996, p. 12); e conclui: “Emoção e movimento a qualquer preço’: assim resumia, na obra **O cicerone**, a característica desta arte” (idem, p. 13).

A transição do século XVII para o século das luzes e do enciclopedismo foi marcada por mudanças econômicas e políticas, alterando o perfil da sociedade na Europa Central: na Inglaterra, a Revolução Gloriosa e a instalação do parlamentarismo, 1688-1707, favoreceram a ascensão da *gentry*¹⁷ e da burguesia manufatureira e mercantil e sua representação no Parlamento e no gosto artístico no século XVIII (BOULOS JÚNIOR, 2017, p. 420); na França, a morte de Luís XIV, a

¹⁴ Franz Kafka, 1883-1924, tratou em sua obra literária, em especial **Metamorfose** e o **Processo**, do aspecto labiríntico, descontínuo e onírico da vida humana.

¹⁵ James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941, usou em sua *magnus opus*, **Ulisses**, uma narrativa labiríntica, decompondo espaço/tempo em citações mitológicas.

¹⁶ Salvador Dalí e Domènech, 1904-1989, pintor surrealista usou em suas obras várias características do cânone maneirista.

¹⁷ Pequena nobreza rural, dedicada à agricultura comercial, ligada à burguesia urbana.

fase da Regência, 1715-1723, desestruturou o absolutismo do rei-sol, esvaziando Versailles, dando importância à nobreza urbana e à nobreza togada¹⁸, com o surgimento de um gosto artístico que reagia ao barroco contido da França: a arte “já não se destina à expressão do poder e da grandeza, mas ... a ser bela e agradável ... dá-se a passagem de patronato da aristocracia para a burguesia” (HAUSER, 1973, p. 166). Na Inglaterra, as mudanças citadas produziram uma arte utilitária, com uma finalidade específica de atender ao espírito puritano da *gentry* e a da nova burguesia em ascensão, sob influência de mestres holandeses e italianos (GOMBRICH, 1999, p. 462-463), influência que chegou a países com o espírito calvinista, como o norte da Bélgica, os Estados Alemães do Norte, a Dinamarca, Suécia e Noruega, em um “ideal de uma vida puritana e sem artifícios, de uma existência dominada pela simplicidade e autenticidade (HAUSER, 1973, p. 165); na França, a Regência favoreceu o “rococó, numa predileção por cores e decorações delicadas que sucedera ao gosto mais robusto do período barroco” (GOMBRICH, 1999, p. 454). O “Rococó, que continua a ser arte extremamente precisa e distinta, essencialmente aristocrática, [onde] o elemento de convencionalismo é mais forte do que a voz da interioridade e espontaneidade” (HAUSER, 1973, p. 165).

A medida que o século XVIII decorria, outras mudanças iam ser somando às já existentes: o surgimento capitalismo fabril e da burguesia industrial, associada à burguesia financeira; o avanço do racionalismo iluminista e o culto à Ciência; o avanço da Arqueologia com as escavações de Pompéia e Herculano; a revalorização do ideal clássico, agora acrescido da exaltação ‘winckelmanniana’ da arte grega... tudo encaminhando o gosto artístico para a condenação do rococó por Boullé¹⁹ e Ledoux²⁰, mantendo a arquitetura como arte, não mais dependente das artes do desenho, mas com “a racionalidade específica e autônoma... com relação a todas as outras disciplinas”, conforme Boullé (ARGAN, 1995, p. 199). No campo da pintura e da escultura, o academicismo francês, incorporou as ideias de Winckelmann sobre as ‘belas artes’ e as ideias de Diderot sobre a beleza como a

¹⁸ Ou **noblesse de robe**, burgueses nobilitados que faziam parte da burocracia estatal na monarquia absolutista francesa.

¹⁹ Etienne – Louis Boullé, 1728-1799, arquiteto francês, divulgador do estilo neoclássico; suas ideias tiveram grande influência no século XIX.

²⁰ Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806, arquiteto francês, consolidador do neoclassicismo, porém criticado no século XIX por Quatremère de Quincy, sendo reabilitado no século XX.

atualização do **quod visum, placet**²¹ (BAZIN, 1989, p. 93); contudo, o academicismo estava ligado ao absolutismo do rei-sol e recebia muitas críticas às suas fórmulas de copiar os antigos (gregos e romanos), apesar de sua expansão na Europa Oriental e Setentrional, na Espanha (SCHWARCZ, 2006, p. 70-72). Essa crítica ao academismo vinha dos primeiros românticos, “filhos” de Rousseau e que conviviam com o persistente rococó e com o academicismo da pintura histórica (HAUSER, 1995, p. 637): ao lado da apurada técnica naturalista na representação da figura humana e nos adereços e vestuários de época, pintores e escultores ousavam transgredir algumas regras clássicas no uso da cor e da composição das obras, como David, ao pintar o assassinato de Marat, Houdon ao fazer o busto de Voltaire, e Goya ao representar dois casais em um balcão de um sobrado (GOMBRICH, 1999, p. 472; 485); este momento de ‘penumbra estilística’, isto é, de indefinições sobre o quanto se podia ou não desviar-se dos cânones acadêmicos, foi agravado com a Revolução Francesa e as guerras que se desenrolaram para garantir a permanência dos capetíngios²² no trono francês, para garantir o governo revolucionário republicano ou, por fim, garantir o governo de Napoleão, 1789-1814. Os revolucionários franceses “aderiram” ao estilo neoclássico proposto por David, no qual os eventos revolucionários poderiam ser transformados em pinturas históricas e os personagens tinham corpos com músculos delineados, aparência de nobre beleza, numa composição contida, com uma paleta econômica de cores e sem esforços complicados; a mesma ‘penumbra’ atinge a Espanha e lá, Goya reduz o efeito do naturalismo, usando cores sombrias envolvendo os personagens, ainda que sejam da família real, e não poupa retratá-los com a feiura característica dos Bourbons espanhóis (GOMBRICH, 1999, p. 485; 487). Paralelamente, na Inglaterra, Blake²³ criou um mundo crítico, onírico, fantástico, onde o respeito às regras clássicas do desenho, da anatomia, da composição era menos importantes, uma espécie de *Hieronymus Bosch*, na transição do neoclássico para o romantismo; na

²¹ Belo é o que, ao ser visto, agrada, Ideia de Tomás de Aquino, o doutor angélico. Tal ideia vem das reflexões da Filosofia Platônica e neoplatônica.

²² Nome tradicional dado à dinastia francesa a partir de Hugo Capeto, 987, até 1792, e de 1814 a 1848. Tecnicamente, deixou de existir com a morte de Carlos IV em 1328, sendo sucedida pelas dinastias Valois e Bourbon.

²³ William Blake, 1757-1827, poeta, ilustrador, pintor, é classificado como pré-romântico pela originalidade dos temas, da composição e do uso das cores em seus quadros e ilustrações.

mesma Inglaterra, Turner²⁴ inovava com o uso audacioso da cor, com telas banhadas de luz em movimento e com uma competência de inigualável (idem, p. 492). O resto da Europa central vai dar continuidade a essas inovações e aprofundá-las e esse momento de ‘penumbra’, no qual já uma “certa simultaneidade” do neoclassicismo e do pré-romantismo”, contribuiu para... o historiador. R. Hitchcock²⁵ ... forjar a classificação aparentemente paradoxal de ‘classicismo – romântico’...” (BARATA, 1983, p. 379) ou ‘classicismo rococó’ (HAUSER, 1995, p. 637) para o final do século XVIII. Pode-se dizer que a arte neoclássica, chancelada pelas academias, estava a serviço da glorificação do poder político, fosse ele revolucionário, burguês, ou reacionário, restaurador do Antigo Regime.

Foi a geração seguinte ao longo processo revolucionário francês, aqui incluso a Era Napoleônica, que, questionando os menos revolucionários, questiona também os antigos cânones e propor uma nova linguagem de formas, bem como um novo papel social para o artista, sua ligação com as ideias renovadoras, mas sua independência, liberdade intelectual no ato de criar (HAUSER, 1973, p. 170-171). A arte romântica criou um ambiente novo para artistas, público consumidor de arte e valor das obras: até a chegada do romantismo, pintores e escultores sabiam o que eram, o que deviam fazer e como fazê-lo, atendendo às demandas do público consumidor e de seus mecenas. Essa segurança foi abalada com o início do século XIX, na medida em que a liberdade do artista fazia-o produzir o que desejava com os cânones em que acreditava, sem focar o interesse do público consumidor, tornando insegura sua sobrevivência; sua aparência extravagante, contestando o ‘bom gosto’ burguês, suas extravagâncias e o preço cobrado por suas obras, vão criando mitos sobre ‘o gênio torturado e incompreendido’ e desconfianças por parte do público (GOMBRICH, 1999, p. 501-502). Foi entre 1820 e 1830 que o academicismo e o romantismo declaram o ‘divórcio’ e os artistas de cada tendência declaram suas adesões ou à “autoridade máxima e absoluta de David”, no caso dos seguidores do academicismo, ou adesões à ideia de não existir” valor algum sem pensar em sua relatividade e limitações históricas (HAUSER, 1995, p. 652; 671), no caso dos

²⁴ Joseph Mallord William Turner, 1775-1851, pintor, gravurista e aquarelista já pode ser considerado romântico pelo uso original da cor e do uso dela para insinuar o desenho; é também considerado precursor da pintura moderna.

²⁵ Henry Russel Hitchcock, 1903-1987, arquiteto e historiador de arte norteamericano, cujo livro **Arquitetura: séculos XIX e XX**, de 1958, é um clássico sobre o assunto.

rebeldes românticos. “*Rien n’est vrai que le beau*” dizia Musset²⁶, colocando o julgamento da vida pelos critérios da arte e elevando os artista acima do nível comum dos homens, artistas que têm dentro de si os conflitos que acompanharam a vida da sociedade em todas as épocas, conflitos que fazem desse artista um ser diferenciado (HAUSER, 1995, p. 677-678). Paris era o ponto de convergência para conservadores acadêmicos e renovadores românticos, juntos nos cafés de Montmartre em infindáveis debates “onde a nova concepção de arte era laboriosamente preparada”, concepção que valorizava mais a cor que o desenho, a imaginação mais que as regras de composição, a emoção explícita mais que o gestual contido, a luz radiante ao invés do contraste artificial do *chiaro – oscuro* (GOMBRICH, 1999, p. 504; 506-507). A partir dessas transgressões técnicas, viriam as transgressões temáticas, depois de mais uma revolução liberal na França.

A **Primavera do Povos** foi mais que uma revolução liberal: a participação das classes subalternas e à repressão que caiu sobre elas com a vitória da burguesia contra o soberano Luis Filipe, o rei burguês, trouxe à mostra a situação do proletariado francês e, por analogia, do proletariado da Europa que iniciava sua industrialização (SOBRINHO, 1981, v. 3, p. 28); nessa mesma **Primavera**, se consolidavam as ideias de Fourier, Saint Simon, Louis Blanc e Proudhon, agrupados como socialistas utópicos, e de Marx e de Engels, teóricos do socialismo científico (idem, p. 71). Os artistas não ficariam indiferentes à ‘traição’ da burguesia para com a questão social, está um novo tema para a concepção e composição de obras de arte: a realidade incomodava os rebeldes criadores e, a ela, souberam responder com talento; em verdade, o academismo queria pinturas dignas com temas dignos, com personagens dignos, representados com dignidade; a pobreza, nua e crua, estava fora dessa dignidade (GOMBRICH, 1999, p. 508). Nessa transição, a má vontade dos artistas românticos contra os burgueses transmite-se aos artistas realistas, ou naturalistas, como quer Hauser: “o naturalismo do século XIX... é ... um Romantismo com novos augúrios e convenções alteradas. A arte continua ser expressão e consequência de uma desilusão... depois da revolução parcialmente frustrada” (1973, p. 178). Foi durante a Revolução de 1848 que camponesas, apanhando restos de espigas não colhidas, são representadas sem beleza ou graciosidade, realmente como são as camponesas curvadas pelo peso da

²⁶ “Só o belo é verdadeiro”, Alfred de Musset, 1810-1857, escritor romântico francês, expoente e modelo do movimento romântico, influenciando escritores na literatura ocidental.

labuta e da existência sem sonhos (GOMBRICH, 1999, p. 508); porém, a arte realista vai mais além: a *arte pour l'art*, propugnada por Théophile Gautier e Gérard de Nerval²⁷, já não tem tantos adeptos, a arte romântica fica mais quieta, mais disciplinada e mais classe média (HAUSER, 1995, p. 744-745). A espiritualidade do artista “só poderia exprimir-se nas artes plásticas se o artista criador assumisse as suas próprias responsabilidades, as quais nasceram com ele” (EVERS, 1985, p. 106). Que novos augúrios são esses e que convenções serão alteradas? Que responsabilidades cabem ao artista do realismo? As boas novas estão ligadas à crença no poder da Ciência e em sua capacidade de aplicar-lhe os princípios à descrição artística; os cânones a serem alterados referem-se a continuidade estéril da pintura histórica e do retrato de grandes personagens, substituídos pela representação da vida real, da verdade real; ao artista do realismo, compete representar o que a burguesia conservadora denomina de feiura, vulgaridade, obscenidade, a corpulência antiestética dos camponeses e de suas mulheres (HAUSER, 1995, p. 971; 974). Por fim, “já não era possível proibir aos artistas a sexualidade como domínio a explorar” (EVERS, 1985, p. 117); Courbet, com a tela **A origem do mundo**, entre outros, 1866, não deixa dúvida sobre isso. Não devemos esquecer que o academicismo, herdeiro da *Kalokagathia*, e o romantismo voltado para o interesse do público consumidor, continuavam produzindo pinturas, esculturas e gravuras ao longo do século XIX e recebendo prêmios e honrarias nos Salões Oficiais (HAUSER, 1995, p. 790).

O uso da cor, contrariando as normas do academismo, vai atravessar as técnicas românticas e realistas: em um determinado momento, a cor será mais importante que a concepção, que a composição, que o tema, que o público consumidor, a cor do *plein air* com suas mutações ao longo das horas do dia; diferente da cor das salas de aula da academia e do ateliê do artista plástico, onde pessoas e coisas são ‘perspectivadas’ e ‘tridimensionalizadas’ com efeitos artificiais do sombreado, técnicas desenvolvidas e aperfeiçoadas desde o Renascimento e elevadas à dogmas pelo academismo; a cor, como motivo de existir a pintura, é exaltada:

²⁷ Pierre Jules Théophile Gautier, 1811-1872, e Gérard Labruine, 1808-1855, foram referenciais para os românticos franceses. Colegas de colégio, foram defensores de Vitor Hugo e de outros autores românticos.

No interior de todas as cores... tem de existir um alto grau de decisão acerca da ordenação dessas cores, para que 'esteja certo'. É possível juntá-las em grupos claros e evidentes... é possível manter os tons cinzentos juntos, os tons azuis juntos (EVERS, 1985, p. 164).

Pintar ao ar livre, captar o momento em que a luz banha a paisagem, as coisas, os objetos, os personagens, requeria o uso de “novos métodos técnicos... o motivo muda de minuto a minuto... o pintor... não tem tempo de misturar e combinar cores... tem que fixá-las... na sua tela, em pinceladas rápidas” (GOMBRICH, 1999, p. 518-519). As telas impressionistas estão muito próximas da “experiência sensorial... *strictu sensu*”, substituindo o conhecimento teórico do tema a ser pintado pela “experiência ótica direta” e o fazem “mais completamente do que qualquer” estilo artístico de telas anteriores, já que “toda arte anterior é resultado de uma síntese, enquanto o impressionismo é resultado de uma análise” (HAUSER, 1995), mostrados em paisagens, retratos e naturezas mortas. No entanto, dentro da ‘ditadura’ da cor, haverá espaço para expressões pessoais no trato com as figuras humanas, retocando-as, embelezando-as como o fizeram Degas e Lautrec; destacar os objetos do cotidiano, a paisagem com pinceladas únicas, como fez Van Gogh; reduzir o tema a uma imagem plana, chapada com uso de cores não-convencionais, como fez Gauguin (EVERS, 1985, p. 177-181). O aprofundamento da pesquisa sobre a cor e como a percebemos levava ao pontilhismo de Seurat e Pissaro, para os quais devia-se pôr de lado “os últimos restos do traço da cor morna e aconchegante”, para ocupar a “superfície... com salpicos, até mesmo salpicos retangulares, redondos, romboides, não deixando nada ao livre arbítrio, ao acaso” (idem, p. 184-185).

Simultaneamente ao impressionismo e não menos transgressoras, novas experiências se delineavam: as cores em Cézanne, fortes e intensas, ganhavam solidez e geometrismo, literalmente como sólidos geométricos organizados como paisagens, naturezas mortas e retratos (GOMBRICH, 1999, p. 540-543). O próximo passo seria dado por Picasso. As pinceladas únicas de Van Gogh levariam a soluções ainda mais pessoais e angustiantes: “criações de um consciente sonâmbulo, ou seja, o subconsciente”... nas quais “a quebra, a falha entre os sinais, através da qual se torna reconhecível um mundo que existe por detrás e que nos traz desassossego, medo e súbito reconhecimento” (EVERS, 1985, p. 191), figuras como caricaturas, mas caricaturas sérias, cujos traços de fealdade eram exagerados

para ressaltar a dor, o medo, pavor, pânico, tristeza, depressão, demência, figuras como máscaras e mesmo com máscaras, nas pinceladas ou nos traços das gravuras de Munch e de Ensor (GOMBRICH, 1999, p. 564), exemplos do expressionismo. Contemporânea do impressionismo e do expressionismo será a *Art Nouveau* e as três expressões artísticas serão partícipes de um tempo denominado *belle époque*, na transição do século XIX para o século XX. A *Art Nouveau*, nome derivado da *Art Nouveau Bing*, galeria de arte situada na 22, rue de Provence, aberta por Samuel Bing, e que tantos nomes teve em cada país europeu, foi um fenômeno da arte ocidental com alguns elementos que podem caracterizá-la, a saber: apesar de se estender à pintura e à escultura, sua principal manifestação é a decoração, as artes aplicadas, rompendo as barreiras entre as belas artes e as artes menores; a gravura e o cartaz popularizam seus traços curvas, abem mais elaboradas que as de Lautrec, inspiradas na geometria assimétrica de caules e folhas, a linha mestra do estilo *Art Nouveau*; japonismo, interesse pela arte decorativa japonesa e oriental, que já aparece em trabalhos dos realistas e dos impressionistas; a associação de flores, penas de pavão à figura feminina, à mulher sensual, livre, feliz por estar viva; por fim, não podemos esquecer os nomes de Klimt, como pintor, e Mucha, como cartazista e ilustrador (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 12-13; 46; 48; 54; 94).

A destruição de todos os cânones é feita pelo iconoclasta cubismo: incorpora a 'desimportância do desenho' aplicada pelo impressionismo; aplica a distorção da figura traída pelo expressionismo e pela arte africana; usa abusivamente a cor como os fauvistas; reduz, figuras e objetos a sólidos geométricos como Cézanne o fez, usando a cor; resulta daí uma "composição de superfícies inclinadas... na força... dos valores espaciais, da massa e das formas vazias... Picasso ... dá cores diversas a superfícies angulosas" (HOFSTÄTTER, 1984, p. 69). Não só Picasso: Braque também quer "reduzir o objeto à sua estrutura elementar..." e disto, resulta "uma nítida dessensibilização ou intelectualização do quadro" (idem, ibidem). O cubismo, como pintura, não imita a Natureza, não simula espaço ou volume e apresenta os objetos em suas formas estereométricas, como se fossem vistos simultaneamente por todas as suas faces; sepulta, definitivamente, o princípio da mimese na arte ocidental, mimese que sobreviverá parcialmente no expressionismo e, mais explicitamente, na pintura metafísica e no surrealismo. O cubismo conviveu com o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo. O futurismo, que teve suas ideias expostas

em um Manifesto em 1909, buscava “acompanhar a evolução dos tempos, glorificar o futuro e idolatrar as máquinas – principal símbolo do futuro (CHIPP, 1996, p. 181-193); manifestando-se na pintura, com cores fortes, superposição de imagens para simular a velocidade, e também na escultura e na gravura, com a exaltação do automóvel, da motocicleta, da força e beleza das máquinas e da exaltação do belicismo (MICHELLI, 2004, p. 211-214), iniciou o esvaziamento de suas propostas a partir do início da Primeira Guerra Mundial (TROTSKI, 2007, p. 107). O dadaísmo não é um estilo novo nem mesmo uma tendência artística renovadora, mas uma postura comportamental perante a realidade política, social e as expressões artísticas que existiam à época, 1916; a designação desse ‘comportamento’ não foi invenção de críticos, depreciando os criadores, porém dos próprios criadores “contra as ilusões da sociedade, o absurdo absoluto como arte contra qualquer significado que se possa atribuir à guerra”, negando os valores que a sociedade belicista venerava como sagrados e intocáveis: pátria, religião, moral, honra (HOFSTÄTTER, 1984, p. 171-172). Se não foi arte, certamente foi antiarte ao tornar objetos do cotidiano ‘obras de arte’, expondo-os com outra denominação, como o fez Duchamp, nominando um mictório branco de produção industrial, como **A Fonte**; ao reunir imagens de jornais, revistas, postais, selos, fotos... formando uma **colagem**, um objeto não-arte (GOMBRICH, 1999, p. 601; 606), também usada pelos cubistas, e ao reunir não-artistas para divulgarem a não-poesia, a não-música, a não-representação no Cabaré *Voltaire* e na *Galerie Dada*²⁸, antecipando a **performance** dos anos 1960 (HOFSTÄTTER, 1984, p. 177-178). Por fim, falemos sobre a última convivência que o cubismo teve em sua origem: o surrealismo, de gestação longa se considerarmos que iluminuras medievais ilustrando Apocalipses, as pinturas de Bosch sobre pecados, tentações, o juízo final e alegorias, as gravuras de Goya, da série **Los disparates**, o expressionismo de Ensor, antecedem os delírios de Magritti e de Dali (GOMBRICH, 1999, p. 589). A peça teatral **Os seios de Tirésias**, 1917, de Apollinaire, um drama surrealista, também nasceu antes da ‘estreia oficial’ do surrealismo.

E, como o futurismo e o dadaísmo, o simbolismo pretendiam ser um padrão comportamental provocados contra os valores burgueses, pretendendo libertar o

²⁸ Clube noturno em Zurique, fundado por Hugo Ball, com objetivos políticos e artísticos, em 1916, e teve curta duração, seguindo-se outro espaço com o mesmo objetivo, a **galerie Dada**; é bom lembrar que esse início do dadaísmo apresenta algumas contradições nas versões dos participantes.

artista e seu público com o uso de uma linguagem onírica, subconsciente, irracional; inicialmente chamado **pittura metafisica**, utiliza elementos do cubismo, os sólidos geométricos, em paisagens insólitas, com “figuras sem vida – recordações de figuras humanas com os monumentos – ocupam os seus lugares sem relação de sentido” (HOFSTÄTTER, 1984, p. 189-190); mais tarde, uma outra faceta do surrealismo, chamada de *activité paranoïque critique*, na qual a criação faz emergir “do inconsciente para superfície através de estados de embriaguez, de delírio ou de alucinação... as desfigurações, deformações e degenerações que resultam de perturbações patológicas”, transformadas em imagens em telas, onde as técnicas renascentistas servem para dar concretude ao absurdo (idem, p. 195).

E aqui, termina esta parte de nossa exposição, centrada nas ideias do que é Arte no Ocidente, desde a contribuição do Oriente Próximo até o surgimento das vanguardas europeias ao início do século XX, da década de 1920, marco temporal do nosso trabalho. Todavia, a pergunta continua a incomodar: afinal, o que é Arte? Que conceito valeria para adequar-se à **Vênus de Willendorf** e à **Cabeça de mulher**, 1909, de Picasso? Ou às mãos, pintadas em várias paredes de pedra pelos continentes, das mãos que apertam a cabeça da figura desesperada na tela **O grito**, 1893 de Munch?

2.2 A IDEIA DE HISTÓRIA DA ARTE NAS SOCIEDADES OCIDENTAIS

Se ainda hoje a ideia do que seja Arte parece-nos tão confusa e escorregadia, é porque, ou melhor, talvez porque, e a cautela é necessária, o surgimento da ideia do que seria Arte e o que seria uma obra de arte, um objeto artístico, só acontecerá na Grécia, simultaneamente ao nascimento do teatro e da Filosofia, ao final do século VI a.C. (DANTO, 2010, p. 129). Tudo o que **Homo Sapiens** produziu, desde seu aparecimento na cena da biosfera, e a que hoje chamamos Arte, “eram artefatos fabricados para promover algum valor ulterior... por mais variados que fossem seus usos”; tudo que chamamos arte primitiva era feita com um objetivo, “um fetiche mágico, um templo para honrar os deuses... um mastro totêmico para realçar a dignidade de um clã... diferente do que hoje denominaríamos estético” (OSBORNE, 1978, p. 29-30). Às pinturas de animais, atribuímos uma significação sobrenatural,

magia simpática, conjunto de crenças e rituais capazes de trazer para junto, aproximar um sentimento, um desejo de garantir o sucesso da caça e, conseqüentemente, da sobrevivência (HAUSER, 1973, p. 14). Milhares de anos se passaram até que os vales inundados pelas cheias dos grandes rios no semicírculo do Fértil Crescente, no subcontinente indiano e na Ásia Oriental, fossem ocupados por agricultores, criadores de animais, e fabricantes de utensílios em cerâmica; passávamos de uma sociedade coletora-caçadora para uma sociedade produtora de alimentos e de bens no tempo a que chamamos Neolítico (SOBRINHO, 1981, v. 1, p. 21-22) e também de um pensamento mítico, arcaico, resultante da concepção de uma Natureza misteriosa, para um pensamento capaz de organizar, planejar e prever a existência da vida comunitária nas aldeias, pensamento pré-racional e pré-lógico que vai se refletir “na separação entre a obra secular, a de culto e a ... decorativa... a substituição de imagens concretas... por símbolos e marcas, ideogramas abstratos” (HAUSER, 1973, p. 121-122). Sem dúvida, “o desenvolvimento dos ofícios ... funcionava [como] impulso estético”, levando as comunidades neolíticas “a trabalharem os seus artefatos... embelezarem-nos decorativamente e a darem-lhes... beleza de formas” (OSBORNE, 1978, p. 30); Argan nos diz que, nesta época amonetária, o fazer artístico “sublimava a magia no mito”, a socialização confusa e indistinta das coisas “na clareza formal do divino” e, citando Diano²⁹, acrescenta; “É no plano da técnica que, pouco a pouco, o homem se desvincula da magia e do sagrado, assim que tem condições de atribuir algo à obra de suas mãos e ao saber acumulado na mente que apenas as orienta” (1995, p. 45). Ou seja: o ornamento sobreposto ao corpo, a decoração na cerâmica e nos utensílios vão perdendo a ligação com o sobrenatural e tomando valores de fruição, de encantamento sensorial, de natureza estética.

Outros milhares de anos se passaram, aldeias dos vales férteis se uniram por casamentos, alianças de paz e de guerra, ou foram submetidas pela força de outras aldeias, fortalecendo a liderança da elite guerreira e da sacerdotal, elites estas que terminarão por impor suas vontades como ordens emanadas dos deuses, dirigindo a força laboral da população submetida nos trabalhos coletivos de subsistência, de produção de bens utilitários e ornamentais, bem como nas grandes construções (SOBRINHO, 1981, v. 1, p. 27-28). No Fértil Crescente, a fertilidade do solo

²⁹ Carlo Alberto Diano, 1902-1974, erudito, italiano, especialista em cultura clássica, autor de **Linhas para uma fenomenologia da Arte**, 1956.

associada à diversidade de culturas agrícolas e de espécimes domesticadas, o uso do tempo para satisfazer as necessidades básicas era menor que em outras regiões: “sobrava” tempo para que a elite dirigente direcionasse a mão de obra qualificada para a produção de bens ornamentais pois “quanto menor for a... parcela exigida para a produção dos meios indispensáveis à existência, tanto mais numerosa será [a parcela de tempo] disponível para outros trabalhos ... o que incitará o homem – ... – a multiplicar as suas necessidades e suas aptidões, os seus meios e métodos de trabalho” (MARX; ENGELS, 2010. P. 102-103).

E a elite dirigente direcionava a produção ornamental, ‘artística’, para a glorificação dos deuses e de seus vigários terrestres (nobreza governante e sacerdotal), através da multiplicação quase infinita de cenas de guerras, conquistas, submissão dos vencidos, e da associação dos governantes com as divindades, seja por descendência/parentesco ou por bênção/adoção, pinturas e esculturas produzidas segundo regras fixas, cânones, obedecidos rigorosamente tais como o geometrismo, o imobilismo, a frontalidade (HAUSER, 1995, p. 29), ainda que, amiúde, encontremos em relevos e papiros a representação fidedigna de animais e de plantas, permitindo aos biólogos de hoje conhecer gêneros e espécies representadas (GOMBRICH, 1999, p. 64-65). É possível que exista uma ligação entre o pensamento não-abstrato das civilizações totêmicas do Oriente Próximo, como a egípcia e as dos povos da Mesopotâmia, expresso claramente nos hieróglifos e nos caracteres cuneiformes, e a arte destes povos, limitada por convenções não-abstratas (PEDROSA, 1986, p. 62-63), a que Gombrich chama de estilo (idem, p. 65). Foi a arte desses povos que irá chegar à bacia do Mediterrâneo, através da pirataria e do comércio das talassocracias³⁰, a fenícia e a cretense, ‘reformulando’ as fórmulas de produzir esculturas e pinturas; e através das civilizações que medraram em Creta, vai surgir a arte grega, a base para o pensamento artístico ocidental (HAUSER, 1995, p. 60), aquela que irá produzir as primeiras reflexões sobre fruição, prazer diante de um objeto artístico, reflexões sobre o que é beleza, o que é arte.

Arte pode estar ligada à ideia de fruição, sentir prazer, agrado, diante de uma obra considerada ‘artística’; gostar ou não gostar, nos leva ao patamar de definir o

³⁰ Diz-se daquelas sociedades cuja riqueza e poder político (Κρατία, Krátia) advém do comércio marítimo (θαλάσσα, thálassa, mar), como também foram Constantinopla, Atenas, Veneza, Cartago.

que é e o que não é belo, digno de admiração, aquilo que nos atrai (GOMBRICH, 1999, p. 15) ou nos causa repulsa. Pode haver arte em uma obra que nos impressiona pelo desagradado, pela aversão? Aristóteles, na Poética, diz que sim: mesmo as coisas que nos causem angústia, podem ser apreciadas se elas são imitações perfeitas do que representam (DANTO, 2005, p. 49-50).

Ora, sem dúvida, o objeto de arte nos causa prazer, além de espanto ou de repulsa: uma sensação de satisfação, de plenitude, de se sentir bem com a relação sensitiva produzida pelo contato com a obra; uma sensação de estranheza, de não poder estabelecer uma relação de empatia ou de reconhecimento; uma sensação de aversão, uma recusa diante de uma representação instigante, incômoda, perturbadora. E, para trazer à tona todas essas sensações, o objeto artístico não precisa ser uma cópia exata daquilo que representa, pretensão amiúde condenada por Platão, arte como μιμητις, mimesis, **imitatio**, imitação do mundo das ideias a partir do mundo das sombras, uma cópia imperfeita da realidade imperfeita. Arte não é, decididamente, cópia do mundo externo a nós (nem interno, também) ainda que Platão seja importantíssimo para o estudo das ideias sobre a Arte, com os conceitos de φαινόμενον, phainomeno, aparência; de εἶδωλον, **eidolon**, ídolo, simulacro, aspecto, figura; de φάντασμα, phántasma, aparentar, parecer; e de εἰκών, **êicon**, ícone, imagem que obedece às proporções, obedece à simetria³¹. “Na verdade, Platão não condena as artes enquanto artes... seu gosto... leva-o a condenar o ilusionismo da arte... de sua época [a perspectiva, o claro-escuro], na qual ele vê uma concepção estritamente humanista, relativista, próxima dos sofistas” (LACOSTE, 1986, p. 13), que gera o sentimento do real, do verdadeiro, quando não o é. Pode parecer contraditório dar início à discussão sobre arte, artistas e obras de arte, referindo-se à autoridade de Platão, alguém que condenava a arte e os artistas; todavia, é com ele que tais conceitos aparecem pela primeira vez como questões de natureza filosófica, e sobre ele, disse Whitehead³², a quem parodiamos: a Filosofia Ocidental começa e termina em Platão; o resto, são notas de rodapé. O discípulo mais famoso do teórico do idealismo foi Aristóteles, o estagirita, que procurou dar uma visão menos reprobatória do fenômeno artístico. Citando

³¹ Esses conceitos são tratados na REPÚBLICA, HÍPIAS maior, SOFISTA, LEIS, TEETETO, e outras obras de Platão, citadas na bibliografia.

³² Alfred North Whitehead, 1861-1947, filósofo, lógico e matemático britânico, destacou-se com seu aluno Bertrand Russell, influenciando vários campos do conhecimento.

Aristóteles³³, diz-nos Osborne que gostamos de olhar para as exatas reproduções porque todos os homens têm o pendor natural para a mimese desde a infância e esse instinto imitativo é uma das causas das artes poéticas, as técnicas de criação; e gostamos de ver as representações da realidade porque elas vem acompanhada do prazer do conhecimento, do aprendizado de algo novo (1978, p. 64; 70) e “pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer” (ARISTÓTELES, 1964, p. 274). O estagirita “valoriza a obra de arte em função de sua semelhança com o real. Aceita-a como aparência mesmo”, a quem chama πῑθάνοια, pithanoia, o que se apresenta ou tem aparência de verdadeiro (NUNES, 2010, p. 40); mas, o prazer que essa verossimilhança traz e causa, vem do saber não ser real o que se nos apresenta como real e “pertence, portanto, à mesma ordem da satisfação que as fantasias nos proporcionam quando sabemos que se trata de uma fantasia” (DANTO, 2005, p. 51); não há dúvida, portanto, que parodiando Aristóteles em seu elogio à Poesia, que a Arte é mais filosófica do que a história, pois que a Poesia/Arte revela o universal, e a História, o particular (ARISTÓTELES, 1973, p. 451).

Entre os romanos, a preocupação com as reflexões sobre a Arte foram mínimas: diz-nos Nunes que “nada de fundamental acrescentaram à poética, nenhuma especulação de importância encontramos” (2010, p. 9). Lactânio³⁴, ca. 240-320, teólogo cristão, sua obra **Divinae Institutiones**, citando Sêneca, 4^a.C.-65 d.C., com sua prosa coloquial, refere-se pontualmente à relação da elite romana com a Arte e os artistas: “oferecemos orações e sacrifícios perante as estátuas dos deuses, mas desprezamos os escultores que as fazem”. Plutarco³⁵, ao escrever a biografia de Péricles, diz-nos que “nenhum jovem generoso, ao contemplar [a estátua] Zéus do Olimpo ou a Hera de Argos, desejará ser um Fídias ou um Policleto”, insistindo que, por mais competente seja o artesão/artista, não há porque estimá-los (HAUSER, 1995, p. 120). Por fim, Luciano sentencia que reverenciamos os artistas nas esculturas que fizeram (idem, ibidem).

³³ Na obra POÉTICA, περί ποιητικῆς (ca. 335) Peri Poétikés, a primeira teoria explícita sobre a Arte que um pensador da Antiguidade legou ao Ocidente.

³⁴ Lucius Caelius (aut Coecilius) Firmianus Lactantius nasceu pagão, mas, convertido, tornou-se apologista do cristianismo junto aos intelectuais romanos.

³⁵ Lucio Mestrio Plutarco, 46-120, grego do Império Romano, é conhecido como historiador, biógrafo e filósofo. **Vidas paralelas** (ou Comparadas) é sua obra mais conhecida.

O cristianismo vai se debater com o problema arte/obra de arte, desde suas origens como religião estruturada até sua consolidação conjunta com o feudalismo europeu, no século IX, enquanto os primeiros seguidores de Jesus discutiam se a doutrina era um reavivamento do judaísmo ou uma nova religião, a questão do uso de obras de arte no culto da fração do pão³⁶ não tinha importância. Entretanto, a expansão lenta, mas constante, da nova doutrina no espaço helenístico do Mediterrâneo e com a absorção desta nova crença de elementos das religiões orientais como o maniqueísmo, as religiões helenísticas, os cultos órficos e da formal religião romana, coloca-se as imagens sacras, pintura e escultura, como uma questão crucial para as lideranças cristãs (SOBRINHO, 1981, p. 173-175; 210). Usá-las ou não nos rituais e cerimônias que se iam distanciando da simplicidade inicial da fração do pão? Desnecessário dizer aqui o quanto tal questão ocupou os primeiros padres e teólogos cristãos, e quantas controvérsias sobre o assunto foram geradas, e quantos mártires derramaram sangue e perderam a vida, até os defensores do uso “educativo das imagens” aprovassem pinturas, esculturas e mosaicos, adornando basílicas, igrejas abaciais e capelas votivas de algum nobre, bem como ilustrações com pinturas da divindade, anjos e santos, brilhassem nos rolos de pergaminho e nos códices (GOMBRICH, 1999, p. 135; 137-138; HAUSER, 1995, p. 139-140; e 1973, p. 145). E ao longo desse doloroso processo, questões levantadas pelos gregos sobre arte, artistas, obras de arte voltaram à arena dos debates, tanto pelos teóricos pagãos, ainda existentes, vivos e ativos, quanto pelos teóricos cristãos, justificando teologicamente o uso da arte no culto e nos edifícios da nova religião. Entre os séculos I e III, pagãos, como Longino³⁷, Horácio³⁸ e Plotino³⁹ trataram das questões relativas à beleza, harmonia das formas no fazer artístico; Longino e Horácio na literatura, e Plotino nas artes plásticas. Em Plotino, o Belo/a Beleza era uma ideia eterna, perfeita e incriada (ver PLATÃO, 2010, p. 305) da qual

³⁶ O culto cristão primitivo estava centrado no “memorial do partir do pão”, quando pão e vinho abençoados eram consumidos em memória do corpo e do sangue de Jesus, alimentos espirituais, segundo o próprio Mestre.

³⁷ Dionísio Longino ou Pseudo Longino seria um pensador do século I, a quem se atribui o **Tratado do Sublime** περί ὑψους, Peri Hypsos. Longino parece ter sido o primeiro a opor as qualidades apolíneo/dionisíaco para a elaboração do texto literário. Sobre o assunto, pode-se ler BRANDÃO, 1988. O texto grego do autor foi traduzido em 1689 por Nicolas Borleau Despréaux, 1636-1711.

³⁸ Quintus Horatius Flacus, 65 a.C. 8a.C., poeta lírico e satírico, amigo de Virgílio e protegido pelo senador Mecenas. Horácio escreveu várias obras, como as **Epístolas**, entre elas a **Epístola aos Pisões ou Arte Poética**. Sobre o assunto, BRANDÃO, 1988.

³⁹ Plotino, ca. 205-70, é o grande representante do neoplatonismo, e sua influência chega até nós, por diversos filósofos.

as obras de arte são reflexos criados (poéin) pelo artesão/artista (téckne) cuja alma (psiquê), na ânsia de aperfeiçoar-se, busca a ideia eterna, perfeita e incriada do Belo/da Beleza:

portanto, que todo aquele que queira contemplar a divindade (théos) e ao Belos (kállos), se torne antes divino e belo. Tornando a subir [ao mundo da Ideias], chegará primeiro à Inteligência (nóus); verá que as ideias são belas e reconhecerá que essa é a beleza... pois elas provém da inteligência do ser (PLOTINO, 2007, p. 34).

É fácil perceber o conteúdo imaterial (metafísico) dessas ideias e como não foi difícil aos teóricos cristãos absorverem-nas e a elas darem um novo significado. Lembramos aqui o último filósofo clássico pagão, morto pela perseguição do imperador Teodorico, foi autor de “**A consolação da Filosofia**”, estamos falando de Boécio⁴⁰; sua teoria defendia a ideia de beleza como a proporção entre as partes; a percepção da Beleza tem de estar voltada para as coisas perenes, como o cosmo, criado pela divindade, única contemplação capaz de trazer a felicidade (BOÉCIO, 2011, p. 96-97), mantendo a ideia de beleza como algo divino e imperecível.

Santo Agostinho é o primeiro a traçar os esboços de uma teoria da arte sobre a ótica do cristianismo, esboços espalhados por várias de suas obras; para ele, a bondade do Criador é a fonte da Beleza, presente na organização das leis naturais e na proporção harmoniosa que rege o Universo, criado com peso, número e medida (AGOSTINHO, 1993, Vol. II, p. 1041), e número, aqui, tem a mesma carga ontológica que Pitágoras deu: “tudo tem formas porque tem números... ser é o mesmo que possuir número” (idem, 2001, p. 222-223); peso se manifesta na realidade material das coisas que têm a parcela da Beleza ideal divina, sejam as coisas da natureza ou os corpos humanos. Diga-se de passagem que, na valorização do corpo, cristãos esqueceram a ideia de Platão de ser o corpo material a prisão da alma (PLATÃO, 2009, p. 264): Cristo, o Filho Unigênito do Pai, a Ele igual em tudo, fez-se homem, o Verbo Encarnado, em tudo igual aos homens menos no pecado; e Paulo, na Epístola aos Coríntios 6:19⁴¹, diz que nós somos o templo do Espírito Santo, invólucros da Divindade; coisas e corpos podem conter a **beleza sensível**, reflexo pálido da **beleza inteligível**, reconhecida pela alma como reflexo da beleza, Bem divino. Como Plotino, Agostinho contrapôs a Beleza com a feiura

⁴⁰ Anício Mânlio Torquato Severino Boécio, 480-524, é considerado o precursor da Escolástica, tendo importante papel no desenvolvimento da Lógica Medieval.

⁴¹ BÍBLIA SAGRADA, Novo Testamento.

(AGOSTINHO, 2005, p. 17-19; PLOTINO, 2007, p. 22; 27). Até aqui, fica claro que, mesmo o objeto artístico despertando interesse, admiração por parte do espectador, aquele prazer clássico proporcionado pela beleza sensual (que toca os sentidos, a sensibilidade), física, tal sensação deve declinar no espírito para dar lugar à busca da contemplação direta da perfeição divina; “a verdadeira beleza... transcende a esfera sensual, pertence apenas a Deus e é apreendida, ou através da intuição intelectual, ou ainda mais perfeitamente através da intuição mística” (OSBORNE, 1978, p. 121), pensamento concorde com a ideia de João Escoto, o Erígena, ao afirmar “não que a criação seja má nem mesmo que seja mau o conhecimento dela; mau é o perverso impulso que leva o espírito sensato a abandonar a contemplação do seu autor e voltar-se, com apetite lascivo e ilícito, para o amor da matéria sensível”, na citação de Osborne (idem, ibidem). O mesmo se aplicava a harmonia contida na música: está no **Musica inchiriadis**, manual de música, do século IX, atribuído erroneamente a Hucbald (GROUT & PALISCA, 2007, p. 98) que a matemática que engendrou o Cosmo também estava presente na harmonia musical. Jacques de Liège ou Jacob Leodiensis, 1260-1340, musicólogo francês na transição do século XIII para o XIV, autor da obra **Speculum Musicae**, Espelho da Música, diz-nos que a teoria musical “aplica-se objetivamente a todas as coisas, a Deus e às coisas criadas, incorpóreas e corpóreas, às ciências assim teóricas como práticas” (OSBORNE, 1978, p. 122). Pedro Abelardo teria sugerido relações entre as proporções do Templo de Salomão em Jerusalém e as consonâncias musicais; João Escoto, falando que a harmonia se compõe de consonâncias e dissonâncias” e, nessa lei musical, enxergava a fonte de toda beleza” (idem, ibidem). A leitura do que está dito anteriormente parece-nos lembrar um texto teológico e não uma investigação sobre as características da Arte na Antiguidade tardia e na Alta Idade Média europeia; e, se parece, é porque provavelmente as ligações entre a investigação sobre as características da divindade e a representação dela, com seus santos e seus anjos, nas pinturas murais, nos mosaicos, nas esculturas e nas ilustrações dos pergaminhos eram evidentes: “é de Deus que provém a beleza da criação... que deleita a alma”... para o doutor angélico “o Belo está mais próximo da Verdade: a contemplação exercita o conhecimento, e o deleite, que dela é inseparável, decorre sobretudo dos sentidos intelectuais, a vista e o ouvido” (NUNES, 2010, p. 32). Segundo Nunes, Tomás de Aquino diz-nos que “a Arte é operativa, a beleza, contemplativa”: operativa, porquanto opera, obra, algo

construído segundo regras, *tékne*, capaz de criar obras “úteis que servem os interesses dos homens, e obras que se subordinam à Beleza [ligada ao Bem e à Verdade] para servir ao espírito” (idem, *ibidem*). O doutor angélico não teve todas as suas reflexões aceitas pacificamente: sua ‘perigosa’ aproximação com Aristóteles ‘ameaçava’ a doutrina oficial da Igreja Romana, amparada na teologia criada por Agostinho; a disputa teológica saída dessas duas forças ocorre simultaneamente com o confronto entre franciscanos, defensores de um cristianismo despojado, anárquico, e os dominicanos, defensores de um cristianismo intelectualizado, e o surgimento das universidades (BELO, 2015, p. 118-119). E se Aquino não deu uma solução realista, aristotélica, à ação artística, ao objeto artístico, separando-os da Ética (\neq Estética), o debate foi aberto entre os intelectuais, membros do clero; e os artistas, membros do clero ou leigos, a serviço do clero, absorvem parte desse debate naquilo que concernia à representação das figuras nas obras de arte. “Na arte visual está prestes a transferir-se... para o retrato imediatamente vivenciado, do sensível e do particular... as coisas individuais da realidade vivenciada convertem-se doravante em temas de arte sem precisar de qualquer justificação sobrenatural ou transcendente” (HAUSER, 1995, p. 235-236). E neste século XIII, em que viveram Aquino, Pedro de Irlanda, Alberto Magno, Roger Bacon e Duns Scoto, a tecnologia da arquitetura gótica está se consolidando (GOMBRICH, 1999, p. 186); a escultura religiosa recupera parte da linguagem estilística das figuras helenístico-romanas: “os artistas góticos... recuperaram a perdida arte clássica de deixar que a estrutura do corpo se revelasse sob as dobras das roupagens... como fazer uma figura adquirir um aspecto convincente... narrar a história sagrada de um modo mais comovente e mais real” (idem, p. 192-193); as ilustrações nos pergaminhos começam a mostrar as figuras humanas em poses gestuais, simulando o movimento, e os rostos expressando as emoções, com as vestes moldando anatomicamente os corpos (idem, p. 195). Lenta, mas continuamente, os artesãos/artistas absorviam o novo modelo teológico de ver ação artística: “um certo equilíbrio entre liberdade e restrição” que refletia uma sociedade estamental, teoricamente imóvel, que começava a conhecer “a possibilidade de ascensão social não... inteiramente excluída” (HAUSER, 1995, p. 236-237), sociedade que via a ascensão da burguesia. Aristóteles viu isso em sua época com o desaparecimento do *cosmo polein*, do mundo das pólis, da cidadania limitada à cidade, a partir da formação do Império Helenístico, da “globalização” do ideal de pólis na bacia do

Mediterrâneo: você seria grego se falasse grego e participasse da herança cultural construída nesse idioma, independentemente de sua origem gentílica, eupátrida, *homoioi* (BELO, 2015, p. 79); agora, no século XIII da era cristã, Platão e Aristóteles, sendo confrontados pelos teólogos, motivavam um debate entre os intelectuais, debate que respingava nos artistas/artesão, Aristóteles levando vantagem ao dizer que a obra de arte é resultado de uma escolha do artesão/artista, a partir de regras, cânones estabelecidas e aceitas socialmente, dentre o que existe na natureza, e reproduzir (mimesis) a realidade natural (NUNES, 2010, p. 20-21, 27-28); mas Platão, relido por Plotino, ainda presente na dimensão de que a atividade artística e seu resultado, a obra de arte, tinha uma dimensão sobrenatural, divina (NUNES, 2010; p. 23; 31). E a sociedade do século XIII, já não era a de Agostinho nem a de João Escoto, nem aquela que vira a consolidação do papado e a expansão do Cristianismo, do Reino Visigótico aos reinos dos danos no mar Báltico, com seus mosteiros, com sua abadias e suas catedrais; as Cruzadas⁴², militarmente fracassos, movimentavam populações rurais e faziam crescer cidades que se enchiam de artesãos, mercadores, marginalizados da sociedade estamental, saltimbancos, judeus (BOULOS JÚNIOR, 2017, p. 210), indivíduos que dependiam do próprio esforço para sobreviver, valorizando este esforço pessoal, individual como recompensa divina. “O desenvolvimento da iniciativa individual é acompanhada pelo ocaso da visão do mundo medieval, autoritária; a queda da cultura cristã universal, o desfazer da unidade da fé com o saber, o direito e a moral, a arte e o artesanato (HAUSER, 1973, p. 49). São esses indivíduos que começavam a ser representados nas tapeçarias, nos mosaicos, nos vitrais, nas pinturas e nas esculturas góticas, inseridos nas representações que exaltavam o céu, falando da humana Terra, onde Deus se fez homem, e homem pobre, artesão marceneiro que viveu, sofreu e morreu dando seu corpo e seu sangue como alimento, pois esse ambiente é agora o cenário real de sua vida... E assim, cada detalhe da vida cotidiana ... passa a ser em si mesmos temas de interesse artístico (HAUSER, 1995, p. 268). Não por coincidência no século XIII, temos a instituição da festa religiosa de **Corpus Christi**, o Corpo de Cristo sob a forma eucarística, como hóstia, partícula circular de pão ázimo, celebração criada por urbano IV papa, 1264, e realizada em Colônia, Alemanha, desde 1270, ano da 8ª Cruzada. Não por coincidência, os franciscanos,

⁴² As quatro últimas grandes cruzadas ocorreram entre 1204-1270.

seguindo os ensinamentos do fundador Francisco, ainda que mantivessem resquício das ideias do maniqueísmo, sobre o campo de batalha entre a luz e as trevas que era o nosso corpo, exaltavam-no como uma das formas pela qual Deus expressava sua bondade e beleza; e os mesmos franciscanos exaltavam a humildade de Jesus, tanto no nascimento como na morte por crucificação, um Cristo humanizado ao máximo, bem próximo ao homem comum, com seu sofrimento e seu corpo exposto aos olhos dos homens⁴³. Coube a Cenni di Pietro Cimabue, ou simplesmente Cimabue⁴⁴, 1240-1302, descrito biograficamente por Vasari, representar as ideias franciscanas na basílica dedicada ao *poverello de Assis*⁴⁵, em dois grandes afrescos na parede do transepto, **A descida da cruz e A crucificação**; representar Cristo crucificado foi um tema recorrente na obra de Cimabue, o pintor da transição entre a *maniera greca*, o estilo bizantino, e a *maniera dela rinascità*, renascentista, naturalista: temos exemplos de crucificação na igreja de São Domingos, Arezzo, e São Domingos, Bolonha; Basílica de Sana Cruz, Florença, entre outros. Por que isso é importante? Porque Cimabue transpõe para a pintura a mudança ocorrida na arte gótica realizada pelo escultor Nicola Pisano, 1220-1284, ao trazer o naturalismo clássico para seus trabalhos⁴⁶, e ter sido o autor do primeiro nu escultural medieval, sem a conotação de pecado, vergonha ou humilhação⁴⁷.

A partir do século XIV, a atividade artística e falamos aqui das artes plásticas, especificamente pintura e escultura, essa atividade entra, progressiva mas

⁴³ Nunca é demasiado lembrar que a imagem do Cristo crucificado, sangrando, sofrendo, nunca foi uma unanimidade entre o clero cristão e mesmo entre os fiéis; a cruz era um castigo degradante e não 'ficava bem' representar o Filho de Deus como um criminoso desprezível. O símbolo da cruz, sem o Cristo, foi oficializado por Constantino em Niceia, 323. O desejo de recolher relíquias (objetos ou partes de alguém considerado Santo/Santa) fez nascer o culto à Vera (verdadeira) Cruz, lendariamente encontrada por Santa Helena, mãe de Constantino. Quando Jesus era representado sob a forma de um crucificado tinha sempre um rosto sereno e, por vezes, vestes aristocráticas; o culto à cruz na Semana Santa na Alta Idade Média era comum, mas sem a ênfase ao cruel sofrimento.

⁴⁴ Artista muito conhecido em sua época de vida, tem sua obra marcada pela transição do bidimensional Bizantino para o naturalismo, iniciando o uso da perspectiva, da dramaticidade das expressões nas figuras, o cuidado com a anatomia, no planejamento que recobre as figuras. Cimabue antecipa o que Giotto faria na transição do **ducento** para o **trecento**.

⁴⁵ O **pobrezinho** de Assis. Assim o povo das regiões próximas a Assis, cidade da Umbria na Província de Perúgia ao Norte do Lácio, chamavam Francisco.

⁴⁶ Afirmativa contestável, já que muitas obras de Pisano foram destruídas ou modificadas desde sua morte até o século XIX. Contudo, há unanimidade sobre a importância de Pisano como introdutor do classicismo naturalista no norte da Itália, ainda no **ducento**.

⁴⁷ Na **Alegoria da Fortaleza**, detalhe do púlpito de batistério de Pisa e a representação de Hércules desnudo.

definitivamente, no campo das Artes Liberais: Villani⁴⁸ nos diz que “os pintores não são inferiores àqueles a quem o exercício das artes liberais faz mestres” e exalta os pintores florentinos “que reergueram as artes exauridas e quase extintas e, de tal renascimento, devemos buscar a iniciativa em Cimabue, logo seguido de Giotto” (BAZIN, 1989, p. 6). Ao início do século XIV, Cennini eleva a condição dos artistas: “Daí, a importância do tratado de Cennin⁴⁹ no **trecento**... Para ele, a fantasia artística deve estar marcada e acompanhada de uma habilidade técnica. Por isso, a pintura deverá estar sentada na fila após a ciência”... (CARAMELLA, 1998, p. 27). Depois disso, como ficou a Arte?

“No Renascimento, os artistas procuram imitar o que a Natureza tem de essencial e de perfeito... Verifica-se... importante mudança que vinha da Idade Média em relação à pintura à escultura e à arquitetura” (NUNES, 2010, p. 41-42). As palavras da Natureza estão escritas em linguagem matemática, dizia Galileu, e são leis que ordenam a perfeição e podem ser representadas pela Arte (idem, ibidem). Da Vinci, Giordano Bruno e Galileu são, em parte, responsáveis por essa visão valorativa da Natureza e do estudo das leis que fazem funcionar os fenômenos no planeta Terra; e conhecendo tais leis, poder aplicá-las na Arte, arte que irá repetir essa essência e perfeição na mimese criativa que cada artista possui em sua subjetividade. Diz-no Hauser que “na época do Renascimento... o artista... desperta para a consciência de sua subjetividade e nunca mais a perderá de vista, quaisquer que sejam suas funções” (1973, p. 154) e continua sentenciando que a Renascença é o ponto de partida de um processo em que o artista está dividido entre o tradicionalismo medieval e a exaltação do classicismo, o que se entendia por Antiguidade Clássica à época, tensão que só se resolverá com o Maneirismo; tensão revelada” na sua lealdade dividida entre o passado e o presente, a tradição e a inovação, as formas impostas e as livremente escolhidas (idem, ibidem). Em uma outra obra, o mesmo Hauser critica a visão de Burckhardt por dar ênfase ao naturalismo do período e... a descoberta do mundo e do homem como o fator mais

⁴⁸ Em seu livro **Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus**, Livro sobre a origem da cidade de Florença e de seus famosos cidadãos, 404, Filippo Villani, 1325-1405, narra, não só a história florentina através dos seus notáveis cidadãos, como também comenta sobre o surgimento do humanismo e da **nuova arte** renascida na transição do **ducento** para o **trecento**.

⁴⁹ **Il libro dell'art o trattato della pittura**, Livro da arte ou tratado da pintura. Cennino d'Andrea Cennini, 1440, foi influenciado por Giotto e seu tratado é o primeiro sobre o assunto escrito no **sermo vulgaribus**, língua nacional, e não em latim, como o costume até então, uma mistura do dialeto toscano e veneziano.

fundamental do Renascimento”, quando a novidade na arte renascentista era “tão somente o caráter científico, metódico e totalitário do naturalismo”, a representação do mundo conhecido pela experiência sensorial (HAUSER, 1995, p. 274-275). Outros passos, *pari passu*, usando uma redundância, serão dados por Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, este último já referido anteriormente na valorização da ciência e de sua relação com a Arte; Alberti vai codificar a pintura, conceituando-a a partir de referenciais como: a *composição*, os lugares da superfície pintada tomadas em seu conjunto; a *recepção das luzes*, com o uso do claro-escuro; e a *circunscrição*, a delimitação das figuras e de tudo que compõe a pintura, através do desenho (CARAMELLA, 1998, p. 28); da Vinci, reestruturando a disputa dos *paragon*⁵⁰, demonstra que só a experiência sensorial pode garantir a certeza científica e essa mesma experiência sensorial é usada, tanto pelo escultor como pelo pintor (idem, p. 30). E o uso da ciência, em especial da Matemática e da Geometria, resultou no desenvolvimento da perspectiva, resultante da investigação de Filippo Brunelleschi e descrita por Alberti na obra **De Pictura, Della Pittura**⁵¹, aplicada por Masaccio e Piero della Francesca ainda no *quattrocento* (GOMBRICH, 1999, p. 229; 260); no mesmo *quattrocento*, aquela tensão a que nos referimos, ancorados na autoridade de Hauser, é confirmada por Gombrich ao definir que a “mistura do velho e do novo, entre tradições góticas e formas modernas, é característica de muitos mestres em meados do século XV (idem, p. 251). É também neste século que se consolidam as certezas sobre o conceito de beleza que vem do corpo humano, representado idealmente, como a humanidade, outra vez redimida da superstição e da ignorância; da perfeição da Natureza e do planeta, submetidos a leis que a ciência desvendava e que o Homem manipulava com sua racionalidade: aí estavam o neoplatonismo “do círculo florentino de Massilio Ficino, entre outros, para quem a beleza era sinônimo de proporção, ordem e medida... os quadros adquiriram a capacidade de representar ou tornar mais claro o estado da Humanidade novamente redimida... a beleza corporal idealizada”... e também a concepção de beleza ligada” ao doloroso sentimento religioso que tinha tomado o corpo no mundo gótico” (BATTISTI, 1984, p. 18). O mecenato foi outra característica deste século e mais presente ainda que no *trecento*: não só as famílias abastadas

⁵⁰ Comparação, em italiano. Disputa comum no século XV entre pintores e escultores para se definir quem seria maior, mais artista, mais intelectualizado.

⁵¹ Sobre a pintura.

mantinham a seu serviço os préstimos de poetas, historiadores, eruditos e artistas, como também as cidades estados, através de seus governantes, contratavam os serviços dessa gente que vivia de vender seu trabalho intelectual (idem, p. 22).

Essa tensão entre o velho e o novo, com a preponderância do novo, ainda que o velho vença no aspecto religioso, com a vitória da Reforma, de sua exaltação à fé e a proibição de se produzir arte sacra (SOBRINHO, 1982, v. 2, p. 33), começa a crescer ainda no *cinquecento* com *Patrizi*, 1529-97, dizendo “que o artista é antes e acima de tudo um criador (*facitor*), que não copia a Natureza, mas dá expressão à sua própria imaginação criativa... a única qualidade essencial das belas artes é o *meraviglioso*” (OSBORNE, 1978, p. 129). Uma reação ao engessamento que as regras neoclássicas criavam aos arquitetos, escultores e pintores começa a se delinear com *il divino*: Michelangelo⁵², vez por outra, expressava afrontoso desdém pelas convenções, pelos cânones clássicos, habituando o espectador a extasiar-se com os “caprichos” e, invenções” do *facitor* (GOMBRICH, 1999, p. 362), e o fez na Capela Sistina e no átrio da escadaria da biblioteca Laurenziana (BATTISTI, 1984, p. 85, 213); o início da Reforma Luterana e as críticas à estrutura do papado católico romano, o saque de Roma e a fragmentação do mundo cristão (SOBRINHO, 1982, p. 34-35), são as corporificação desta crise, onde, no campo da Arte, havia contra o Classicismo “o sentimento de que suas formas demasiadamente corretas, harmoniosas e aparentemente não arriscadas”, eram “não só insuficientes, como também falsas nesta época de mudança” (HAUSER, 1973, p. 159). O que vai marcar essa *nuova maniera*, desse maneirismo? Em primeiro lugar, a extensão do Maneirismo no espaço (onde ocorreu) e no tempo (quando começa/onde termina), o caráter anti-clássico e a condição social do artista (ARGAN, 1999, p. 373); em segundo lugar, o Maneirismo não é um evento sucessivo ao Renascimento, mas coetâneo, e ambos continuam vivos no barroco (HAUSER, 1973, p. 159); não é também o vácuo entre a Alta Renascença e o esplendoroso barroco; no qual os artistas viviam torturados por dúvidas, incertezas e dificuldades sobre as questões do próprio ofício. Maneirismo, com conotação crítica, aparece inicialmente um **Idée de la Perfection de la Peinture**, de Roland Frécart de Chambray⁵³, 1662, e segue como ‘arte de composição artificial e extravagante’ (Bellori e Malvasia), virtuosidade

⁵² Michelangelo é considerado o primeiro artista anti-clássico. O texto fala disso e cita as fontes.

⁵³ Ideia sobre a perfeição da pintura. Frécart, 1606-1676, foi importante teórico da arte, uma referência para o academismo francês, e um crítico ferrenho da pintura de Michelangelo, Rubens, Caravaggio e Tintoretto.

excessiva (Lanzi), uma visão preconceituosa sobre a arte ‘decadente’ do Renascimento ao final do século XVI (Burckhardt e Wölfflin)⁵⁴; no campo da pintura, a composição vai apresentar, dentro de uma mesma obra, uma articulação narrativa entre cenas independentes, cuja organização não segue a perspectiva linear (BATTISTI, 1984, p. 212), e os artistas desse momento “procuraram deliberadamente criar algo novo e inesperado, mesmo à custa da beleza natural estabelecida pelos grande mestres” anteriores (GOMBRICH, 1999, p. 367), “um período em que a arte acusava o esforço de mil dificuldades e incertezas” (ARGAN, 1999, p. 389). Enquanto o tempo corria e século XVI tornava-se século XVII, dúvidas, incertezas, e dificuldades sobre o ofício de esculpir e pintar eram resolvidas, outras questões técnicas surgiam e exigiam soluções. Enquanto alguns artistas preferiam manter-se ligados aos cânones clássicos, outros sedimentavam o fazer anticlássico; os mais ousados avançavam ainda mais, construindo um padrão estético que falava a linguagem clássica, porém não mais usando o latim ou o grego para os cânones artísticos; usavam temas mitológicos, mas os heróis, semideuses e deuses assemelhavam-se ao homem comum, ao burguês ou ao aristocrata; representavam a divindade, cujos e santos, mas sem a dimensão sobrenatural, seres, mergulhados na realidade cotidiana, com as dúvidas e as incertezas concernentes ao ofício de viver. O classicismo renascentista, o maneirismo do século XVI iriam conviver com o barroco que se formava. E a sabedoria de Hauser nos alerta que o fim do maneirismo, do classicismo renascentista e o início do barroco não ocorreu ao mesmo tempo em todas as expressões artísticas; “as artes continuam a desenvolver-se segundo suas leis própria interiores e independentes das circunstâncias sociais (1973, p. 114).

O que hoje chamamos *estilos* já “foram originalmente palavras de injúria ou de escárnio”: *gótico* designou a *maniera* dos bárbaros godos, na visão dos renascentistas; os críticos do século XVII, usavam *maneirismo* na caracterização do artifício e da superficialidade imitativa dos artistas ao final dos seiscentos; teóricos do século XVIII usavam *barroco* para a arquitetura que não seguiam os cânones clássicos, combinando de forma absurda e grotesca elementos não conciliáveis (GOMBRICH, 1999, p. 387);mas se “o tempo é o senhor da razão”, dito atribuído a

⁵⁴ Verbetes **Maneirismo**, no Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 326-327.

Proust⁵⁵, o barroco será recuperado pelos críticos e teóricos, como Riel e Wölfflin, ao final do século XIX (HAUSER, 1995, p. 371), e o mundo da arte vai se debruçar sobre os tênues limites entre o maneirismo e o barroco. Se o maneirismo “é a autonomia da práxis... é o abandono, ou melhor, a contestação do modelo” engessado da fidelidade ao clássico greco-romano (ARGAN, 1999, p. 388), se traz para a práxis pictural “um único problema realmente novo... o do escorço”, a visão do corpo humano fora dos padrões da beleza clássica (idem, p. 396), se faz “a transposição da arte do plano cognitivo da representação para o plano ético do comportamento, não sendo ela “mero decalque de uma ideia pré-constituída” (idem, 1999, p. 425), o barroco na pintura vai dar “ênfase sobre a luz e a cor; o desprezo pelo equilíbrio simples; e a preferência por composições, mais complicadas” (GOMBRICH, 1999, p. 390), e também o desprezo pela “beleza ideal”: era preciso “desvencilhar-se de todas as convenções e repensar a arte desde o começo” (idem, p. 392). É devido a “seu caráter emocional, mais simples e inabalável” que o barroco há de adquirir o gosto local e o tempo em que se manifesta, de diversas maneiras: nas monarquias católicas, onde se consolidava o absolutismo, a arte barroca serve ao exibicionismo religioso e palaciano, cortesão, enquanto nos Países Baixos e nas cortes protestantes, o barroco era o “porta voz do realismo burguês e do racionalismo, ... defensor da imediatividade e interioridade de uma vida despreziosa, passada dentro de limites modestos” (HAUSER, 1973, p. 162). Os palácios absolutistas e as cortes episcopais mantinham vivos os ideais barrocos, sendo mantenedores e consumidores de arquitetura, pintura, escultura e artes menores de caráter barroco. A morte de Luís XIV e a transição do poder para seu bisneto, futuro Luís XV, fez-se com traumas e guerras; sendo menor o herdeiro do trono, houve um período de regência, onde a nobreza tradicional, de espada, sonhou influenciar as decisões de Estado, e a nobreza togada, formada pela alta burguesia, teve uma maior participação nos conselhos deliberativos e na Assembleia Nacional; a transferência da corte francesa, de Versailles para Paris, trouxe uma mudança no barroco palaciano monárquico e no barroco religioso, nas cortes episcopais e na arquitetura religiosa (SOBRINHO, 1981, v. 2, p. 205).

⁵⁵ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust, 1871-1922, escritor, crítico, ensaísta, tradutor, um dos maiores nomes da literatura ocidental. Alguns dos seus romances foram reunidos sob o título de **À la recherche du temps perdu** (Em busca do tempo perdido).

Entre o início do século XVIII e até a Revolução Francesa, desenvolveu-se na Europa um movimento estético, originado na aristocracia francesa, como reação ao suntuoso barroco palaciano, e logo chegando as colônias lusoespanholas nas Américas; nascido na França, onde foi mais típico, por conta dos laços dinásticos entre as famílias reais europeias, migrou para a Áustria, os estados alemães do sul, a Espanha e Portugal (OLIVEIRA, 2005, p. 43). Chamado rococó, *rocaille*, pedra ou concha em francês, criado, ao que parece por um aluno de Louis David, e fixado pelos seguidores de Burckhardt como um estilo decadente; Kimball⁵⁶ foi o principal historiador deste estilo, com a obra **A criação do rococó**, 1943 (CHILVERS, 2001, p. 445-456), seguido por Starobinski e Minguet, entre outros⁵⁷. Como expressão artística, o rococó “já não se destina à expressão do poder e da grandeza, mas muito mais a ser bela e agradável, a cativar e agradar. O deleite dos apreciadores de arte passa... para a imagem galante da sociedade” (HAUSER, 1973, p. 166); em outra obra, o mesmo Hauser diz que “em contraste com a arte da Regência⁵⁸, o rococó ganha em preciosismo e brilho, charme travesso e caprichoso... aproxima-se do gosto burguês pelas formas diminutas... O rococó representa realmente a última fase do desenvolvimento que começa na Renascença” (1995, p. 526-527).

As críticas que os pensadores das Luzes farão ao rococó começam pelo questionamento à sociedade estamental, sobrevivente ainda do Antigo Regime, e continuam por conceber um mundo novo, derrubando velhas hierarquias, anulando os privilégios decorrente do berço (SOBRINHO, 1982, v. 2, p. 180); neste mundo, não cabe a pintura frívola, efeminada, elitista; a média burguesia via no estilo rococó a face da nobreza (de sangue e de toga) corrupta e dissoluta que deveria ser derrubada, já que, ao rococó, faltava base moral e servia, tão somente, para seus apreciadores se embevecerem com um luxo imoral, uma afetação decadente das elites, esquecendo a realidade. Diderot insiste que, na Natureza, o artista deve buscar seus temas, o senso de composição, indispensáveis a criação, tanto na

⁵⁶ Sidney Fiske Kimball, 1888-1955, arquiteto e historiador norte-americano, pioneiro na preservação arquitetônica, é um dos grandes nomes da cultura arquitetônica nos EUA na primeira metade do século XX.

⁵⁷ Jean Starobinski, suíço, 1920-2019, médico psiquiatra, escritor, crítico de arte, escreveu **A invenção da liberdade** sobre obras artísticas na passagem do barroco para o rococó. Philippe Minguet, belga, 1932-2007, filósofo, escreveu **Estética do Rococó**.

⁵⁸ Estilo de transição entre o barroco francês (estilo Luís XIV) e o rococó, também francês. Desconsiderando as controvérsias sobre sua duração, usamos a divisão de Kimball, limitando o estilo Regência entre 1690 e 1730, onde pontificam artistas como o decorador Pierre Lepautre, o pintor Jean Antoine Watteau e o escultor Jean Bérain.

escultura como na pintura, ambas comprometidas com a verdade e a harmonia (NUNES, 2010, p. 44), o que não era o foco da arte rococó com seus episódios galantes, suas cenas de lazer aristocrático, assimetria, exclusão do retórico; e o autor de *A Religiosa* insiste que *la ingegnosità*, a invenção, a criatividade, “não diz respeito à reinterpretação dos princípios formais” nem “a recusa de um princípio de autoridade” que ordenam, organizam “as fórmulas normativas da tradição” (DIDEROT & D’ALEMBERT, 1989, p. 123), norteando o neoclassicismo que despontava, condenando o decorativismo fútil, defendendo o equilíbrio, a harmonia, a simplicidade formal e o desapego ao luxo (SCHWARCZ, 2008, p. 65-66). O neoclassicismo se insere nas transformações históricas trazidas como: a industrialização; a consolidação da burguesia mercantil e bancária; as críticas ao Antigo Regime, produzidas por Locke para explicar a Revolução Gloriosa, e por teóricos franceses, ligados ao enciclopedismo (SOBRINHO, 1982, v. 2, p. 176-177; 188); as descobertas arqueológicas de Pompeia e Herculano e a defesa do classicismo feita por Winckelmann (BAZIN, 1989, p. 77), defesa esta que se institucionalizou nas Academias, desde o final do século XVI, como baluartes dos cânones clássicos, reagindo ao barroco e ao rococó (REVSNER, 2005, p. 112-113; 120-133). Outros nomes se somam a Winckelmann na exaltação aos padrões neoclássicos, a exemplo de Caylus, Mengs, Leroy, Ramsay, Laugier, ainda que houvesse defensores da arte romana, Piranelli, e não da grega, como o apogeu da arte antiga (BAZIN, 1989, p. 81); difícil era definir o que eram esses padrões, fixados por Palladio, mas, diferentes do que descrevera Vitruvius, desmentidos na prática por muitos edifícios renascentistas que, por sua vez, eram derivados de ruínas romanas; as gravuras que reproduziam templos gregos não se coadunavam com as do livro de Palladio (GOMBRICH, 1999, p. 476-477). O que era o padrão clássico, afinal? Os arquitetos logo encontraram uma resposta ao questionamento: seria clássico o que não reproduzisse tudo o que o Antigo Regime havia construído, e tudo o que parecesse greco-romano, não referente à monarquia primitiva ou ao Império, senão o que evocasse à pólis, com sua ágora democrática, e à Urbs, com o fórum aberto, em frente ao Senado romano durante a República Patricia; e as revoluções burguesas do século XVIII, a Americana e a Francesa, iriam institucionalizar essa releitura dos padrões da arquitetura do século de Péricles e dos séculos I a.C. a I d.C. sob a dinastia Júlio-Claudiana em Roma (idem, p. 478; 480). Hauser, com autoridade, propõe dividir o neoclássico em uma fase inicial, entre 1750 e 1780,

onde convivem o barroco tardio, em especial e na península ibérica e suas colônias, o rococó com traços clássicos, e o neoclássico ainda tímido: pintores, arquitetos, escritores e pensadores refletem este ‘ecletismo’ de tendências (1995, p. 637); neste momento, a par das rivalidades pessoais, dois gigantes serão indispensáveis para a divulgação de ideias formadoras dos cânones neoclássicos e do interesse burguês pelas antiguidades greco-romanas: são eles Winckelmann e Caylus, responsáveis pelo desenvolvimento de escolas de História da Arte, alemã e francesa, respectivamente (BAZIN, 1989, p. 73). A segunda fase se situa entre 1780 e 1800, quando o classicismo defendido por Vien⁵⁹ cai nas graças e no gosto da nobreza togada e da alta burguesia francesa; simultaneamente, o gosto neoclássico já se instalara na Inglaterra, com Gavin Hamilton, e na Itália, com Raphael Mengs, e os salões acadêmicos de Paris, Londres e Roma ditavam as regras do novo gosto, premiando-o nas frequentadas exposições (SCHWARCZ, 2008, p. 70-72); regras como o uso de cores frias, do tema, esmero no realismo das figuras representadas, formalismo; regras sistematizadas no que se chamou academicismo, e sintetizadas na tela **Juramento dos Horácios**, de Jacques Louis David⁶⁰, premiada no Salão de Paris em 1784, e na escultura **Perseu com a cabeça da Medusa**, de Antonio Canova⁶¹, 1801, adquirida pelo Papa Pio VII. A terceira fase do neoclassicismo decorre entre 1800 e 1820, da Era Napoleônica à consolidação da Restauração (SOBRINHO, 1982, p. 235) quando o consagrado estilo vai conviver com o romantismo, que nascera com as ideias de Rousseau, e crescera com as contradições do Império Napoleônico, 1804-1814, além de se tornar um estilo para exaltar governantes, suas personalidades e façanhas; dessa convivência de estilos, resultará o **academicismo eclético**, fusão do academicismo de raiz neoclássica com o romantismo e, ao final do século XIX, com o realismo (SCHWARCZ, 2008, p. 233-234). Não vamos esquecer que “a doutrina neoclássica foi formulada de maneira mais completa pelo crítico francês A.C. Quatremère de Quincy, em 1823,

⁵⁹ Joseph Marie Vien, 1716-1809, e considerado o introdutor do neoclassicismo na pintura francesa, ao lado do escocês Gavin Hamilton, 1723-1798, e do Raphael Mengs, 1728-1799, introdutores do neoclassicismo pictórico na Inglaterra e na Itália, respectivamente. Vien especializou-se em retratar cenas mitológicas.

⁶⁰ David, 1748-1825, aluno de Vien, tendo visitado Pompeia, definiu-se pelo neoclássico: atravessou a Revolução, a Era Napoleônica e a Restauração, quando exilou-se na Bélgica.

⁶¹ Canova, desenhista, pintor, antiquário, arquiteto, ficou mais conhecido como escultor, modelo para a escultura neoclássica. Elogiado como artista e protetor do patrimônio artístico, foi também grande benemérito.

na obra **Ensaio sobre a Natureza e os Meios de Imitação das Belas Artes** (OSBORNE, 1978, p. 80).

Ao final do século XVIII, como uma ação existencial, um sentimento diante da realidade, o romantismo nasce e marca algumas expressões artísticas; e “a palavra ‘romântico’ se tornara conhecida como um termo híbrido, que abrangia um complexo de novas tendências, a oposição aos princípios do classicismo que, desde o fim da Renascença, era a doutrina estabelecida das Academias (OSBORNE, 1978, p. 178); caminhando no século XIX, apresenta-se como movimento, cujo espírito exala uma cosmovisão tendo o indivíduo como eixo, daí sua subjetividade, seu lirismo, sua emotividade e egocentrismo; o romantismo, em alguns de seus aspectos, não é novo: pode-se rastreá-lo nas narrativas do século XIII, em versos cuja temática envolvia cavaleiros e donzelas, narrativas denominadas *romanice*⁶² (MOISÉS, 2001, v. I, p. 317). O Iluminismo foi o ventre que pariu os gêmeos, o neoclassicismo e o romantismo, o primeiro representado pelo racionalismo de Voltaire e o segundo, pelo emocionalismo anárquico de Rousseau (HAUSER, 1973, p. 169); a Revolução Industrial, o berço que embalou as revoltas individuais contra as injustiças geradas pela era das máquinas (SOBRINHO, 1981, v. 2, p. 192); os filósofos enciclopedistas, ou parte deles e, mais especificamente Rousseau, as babás que ensinaram os primeiros românticos a se expressarem, com Rousseau enfatizando o “aspecto da espontaneidade dos sentimentos... um dos veios do movimento romântico”, no qual “o Belo natural confunde-se com a natureza dos sentimentos” (NUNES, 2010, p. 45); e a Revolução Francesa e a Era napoleônica, a adolescência que criou a rebelde adolescência dos românticos, pois que a “verdadeira expressão artística do espírito revolucionário não está no classicismo de David... mas no Romantismo preparado pela Revolução” (HAUSER, 1973, p. 170). A partir daí, os arroubos românticos traduziam-se na variedade de temáticas, desprezando os temas que eram normalmente objeto da arte tradicional bem como a técnica pictórica usada no passado, ainda que o rigor com a anatomia continuasse a frequentar os corpos representados (GOMBRICH, 1999, p. 481; 485); entretanto, alguns artistas irão avançar ainda mais ousadamente no uso da cor, na diluição do desenho, na temática inusitada e Gombrich nos lembra Goya (p. 485-488), Blake (p. 485-491), Turner (p. 492-494) e Constable (p. 494-496), entre outros; ao mesmo

⁶² Adjetivo latino, derivada da expressão **romanice scriberi**, escrever ao estilo romano, da cidade de Roma.

tempo, o academismo se firmava com a Restauração (1814-1830) nas telas de Ingres, enquanto seus adversários formavam tropa ao lado de Delacroix, o que resultaria posteriormente, como expressamos exteriormente no academicismo eclético (idem, ibidem, p. 504).

No Romantismo, o artista era um intermediário entre as ideias que tinha como gênio⁶³ que era e o homem comum, necessitado de conhecer tais revelações; a arte produzida advinha de um só homem, incompreendido e, por isso, solitário, acessível apenas a outros artistas, gênio como ele, produzindo “uma arte para artistas” (HAUSER, 1973, p. 171); o mestre Hauser, reitera que “toda arte moderna é... uma consequência da Revolução e do Romantismo” (idem, ibidem) e em outra obra, diz que o romantismo pós Restauração⁶⁴ converteu-se numa “guerra de libertação, não só contra academias, igrejas, cortes, patrocinadores, amadores, críticos e mestres, mas contra o próprio princípio de tradição, autoridade e regra” (1995, p. 651). Roma continuava como centro agregador dos que cultuavam a arte clássica e o academicismo, já Paris era a Meca da nova arte, moderna, revolucionária, ainda que o academicismo francês continuasse forte, com Quatremère de Quincy e Ingres, como já dito anteriormente, rivalizando com os ideais românticos e suas correntes, ditas naturalismo e realismo. Aliás, os conceitos de naturalismo e de realismo são, por vezes, confundidos, quando não considerados excludentes ou usados para designar diferentes expressões artísticas dentro do século XIX; ora expressões contemporâneas, ora vistas em sucessão. Jakobson nos diz que o realismo seria “corrente artística” cuja proposta seria “reproduzir a realidade o mais fielmente possível... Declaramos realistas às obras que nos parecem verosímeis, fiéis à realidade” (1971, p. 120), sendo considerado uma ramificação radical do naturalismo; nas artes visuais, o realismo busca reproduzir sem idealização ou dramatização o real que se nos apresenta aos olhos.

⁶³ Do latim *ingenium*, nascido com talento. Para os românticos, era a qualidade de um verdadeiro artista, capaz de realizar o que outros não são capazes de fazer, transformando sua dor pessoal em arte sublimada, inovadora. Sobre o assunto, ver OSBORNE, 1978, p. 191, citando a concepção de Kant sobre o gênio.

⁶⁴ O mesmo Hauser lembra que a afirmação do Romantismo sobre o Academismo ocorre entre 1820 e 1830 (1995, p. 652).

A partir de 1830, Delacroix⁶⁵ e Corot⁶⁶ usam a cor em desobediência ao estabelecido pelas normas acadêmicas, neoclássicas; essa liberdade da cor é o primeiro passo para Millet, manipulando a mesma ousadia no uso do colorido luminoso, representar o homem comum, o trabalhador do campo ou proletariado das fábricas, na famosa tela **As respigadeiras**: “não temos aí exposto qualquer incidente dramático... apenas três pessoas labutando... não são figuras belas nem graciosas...” (GOMBRICH, 1999, p. 504-508). Continuando sua erudita exposição, Gombrich nos diz que a autoria da nomeação ‘realismo’ foi-nos dada por Courbet⁶⁷ quando, em sua “exposição individual num barroco ou galpão em Paris, 1855, intitulou-a **Le Réalisme, G. Courbet...** ele não queria formosura, queria verdade” (1999, p. 511); Evers nos diz que a nomeação *O Realismo* esteve sobre a entrada do pavilhão Especial da Exposição Universal de Paris e que Courbet pretendia com esse nome “a renúncia aos temas... idealistas, renúncia à técnica acadêmica...” (1985, p. 135). Por sua parte, Hauser diz-nos que o naturalismo proveniente da Revolução de 1830 é uma “arte de uma oposição... o estilo de uma pequena minoria...” e que “é mais conveniente chamar de naturalismo a todo movimento artístico [artes plásticas e literatura] em discussão... e reservar o conceito de ‘realismo’ para a filosofia oposta ao romantismo e a seu idealismo (1995, p. 790-791); e, no mesmo trecho, o mestre húngaro afirma que buscar distinções entre naturalismo e realismo no espaço das artes “complica a situação e coloca-nos diante de um pseudoproblema” (idem, p. 791), opinião muito pessoal, da qual poucos comungam. Mário Barata, citando René Jullian⁶⁸, transcreve que “o verdadeiro Realismo representaria a expressão estética de uma crise da civilização do Ocidente, marcando o surgimento da era industrial” (BARATA, 1983, p. 418). Na escultura realista, o grande nome é o de Rodin⁶⁹. Com obras de intenção política, reunindo o naturalismo de Donatello e o dramaticidade de Michelangelo, “um

⁶⁵ Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863, foi o pintor mais importante do romantismo francês. Reúne em suas obras influências de Rubens, Veronese, Turner e Géricault. Teve como mecenas Tayllerand.

⁶⁶ Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875, e considerado o iniciador do realismo na pintura francesa. Foi um excelente paisagista; um aluno seu, Henrique Nicolas Vinet, também paisagista, viveu no Brasil entre 1856-1876.

⁶⁷ Gustave Courbet, 1829-1877, foi um importante referencial do realismo em pintura. Foi aluno de um ex-aluno de David e admirava a técnica dos espanhóis e holandeses do século XVII. Participou ativamente da Comuna de Paris, 1870-1871.

⁶⁸ Intelectual e erudito francês, 1902-1992, professor universitário em Lyon e Paris, diretor de museu, curador, foi contemporâneo dos próceres da École de Annales em Estrasburgo. Grande incentivador da arte contemporânea.

⁶⁹ François Auguste René Rodin, 1840-1917, considerado um dos maiores, dentro do realismo, sempre viveu entre o reconhecimento e as críticas de sua obra como escultor. De vida atribulada, ainda que não quisesse, foi considerado precursor do modernismo em escultura.

escultor que valorizou as sensações imediatas” (BATTISTONI FILHO, 1989, p. 96); preferia deixar algo para a imaginação do espectador (GOMBRICH, 1999, p. 528).

A continuidade da ousadia no uso da cor, na temática e na composição da tela, bem como na temática e no acabamento das peças esculturais, vai nos levar do realismo pictórico ao impressionismo e ao expressionismo, do realismo escultórico ao cubismo. Se considerarmos a continuidade das mudanças que as técnicas de pintar irão passar no século XIX, poderemos dizer que Delacroix pode ser visto como primeiro momento, Courbet como o segundo. Manet⁷⁰, como o terceiro, ele e seus amigos pintores, desconsideraram as tentativas da arte tradicional em representar a realidade, fazendo-o artificialmente; desconsideraram a validade da pintura de ateliê, usando a luz que entra pela janela e reduz a transição entre o claro/escuro, criando pesadas ilusões de volume e tridimensionalidade; consideravam sim, a luz natural dos espaços abertos onde os contrastes são violentos e as cores das coisas são afetadas pelos reflexos entre elas, cores e coisas; consideravam, sim, que deveríamos confiar em nossos olhos e não no artificialismo ensinado nas academias (GOMBRICH, 1999, p. 512-513). A mudança começa com o **Almoço na relva**, 1863, onde Manet, ainda usando uma composição renascentista na tela, o triângulo imaginário que delimita as figuras, ousou usar um nu feminino com olhar enigmático, ao lado de figuras masculinas com trajés contemporâneos, num cenário idílico e também sensual, e ousou usar a cor como matéria prima sobre uma superfície capaz de delinear impressões de coisas, objetos e figuras, sem delimitar com o desenho o tema proposto (EVERS, 1985, p. 162-165). Há quem diga que Manet não era impressionista, mas “acadêmico de vanguarda”, autor de uma “falsa revolução”, como o faz Bourdier, no que não é seguido por Hauser (1995, p. 904), nem por Evers (1985, p. 164). “Manet negou com veemência ser revolucionário” (GOMBRICH, 1999, p. 514). Mas o foi. Todavia, a passagem entre a pintura naturalista e a impressionista não é facilmente perceptível; mudanças históricas afetaram a Europa central nos três decênios finais do século XIX: o processo de unificação alemão e italiano envolveu as potências centrais, entre 1860-1870, levando à derrocada do II Império na batalha de Sedan; a Comuna de Paris assustou a burguesia, a classe média e dividiu os intelectuais sobre questões

⁷⁰ Édouard Manet, 183-1883, pintor e artista gráfico, faz a transição entre o realismo e o impressionismo. A crueza de seus nus (*Olímpia* é um deles) e o proposital descaso com as técnicas de perspectiva, valeram-lhe o repúdio da crítica, mas a glorificação dos amigos impressionistas, dos colecionadores da especulação contemporânea no mercado de arte.

relativas à monarquia, à República e aos socialismos; o avanço tecnológico amplia o consumo de bens duráveis e cria um desejo pelo novo, pela novidade (SOBRINHO, 1981, p. 81-89; 93-94). Assim como estilos anteriores, a exemplo do gótico, do clássico renascentista, do maneirismo, do barroco, do neoclássico, do romântico e do realismo, o impressionismo é “um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas, mas sempre efêmera da vida citadina” (HAUSER, 1995, p. 897); o impressionismo troca a meticulosidade do detalhe pelo que é intrínseco no tema tratado, substituindo a pintura concluída por uma pintura contínua, uma tela de cores organizadas que, a partir daí, será o tema escolhido e, por tais características, a origem do abstracionismo (EVERS, 1985, p. 169-170). Nunca é demais lembrar que o impressionismo rompia com as regras acadêmicas do desenho e do sombreado, mas o uso da cor seguia rigorosamente os cânones dos padrões ensinados pelos mestres do passado; aliás, encontramos nesses mesmos mestres “momentos impressionistas”: Watteau e suas cenas campestres; a vaporosidade dos tecidos nas pinceladas de Frans Hals ou de Velázquez; Francesco Guardi, representando com manchas coloridas, figuras humanas vistas à distância (GOMBRICH, 1999, p. 520-521). A tela impressionista contém aspectos como a visão da momentaneidade, da fugacidade, da mutabilidade de uma onda, um processo permanente, uma instabilidade na qual toda solidez se dissolve (“tudo que é sólido se desmancha no ar?”), um “rio em que ‘não se pode entrar duas vezes’... toda tela impressionista é um depósito de um momento no *perpetuum mobile*⁷¹ da existência”... (HAUSER, 1995, p. 897).

Antes de trazer o abstracionismo, como ousa dizer Evers, o impressionismo nos traz também o pontilhismo e o expressionismo. O pontilhismo nasce a partir do aprofundamento de *lei das cores complementares*, avanço impulsionado por Michel Eugène Chevreaul, e a aplicabilidade dessa descoberta leva alguns artistas plásticos ao desprezo completo pela linha do desenho. Georges-Pierre Seurat⁷², apesar de

⁷¹ Movimento contínuo, permanente, o eterno-devir heracliano, πάντα ρεῖ, panta rei, tudo flui, transmitido por um discípulo, Crátilo e fixada por Simplicio (ver SPINELLI, 2003, p. 167-127). Hauser faz a analogia como se o quadro impressionista estivesse em constante estado de ‘estar-sendo-pintado’.

⁷² Seurat, 1859-1891, como Cézanne, buscava transformar o movimento impressionista em algo fundamentado e prolongado. Teve uma formação acadêmica, com a qual rompeu a partir da análise da obra de Delacroix.

sua breve carreira, como Masaccio⁷³, realizou obras de grandes dimensões, destacando-se **Tarde de domingo na ilha de grande Jatte** e **O Circo**, esta inacabada, foi o grande representante do pontilhismo; para cada obra, realizava centenas de estudos preliminares e acreditava que a arte deve basear-se em um sistema (JANSON, 2009, p. 343-344). O pontilhismo, como ciência, existe nos retículos das imagens digitalizadas, na obra de Vasarely⁷⁴, na de Riopelle⁷⁵ e na de Vecker⁷⁶ (EVERS, 1985, p. 185). Já o expressionismo, antes de revelar Munch⁷⁷ e Ensor⁷⁸, dá seus primeiros passos nas telas de Van Gogh, Gauguin e Cézanne, isso se limitarmos a expressão ‘expressionismo’ ao movimento vanguardista europeu das duas últimas décadas do século XIX e início do século XX, abrangendo artes visuais, dramáticas, musicais, coreográficas e literárias, sendo contemporâneo do impressionismo, do fauvismo⁷⁹ do cubismo, futurismo, surrealismo e da cultura de massa. O termo “expressionismo” foi usado pela primeira vez pelo crítico francês Julien Auguste Hervé, designando quadros do Salão dos Independentes, Paris, 1901. Enquanto conceito linguístico, expressionismo seria a deformação da realidade com vistas a enfatizar a força dos sentimentos contidas em um tema a ser desenvolvido através de um veículo artístico; neste sentido, o expressionismo pode ser apontado em obras que vão das pinturas pré-históricas, passando pela Antiguidade Oriental e Clássica, e na Idade Média europeia. Artistas como Grünevald, Bruegel o velho, El Greco, Goya, Michelângelo entre tantos tiveram

⁷³ Tommaso di Ser Giovanni di Simone, Masaccio (= Tommaso Grandão), 1401-1428, notabilizou-se por ser o primeiro dos renascentistas a usar a perspectiva geométrica em obras; o primeiro a romper definitivamente com a **maniera greca**, o estilo bizantino. Realizou obras de grandes dimensões, entre dípticos, trípticos e polípticos e numerosos afrescos.

⁷⁴ Victor Vasarely, 1906-1997, húngaro naturalizado francês, participou do movimento OP ART, e a o uso da cor e fundamental em sua obra.

⁷⁵ Jean Paul Riopelle, 1923-2002, canadense, morador de Paris, usou a justaposição de muitos cubos coloridos para criar suas obras.

⁷⁶ Günther Uecker, 1930 -..., pintor e escultor alemão, faz parte do movimento de POP ART; utiliza pregos e/ou estiletos finos de metal para compor seus relevos que, banhados pela luz, transmudam-se em novas e inesperadas formas.

⁷⁷ Edvard Munch, 1863-1944, pintor norueguês, sofreu influências de Courbet e Manet, e fez de sua atividade artística uma arma contra o paradoxo da existência; a obra **O grito** é um dos marcos do expressionismo.

⁷⁸ James Ensor, 1860-1849, pintor belga, usou máscaras nos personagens de suas pinturas e dos desenhos, ressaltando seu expressionismo, com aspectos fauvistas e surrealistas. **A Entrada de Cristo em Bruxelas**.

⁷⁹ **Fauves**, feras em francês, nome dado pelo crítico conservador Louis Vauxcelles a um grupo de pintores que usavam ‘cores violentas’, primárias e sem gradação, em suas telas. Sobre o assunto, ver GRAHAM DIXON, 2012, p. 402-407; DEMPSEY, 2003, p. 66-69.

“recaídas” expressionistas; aqui, estamos falando das obras produzidas e relacionadas nos manuais de História da Arte como arte expressionista⁸⁰.

E por que Van Gogh⁸¹, Gauguin⁸² e Cézanne⁸³ estariam na proto-história do expressionismo? Os três gênios citados usaram das características fundamentais do expressionismo em muitas de suas obras; Van Gogh tem quase toda sua obra como concretização de sua subjetividade torturada e depressiva, nas pinceladas sinuosas com cores violentas (Carta de Van Gogh ao irmão Theo, citada por GOMBRICH, 1999, p. 548); Gauguin, com cores planas e arbitrárias, onde a influência do primitivismo taitiano, deixou-se levar pelo subjetivismo de seu mundo interior e temas de difícil classificação; e Cézanne desconstruindo a realidade nas telas, colocando cor sobre cor, compondo temas com manchas, reduzindo tudo a esferas, cores e cilindros (SPENCE, 2004, p. 155). Se considerarmos as datas da produção destes artistas onde há maiores características ‘expressionistas’, entre 1881-1905, vemos que 1883 e 1888 serão anos referenciais para o expressionismo no campo da pintura e tais anos estão debaixo do arco temporal do proto-expressionismo da tríade franco-neerlandesa citada anteriormente. 1883 é o ano em que Munch revela ao mundo a tela **O grito**, parte de uma série intitulada **O friso da vida**; 1888 marca a aparição de uma obra prima, **Entrada de Cristo em Bruxelas**, assinada por Ensor. Também eram celebrados os fauvistas e os naïfs, registrados *en passant*.

Les fauves, as feras, não queriam seguir os cânones do impressionismo no que concernia ao uso das cores (DEMPSEY, 2003, p. 66-69), que preferia a utilização maciça de cores puras, com pouca ou nenhuma gradação, porém delimitando planos, permitindo a sensação de profundidade. Ao contrário, os fauvistas vão utilizar cores desconectadas com as do tema retratado, impulsividade e experimentação, traduzindo a ingenuidade das crianças e dos selvagens; e,

⁸⁰ Por motivos metodológicos, aspectos do expressionismo ligados a temas sobre o diabólico, ao teratológico, à sexualidade, à perversão, não farão parte deste trabalho, mantendo-se os focos de liberdade individual, ênfase na subjetividade, no irracionalismo, no arrebatamento, numa visão existencialista trágica sobre o mundo.

⁸¹ Vincent Willem van Gogh, 1853-1890, holandês, viveu na França a partir de 1886 onde produziu grande parte de sua extensa e revolucionária arte, inovando na técnica de usar cores e trabalhar com a tinta.

⁸² Eugène-Henri-Paul Gauguin, 1848-1903, após uma bem sucedida carreira na área bancária, tornou-se pintor, conviveu por algum tempo com Van Gogh, mas é sua vivência no Tahiti que marcará sua obra (1887; 1891-93-94; 1901-05).

⁸³ Paul Cézanne, 1839-1906, representa a ponte entre a arte do século XIX e a arte do século XX, sendo considerado precursor do cubismo, reconhecido assim por Matisse e Picasso.

sobretudo, como diz Graham Dixon, citando Matisse, prócere do fauvismo, fazer “uma arte do equilíbrio, da pureza e da serenidade, destituída de temas perturbadores ou deprimentes’ (DEMPSEY, 2003, p. 402-407). Não é por demais lembrar a presença dos pinceis de Van Gogh e de Gauguin em algumas dessas características e da impulsividade e da experimentação sobre expressionismo alemão, em simultâneas manifestações, 1905, fauvistas no Salão de Outono e expressionistas alemães na fundação do grupo **Die Brück** (A Ponte). Os naïfs⁸⁴ são também “filhos” de Gauguin, de Matisse, e “netos” de Van Gogh, no que diz respeito a não guardarem as convenções da arte acadêmica, nem dos românticos nem dos realistas ou dos impressionistas de primeira hora; a terem uma linguagem plástica original e espontânea, mais perto dos expressionistas; representarem o real e o onírico de forma narrativa e expressiva; e usarem cores vivas, sem sombreado ou modelagens das figuras (MACHADO, 2017, p. 20-50). No entanto, os ‘ingênuos’ seriam apoiados por intelectuais e artistas contemporâneos e por outros, já no século XX, a partir das críticas que Rousseau⁸⁵ sofreu; o menosprezo, a visão desfavorável “que, no início, levou o público às risadas... acabaram por despertar a atenção... com a posterior aceitação do seu estilo” (FREITAS, 2011, p. 54). A arte naïf seria “o questionamento a todas as regras vigentes na arte acadêmica e a negação do estabelecido... ligada à visão romântica do artista... revivendo o conceito de ‘homem natural’, proposto pelo filósofo suíço Jean Jacques Rousseau” (COSTA, 2008, p. 694-705). Assim, fica claro que a arte naïf não é um estilo: cada artista individualiza seu estilo dentro de uma maneira de expressão comum a todos os ‘ingênuos’ (D’AMBROSIO, 2013, p. 12-18).

Impressionismo, expressionismo, arte naïf ou primitiva, estão cronologicamente inseridas em um recorte temporal válido para a Europa e para as Américas denominada *belle époque*, e a bela época, comumente limitada em seu início pelo fim da Guerra Francoprussiana, 1871, e com o término em 1914, na eclosão da Primeira Guerra Mundial; não é só um recorte temporal, mas um modo de viver, de se relacionar em sociedade, de se vestir, de pensar, de se deslumbrar com as novidades que a ciência e a tecnologia produziam na Segunda Revolução

⁸⁴ Ingênuos, inocentes, apelido irônico e depreciativo usado pelos críticos, caracterizando as obras de Rousseau, no Salão dos Independentes em 1886.

⁸⁵ Henri Julien Félix Rousseau, o *douanier* (funcionário da alfândega), 1844-1910, foi o primeiro naïf reconhecido e valorizado ainda em vida. Deixou o emprego de funcionário público para viver de sua arte. Sua existência foi complicada pela origem humilde, alcoolismo, contravenções e doenças.

Industrial, 1860-1950, com a eletricidade e o petróleo (BOULOS JÚNIOR, 2017, v. III, p. 613), e ainda de participar dos debates políticos e artísticos que inflamavam mentes e corações... *belle époque* para a burguesia, para a pequena e a alta burguesia, já que o operariado de ambos os lados do Atlântico estava fora desse modelo existencial de ser, mergulhado na jornada exaustiva de trabalho e na revolta por sua condição, revolta esta alvo de desejo dos agitadores socialistas (idem, v. II, p. 592); a beleza, fosse a dos acadêmicos, a dos românticos ou a dos realistas, era uma discussão prolatada entre poucos, em um mundo feio, em acelerada urbanização (HOBSBAWN, 1979, p. 323). E, nesse recorte, teremos também a *Art Nouveau*, a arte nova, de início como uma reação ao “declínio geral do artesanato causado pela segunda Revolução Industrial (GOMBRICH, 1999, p. 535). No campo da História da Arte, a *Art Nouveau*, com várias denominações nos países onde aconteceu, esteve muito ligada à arquitetura e às artes aplicadas (marcenaria, carpintaria, vidraçaria, mobiliário, vitralismo, ouriversaria, encadernação, decoração, moda...), tendo como apogeu os anos de 1890 até 1910, aproximadamente (1892/3 e 1914, segundo Motta, 1993, v. 1, p. 454), quando uma tendência mais geométrica da linguagem artística vai derivar para a *art déco* (que não faz parte de nossa investigação no momento). Considerada como ‘arte total’, pois incluía a arquitetura, as várias expressões da criação de coisas, objetos e de decoração de interiores, e as artes visuais (idem, 470), a *Art Nouveau* teve, na pintura, afinidades com os pré-rafaelitas, e simbolistas, e como seus mais importantes representantes Alfons Maria Mucha, Jan Toorop, por vezes classificados em outros estilos, e Gustav Klimt, 1862-1918, um dos fundadores do movimento artístico denominado *Secessão de Viena*. Estes e outros, não citados, também se notabilizaram na criação de cartazes e ilustrações.⁸⁶

Ao início do século XX que, segundo Hauser, “começa depois da Primeira Guerra Mundial”, outras desconstruções, da Arte vinda desde o Renascimento, irão acontecer, amparadas nas sutis mudanças trazidas pelo pré-cubismo de Cézanne e pelo pré-expressionismo de Van Gogh e de Gauguin: “a arte pós-impressionista é a primeira a renunciar a toda ilusão de realidade... e expressar sua visão... através da deformação deliberada de objetos [e figuras humanas] naturais” (HAUSER, 1995,

⁸⁶ Mucha, 1860-1939, é considerado um ícone da arte publicitária; Toorop, 1858-1928, tem um estilo complexo e próximo ao ideal do simbolismo. Lembramos ainda Andrey Beardsley, 1872-1898; Théophile Steinlein, 1859-1923; Otto Eckman, 1865-1902; Cesare Sacclaggi, 1868-1934.

p. 960-961). Esse começo, essa desconstrução é o que se denomina genericamente de ‘arte moderna’ “uma arte feia, renunciando à euforia, às formas, tons e cores fascinantes do impressionismo” (idem, p. 961). Valendo-se de dicionaristas de peso como Constâncio, Nascente e Torrinha, pode-se explicar que ‘moderno’ se enraíza no latim clássico *mos* (costume, hábito, prática) + *hodiernus* (dos nossos dias) tudo o que se refere ao que se pensa, se cria, se produz, se consome em nosso presente; moderno é o que ultrapassou o antigo, o que se impõe como a visão do nosso tempo sobre a realidade (MOTTA, 1983, p. 563). Foi o inconformismo e o descontentamento do espírito reinante nas cabeças de jovens artistas, na passagem do século XIX para o século XX, que deu o pontapé inicial a fim de se desenvolverem “os vários movimentos a que hoje se dá usualmente o nome genérico ‘Arte Moderna’” (GOMBRICH, 1999, p. 536); e foi pela arquitetura que essa arte, desprovida de ornamentos, molduras e cornijas, feia e heterodoxa, teve início, com o projeto de Wright⁸⁷ para uma residência em Illinois, 1902, seguido de vários edifícios sem ordens de colunas, volutas e pilastras, adornos varridos de todas as fachadas (GOMBRICH, p. 558-559); a **Casa da Cascata** e o **Museu Guggenheim**, em Nova York, são edifícios emblemáticos até hoje (MENDES, 2009, p. 210). As artes visuais não tardariam a seguir o mesmo caminho e, não há dúvida, que a primeira década do século XX foi a época mais criativa, aquela que trouxe a mudança mais radical da pintura no Ocidente; a *trompe-l’oeil*, o ilusionismo da perspectiva renascentista, será finalmente descartado da obra de arte: o cubismo, “através da decomposição das formas naturais dos objetos”, possibilitou a representação de “fatos objetivos por meio do ritmo puro das formas, independentes do objeto” (HOFSTÄTTER, 1984, p. 67); e Picasso o responsável por essa revolução com as **Demoiselles d’Avignon**, 1907, uma citação a um bordel em Barcelona, na Rua de Avignon (EVERS, 1985, p. 204). Mas, convenhamos: a desconstrução do cubismo tem raízes antigas, tão antigas quanto as da aurora da Arte. Os primitivos “artistas” já compunham suas figuras sem copiar um corpo real; no Antigo Oriente, egípcios, caldeus e assírios pintavam e esculpam não o que viam, senão o que deviam fazer seguindo as convenções; a “realidade” das esculturas grego-romanas eram idealizações de corpos e rostos; as ilustrações dos pergaminhos medievais

⁸⁷ Frank Lloyd Wright, 1867-1959, arquiteto sem formação universitária, foi um dos maiores representantes da arquitetura moderna no Ocidente. O Instituto Americano de Arquitetos conferiu a Wright, 1867-1959, conferiu a Wright o título do “maior arquiteto de todos os tempos.

européus não queriam copiar a realidade e sim ensinar a doutrina pela imagem; mesmo a arte do Renascimento, do Maneirismo, do Barroco e do Neoclássico não representava o que via, mas acrescentava, reduzia, ampliava, encobria, para que o quadro/escultura fosse uma visão além da realidade (GOMBRICH, 1999, p. 561). O cubismo seria assim a culminância de um processo de se ver a realidade sem usar nenhuma das convenções usadas desde a Pré-História, pois que foi criada uma linguagem, uma escrita totalmente diferente daquelas usadas até então (VERS, 1985, p. 205); a partir daí, estavam abertas todas as portas para o não-figurativismo, a arte abstrata. “A designação de ‘arte abstrata’, surgida inicialmente, em breve se mostra inadequada, pois toda arte é abstrata em sua essência”, extraindo da realidade a essência das coisas mediante os cânones artísticos vigentes (HOFSTÄTTER, 1984, p. 126); todas as tentativas de se denominar a arte pós cubismo são imprecisas “pois toda a reflexão sobre a Arte se orienta pela terminologia dos pensadores e estetas ocidentais, cuja tradição está ligada à evolução figurativa da Arte” (idem, 1984, p. 205). Há um consenso entre os historiadores da Arte que Kandinsky⁸⁸ teria sido o pioneiro no abstracionismo, criando uma obra de arte sem qualquer objeto reconhecível, a partir de 1910, em Murnau, na Alemanha, onde fez parte do grupo *Der Blaue Reiter*, o cavaleiro azul (EVERS, 1985, p. 221); a partir de Kandinsky, todo o abstracionismo posterior deve-lhe crédito⁸⁹. Todavia, o figurativismo não fora condenado ao extermínio e resistia com êxito nas novas linguagens, contemporâneas do cubismo e do abstracionismo. O futurismo, por exemplo, herdou da *art nouveau* a imprecisão entre arte e design (ilustração tipográfica) e o uso da propaganda ilustrada (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 249) como forma de se comunicar com o público, influenciando desta maneira o dadaísmo e o concretismo (CHIPP, 1996, p. 181-193). Concentrando-se na Itália, o futurismo caracteriza-se na pintura com o uso de cores vibrantes e de contrastes; pela abstração e desmaterialização parcial ou total dos objetos, sob influência cubista; sobreposição de imagens e de linhas na busca de representar o movimento e a velocidade; no geral, cabem ao futurismo ainda adjetivos como dinamicidade,

⁸⁸ Vassily Vassilyeviche Kandinsky, 1866-1944, russo que teve nacionalidade alemã e francesa, saiu da antiga URSS por divergências com a cúpula do PC soviético. Na Alemanha, foi professor da Bauhaus, saindo de lá com a consolidação do nazismo. Na França, alcançou o apogeu de sua criação artística, onde viria a falecer.

⁸⁹ Entre muitos, pode-se citar como abstracionistas Paul Klee, 1879-1940; Kasimir Malevich, 1878-1935; os irmãos Antoine Pevsner, 1884-1962, e Naum Gabo, 1890-1977; e Piet Mondrian, 1872-1944.

contestação à subjetividade e ao moralismo tradicional, somados à exaltação da tecnologia, da máquina e da contemporaneidade (CHIPP, 1996, p. 285-312). O surrealismo, por sua vez, surgido no seio da literatura e precedido pela *pittura metafísica*⁹⁰, de Chirico, e esta precedida pelo movimento Dada, representa, de certo modo uma reação ao dinamismo e à velocidade futurista: as paisagens, insólitas, como reconstruções idealizadas de fóruns romanos, ocupadas por figuras simbólicas, alheias ao tempo, tendo muito mais em comum com Freud do que pôde imaginar Breton⁹¹ (EVERS, 1985, p. 215-216; 237). “Dissolução da ótica tradicional, origem de gravuras simbólicas que falam por si próprias... impulsos do subconsciente – tais são as realizações de Dada que conduzem... ao Surrealismo” (HOFSTÄTTER, 1984, p. 185), cujo representante icônico é Dali⁹², precedido em um lustro (1924) por Magritte⁹³; este último, através de suas pinturas, e uma delas é **Tentando o impossível**, de 1928, critica o naturalismo usando as técnicas naturalistas da Academia e criando uma tela memorável porque inexplicável (GOMBRICH, 1999, p. 590-591)! Já Dali leva ao extremo todo o absurdo que o sonho possa trazer através dos subterrâneos do inconsciente: a guerra como um conjunto de elementos monstruosos, superpostos, encaixados, “dialogando” entre si, perdidos em uma paisagem de trevas e de luz; a memória ligada ao tempo cronológico, onde relógios de algibeira amolecem, tempo diluído, escorrendo, escapando à lógica e à racionalidade... “Dali cria... a partir da projeção pictórica do subconsciente, a sua própria mitologia” ... (HOFSTÄTTER, 1984, p. 195).

São essas ideias de arte, do Renascimento ao cubismo que marcarão a construção da História da Arte no Brasil e da crítica de arte, entre 1816 e 1922. É com essas ideias que nossos intelectuais tentarão construir uma arte brasileira e uma crítica sobre essa arte nacional.

⁹⁰ Pintura metafísica, denominação criada pelo poeta Guillaume Apollinaire em 1913, para descrever as pinturas de Chirico.

⁹¹ André Breton, 1896-1966, autor do manifesto que deu significado à expressão **surrealismo**, criada pelo poeta Guillaume Apollinaire, 1880-1918.

⁹² Salvador Dali, 1904-1989, assume o surrealismo quase 15 anos após o início do movimento (1914) com Chirico. Os anos 30 do século XX, foram os mais criativos deste artista de personalidade controversa.

⁹³ René Magritte, 1898-1967, como Dali, usa cânones do academismo e até o Renascimento para provocar um espanto diante do absurdo consubstanciado com naturalismo.

2.3 A COMPREENSÃO DO QUE É ARTE NAS REFLEXÕES TEÓRICAS

Diante de tantos esforços, seria possível definir, conceituar, ao menos dizer o que é e o que não é Arte? Citando Wittgenstein, Danto diz não ser possível e nem adequado criar uma definição que caiba 'Arte', acrescentando a esse paradoxo o argumento que o substantivo com o qual lidamos exclui "a existência de um conjunto de condições necessárias e suficientes para determiná-las a natureza", um conglomerado de características objetivas que estivessem associadas à ideia de Arte e com as quais pudéssemos defini-la (2010, p. 104), se considerarmos a Arte como uma questão filosófica. E por que a Arte seria uma questão filosófica? Porque seu valor está imbricado, historicamente, com o surgimento do pensamento racional, filosófico, dos gregos, "... se deu na Grécia, ou melhor, começou a se formar lá... Arte, como arte como algo que contrasta com a realidade, se desenvolveu junto com a Filosofia (idem, p. 129; 136). Talvez porque não podendo ser definida, a Arte seria "como um 'fenômeno-que-não-é-fenômeno'", pois sendo algo passível de ser 'experienciável', φαίνόμενον, phainomenon, não pode ser completamente conhecido, apreendido pelo intelecto em plenitude, traduzindo assim "a ambiguidade da arte em seu esforço de aprender" o que é a coisa e "o significado da coisa. A ambiguidade da arte reflete a ambiguidade da condição humana..." (ARGAN, 1995, p. 39-40). Mesmo não podendo ser compreendida em sua inteireza, "A Arte... é uma forma de conhecimento do artista que cria para a consciência que contempla o produto de sua criação" (NUNES, 2010, p. 70). Arte é criação, invenção, e podemos dizer que "a característica mais universal da arte... consiste na novidade, na originalidade e na impossibilidade de repetição... na ligação de seus produtos a uma época determinada (HAUSER, 1973, p. 77). Sendo criação, invenção, novidade, ainda que não pretenda representar, estar presente do lugar de, termina por se constituir como uma linguagem de descoberta, uma epifania que revela, conscientiza, "renovando-se sempre como a sociedade se renova" (BRILL, 1988, p. 77), refletindo, por um lado, o momento em que se revela e, por outro, transcendendo seu tempo-espço. Assim é, talvez, pela possibilidade que tem a Arte de pretender modificar a vida, pretensão 'explicável' já que o mundo, no dizer de Van Gogh, "é um rascunho esboçado", que precisa ser concluído para que exista a Arte (HAUSER, 1973, p. 15).

Não existe Arte sem o artista, alguém ligado a ela e que nela pessoalmente se expressa, e sem um observador, alguém que, pela Arte, pessoalmente se deixa impressionar (BELTING, 2006, p. 19); ela “parece ser o único refúgio onde a fantasia, a inconstância e as singularidades pessoais ainda são permitidas e até apreciadas (GOMBRICH, 1999, p. 613). Não carecemos de motivos para fazer Arte: basta o artista e suas emoções (LACOSTE, 1986, p. 57), existindo Arte pois não nos basta a vida. Não há dúvida, pelo que foi dito até aqui, que Danto tem razão, citando Morris Weitz”, que ‘Arte’ é um conceito aberto... os estetas até podem estabelecer condições de similitude, mas nunca as condições necessárias e suficientes para a correta aplicação do conceito (2010, p. 105). Tentando condensar e, como faríamos em aritmética, reduzir à expressão mais simples, diríamos que Arte é toda produção humana que nos leva à contemplação do Belo; só que, se assim fosse, a Arte não nos levaria à descoberta, à criação, à inovação, perdendo seu caráter experimental. Como se produziriam novos procedimentos artísticos?” (CAMELA, 1998, p. 24). Se fazer Arte é criar um ponto fora da linha dos padrões dos procedimentos corretos e aceitos como tais, arte e ciência diferem porque, nesta, o cientista pode ser capaz de deslindar o intrincado complexo de absurdos que compõe a realidade, usando métodos racionais (GOMBRICH, 1999, p. 613); para haver Arte é mister “um desafio à explicação racional e” o significado do que é Arte, “de certo modo nos escapa”. Contudo, Arte também implica em competência, capacitação, conjunto de procedimentos consolidados e aceitos para a produção de determinados objetos; tal característica está na origem da própria palavra, *teknê*, *artis*. É possível, pois, e aceitável, traçar um paralelo entre ciência e arte, já que ambas têm métodos para produzir seus resultados. Por isso, Hauser nos ensina que “A arte e a ciência estão intimamente ligadas na medida em que... ambas são mimese, reprodução da realidade... [como a ciência] a arte modifica, estiliza e idealiza... a realidade nas categorias próprias, espontâneas e criadoras... ambas [arte e ciência] ficam ligadas aos dados objetivos, aos fatos determinantes da práxis da vida! (1973, p. 10); mimese, aí entendida como recriação do real através da classificação (modifica), da generalização (estiliza) e da universalização (idealiza). E, ao mesmo tempo, a Arte se distancia da ciência na medida em que “de todas as formas de consciência, a arte é a única que se opõe... frontalmente a cada abstração e... está empenhada em se libertar de tudo o que seja apenas pensado, sistemático e generalizante, tudo o que seja... ideal e inteligível” (idem, p. 7); ou seja: ainda que use de métodos racionais,

pode (deve?) chegar a resultados diferentes daqueles buscados pela ciência. Voltamos a Argan (1995, p. 39), o fenômeno-que-não-é fenômeno? Mas, Hauser provoca: “a arte é uma fonte de conhecimento... que chama a atenção para as fronteiras onde a ciência falha” (1973, p. 9) e que “a concepção científica do mundo não é mais fiel à realidade do que a artística...” (idem, p. 11). Que a Arte não é uma cópia servil da Natureza, um reflexo especular da realidade, é pacífico: Lacoste afirma que “a Arte não é a idealização da Natureza... a imitação de alguma essência como pensa o academicismo” e, continuando o pensamento baudelairiano, provoca com a citação de que “a Arte deve ser artificial, porque supera e nega a Natureza (1986, p. 58).

Em meio a tantas dúvidas e tantas incertezas, podemos concordar que a Arte, como uma expressão de nossa humanidade, insere-se no processo histórico, refletindo-o e refletindo-se nele porque “a arte possui um caráter histórico... através do substantivo, do material dos objetos e motivos da representação” (HAUSER, 1973, p. 77); esses substratos, esses materiais, esses objetos por vezes sucumbem, desaparecem na voragem dos escombros causados pelos homens e pelo tempo, transformando-se em antiguidades, como se conformassem em não serem eternos. Contudo, historiadores e arqueólogos fazem emergir desses destroços antigas criações artísticas, “redescobertas, reinterpretadas e novamente postas em circulação” (Idem, ibidem).

2.4 O QUE SÃO ARTISTAS?

Não há Arte sem artistas. Afinal, a Arte “é a expressão de personalidade do artista”, diz-nos Caramella (1998, p. 17), citando Gombrich; e Nunes assevera que “a Arte... é uma forma de conhecimento do artista”, um ser que cria o produto do seu trabalho para o conhecimento de outros (2010, p. 70), ideia corroborada por Belting, atestando o liame existente entre a ação artística que se expressa na obra a ser vista, contemplada por um observador (2006, p. 19). Em sua origem, “o artista é, primeiramente, um artesão, faz aparecer o objeto visível, palpável, perceptível”, real, experienciável, aproveitando” o material já existente que ele vai transformar... pois a matéria prefigura a obra” (LACOSTE, 1986, p. 63-64), sem técnica, dizem os

teóricos, não há Arte nem artistas: “... a função do artista deve ser a de mediador entre a arte [criação, inovação, ousadia] e a técnica [como fazer, como retirar da matéria prima o objeto artístico], ambas indispensáveis e complementares (BRILL, 1988, p. 76). Nos primórdios da formação da sociedade humana, a Arte era uma produção coletiva: pinturas nas paredes rochosas, esculturas em osso e madeira, a confecção de totens a partir de grandes troncos... todos os objetos ligados às práticas mágicas eram feitos a muitas mãos, como uma oração comunal; a sedentarização levou a sociedade à especialização: o agricultor, o criador e de rebanho e artífices vários, na produção de cerâmica, de barcos, rodas, carroças, tendas e objetos de culto, cuja única utilidade era a de agradar às forças sobrenaturais, objetos estes com características como o esmero no acabamento, na ornamentação, no aplique de materiais raros e/ou preciosos (HAUSER, 1973, p. 120). Kant diz que o artista é um meio, instrumento, para a construção do Belo.

Quando as aldeias neolíticas vão se unindo sob o controle de um poder centralizado e os Estados Primitivos vão se formando, ao lado do templo surge o palácio, sede do poder do soberano-deus, semideus ou ser divinizado: surgiam as primeiras cidades-estados e “a arte aparece como uma atividade tipicamente urbana... não apenas inerente, mas constitutiva da cidade” (ARGAN, 1995, p. 40); os artesãos-artistas têm no templo e no palácio um público consumidor para os objetos de culto e de adorno, cada vez mais refinados e preciosos para atender o gosto pela ostentação dos sacerdotes e da família real. As guerras ofensivas e defensivas carrearão para as cidades-estados vencedoras uma considerável quantidade de riquezas, novos e raros materiais para enriquecer não só os objetos de culto, mas também os tecidos das roupas, os punhos de espadas e adagas, os escudos e as carruagens, as selas e os arreios, as pinturas murais e as esculturas; “o artista é o veículo da expressividade de sua época e de seu meio [do seu tempo histórico e de seu espaço geográfico] e, por isso, tem de estar arraigado neste meio” (BRILL, 1988, p. 76). Fica claro o que é ser artista neste tempo descrito (e em outros tempos pósteros): “é alguém que, para possuir [ter algo de seu], faz [cria, inventa] e, portanto, é bem diferente daquele que, para possuir, se apodera, [como agem] o guerreiro [nobreza guerreira] e o político [a elite governante, sacerdotes e família real]” (ARGAN, 1995, p. 38). Foi no mundo mediterrânico que os artesãos-artistas foram lentamente se desvincilhando desse controle templo/palácio que lhe

impunham limites, convenções, regras imutáveis para produzir os objetos artísticos, aqueles sem utilidade prática, sem outra finalidade de existir senão a de agradar os olhos, despertar admiração, desejo de posse. Partindo do ponto de onde egípcios e povos da Mesopotâmia haviam estacionado sob o limite dos cânones eternos e, imutáveis, o artista grego “não se limitou a obedecer fórmulas fixas por melhor eu elas fossem” e, um deles, se atreveu”, pela primeira vez na História a pintar um pé tal como é visto de frente... a maior de todas as descobertas – a descoberta do escorço (GOMBRICH, 1999, p. 78; 81). O artista grego intuiu, descobriu, pelo contato direto com a realidade visual, que podia desprezar a velha lei da frontalidade, tão cara aos artesãos-artistas do Fértil Crescente; “a intuição é um fator importante na criação artística, estreitamente ligada à sensação de descoberta e, portanto, à criatividade (BRILL, 1988, p. 54), agora, “o artista ... é aquele que fixa e torna acessível a outros homens o espetáculo do qual fazem parte sem ver” (LACOSTE, 1986, p. 100), alguém que, por sua inventividade (talento, dom?) e domínio da técnica do fazer (perfeccionismo?), “apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma – objeto, um objeto – sentimento, um sentimento – imaginação” (PEDROSA, 1986, p. 15); uma obra que ultrapassa o objeto utilitário ainda que a ele se assemelhe, uma obra que desperta no espectador impacto, admiração, prazer de contemplação, uma obra que nos faz pensar e repensar nossa maneira de ver a realidade. A civilização helenística e a civilização romana consolidaram essas primeiras tentativas de equiparar o trabalho do artista-artesão ao artista-poeta, do artista arquiteto; Péricles já tratava pintores e escultores do seu tempo como iguais, em dignidade intelectual e assim procederam soberanos dos diversos reinos helenísticos e o patriciado romano.

Por que só a espécie humana “produz” artistas? O que falta aos nossos “primos” chimpanzés, gorilas e orangotangos? É que os animais não sabem olhar, observar o mundo e representá-lo mentalmente, desbastando desnecessários detalhes, e reproduzir essa essência do mundo, essências dos entes que compõem a realidade que vemos e a que imaginamos. “Só o homem, e o pintor [o escultor, o fotógrafo...] em especial, é capaz de ver e exprimir esse mundo sem familiaridade, estranho a nossos hábitos cotidianos... Trata-se de uma operação de expressão... [colocando] diante de nós o que somente era confusamente vivido” (LACOSTE, 1986, p. 100); o artista nos faz olhar, perceber claramente, aquilo que apenas

víamos sem o impacto estético, sensorial, capaz de despertar estupefação, empatia, desejo. É no Renascimento Cultural europeu que o artista vai galando uma posição de importância social, distanciando-se do artífice, do artesão; é Vasari dizendo que “o artista, aquele que tem o dom do engenho... expressa ideias pelas mãos... Inspirado por Deus, o gênio é aquele que tem o dom do engenho do desenho” (CARAMELLA, 1998, p. 33), aquele que tem o talento, a capacidade e a capacitação, a inspiração e a invenção; é Diderot que define que “o engenho do artista será entendido como o manejo técnico do homem aplicado” (idem, p. 36). Porém, cuidado: galgar importância social não será tornar-se livre, autônomo, independente das relações e com o poder; não ainda no Renascimento. “Os homens do poder são os homens do progresso, os artistas são os homens do retorno. E exatamente nisso que consiste a enorme importância da sua [dos artistas] contribuição. Eles resgataram a Arte da condição de sujeição ao poder”... (ARGAN, 1995, p. 36). Todavia, logo o poder cria regras, ordenamentos para disciplinar os insurretos: as Academias, ainda que criadas por artistas, dependiam do patronato dos poderosos e estes impunham limites ao engenho, à inspiração, à invenção, à composição, à temática; se, por um lado isso, garantia um selo de qualidade’ às obras produzidas pelos artistas acadêmicos, por outro “as exposições anuais das obras de seus membros... onde havia sempre o perigo do espetacular e pretencioso superar o simples e sincero” (GOMBRICH, 1999, p. 481). Ao final do século XIII, a rebeldia vai invadindo corações e mentes daqueles que tinham o engenho do desenho, fazendo esses artistas embriagarem-se com a ideia de livrarem-se das amarras da temática acadêmica e serem livres para escolher qualquer coisa como tema; com o advento do século XIX, essa liberdade conquistada vai cobrar a fatura: sem os mecenas, sem a nobreza palaciana, sem os déspotas esclarecidos, o antigo “sentimento de segurança... os artistas perderam... Agora... as relações do artista com seu cliente tornavam-se amiúde difíceis” (idem, p. 501). Mas, esse mesmo século que tornou os artistas inseguros com sua sobrevivência pessoal, vai consolidar a figura do marchand e das galerias da crônica de arte (em todas as expressões artísticas) e do crítico com orientador, educador do gosto do novo público consumidor de arte, a grande e também a média burguesia.

2.5 O QUE É ESTILO

Foi Riegl⁹⁴ quem produziu um grande estudo sobre estilo, ao desenvolver a Teoria que cada época tem seu próprio estilo, sua vontade artística, *Kunstwollen*, capaz de auxiliar o pesquisador, o estudioso da Arte determinar o desenvolvimento estético de uma região ou cronológico. Wölfflin⁹⁵ ampliou a teoria de Riegl com a ideia dos pares opostos que caracterizavam o Renascimento e o Barroco. A partir desses dois teóricos, outros pensadores no século XX buscaram analogias entre estilos e estruturas socioeconômicas; entretanto, nenhuma reflexão consistente capaz de conceituar solidamente o que seria estilo. Não é surpresa para nenhum conhecedor dos assuntos relativos à Arte que estilo seja um conceito de largo significado e, por vezes, vago ou mesmo escorregadio, ainda que, através da análise estilística alguns especialistas e eruditos da área possam se aproximar com fundamentada convocação da autoria, origem geográfica, período cronológico de uma obra de arte; tal análise estilística substitui a ausência de uma assinatura, da datação, de uma descrição literária que relacione a obra de arte ao autor, à sua época, seu tempo histórico, local onde era vista ou o contexto histórico onde foi produzida.

Repetindo, sem nenhum estilo próprio, a frase de Buffon⁹⁶, “*le Style, c’est l’homme même*”, referindo-se à maneira pela qual um escritor se expressa, mostrando-se quem é, faríamos pouco⁹⁷. No discurso proferido na Academia Francesa em 25 de agosto de 1753, Buffon vai além do belo jogo de palavras, discorrendo sobre as qualidades do bom estilo no bom escrito e da relação disto com o escritor de gênio, capaz de ordenar e organizar com talento as ideias de modo e de expressar a verdade sobre o objeto em questão; e é pelo estilo que o escritor será reconhecido pela posteridade (BUFFON, 2011, p. 6-12). Com tal erudição, vemos na “profunda observação de Buffon de que o estilo é o próprio homem: é a maneira como o homem [o artista] representa o mundo... o estilo se

⁹⁴ Alois Riegl, 1858-1905, nas obras **Stilfragen (Questões de estilo)**, 1893, e **Spätromische Kunstindustrie (A produção artística no Baixo Império)**, 1901.

⁹⁵ Heinrich Wölfflin, 1864-1945, na obra **Conceitos Fundamentais da História da Arte...**

⁹⁶ George Luis Leclerc, conde de Buffon, 1707-1788.

⁹⁷ A citação completa é: “o estilo é o próprio homem. O estilo não pode pois, nem arrebatarse, nem transportarse, nem alterar-se: se for elevado, nobre, sublime, o autor será igualmente admirado em todos os tempos”. Buffon era biólogo, escritor, crítico, pesquisador... um gênio.

refere à relação entre a representação e seu criador” (DANTO, 2010, p. 284)ç. A partir da análise de Danto sobre o conceito de Buffon, seria possível perceber que o estilo seria um modelo, um tipo ideal, uma *constructo mentalis*, só manifestado em uma obra de arte como algo que encarna, em versão única, o modelo estilístico: “o estilo... é como um tipo ideal, uma espécie de ‘utopia’, enquanto não for representado profunda e definitivamente por uma obra individual única, concreta” (HAUSER, 1973, p. 70). É na obra de arte que podemos apreender o estilo de um artista, o estilo vigente a época do artista, o estilo que caracterizava um grupo de artistas de uma mesma época; estruturado desta maneira, poderíamos dizer que “o conceito de estilo servia [desde o século XVII] para denominar as fases isoladas dos acontecimentos e ordená-las ciclicamente em torno das condições do clássico. Foi assim que a apresentação histórica da arte começou como teoria da arte aplicada” (BELTING, 2006, p. 187). E, nesse modelo teórico, o estilo deixava marca nos artistas e nas obras “e generalizava-se a todas as atividades artísticas e industriais [artes aplicadas] da sociedade, definindo uma época... (PEDROSA, 1986, p. 89); o estilo tornava-se norma, padrão, referencial a dirigir a ação criativa, a composição, o uso das cores, a temática da obra: “a essa lei, à qual todas as criações de um povo parecem obedecer, chamamos ‘estilo’. É difícil explicar... o que produz um estilo, mas é muito menos difícil observá-lo” (GOMBRICH, 1999, p. 65). Por vezes, o modelo teórico para a compreensão do que é estilo e como ele se manifesta na obra, nos leva a perceber que tal modelo é algo “geral, um modelo separável do indivíduo e de suas obras”, que não estaria presente por inteiro em todas as obras produzidas pelo artista ao longo de sua vida; que o estilo nada mais seria “do que o resultado, diferente de tempos e tempos, de esforços especiais individuais” e simultâneos a vários artistas coevos no tempo”, sempre orientados para um trabalho direto e concreto, sabendo cada um, individualmente, qual é o fim”, a finalidade, o objetivo, “mas estando perfeitamente inconsciente do objeto final” (HAUSER, 1973, p. 72). Assim, o estilo de uma época, “ele é só um período histórico... e só é... na perspectiva do historiador que o vê de fora; para os que viveram nessa época, tudo era simplesmente a maneira normal de levar a vida... as coisas eram do jeito que tinham que ser” (DANTO, 2010, p. 295-296).

2.6 O QUE É UMA OBRA DE ARTE

A arte de manifesta através das obras feitas por artistas que as criam a partir de estilos com os quais eles artistas, se identificam. O que faz com que um vaso de cerâmica pintado, uma porção de mármore ou bronze, representando um corpo humano, ou um pano coberto de tintas de várias cores, limitado por uma moldura, sejam obras de arte? Danto nos diz que “um objeto material [um artefato] é uma obra de arte quando o arcabouço institucional do mundo da arte [artistas, críticos, marchands, historiadores] assim o considera” e, mesmo assim, esse arcabouço deixa sempre em aberto o problema pelo qual um objeto material e outro, não (2010, p. 39). É no trabalho do artista que obra de arte surge e, para conhecê-la, precisamos saber o que é Arte (LACOSTE, 1986, p. 82), conceito não tão preciso, como vimos anteriormente; o fato é que, “mesmo quando nos deparamos com objetos produzidos com a intenção consciente de fazer objetos artísticos, não e pode deixar de reconhecer que alguns são e outros não” (ARGAN, 1995, p. 21). Há quem diga que a consciência artística irá surgir na Grécia, quando uma primeira artesão-artista colocou orgulhosamente seu nome no trabalho, querendo dar ciência a todos de sua comunidade que o artefato produzido com tanto esmero e competência não fora feito por qualquer artista-artesão, mas tão somente por alguém com uma competência acima de outros, na mesma atividade; “as primeiras obras [de arte]... assinadas surgem por volta [do final do] ... século VII a.C. e têm [como documento]... o vaso de Aristonothos” (HAUSER, 1973, p. 132). No século seguinte, a documentação existente já registra a existência desse tipo orgulhoso de artesão-artista desejoso de ser reconhecido e destacar-se dos demais, assinando as obras: é a época das tiranias, o mesmo século VI a.C. em que o individualismo, nascido com o comércio e o crescimento das pólis, começa a se evidenciar; simultaneamente, “as obras [de arte]... não tem de modo algum, funções mágicas ou curativas e apesar de servirem a fins sagrados, já não tem de ser, elas próprias, sagradas” (idem, p. 133). Passo a passo e de modo contínuo, a arte se emancipa da religião, do mágico, do sobrenatural, surgindo o objeto artístico, artefato inútil que nos diz a todo momento que a razão para que ele exista está nele mesmo e na beleza pura que dele transcende (idem, ibidem). Contudo, era preciso que a sociedade aceitasse e incorporasse tal mudança; era preciso existir um contexto

histórico, onde as forças econômicas, as lutas sociais, as disputas políticas, e a ideologia que moldava e consubstanciava os embates dessas diferenças, atribuisse um valor estético, desprovido de significados utilitários, ao artefato assinado pois “nenhuma obra de arte jamais foi encarada por uma consciência sem este juízo histórico, que pode ser certo ou errado, formulado de acordo com procedimentos mais ou menos apropriados” (ARGAN, 1995, p. 17). Em sendo assim, tem razão Danto quando enuncia que “uma obra de arte é um objeto apropriadamente chamado ‘expressão’ porque sua causa [gênese] é um sentimento ou uma emoção particular de quem a realizou [artesão-artista] e que ela efetivamente expressa [diz a que veio, porque ali está]” (2010, p. 40); e Gombrich acrescentaria que a obra de arte, como a concebe o artista, seria “algo irretocável, algo que nada pode ser acrescentado, algo que está certo – um exemplo de perfeição em nosso mundo tão imperfeito” (1999, p. 33), merecendo, por isso, a identificação de quem a faz com a assinatura.

Já sabemos que a Arte não imita a realidade pois nenhuma obra de arte quer retratar a realidade como ela é; por isso “nunca devemos condenar uma obra de arte por estar incorretamente desenhada, a menos que tenhamos a mais profunda convicção de que nós estamos certos e o pintor [artista], errado” (GOMBRICH, 1999, p. 27). Sócrates já tinha notado que a teoria da imitação, mimésis, não solucionava o problema de se distinguir e entre as representações que não são arte, como as imagens do espelho, e as que não são (DANTO, 2010, p. 222). Ainda que o artefato artístico se aproxima visualmente da realidade, o que ele “exprime é algo de universal e permanente, não expresso até então e que o espectador recebe e recolhe... é uma formalização de vivência desconhecida, uma organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária (PEDROSA, 1986, p. 14-15): o vaso de Aristonothos se mostra como um vaso, igual a tantos outros bem feitos vasos; porém, algo no vaso assinado desperta em quem o contempla algo não necessariamente descritível e explicável, que espanta e emociona, passando pelos sentidos e chegando ao intelecto; o vaso incorpora o trabalho com um nível de excelência que ultrapassa o que se esperava de bons artesãos, incorporando algo difícil de ser descrito, contudo perfeitamente intuível pelo espectador; por fim, o artefato se torna um padrão de ‘modelo a ser alcançado’ por todos os artesãos-artistas. “A obra de arte é a objetivação sensível [concretude do artefato] ou imaginária [modelo idealizado] de

uma nova concepção [algo de novo incorporado às técnicas do fazer artesanal], de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez [o espanto, a admiração, o prazer estético] a ser entendido pelos homens [teorização sobre o que é arte, o que é objeto de arte, o que é gosto artístico], enriquecendo-lhes as vivências” (idem, p. 15). A obra de arte se impõe aos sentidos do espectador e essa legitimidade vem de uma intenção que se apoia “na circunstância de a obra de arte nunca querer só representar, mas sempre também simultaneamente persuadir... a retórica [capacidade de convencer] é um dos seus elementos mais importantes” (HAUSER, 1973, p. 95).

Claro, se a obra resulta da confluência de eventos históricos que a justifiquem e a ela deem significação, há aspectos a ressaltar: “um objeto pode ser uma obra de arte numa determinada época histórica e não em outra” (DANTO, 2010, p. 90); “as obras de arte... representam ... da forma mais eloquente a cultura do seu tempo, mas que também têm, para a cultura do nosso, uma força de incidência imediata”, algo nelas continua “falando” para nós o que foram ou poderiam ser e “qualquer que seja sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente”, ainda que, em casos específicos, a obra de arte da Antiguidade não tenha o mesmo valor para nós que possuía para o artista-artesão que a fez e para os homens de sua época (ARGAN, 1995, p. 24-25). Não à toa que Danto nos lembra haver o entendimento de “um objeto como obra de arte” a partir do conhecimento da “história do objeto” e das teorias “capazes de caracterizar um objeto com obra da arte” (2010, p. 17); Belting completa a ideia afirmando que “as obras [de arte] portadoras de história são de um tipo especial, pois... representam uma visão [histórica] de mundo, na qual o artista... se exprime (2006, p. 218) e Danto reforça que “duas obras produzidas em épocas diferentes [com os mesmos temas] ... têm de ser obras distintas, uma vez que não podem se referir às mesmas questões”, pois não refletem as mesmas condições históricas em que foram produzidas (2010, p. 174). A historicidade de uma obra de arte é tão marcante que nos ensina Lacoste: “A arte é histórica... porque é História: os homens só tem uma história porque a verdade se lhes revela ao instalar-se em obras” (1986, p. 91); completando o pensamento, mais adiante o mesmo autor conclui: “A obra de arte obriga-nos... a redefinir a verdade” sobre o que é a realidade e que significados pode ela ter (idem, p. 105). E como uma obra do passado pode continuar a ser obra no presente?

“Como é possível que uma imagem tão completamente histórica como uma obra de arte ganhe um valor extra-histórico? O paradoxo contém um problema difícil de resolver” (HAUSER, 1973, p. 89). Uma coisa é certa: as obras de arte são “objetos que o tempo não traga e permanecem presentes. As provas estão aí: as ruínas da antiguidade... são verdadeiros objetos (sem utilidade, sem razão de ser como matéria)... o seu significado é, simplesmente, o significado de sua presença”, diante da qual só nos cabe a fruição do espanto, da admiração, do prazer estético (ARGAN, 1995, p. 35); mesmo assim, o objeto de arte do passado continua ligado de algum modo ao seu próprio tempo: é que as obras de arte são “tão, relacionadas com seu... sistema referencial que é quase impossível imaginar... a reação das pessoas ao mesmo objeto, em outro tempo e em outro lugar” (DANTO, 2010, p. 173). Essa historicidade das obras de arte é tão intrínseca que “a História da Arte... é feita [muito mais pelas] obras mudas que nos legou” (BELTING, 2006, p. 218); mudas, pois que perderam parte ou todo o significado que tiveram e só podem ‘falar’ a partir da voz da interpretação que o tempo presente atribui a elas.

As obras de arte falam. E o que elas nos dizem ou querem dizer? O que elas escondem e não falam, mesmo sob a pressão de seus interrogadores/interpretadores?

As respostas a essas perguntas vão nos levar por caminhos que nos aproximam do que buscávamos e, simultaneamente, nos afastam da solução pretendida; a lição é clara: “quanto mais nos aproximamos da origem de uma obra, mais podemos... [nos] afastar do seu significado artístico” (HAUSER, 1973, p. 59). Não devemos esquecer: inexistem objetos artísticos ‘certos’ ou ‘errados’, qualidades, valores comuns em uma teoria científica, nem são eles rigorosamente ‘verdadeiros’ ou, ‘falsos’; mesmo que fosse a obra de arte ‘errada’, do ponto de vista científico, objetivo, poderia ser perfeitamente verdadeira, fascinante e de maior relevância (idem, p. 102). Ao ver um vaso, uma escultura, uma tela, vejo cerâmica e posso imaginar o barro transformado; vejo a pedra ou o bronze, matéria transformada em forma naturalista ou abstrata; vejo tela, moldura e distingo as cores espalhadas no suporte de pano ou madeira, dando-me a impressão de uma paisagem ou de uma natureza morta; “a consciência que recebe um objeto como objeto artístico não o elimina da categoria de outros produtos”, como se o objeto artístico “possuísse uma dupla natureza, na categoria dos produtos que têm valor

artístico” (ARGAN, 1995, p. 31). A imagem sacra, digna de veneração, também será uma obra de arte, de autoria de Aleijadinho; a coroa dos reis lombardos é um elemento o ritual do poder desses soberanos e também uma peça artística da ourivesaria da Idade Antiga tardia; o saleiro feito por Cellini para Francisco I, é, simultaneamente, um objeto utilitário, saleiro e pimenteira, e um objeto de arte (Idem, p. 32). Não há dúvida que, quando vivenciamos um período histórico, não temos ideia de como tal parcela de tempo ficará marcada na consciência histórica do futuro (DANTO, 2010, p. 86); ou seja: podemos produzir obras de arte, não para o presente que não a compreende ou não a classifica como tal, mas para uma sociedade futura, que a verá como artefato artístico (idem, p. 90). Isso acontece porque, o que entendemos como obra de arte, surgida no século VI a. C. no cosmo helênico, nasceu em uma sociedade hierarquizada e era consumida por pessoas e classes mais próximas do vértice da pirâmide social, as que exerciam o poder de comando dessa mesma sociedade; sendo modelos de excelência na confecção, são adotados pelos componentes deste vértice do poder e do comando como modelos do gosto a ser imitado por todos (ARGAN, 1995, p. 252-253): nasciam também os primeiros critérios para a classificação do que era um objeto meramente utilitário, diferente de um outro, considerado objeto de confecção extraordinária que excedia outros, de mesma forma/volume/matéria, mas sem a valoração classificativa endossada pelos componentes da elite dessa sociedade; e como o poder da elite ainda é visto pelas classes subalternas como uma manifestação de origem espiritual, divina, o gosto pelos objetos de confecção com nível de excelência se torna padrão de espanto, encantamento e fruição para os sentidos (Idem, 253). Por vezes, objetos banais, lugares – comuns na concepção e na confecção, são transfigurados em obras de arte, porque têm algo a dizer, têm um significado, corporificam, concretizam, presentificam este significado, cuja chave do entendimento está na vontade dessa elite do poder e do comando (DANTO, 2010, p. 14; 18-19). Então, os valores que chamaríamos ‘estéticos’, os que impressionam os sentidos, provocando neles a contemplação do Belo, resultam unicamente de um padrão criado pelas elites? Sendo o objeto artístico um bem acessível às elites, sem dúvida elas induzem os critérios que nortearão a concepção e a confecção dele; todavia, não podemos esquecer que o artesão-artista pode ‘sugerir’ pequenas mudanças no artefato, justificando a ousadia, influenciando o gosto, o padrão até então estabelecido; isso aconteceu, não só nas sociedades da Antiguidade Oriental,

onde havia padrões rígidos, convenções, limitando ousadias (a arte egípcia durante o reinado de Akenátón; as cenas de caça na arte assíria), como nas sociedades mediterrânicas, helênica, helenística e romana, nas quais a obra artística se desliga em definitivo dos aspectos mágico-religiosos (HAUSER, 1973, p. 127; 132-133). Citando George Dickie⁹⁸, Danto informa que todo objeto alçado à condição de obra de arte é um candidato à apreciação, pois uma coisa que não pode ser objeto de apreciação, não pode ser obra de arte (2010, p. 147). Desenvolvendo seu próprio raciocínio, Danto relembra as dificuldades inerentes à distinção entre o artefato utilitário e o mesmo artefato alçado à condição de obra de arte⁹⁹, mas tenta encontrar uma solução para tão espinhoso questionamento: a teoria institucional da arte deixa em aberto o problema de se classificar um objeto como obra de arte e outro, com as mesmas características materiais, como não – arte (Idem, p. 39); o objeto classificado como obra de arte deverá possuir propriedades com que os teóricos caracterizem as obras de arte (idem, p. 69); somos incapazes de produzir um modelo simples, ou mesmo um modelo complexo, capaz de destacar com precisão lógica o que seja obra de arte (Idem, p. 108). Contudo, Lacoste nos traz Heidegger¹⁰⁰, nas obra intitulada **Der Ursprung des Kunstwerkes**¹⁰¹, 1950, ressignificando os aspectos metafísicos neoplatônicos da obra de arte, “uma coisa [res, em latim]... um ente [óntos, em grego]... um objeto inanimado... uma matéria (hylê) que teria recebido uma forma (morphê, eidos)” que seria como um pôr-se-em-obra da verdade do ente, *sich – ins – Werk – setzen der Wahrheit des Seinden*” (1986, p. 83; 85); ou seja: a obra de arte não é uma imitação da realidade que se manifesta diante de nós, já que faz surgir uma outra verdade sobre a realidade manifestada, e desvenda e desvela essa verdade através da essência que a obra de arte possui (idem, p. 87). Sem dúvida, toda obra de arte provoca-nos a redefinir o que seja verdade; e, para buscar essa verdade da obra, tenho que buscar entendê-la, investigar, entrar no âmago, interpretar o seu significado. Neste campo, Heidegger não está só: Danto nos lembra que, “na filosofia da Arte não há apreciação sem interpretação” e tal postura é a que nos permite a atividade de

⁹⁸ George Thomas Dickie, 1926-2020, norteamericano, foi filósofo, especialista em Estética e Filosofia da Arte, no campo do gosto estético no século XVIII, com Hume e Kant.

⁹⁹ A questão da réplica e da falsificação também se inclui aqui: por que uma cópia perfeita de uma pintura famosa ou uma falsificação bem feita do estilo de um escultor não é obra de arte?

¹⁰⁰ Martin Heidegger, 1889-1976 foi um dos mais brilhantes filósofos do século XX, em especial na Ontologia, apesar da mácula indelével de sua ligação com o antissemitismo e com o nazismo.

¹⁰¹ **A origem da obra de arte**, texto resultante de conferências proferidas entre 1935 e 1937, elaboradas como livro em 1950 e revisto em 1960.

crítica da Arte (2010, p. 174); “interpretar uma obra é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto” (Idem, p. 183). E mais: “a obra de arte possui uma unidade peculiar que possibilita uma forma totalmente própria de narrativa: a interpretação... A obra de arte quer ser compreendida e seu observador quer compreender” (BELTING, 2006, p. 215-216). Por fim, toda obra de arte é representacional, um estar-no-lugar-de e, por isso, se permite analisar, já que é um ser semântico (ὄντος σημαντικού, óntos sémantikós), um ente voluntariamente criado para dizer algo aos sentidos, sem outro valor que não o estético.

2.7 O QUE É HISTÓRIA DA ARTE

Se existe Arte, se existem artistas, se existem obras de arte, se a Arte, os artistas e as obras de arte estão inseridas em um contexto histórico, ainda que ultrapassem esse contexto e dialoguem com o presente, deve existir uma História da Arte. Deve e como tudo que envolve tais questões, há mais perguntas que respostas, mais controvérsias que acordos, menos certezas e mais dúvidas. Podemos começar a solução desta dificuldade usando, de início, o velho raciocínio silogístico, tão caro aos pensadores da Escolástica, e certamente não o melhor para tão controversa dificuldade; contudo, já é um passo para buscarmos, senão a solução, ao menos o esclarecimento dessas dificuldades.

“Ou a arte é um produto da civilização histórica” e, assim sendo, é objeto ou da História da Civilização ou da História da Cultura ou é a arte “a expressão de um impulso profundo e perene, congênito ao ser humano e, portanto, impossível de se suprimir” (ARGAN, 1995, p. 16); nos dois casos, a Arte estaria dentro da categoria de fenômeno natural, passível de ser objeto do conhecimento humano, matéria de investigação e de explicação puramente científicas. “Ou todas as ações humanas são históricas e objeto da História, ou nenhum o é...” (idem, p. 27). Resumindo: toda ação humana capaz de transformar a realidade é objeto da História; a Arte sempre foi até hoje uma ação humana transformadora da realidade; logo, a Arte também pode ser objeto da História. Entretanto, o silogismo não está nem completo nem perfeito; precisamos definir o termo maior, História, e o termo menor, Arte, para que o liame possa representar a verdade do raciocínio silogístico. Quanto ao que é Arte,

já passamos pelo tortuoso caminho de (tentar?) explicar-lhe a natureza e possíveis acepções; quanto ao que é História, teremos também que passar por alguns obstáculos até chegar a um consenso. Porém, apoiados em ombros de gigantes¹⁰², desde as luzes com Vico, Voltaire e Kant, passando pelo século XIX com Hegel, Comte, Marx, Ranke, chegando ao século XX com os intelectuais dos Annales, Block e Fèbvre à frente, sem esquecer Toynbee e os intelectuais da Nova História, dizemos que História é a ciência que estuda o ser humano e sua ação no tempo e no espaço, ao mesmo tempo que busca analisar e interpretar os processos e eventos ocorridos no passado. “Por analogia e extensão, todos os fatos humanos poderiam ser matéria de investigação e de explicação puramente científicas”, diz-nos Argan (1995, p. 16) e, não há como duvidar, a Arte, os objetos de arte, os artistas são fatos humanos objetivos, passíveis de serem compreendidos pela razão e “nós, os ocidentais, tratamos de investigar a arte do mundo – é a nossa ciência e nela se baseia” a História da Arte (EVERS, 1985, p. 7). A História da Arte, como ciência, baseada nos padrões de leis e séries, como a Botânica e a Biologia, buscando nova ordem, uma regularidade e estabelecendo constâncias, séries e tipos, tem sua semente no século XVIII; é nele que vemos se ampliar o debate sobre o que é História da Arte, críticas a Vasari enquanto se busca escrever a história da pintura e não a história dos pintores¹⁰³, e surgir a obra de Winckelmann, o segundo pai da História da Arte (BAZIN, 1989, p. 63; 66; 80).

A História da Arte não é somente a narrativa de como se construíram monumentos, da pintura de murais e telas e de como o cinzel fez estátuas: “a história da arte, em seu todo, não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideias, concepções e necessidades em permanente evolução” (GOMBRICH, 1999, p. 37; 44); não no todo, mas a História da Arte também se ocupa dessa proficiência técnica, já que a técnica da pintura a óleo permanece quase inalterada por 500 anos (EVERS, 1985, p. 131) e a pintura a óleo, no cavalete, criou um tipo de pintura separada, independente da arquitetura (CARAMELLA, 1998, p. 148). Na obra **Arte e Sociedade**, Hauser nos diz que a

¹⁰² **Nanos gigantum humeris incidentes**, anões estarem sobre ombros de gigantes. Diz-se quando um pesquisador ou intelectual, querendo provar sua teoria, embasa-se em grandes teóricos do passado. A frase é atribuída a Bernardo de Chartres, 1130-1160, por João de Salisbury. O dito foi repetido desde o Renascimento até hoje de diversas formas e para diversas situações. Na História da Arte, há um quadro representando a cena mitológica do gigante Órion, cego, com seu servo, Cedálon, em tela de Nicolas Pussin, 1658.

¹⁰³ Ideia de Séroux e Lastrì, teóricos deste século em pauta.

História da Arte só existe quando surge a obra de arte e esta nasce quando um objeto produzido pelo artesão – artista perde seu caráter religioso, sua função sobrenatural e passa a ser um objeto sem utilidade, senão a de ser admirado pela excelência de sua confecção, provocando prazer aos sentidos, prazer estético (1973, p. 120); do insigne teórico é ainda a ideia de que “a história da arte tem uma série de funções a cumprir... os princípios da procura dos fatos e os critérios de verdade objetiva... [nas] questões de data, e atribuição [da autoria]... das relações entre... [a datação] produção e consumo” (idem, p. 117). Se a Arte, como a ciência, a linguagem, as expressões religiosas fazem parte da História da Cultura, porque tem que existir uma História da Arte, distinta da História da Cultura? Sem dúvida, a Arte é expressão da cultura, contudo uma expressão especial, tanto na concepção como na produção do bem cultural; nenhuma outra manifestação cultural produz um bem material (ou imaterial) inútil, algo sem outra destinação senão a fruição prazerosa: “a história da arte é... história da cultura, mas de uma cultura *sui generis*, estruturada e dirigida pelo empenho [do artista], de um trabalho [atividade artística] a ser executado de maneira a ter valor exemplar [obra de arte]”, reconhecida ou não tal obra no seu tempo, e além dele, e no seu espaço e além dele (ARGAN, 1995, p. 67). Enquanto muitas expressões culturais, senão a maioria delas, está limitada ao tempo de sua concepção e materialização e perde sua aplicabilidade quando posta fora de seu tempo, a expressão cultural a que chamamos Arte produz um bem cultural que não está limitado nem ao tempo nem ao espaço onde existiu e foi concebido; é a História da Arte quem nos mostra tal característica, essa “imagem de um movimento dialético: o novo surge do velho, mas o velho também se altera constantemente à luz do que é novo, adotando características [que eram] invisíveis em [períodos] anteriores” (HAUSER, 1973, p. 80). É a História da Arte trazendo luzes sobre esculturas egípcias, enquanto comenta as figuras – totens de escultores contemporâneos, criando um diálogo entre o passado e o presente. É, apesar de usar o tempo como referencial, e tradicionalmente, ser narrada dentro de um tempo linear, a História da Arte só é o que é se dispuser-se a explicar o fenômeno artístico em sua inteireza global, e isso requer do historiador da arte a perspicácia para traçar as relações que os fenômenos artísticos têm intrinsecamente, pouco importando a dimensão espaço-temporal onde ocorreram (ARGAN, 1995, p. 19). Todavia, essa tarefa, assim descrita, não é um obstáculo para que o historiador de arte não amplie as possibilidades de abordagem dos fenômenos artísticos, já que é “possível

escrever uma história da arte sob diversos pontos de vista, e um determinado ponto de vista pode ser mais fecundo que uma exposição dita 'objetiva' (HOFSTÄTTER, 1984, p. 7).

Bazin nos diz que a "história da arte nasceu do orgulho dos florentinos", vencendo dois entraves que sobreviviam ainda no século XV: a concepção cristã sobre o ser humano como paciente e não como agente na História; e o descaso para com os artistas (arquitetos, escultores e pintores), vistos como artesãos e não como profissionais das artes liberais (1989, p. 3). Foram as biografias as primeiras formas de 'historiar' o fenômeno artístico pois, através delas, arrancavam-se os artistas biografados da condição ignóbil de artesãos, e elevá-los à condição de profissionais das artes liberais (idem, p. 6-7). Entretanto, não podemos desconsiderar a importância da Idade das Trevas, tão desonrada pelos renascentistas: a arte medieval, impregnada do *ethos* cristão, libertou-se da Antiguidade Clássica a partir do século V e a História da Arte percebe neste, e em outros momentos, que a atividade artística contribuiu para novas representações da realidade (HOFSTÄTTER, 1984, p. 8). Com o Renascimento, a História da Arte, através de biografias, vai sedimentando ideias, conceitos, descrito em palavras que irão acompanhar os séculos seguintes: invenção, harmonia, *maniera*; o maneirismo vai introduzir a ideia de estilo, de gênero ou tema, escola e, ao final deste século XVII, Monier escreve uma obra que, pela vez primeira, chama-se História das Artes (BAZIN, 1989, p. 54-56). O barroco nos deixou a concepção de 'belas artes' para a pintura, a escultura, o desenho, o afresco, em contraposição às artes mecânicas, artes aplicadas, como a ourivesaria, a tapeçaria, a cerâmica (Arte no Brasil, 1979, p. 12); Winckelmann nos leva de volta ao mundo clássico, porém separa a arte grega da arte romana, e tem sua originalidade em sua concepção sobre o belo, sobre o uso da alegoria e de sua influência sobre a estética neoclássica (BAZIN, 1989, p. 83-84).

As mudanças que marcaram a segunda metade do século das luzes, como a Revolução Industrial, a Revolução Americana e a Francesa, 1750-1776-1789, certamente provocaram mudanças nas concepções artísticas: alguns artistas vão se afastando das camadas que, antes, determinavam a compreensão da realidade como os membros do clero, da nobreza e das famílias entronizadas no poder; surge um novo público para fruir e comprar os objetos artísticos e os artistas terão que se

submeter às leis capitalistas da oferta e da demanda, também na produção de obras de arte (HOFSTÄTTER, 1984, p. 8), as Academias, que antes pontificavam absolutas, estabelecendo os cânones de que seria a 'verdadeira arte', ainda que arranhadas esporadicamente por gênios indisciplinados, vão passar a sofrer uma oposição sistemática, velada e tímida inicialmente, escancarada e altiva, já no século XIX: era o movimento romântico, com suas contradições e tradições, estas no restauro do gótico, com Milizia, no restauro do Renascimento, com Michelet e Burckhardt, aquelas com o determinismo artístico em Taine (BAZIN, 1989, p. 111; 118).

O século XIX é, para a História da Arte, um tempo divisor de águas, causado inicialmente pela secularização da atividade artística na transição entre as luzes e a Restauração, 1814, quando a Igreja Romana deixa de ser a grande 'consumidora' de grandes obras de arte; governos revolucionários vão precisar da 'legitimação artística' para seus feitos, e as velhas monarquias do Antigo Regime vão precisar da manutenção de suas memórias heráldico-genealógicas em estátuas equestres, patrocínio de salões e premiação de obras concebidas dentro dos cânones tradicionais. Neste quadro, ou os artistas assumem o papel de gênios indisciplinados ou defensores da tradição; como vemos, é "um preconceito acreditar que a História da Arte seja uma histórica pacífica, sem conflitos... é uma história altamente dramática, um jogo de forças interferentes e contraditórias... A história da arte é a história da ação não-violenta, construtiva e não destrutiva" (ARGAN, 1995, p. 71). Cabe ao historiador da arte explicar a essência do fato artístico e não fazer apenas uma história dos objetos artísticos e dos artistas (idem, p. 23; 27), ao mesmo tempo que traz, dos séculos passados as transformações constantes, em uma sequência nunca interrompida, nas quais os artistas protagonizaram realizações extraordinárias (EVERS, 1985, p. 178). Também neste mesmo século XIX, um grande avanço nas concepções sobre Arte, História da Arte e História da História da Arte nos veio do Império Austro-Húngaro, de sua capital, Viena: "é da Áustria que vai partir o impulso que tentará aprofundar o campo de investigação sobre a obra de arte (BAZIN, 1989, p. 127), com Wickhoff, Riegl, Schlosser, Dvorák, Strzygowski... mestres que alimentarão, já no século XX, nomes como Panofsky, Lukács e o mestre da Sociologia da Arte, Hauser. Munique também tem importância destacada na História da Arte: é nela que, a partir de 1880, surgem as primeiras teorizações sobre o

barroco (EVERS, 1985, p. 123); essa efervescência entre os intelectuais de língua alemã contaminará o suíço Wölfflin a contrapor o Renascimento e o Barroco, criando o método formalista, a partir da teoria da pura visualidade (BARROS, 2008, p. 1-42).

Wölfflin vai uma maior precisão ao conceito de estilo, entendido “como as características gerais ou as conotações invariáveis que existem em um grupo de artistas em um determinado momento da História” (CARAMELLA, 1998, p. 61) e, com isso já chegamos ao início do século XX, 1915. Contudo, devemos retornar ao século divisor de águas, aquele que viu surgir a fotografia, ca. 1835, ‘concorrendo’ com a pintura figurativista, questão que, de fato, não é tão simples, de modo a que se possa determinar que aquela influenciou esta quando sabemos que fotógrafos foram pintores e estes, como Courbet, usaram a fotografia como base para seus trabalhos (EVERS, 1985, p. 142; 147). Também nesse século XIX, o artista romântico será visto como um iluminado, um sacerdote cuja obra é uma epifania, uma revelação, uma ‘obra da verdadeira arte’, o que não impede a burguesia, já estabelecida no poder, compre e venda essa epifania, mera mercadoria no capitalismo liberal (HOFSTÄTTER, 1984, p. 9; 16). A História da Arte, embasada na crítica da época deste século em tela, satanizou a arte acadêmica como se toda ela fosse de má qualidade; será que os artistas ligados às Academias não conseguiram produzir obras primas (EVERS, 1985, p. 150; 153)? Talvez fosse melhor dizer que, tais equívocos, escritos no calor dos acontecimentos, têm hoje apenas um valor documental, de como os historiadores da arte, como de resto todos os historiadores, têm que confrontar todos os fatos e problematizá-los, antes de construir opiniões críticas; “o historiador da arte [hoje]... não raciocina mais como o historiador de há um século [atrás] (ARGAN, 1995, p. 63). Todas as histórias da arte até hoje escritas contém citações de críticos incapazes de... entender [as inovações dos artistas] ou aprovar; as histórias da arte no século XIX puderam ser descritas e datadas, em especial com os impressionistas, a partir das observações dos críticos em jornais e revistas, a partir dos relatos das exposições coletivas, das biografias dos artistas (EVERS, 1985, p. 168; 171; 173; 178). Daí, a importância de jornais e revistas em cujas páginas se fazia crítica de arte, e onde os teóricos de arte publicavam suas ideias.

Esse clima da Europa no século XIX e ao início do XX, terá enorme influência no surgimento da História da Arte e da Crítica de Arte no Brasil e no resto do mundo hispânico nas Américas.

2.8 O QUE É CRÍTICA DE ARTE

Ao trazer para a realidade um ser semântico, tirando do sonho, da imaginação o objeto mágico concretizado na matéria, o artista primitivo sentia-se próximo das forças sobrenaturais, do primitivo demiurgo, à imagem e semelhança dos deuses; e por consubstanciar o sagrado, estava acima de qualquer análise ou crítica. Quando os gregos deram início à separação entre o objeto mágico, destinado ao culto, e o objeto inútil, destinado à fruição dos sentidos, os poetas logo se tornaram “os primeiros intérpretes da arte... sempre esteve em moda a boa e velha *écfrase*¹⁰⁴ com a qual os poetas, já na Antiguidade, recriavam uma obra de arte... mediante a pintura de suas próprias palavras (BELTING, 2006, p. 36), a partir dos clássicos, tornou-se comum identificar crítica de arte com comentários descritivos da obra de arte, a famosa fórmula *ut pictura poesis*¹⁰⁵ esteve ligada ao pensamento ocidental europeu ao longo de séculos e, “até no século XIX... as descrições críticas eram, por via de regra, essencialmente descrições do tema” (OSBORNE, 1978, p. 61-63). Ainda que consideremos o que foi dito acima, é um quase consenso que Diderot, 1713-1784, seja cognominado o pai da crítica de arte, ainda que tenha sido antecedido por outros nomes¹⁰⁶, por conta de seus escritos, comentários especializados sobre os Salões de Arte, feitos a partir de 1737, comentários ancorados em formulações teórico-filosóficas, sendo também a primeira tentativa de separar a História da Arte, que se ocupa com as obras do passado, e a crítica de

¹⁰⁴ Do verbo grego ἐκφράζειν, *ekphrázein*, proclamar, chamar pelo nome um objeto inanimado. Descrição verbal vívida, por vezes dramática, de uma obra de arte visual, real ou imaginária. Recurso retórico para descrever e analisar uma obra de arte (ver OSBORNE, 1978, p. 57-58; 61).

¹⁰⁵ “Como a pintura, [assim é] a poesia”, expressão usada por Horácio, 65 a.C. – 8. A.C., na obra Epístola aos Pisões ou **Ars Poética**, 18 a.C.; a expressão deriva de um epigrama de Simônides de Ceos, C.a. 556-468 a.C., “a pintura é uma Poesia silenciosa e a Poesia é uma pintura que fala.”

¹⁰⁶ Jonathan Richardson, o velho, 1667-1745, publicou em 1719 **Um ensaio sobre toda a teoria da crítica**, onde cria um parâmetro de qualidades indispensáveis a uma obra de arte (desenho/composição/invenção/colocação), como o qual sejamos capazes de avaliá-la (VER BAZIN, 1989, p. 13; 55; 57). Podemos lembrar Jean Baptiste Dubos, 1670-1742, com a obra **Reflexões críticas sobre a Poesia e a Pintura**, 1719; e Etienne La Font de Saint-Yenne, 1688-1771, com a obra **Reflexões sobre o estado da pintura na França**, 1747.

Arte, que se ocupa com a obras do presente (BAZIN, 1989, p. 91-93). Essa tentativa logo se tornou prática corrente pois, “na divulgação da arte [que se faz no presente momento] poucas vezes intervêm os historiadores da arte; preferem deixar essa tarefa aos críticos e aos jornalistas de arte” (HOFFSTÄTTER, 1984, p. 13). Em verdade, a crítica de arte não teria sentido de existir, se considerarmos que a obra de arte, como a concebe o artista, é “algo irretocável, algo a que nada pode ser acrescentado, algo que está certo” (GOMBRICH, 1999, p. 33), algo acima de qualquer retoque, adição ou possibilidade de erro; por vezes, parece que “o comentário sobre arte sempre quis abolir a sua diferença com a obra e colocar a si mesmo [a crítica] no lugar dela, ou seja... o comentário como [se fosse] arte” (BELTING, 2006, p. 36). O final do século XVIII e o início do século XIX assistiu a consolidação do neoclassicismo e, com ele, a valorização dos salões e das Academias de Arte como espaço para definir o que era a ‘grande arte’ e o que devia ser rejeitado¹⁰⁷; bem como, neste mesmo período, o germe do romantismo e a recusa aos modelos acadêmicos, traz a contestação aos valores estéticos vigentes (HAUSER, 1995, p. 651). Tudo isso contribui para a expansão das exposições de arte e do campo de atuação dos críticos; escritores e artistas plásticos teorizam sobre suas obras e fazem crítica de arte: Etienne Jean Delécluze, 1781-1863, aluno de David, trabalhou como crítico no **Journal des Debats**¹⁰⁸ a partir de 1822; Henri-Marie Beyle, conhecido como Stendhal, 1783-1842, é autor de **Sobre o amor**, 1822, um ensaio onde se destaca a teoria da cristalização, abordando questões como a relação entre o belo-artístico e o amor-paixão; William Hazlitt, 1778-1830, considerado como o melhor crítico de arte de sua época, também foi pintor, foi autor de **Os prazeres da pintura**, 1821, onde considera a pintura como uma atividade capaz de trazer a verdade através da verdade da sensação, e não via com bons olhos as inovações de Turner na técnica do uso da cor; John Ruskin, 1819-190, vinculado ao romantismo, à admiração ao medievalismo, à conservação e nunca a restauração do patrimônio artístico e histórico, patrono da **Irmandade Pré-Rafaelita**

¹⁰⁷ Lembrar o emblemático **Juramento dos Horácios**, 1785, de David, e a carreira de sucesso deste pintor na Era Napoleônica, 1799-1814. Ver Hauser, 1995, p. 643; 646-648.

¹⁰⁸ Semanário pertencente à família Bertin, variou politicamente do apoio à Revolução Francesa, em 1789, ano de sua fundação, à oposição ao Império Napoleônico, uma posição conservadora com a Restauração, 1814-1830, e de apoio à monarquia liberal, 1830-1848. Entre outros, foram críticos de Arte: Berlioz (música); Chateaubriand, Dumas pai, Victor Hugo (literatura), Leon Foucault (ciência) Malthe-Brun (geógrafo), Madame Sorgue (ativista anarco-sindicalista)...

e inspirador do movimento **Arts & Crafts**¹⁰⁹, começou como crítico de arte em 1836, discordando de Hazlitt e elogiando Turner e todos os contemporâneos românticos, sendo autor de **Pintores Modernos**, 5v, 1843-1860, obra onde defende a arte como linguagem universal¹¹⁰.

Alguns nomes são mais frequentes nos manuais e nos estudos aprofundados sobre a História da Crítica de Arte e não há dúvida sobre a importância deles e suas influências sobre a Europa ocidental e sobre a América Latina, Brasil incluído; também não resta dúvida acerca da influência francesa sobre o movimento romântico e realista no mundo ocidental. Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863, deixou em seus escritos¹¹¹ ideias que contrariavam os cânones neoclássicos ao dizer que “uma coisa bem desenhada está sempre bem pintada”, “quando os tons são justos, os traços se desenharam por si mesmos”, contrariando Ingres; em 1829, expressa com fina ironia, a necessidade da existência dos críticos: “mesmo ferindo-vos, eles revelam ao mundo que vós viveis... Prestai, portanto, um pouco de reconhecimento ao trabalho a que eles se dão, para fazer de vós alguma coisa”¹¹². Em trechos do **Diário (ou Journal)**, Delacroix descreve o processo de criação como um esforço resultante de escolhas, de ponderação e não de um rompante de um gênio; que “nem sempre a pintura precisa de um tema” (LACOSTE, 1986, p. 57), o que faz dele, simultaneamente em romântico, porque repudia os cânones acadêmicos, e um moderno porque se mostra contrário à ‘genialidade’ romântica¹¹³.

Com Delacroix, definitivamente, “os próprios artistas se apossaram da palavra, conduzindo para a interpretação que desejam” (BELTING, 2006, p. 36); em 1840 e nos anos seguintes, a visibilidade da literatura nas revistas e jornais de arte vai dividir espaço com a música, Chopin, 1810-1849, e Liszt, 1811-1886, e com a

¹⁰⁹ Ruskin influenciou Joaquim Béthecourt da Silva, Rui Barbosa (leitor de Ruskin) e outros intelectuais na criação do Liceu de Artes e Ofício do RJ, 1886. Ver AMARAL, Claudio Silveira, John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

¹¹⁰ Gombrich diz que Ruskin produziu “o mais ambicioso trabalho de crítica científica já tentado”.

¹¹¹ **Diário**, escrito a partir de 1822, e publicado em 1865; nele, mostra sua preocupação com sua arte, sua visão sobre arte, sua opinião sobre artistas contemporâneos, anotações para um inconcluso Dicionário da Arte, além de expressar sua admiração pela música. O Diário também é chamado Journal. Ver DELACROIX, E. Journal, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, 2v., Paris, José Corti, 2009.

¹¹² DELACROIX, E. Descriptions en matière d'art. Revue de Paris, mai. 1829, c. 2, p. 68. Reimpresso em DELACROIX, E. Oeuvres littéraires, v. 1. Études esthétiques. Paris: Crés, 1923, p. 1-7. Infelizmente, sem tradução em português até a defesa desta tese.

¹¹³ Sobre o assunto, ver DELACROIX, E. Diário, 1822-1863. ROMANO, Lalla. Roma Abscondita, 2017, sem tradução em português. Uma relação dos escritos de Delacroix. Ver também DELACROIX, E. Diário (Extractos). Trad. Fernando Guerreiro Col. Clássicos de Bolso. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

pintura, segundo o crítico Asselineau, 1820-1874, amigo íntimo de Baudelaire: “a pintura não só domina todas as outras artes como é a arte mais progressiva da época” (HAUSER, 1995, p. 903). Em se falando sobre Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867, estamos falando de um referencial importante da crítica de arte no século XIX; sua *Teoria Sobre a Experiência Estética*, após comparar a música de Wagner com a de Weber e de Beethoven, onde se diz ‘possuído’, ‘ter experimentado’, ‘volúpia’ e ‘desejo’, busca transformar essas sensações (estética, estamos lembrados deste primeiro sentido do termo grego) em conhecimento, algo racional (BAUDELAIRE, 1990, p. 43-45). Em 1845, Baudelaire lançou-se como crítico, comentando o salão daquele ano, mostra casual de pintura e escultura, produzidas na Academia ou por ela aceitas para exposição e premiação, com evidente parcialidade simpática para a pintura romântica acompanhado no que era por Sthendal, Delacroix, Victor Hugo, e com antipatia para com as obras acadêmicas, defendidas por Étienne-Jean Delécluze; Baudelaire insistia que o pintor autêntico é o que pode arrancar do presente o que ele tem de épico e fazer o público ver e entender o mundo em que vivemos. Ainda que oponha o antigo e a tradição ao novo e à modernidade, o autor de **Fleurs de Mal** valoriza o passado como um documento importante de um tempo que passou e que não pode ser mais representado (BAUDELAIRE, 1996, p. 174); é a partir da aparência sensível que a Arte transmite do espectador a ‘verdade’ da obra e é na Natureza que a imaginação do artista vai buscar “uma composição original, analogias e metáforas” (LACOSTE, 1986, p. 55). E é a “cor o instrumento privilegiado dessa expressão capaz de despertar certas emoções” (Idem, p. 56). Mas o tema, a composição, imaginação, a cor não são absolutas: têm que se submeter aos meios materiais de execução, à técnica que não pode ser desprezada (Idem, p. 57), o que havia de novo nisso tudo? A obsessão dos acadêmicos em ‘representar a realidade tal como ela é’, mais limitada pelos cânones clássicos do que é belo/beleza, criava absurdos: médicos que foram críticos amadores afirmavam “que, se o modelo de um nu tivesse rugas e pé chato, um quadro com esses defeitos não podia ser bom” (HOFSTÄTTER, 1984, p. 17); em meados do século XIX ainda não se tinha criado uma “terminologia [apropriada] para se falar sobre a obra de arte como coisa distinta das realidades da Natureza, ‘imitadas’ pela obra” (OSBORNE, 1978, p. 63). O avanço do romantismo e, após, do realismo nas artes plásticas a partir da segunda metade do século XIX, escandalizava a crítica acadêmica que, sobre o

naturalismo/realismo dizia: “carece de todo idealismo e moralidade, regala-se na feiura e na vulgaridade, no mórbido e no obsceno... o que perturba os críticos [é que] a fealdade de... camponeses e trabalhadores, a corpulência e vulgaridade de mulheres...” (HAUSER, 1995, p. 794). Era difícil vencer a força da crítica acadêmica: Academias, salões e exposições das Escolas de Belas Artes em todo século XIX estavam sob influência e/ou patrocínio dos soberanos e as mostras de arte contavam com a presença dos monarcas; a reação deles diante de uma obra poderia significar para o artista a glória ou o esquecimento: a restrição ao tema, poderia ser o fim de uma carreira. O imperador alemão Guilherme II expôs sua intolerância em 1873¹¹⁴, diante do que não considerava arte: “uma arte que não respeita as leis e aos limites ditados por mim, deixa de ser arte... Quando a arte... mais não faz do que apresentar a pobreza ainda mais horrorosa do que já é, então peca contra o povo alemão” (HOFSTÄTTER, 1984, p. 97). É aqui que se insere Jean Desiré Gustave Courbet, 1819-1877, muito mais pelo que pintou do que pelo escreveu ou disse; e sobre o que Courbet disse, muito ficou registrado por Baudelaire, até o desentendimento entre eles, 1855; por Proudhon, pelas similaridades com os ideias socialistas; por Champfleury, que o incentivou em seu caminho ao realismo; e pelos amigos impressionistas, como Manet e Monet, quando Courbet morou em Montmartre.

Courbet, como Delacroix, não nega a importância das obras e dos grandes mestres do passado e delas e deles herdamos a experiência de enfrentar a realidade como seus problemas e soluções, através das técnicas que a pintura nos dá (ARGAN, 2001, p. 75); pioneiramente, usou a fotografia como suporte para elaborar muitas pinturas: não era a visão que seria substituída pela inovação técnica, pois nada substituída a técnica de pintar, a manufatura da composição, da harmonia das cores, o trabalho do pintor (idem, p. 81).

O fato de artistas opinarem sobre arte, como teóricos, filósofos ou críticos, não impediram a continuidade e a consolidação da crítica profissional de arte, ainda que Baudelaire diga que “todo artista autêntico deve ser também um crítico” e situa o crítico “acima do artista e tende a olhar o mundo através dos olhos do crítico” (HAUSER, 1995, p. 934). O confronto entre “aqueles que repudiam e criticam obras

¹¹⁴ Durante a inauguração do Siegestäule, Coluna ou Obelisco da Vitória, comemorando as vitórias nas guerras da unificação alemã, à frente do Reichstag.

de arte por motivos errados”, dizer que as obras não se parecem com a realidade será o grande embate dos críticos acadêmicos e os que defendiam o novo, o moderno (GOMBRICH, 1999, p. 32); muitos termos que caracterizam estilos como gótico, barroco, maneirismo, foram empregados pelos críticos da época como expressões depreciativas (idem, p. 387), enquanto críticas elogiosas ao ‘realismo’ de Giotto, feitas por seus contemporâneos e por Vasari em meados do século XVI, mostram o equívoco dos admiradores que não viam em seu tempo o que vemos hoje – o estilo de Giotto (DANTO, 2005, p. 239). Interpretar as metáforas que a obra de arte contém “é o cerne do exercício da crítica de arte. O crítico procura identificar o significado de uma obra” (idem, p. 19) e “não pode ter a pretensão de substituir à obra. Sua função é antes a de fornecer... ao espectador as informações necessárias para que ele reaja à força da obra”... (idem, p. 254). A questão é como fornecer em palavras essas informações capazes de ajudar o espectador a construir sua própria visão da obra de arte se “não existem regras [fixas e absolutas] para nos dizer quando um quadro ou uma estátua está perfeita, geralmente é impossível explicar com palavras exatamente porque sentimos estar diante de uma grande obra de arte” (GOMBRICH, 1999, p. 36). O resultado desse impasse é a tentativa de se criar uma terminologia própria para exprimir as informações necessárias que a crítica de arte utiliza em suas manifestações, palavras de amplos ou vagos significados, de sonoridade grandiloquente, “termos equivalentes e correspondentes [que] podem ser encontrados” nas críticas relacionadas à música, à arquitetura, à literatura (DANTO, 2005, p. 229). O último quartel do século XIX vai pôr em xeque a onipotência dos críticos e suas palavras como verdades absolutas: o sucesso de alguns impressionistas no mercado de arte “causou uma impressão duradoura... nos críticos. Aqueles que haviam escarnecido, admitiram ser deveras falíveis em seus juízos... Dessa fragorosa queda de prestígio, a crítica nunca mais se recuperou” (GOMBRICH, 1999, p. 613).

Um dos embates comuns entre os críticos pró-academicismo e pró-românticos/realistas nasceu porque, ao longo do tempo da História da Arte, todos os comentários elogiosos ou detratadores sobre uma obra de arte nasciam porque se concentravam na coisa representada, na ‘imitação da realidade’, faltando assim uma terminologia própria para se falar da obra, não como imitação, mas como coisa, ente distinto das realidades da Natureza (OSBORNE, 1978, p. 63). É preciso confessar

que “explicar porque uma obra é poderosa é o mesmo que explicar porque uma coisa é engraçada” (DANTO, 2005, p. 230): o poder expresso em uma obra de arte requer do crítico e do espectador um conjunto de conhecimentos prévios, concatenados dentro de uma lógica aceita pela sociedade à qual pertencem crítico e espectador, para que esse poder, essa força possa ser adequada e coerentemente percebido. O mesmo pode-se dizer de qualidades como ‘beleza’ e outros predicados estéticos, aplicáveis” à obras de arte e a meras coisas reais” (DANTO, 2005, p. 232); contudo, “os predicados que são verdadeiros para as obras de arte não são verdadeiros para as contrapartes [as partes materiais] da obra de arte (idem, p. 234): não se comenta a beleza da tinta acrílica, nem a beleza do pano da tela ou a soberba moldura, limitando o quadro. Desbravar este caminho foi uma das tarefas dos críticos e da crítica de arte no século XIX, onde duas correntes, duas concepções antagônicas buscavam analisar a arte do século, atendendo às expectativas de determinados autores, determinados órgãos de imprensa e determinado público: uma concepção pugnava por uma análise subjetiva, com uma terminologia literária, de tradição poética, pretendida por Baudelaire, entre outros grandes; outra, uma concepção dita ‘científica’, pugnando por objetividade e exatidão, concebida, ilustrada e zelosamente defendida por intelectuais ligados às Academias e Escolas de Belas Artes, a exemplo de Müntz, Couranod e Mantz, em períodos de destaque como a **Revue de Deux Mondes** e a **Gazette de Beaux Arts**. Esta última concepção baliza e referencia o que se vai escrever na segunda metade do século destacado: na França, Espanha, Portugal, parte da Itália e nos países da América Lusoespanhola; os críticos brasileiros do século XIX vão agradecer.

3 A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL (1816-1890)

3.1 ASPECTOS GERAIS

Como vimos no capítulo 1 deste trabalho, definir o que História da Arte (e tudo à ela relacionada) é uma tarefa hercúlea e, nem sempre, bem sucedida. Falar sobre a história da arte no Brasil reveste-se das mesmas dificuldades (do mesmo desânimo, por vezes) diante de tantas opiniões (bem fundamentadas e) divergentes sobre o tema. Podemos começar a abordagem do tema com a pergunta clássica: existe uma arte brasileira? Poderíamos complicar ainda mais, trazendo à tela o questionamento feito por Francisco Cabral Alambert Jr., no livro **Sobre a Arte Brasileira** (2014, p. 7), organizado por Werneck Barcinsky, ao indagar como “determinar que sujeito (Brasil) é esse, que define o objeto (arte)”. Uma resposta pessimista diria que a produção artística do nosso país é frágil, porquanto fomos de país colonizado; mesmo independentes, essa debilidade artística teve prosseguimento até os nossos dias. Outros, diriam o contrário: “Desde o descobrimento, as artes estiveram presentes, conscientemente ou não; arquitetura sem arquitetos... pintura e escultura sem mestres eruditos”... (BARDI, 1979, p. 9). Não vamos levar em consideração tal observação, negando a existência e o valor da nossa arte.

Se acreditarmos que é possível existir uma arte brasileira e uma história correspondente, outras perguntas emergem à discussão: quais seriam as fronteiras, as especificidades e rumos dessa história da arte brasileira como disciplina autônoma? Como delimitar seu objeto? Quais suas relações com outros campos do conhecimento, sua interdisciplinaridade e sua transversalidade com esses campos? Se há uma história da arte brasileira, haveria uma historiografia dessa arte? São muitas as perguntas, algumas não registradas nas linhas acima, e que merecem respostas. Alguns referenciais parecem estar acordados entre os que trabalharam o assunto: o nosso período colonial não produziu historiadores da arte, apenas referências sobre artistas e obras; a primeira obra que se pode considerar como início para a elaboração de uma história da arte do Brasil foi um artigo de Manoel de Araújo Porto Alegre, **Memória sobre a antiga Escola Fluminense de pintura**, 1841; depois, a biografia (Vasari onipresente!) de Aleijadinho, escrita por Rodrigo

José Ferreira Bretas em 1858 (CHIARELLI, 1995, p. 16); a biografia foi escrita a pedido de Porto Alegre, à época diretor da Academia Nacional de Belas Artes (KELLY, 1979, p. 392). Fora a **Memórias** de Araújo Porto Alegre, e textos esparsos na imprensa, quase nada existia em termos de reflexão sobre a arte no Brasil” (CHIARELLI, 1995, p. 21). A criação da Academia Imperial de Belas Artes, como resultado da vinda da Missão Artística Francesa (1816) e as aulas de História da Arte ministradas na Academia, criaram o ambiente para o surgimento de historiadores e críticos de arte: “... a instituição da Academia... levava a crer que o ensino artístico oficial e erudito no Brasil iria se estabelecer sobre as bases daquilo que de mais moderno se fazia na Europa” (idem, p. 13). Já ao final do século XIX e no ocaso da monarquia, duas obras podem ser consideradas como referenciais para o surgimento da História da Arte em nosso país: **Belas Artes: estudos e apreciações**, 1885, de Félix Ferreira, 1841-1898, e **A Arte Brasileira**, 1888, de Luiz Gonzaga Duque Estrada, 1863-1911; “Redimensionar o debate artístico no Brasil... significava conceber uma história da arte local – base, fundamento, para qualquer diagnóstico ou posicionamento sobre a identidade nacional da arte que aqui se processava” (idem, p. 21-22). Esses seriam os referenciais para partirmos na construção de uma história da arte nacional; mas, as coisas não são fáceis assim. A partir destes referenciais, vários desdobramentos nascem, discordâncias surgem, divergências dividem opiniões e teóricos moderados buscam contemporizar, aproximar aspectos convergentes e minimizar as polêmicas. E entre esses fatos acima citados, outros ocorreram e serão comentados na medida em que estejam relacionados com o foco delimitado: o surgimento da História da Arte e da Crítica de Arte no Brasil a partir de elementos surgidos e desenvolvidos na Arte ocidental europeia, do Renascimento ao surrealismo. A partir do exposto, vamos seguir o caminho que nos leva à: descrição da Arte colonial brasileira pelos testemunhos da época e pela análise dos historiadores a partir do século XIX; vendo o século XIX como a semente de uma arte brasileira, de uma História da Arte no Brasil e de uma crítica de arte no Brasil. O testemunho não deixa dúvida: “O [livro] de Félix Ferreira desenvolve uma história universal da arte... Já o livro de Gonzaga Duque... trata das artes plásticas no Brasil” (GUIMARÃES, 2001, p. 15).

E para existir uma história da arte brasileira, bem como uma crítica sobre a arte brasileira, é preciso que antes exista o Brasil; não só o espaço territorial

concreto e abstrato, não só a estrutura jurídica constitutiva e o reconhecimento internacional de outros Estados, não só os símbolos oficiais e a estrutura de poder. É preciso mais: é preciso que existam brasileiros, um conjunto de indivíduos que se aproximem por terem uma origem comum, uma história comum, um idioma comum; uma tradição de mitos, lendas, costumes, alimentos, crenças que una a todos. Mais: tradição que amalgame esses indivíduos sem que percam suas individualidades, para que se identifiquem como iguais, culturalmente. Uma nação, enfim; a nação brasileira. E o que seria essa nação? O que seria **um brasileiro**? Parodiando o intelectual Massimo Taparelli d’Azeglio¹¹⁵, 1798/1866 primeiro ministro do Reino da Sardenha, falando sobre a unificação italiana (sem Roma e a área periférica), disse “Fizemos a Itália; agora, precisamos fazer os italianos. *Mutatis mutandi*, poderíamos afirmar após o 7 de setembro de 1822 “fizemos o Brasil; mas, o que são os brasileiros”? Filhos de portugueses sem mistura com os nativos ou com os africanos escravizados? Os filhos de portugueses nascidos aqui que se revoltam contra o arrocho fiscal, os mazombos? Os indígenas, expulsos de suas terras ao longo do processo colonizador? Ou a integração étnica de portugueses, índios e africanos, o mestiço, ou melhor os mestiços de várias denominações: caboclo, moreno, pardo, mulato, cafuzo, mameluco...? O que uniria os habitantes das províncias do norte com os habitantes das províncias do sul: a língua, a religião, a obediência a um poder central comum, uma História comum de colonização?

Responder a essas perguntas demandava, aos intelectuais ligados ao poder imperial, logo após a independência, construir um passado para Brasil, desvinculado do colonialismo português, pois o antilusitanismo estava vivo e ativo em muitas províncias, cujo imaginário unisse os habitantes do novo Estado e os fizesse sentir-se como nação, unidade cultural. No Primeiro Reinado, 1822-1831, o projeto tornou-se inviável: a presença de um imperador português, casado por duas vezes com princesas estrangeiras, cercado de ministros e influentes amigos portugueses, impedia o debate sereno sobre nossa nacionalidade (SOBRINHO, v. 2, 1981, p. 268-273). Durante as Regências, 1831-1840, as revoltas populares, os motins, as rebeliões das elites regionais contra a manutenção de uma monarquia imperial eram empecilho para se consolidar tal projeto (idem, p. 275-281); entretanto, nossa

¹¹⁵ D’Azeglio foi estadista, romancista e pintor. Político de importância fundamental para o processo de unificação italiana, colocando o Reino Sardo-Piemontês como protagonista desse processo. Mazzini também repetia essa ideia.

intelectualidade conseguiu emplacar duas vitórias apesar das dificuldades. A primeira vitória foi a administração de Félix Emile Taunay na Academia Imperial de Belas Artes, AIBA, entre 1834-1851, o primeiro passo para a construção da ideia de nação com o desenvolvimento da pintura de paisagem, gênero caro aos românticos como indispensável para formar a identidade de uma nação e para a definição do caráter moral de um povo. “Foi a partir deste período que a Academia... conseguiu o reconhecimento... do Estado... traduzido em concessões e melhoramentos” (CHIARELLI, 1995, p. 14). A segunda vitória foi a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, IHGB, tendo como uma de suas missões construir a história da nacionalidade brasileira, desvinculada do legado português, valorizando a autoctonia do Estado Brasileiro recém criado, a partir de uma memória que refletisse a jovem nação (idem, p. 15). Com Taunay, a AIBA e o IHGB, do qual o futuro imperador participaria com frequência e afinco, preparava-se o caminho para a construção do nacionalismo e de uma arte nacional no Brasil.

A partir dessas duas vitórias, outras se somariam: as exposições de arte, promovidas pela Academia em 1829 e 1831; nesse último ano, uma reforma irá consolidar a “vocação” acadêmica do ensino de arte. A influência de Jean Baptiste Debret e de Porto Alegre, Manoel de Araújo Porto Alegre, será decisiva para a consolidação da Academia e de seu papel influenciador no gosto estético da nossa elite intelectual e econômica. Porto Alegre, pela influência que recebeu na Europa junto com outros brasileiros, terá um papel decisivo na construção da ideia de “nacionalização” da arte aqui produzida; como articulista, como professor e diretor da Academia, como historiador e crítico de arte, influenciou profundamente leitores, alunos, professores e técnicos, o público em geral com suas ideias estéticas, um romantismo mitigado no campo das artes plásticas. O IHGB também funcionou como *subjectus constructor*¹¹⁶: seus sócios usavam a revista do Instituto não só para divulgar pesquisas históricas e geográficas, como também difundir a ideia de nacionalismo brasileiro, de uma pátria que se construía como nação. Ambos, a Academia e o IHGB, contavam com o apoio incondicional do jovem imperador, educado com esmero por muitos dos que passaram pela Academia e pelo IHGB; o patrocínio econômico do monarca financiava toda ação, intelectual ou concreta, a favor da construção do nacionalismo brasileiro. E para divulgar tais ideais

¹¹⁶ Agente edificador.

nacionalistas, centenas de revistas algumas efêmeras, com um ou dois números, eram publicadas e seus artigos debatidos entre os poucos universitários, muitos dos quais, futuros políticos, e intelectuais já economicamente estabelecidos, influenciando artistas pintores, escultores, escritores... que, com suas obras, influenciavam estudantes, intelectuais e políticos, retroalimentando o nacionalismo em construção. Esse edifício intelectual será beneficiado com a pacificação interna do Império, 1840-1850; com a expansão econômica, 1850-1870; e com as vitórias militares nos conflitos platinos, 1850-1870 (SOBRINHO, v. 2, 1982, p. 289-291; 293-303).

Contraditoriamente, a vitória na Guerra contra o Paraguai, 1865-1870, dará forças às questões adormecidas, anestesiadas com o sucesso do governo imperial: a questão escravista e a questão republicana; e no campo da arte, a crítica ao academicismo no ensino das técnicas artísticas e o “repúdio” da Academia, que não era bem assim, aos novos estilos pictóricos como o romantismo, o realismo, bem como ao nacionalismo artístico edificado pela AIBA. 1879 marca o início desse debate, que se estenderá até o século XX, com a exposição de Anita Malfatti, 1917, e a Semana de Arte Moderna, 1922.

Voltando ao questionamento de Alambert Jr. (se existe arte no Brasil, o que seria o Brasil e como seria a arte brasileira), há que se reconhecer que a arte produzida em nosso país não tem “profundas raízes teóricas ... é impossível definir o constituinte específico da arte brasileira em relação a outros países” (MANUEL GISMONDI, 1979, p. 12). Posto isto, se em nosso período colonial não tivemos nem historiadores nem críticos de nossa arte, os primeiros habitantes já produziam o que denominamos de ‘arte primitiva’, “criação dos antropólogos influenciados pelos filósofos da arte” (DE FIORI, 1979, p. 17), conceito logo incorporado pelos historiadores e críticos da arte no Ocidente, desde o início do século XX. Se entre os séculos XVI a XVIII não houve historiadores nem críticos da arte no Brasil, a documentação do Estado Português, das ordens religiosas e dos viajantes que por aqui estiveram, são suficientes para registrar a influência dos teóricos renascentistas, dos maneiristas, dos teóricos de barroco e do rococó na arquitetura, na talha, na pintura e na escultura aqui produzidas, documentação esta apresentada em obras basilares como a de Lúcio Costa sobre a arquitetura jesuítica no Brasil, em 1941; Flávio Armando da Costa Gonçalves, 1929-1987, erudito português que trouxe

à luz a importante pesquisa de Robert Chester Smith, 1912-1975, sobre a arte luso-brasileira entre os anos de 1936 a 1976; Smith e Elizabet Wilder, 1907-1989, serão responsáveis por um guia sobre a arte latino-americana, 1948. No ano seguinte, Rubens Borba de Moraes, 1899-1986, e William Berrien, 1902-1966, publicam um manual bibliográfico de estudos brasileiros com a ajuda de Smith, na parte relativa à arte no Brasil.

O grande José Honório Rodrigues, 1913-1987, com sua historiografia e bibliografia sobre os holandeses, também de 1949, tratou da arte aqui produzida e dos artistas estrangeiros que aqui estiveram. José Valladares, 1917-1959, foi responsável por três obras bibliográficas sobre a arte brasileira entre 1955 e 1960. Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1898-1969, falou dos artistas do Brasil colônia, 1958. Seguindo Lúcio Costa, Serafim Leite, 1890-1969, descreve artes e ofícios dos jesuítas no Brasil, em obra entre 1942 e 1953; no mesmo caminho, Paulo Ferreira Santos, 1904-1988, acresce ao assunto falando do barroco jesuítico, em 1951. Abades e monges beneditinos, e destacamos aqui dom Clemente Maria da Silva Nigra, 1903-1986, escrevem sobre a construção e a decoração de inúmeros mosteiros, a partir dos livros de tombos das respectivas casas religiosas por onde passaram, nas décadas de 1950 e 1960. Bazin apaixonou-se por nosso barroco e falou de nossa arquitetura religiosa em obra de edição brasileira em 1956, com supervisão de Mário Barata. Também nos anos 1950, o gigante José Antônio Gonsalves de Mello, 1916-2002, publica numerosos estudos sobre personagens e monumentos em Pernambuco; bem antes, Fernando Pio, 1906-1987, desde 1937 inicia estudos sobre a arquitetura religiosa em Recife. Raimundo Trindade, 1883-1962, faz o mesmo com as igrejas do ciclo minerador das Geraes, entre 1945 e 1956. Francisco Aquarone, 1898-1954, nos brindou com a História da Arte no Brasil, 1939, e Mestres da Pintura no Brasil, s.d., fazendo simultaneamente história e crítica da arte em seus livros; José Flexa Pinto Ribeiro, 1884-1971, historiador e crítico, escreveu em vários jornais, no começo do século XX e sua concepção de história da arte está exposta no livro História Crítica da Arte, 1962; Aníbal Pinto de Mattos, 1886-1969, crítico e curador de arte, notabilizou-se com várias obras sobre a história da arte em Minas Gerais, além de **História da Arte Brasileira e das origens da Arte Brasileira**, ambas de 1937; Alfredo Galvão, 1900-1987, destacou-se por seus trabalhos sobre a AIBA e a publicação dos arquivos da ENBA, Escola Nacional de

Belas Artes, valorizando os pintores da transição entre o século XIX e início do século XX; Donato Mello Júnior, 1915-1995, arquiteto e historiador, escreveu sobre a implantação do neoclassicismo no Brasil, tratando de Landi e da Missão Francesa, de Pedro Américo, de Fachinetti, além de outros pintores na obra, **Pinturas e pintores: Rio Antigo**; Mário Pedrosa, 1900-1981, além de crítico, foi historiador e teórico de arte, com obras próprias, ensaios, participação em coletâneas e artigos em diversos jornais; Mário Barata, 1921-207, historiador, crítico e teórico de arte, com a *opus magnum* **Azulejos do Brasil**, 1955; José Roberto Teixeira Leite, 1930 - ..., especialista em Brasil Holandês, arte brasileira no Oitocentos e autor de dicionários sobre arte e artistas; nos anos de 1960 e nas décadas seguintes, não só as pesquisas se avolumaram como os questionamentos às obras publicadas surgiram.

Ao final do século XX e início do século XXI, uma nova geração de historiadores de arte focaram seus interesses no oitocentos; eles constam do texto e da bibliografia deste trabalho e a eles devemos o embasamento teórico sobre o assunto.

3.2 REGISTROS SOBRE ARTE E ARTISTAS NO PERÍODO COLONIAL (1534-1808)

3.2.1 A arte antes da colonização

Antes da chegada dos portugueses, éramos uma nação. Ou melhor: éramos centenas de nações, com identidades culturais próprias e com a produção de objetos utilitários, com adornos e decorações para sensibilizar os sentidos. Até mesmo os corpos dos indivíduos dessas nações eram suportes para pinturas, incisões e adornos diversos. Havia, pois, arte como a concebemos no Ocidente, desde o final do século XIX, a arte primitiva, aqui, no sentido de a primeira, do início, do berço, arte que influenciou decisivamente os cubistas europeus. É claro que estamos cientes da dificuldade terminológica ao atribuímos um valor artístico, nominar objetos utilitários ou ritualísticos, de 'obra de arte'. Os historiadores da arte deixam isso claro, mas uma significativa maioria deles inicia seus textos sobre o

assunto analisando tais objetos como ‘arte’. Assim nos diz Hauser, referindo-se à postura de arqueólogos e historiadores da arte diante das imagens sobre pedras e das “vênus” do Paleolítico¹¹⁷:

Em outras palavras, de acordo com suas convicções particulares, autocráticas e conservadoras, ou liberais e progressivas, assim reverenciam como as mais primitivas formas de arte geometricamente ornamentais ou as formas de expressão naturalisticamente imitativas (1995, p. 1).

Tal afirmativa vem acompanhada de uma dezena de autores como Semper, Riegl, Conze, Lange, Wundt, Lamprecht, Brueil, Luquet, Obermaier, Kühn, Childe, que usam e defendem a expressão ‘arte primitiva’ (HAUSER, 1995, p. 1; 993 e 994). Ainda que reconheça a destinação mágica das pinturas e das esculturas no Paleolítico, Gombrich não hesita em atribuir-lhes a adjetivação ‘arte primitiva’: “Muitas obras de artistas destinam-se a desempenhar um papel nesses... rituais e... o que importa não é a beleza da pintura ou da escultura ... mas se ela funciona [para] a mágica requerida (1999, p. 43); e continua: “A arte primitiva funciona justamente de acordo com essas diretrizes pré-estabelecidas” (p. 44). Martin, mais ousada, insiste: “O surgimento da arte pré-histórica como um florescer simultâneo em várias partes do mundo tem a ver com o processo de hominização... do gênero Homo” (1996, p. 218). Por fim, Meneses, superando a dificuldade dessa bizantina discussão, conclui: “E, por forma artística, seria adequado entender aquelas formas que não são exigidas pelo uso instrumental do objeto [ou de sua representação], mas constituem uma chave ou um estímulo no contato sensorial entre o observador e o mundo real (1983, p. 22).

Em cima desses “ombros de gigantes”, passo a tratar da Arte dos nossos primeiros habitantes.

Teria sido Feliciano Coelho de Carvalho, capitão mor da Paraíba, a ver e descrever um grafismo rupestre em nosso país, 1598, fato narrado por Ambrósio Fernandez Brandão em seus **Diálogos das grandezas do Brasil**, manuscrito do século XVII, publicado em 1930, pela ABL. A partir do relato registrado nos **Diálogos**, outros depoimentos vão aparecendo em numerosos documentos deixados por colonizadores, missionários, invasores como Elias Herkman, a mando da G.W.I.C., 1641, povoadores das Gerais e das Missões no Sul do Brasil,

¹¹⁷ Figuras femininas nuas, destacando seios, nádegas, púbis, são chamadas “vênus”.

bandeirantes nos campos do Mato Grosso e de Goiás (MARTIN, 1996, p. 209). O século XIX será rico de testemunhos e estudos destes registros, inclusive porque tínhamos um intelectual como imperador, curioso em ampliar seus conhecimentos em todos os campos, concedendo bolsa de estudos no campo das Ciências Naturais a Ladislau Netto e a Pedro Américo de Figueiredo e Mello, este mais conhecido como pintor (idem, p. 11); lembramos aqui, com obras gerais sobre os grafismos no Brasil, Tristão de Alencar Araripe, Alfredo de Carvalho e Carlos Frederico Hartt; centenas de relatos sobre grafismos rupestres em províncias, foram registrados em páginas das Revistas dos Institutos Históricos em todo Brasil, por numerosos estudiosos.

A pintura rupestre, provavelmente a mais antiga das “expressões artísticas” dos primeiros habitantes do Brasil, se faz presente em todas as regiões do nosso país, sendo mais abundante no Nordeste e no Sudeste, e escassa no litoral; os registros localizam-se em paredões de naturais abrigos rochosos (poucos registros nos tetos dos paredões), áreas de prováveis permanências temporárias de sociedades caçadoras/coletoras, ou de práticas mágicas, ou ainda de sepultamentos. As composições picturais apresentam uma caligrafia própria, com motivos geométricos (figuras planas da nossa geometria euclidiana), às vezes, transfigurados em representações zoomórficas (quadrúpedes, aves, répteis, peixes) ou antropomórficas; atividades diversas são representadas: luta, dança, caça, pesca, relações sexuais e outras sem que possamos identificar. A cor vermelha e a preta predominam nessas pinturas (MENESES, 1983, p. 28-32).

Entre os objetos utilitários, as cerâmicas têm um destaque e aquelas produzidas pela cultura marajoara e tapajônica, merecem um relevo maior nos estudos arqueológicos; urnas funerárias, estatuetas antropomórficas e vasos cujas utilidades ainda nos são desconhecidas, possuem uma decoração caprichosa, com ornatos de minúcias extraordinárias, denotando um requinte espantoso. Diz-nos a estudiosa Gabriela Martin, com sua autoridade incontestada, que a cerâmica americana é uma invenção independente da do resto do mundo e, a do Brasil, é uma cerâmica “autóctone e independente, no continente sul americano”, surgindo a partir do 8º milênio antes de nós (1996, p. 169); e acrescenta; “uma cerâmica considerada própria dos grupos falantes nas línguas do tronco Tupi... citada pelos cronistas já no século XVI e XVII... considera-se a cerâmica tupiguarani típica das regiões

costeiras"... (idem, p. 173). Mesmo as cerâmicas não decoradas, apresentam formas caprichosas e soluções que denotam grande capacidade técnica e engenhosidade por parte dos artesãos/artesãs "artistas". Lembrando que cada região do Brasil atual teve sua produção cerâmica com características próprias; tenta-se criar uma classificação que agrupe essas diversas tradições ceramistas, associando-as os troncos linguísticos de nossos primeiros habitantes (MARTIN, 1996, p. 170). Analisando o tratamento decorativo da superfícies visíveis dos vasos, podemos classificá-los como: pintados; escovados; corrugados; com incisão ou excisão; estriados; impressos, alisados. A cerâmica pintada ou não, usa muito a decoração geométrica, com desenhos complexos, pintados de branco, cinza, vermelho e preto (MENEZES, 1983, p. 24). A mesma argila que produzia vasos também produziu estatuetas, de características antropomórficas, antropozoomórficas, com relevância na representação feminina¹¹⁸, estatuetas com evidentes funções cerimoniais; porém, algumas destas peças, pelo tamanho diminuto, deveriam ter outro papel que não o ritualístico (idem, p. 38). Em algumas culturas, como a dos Carajás, as estatuetas representam homens, mulheres e crianças em várias posturas, com adornos e pintura corporal (RIBEIRO, 1983, p. 61).

A pintura pode ser dividida em corporal e rupestre; desta última, falamos anteriormente. A corporal sempre despertou admiração dos colonizadores, catequizadores, viajantes e, recentemente, dos antropólogos. O primeiro registro sobre a pintura corporal foi feito por Ubrich Schmmidel¹¹⁹, 1560, seguido nos séculos por outros (idem, p. 69). Essa manifestação artística estava associada às danças cerimoniais, à guerra, ao luto e cobria os corpos de todos, nas várias faixas etárias, mesmo sem haver motivação específica. Usando cores extraídas do urucum, do jenipapo e do composto argiloso conhecido como tabatinga¹²⁰, conseguiam o vermelho, o negro esverdeado e o branco, cobrindo os cabelos, partes ou o corpo inteiro com desenhos geométricos complexos, feitos por homens, mulheres, uns nos outros; por vezes, usavam carimbos, de placa ou de rolo (idem, p. 67-71).

¹¹⁸ Chamadas, por analogia às estatuetas do Paleolítico europeu, de vênus esteatopíguas, em grego de gordas nádegas.

¹¹⁹ Mercenário alemão a serviço da coroa espanhola (1536-1553), descreveu as pinturas corporais dos guaranis. Além dele, Darcy Ribeiro cita F. Pauke, 1750, A. Rodrigues Ferreira, 1791.

¹²⁰ Em tupi, barreira branca, barro branco; segundo Navarro, 2005, p. 118.

3.2.2 A arte durante a colonização: do século XVI ao início do século XIX (1534-1808)

Para nós, a arquitetura tem importância como suporte para os retábulos, os azulejos, as talhas, a imaginária, a escultura e a pintura. Por isso, começamos por ela.

Foi a criação das donatárias e do governo geral que deu origem a núcleos urbanos litorâneos capazes de conter em suas construções obras de arte, entre 1534 e 1601; já no século XVII, vilas e cidades crescem por diversos fatores, em especial pelo desenvolvimento econômico da colônia. No século XVIII, a partir dos arraiais na área de mineração, o interior das Minas Gerais e o sertão de Mato Grosso e Goiás, a partir de São Paulo, vão edificar vilas de importância para a metrópole; “Assim que a notícia da descoberta de ouro se espalhou, afluíram para os sertões mineiros pessoas de mais diversas origens e condições sociais... e também de Portugal” (BOULOS JÚNIOR, 2017, p. 398); a expansão do gado, através do Rio São Francisco, também impulsionou a construção de vilas. Edifícios como conventos, igrejas, capelas, catedrais, e casas senhoriais, vão servir como repositório para objetos artísticos, reproduzindo os modelos estilísticos da metrópole, mas, aos poucos adquirindo características locais, à medida que eram feitos por artistas nascidos na colônia. Citando Aroldo de Azevedo na obra **Vilas e cidades do Brasil Colonial**, diz-nos Toledo que, até o final do século XVI, existiam 14 vilas e 3 cidades (Salvador; Rio de Janeiro; Filipéia de Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa); “o traço comum a todos esses núcleos é sua maritimidade. A única exceção foi [a vila de] São Paulo” (TOLEDO, 1983, p. 123). Fortes, fortalezas, armazéns e edifícios públicos, de destinação administrativa, também eram construídos, porém sem a destinação específica de conter ornamentos, adornos, pinturas ou esculturas. As ordens religiosas como jesuítas, franciscanos, beneditinos e carmelitas trouxeram, além de padres, frades, monges e irmãos, arquitetos, escultores, entalhadores e pintores para a produção de obras de arte para os edifícios religiosos, que eram numerosos nas vilas e nas cidades; estar no litoral significava receber mais rapidamente as influências estéticas do exterior.

Em dezembro de 1577, “chegava a Salvador o irmão jesuíta Francisco Dias, 1538-1633, pedreiro, carpinteiro, mestre de obra, arquiteto e piloto”, com a missão

de projetar os prédios da Companhia em Pernambuco, na Bahia e no Rio de Janeiro (TOLEDO, 1983, p. 118). Francisco Dias introduz a prática da construção de templos de nave única, sem colunas internas, de boa acústica e boa iluminação; tal ideia sofria críticas por partes dos arquitetos ainda ligados aos projetos de nave principal + naves laterais. Não é preciso insistir na importância dos seguidores de Loyola para a consolidação da arquitetura barroca com a *Chiesa de Gesù*, em Roma, construída entre 1568 e 1580, segundo o risco dos arquitetos Vignola e Della Porta: os jesuítas tinham uma formação intelectual sólida, incluindo o conhecimento de ciências naturais e aplicadas, como astronomia, engenharia, arquitetura, acompanhando e participando das construções. Citando o historiador português José Hermano Saraiva, Toledo relata “um fato dominante no panorama mental do nosso seiscentismo é a ação dos jesuítas. Foram eles que promoveram o ensino e que fomentaram toda a atividade cultural”... (p. 122). E continua Saraiva: “em Portugal, funcionaram colégios [...], e houve vários outros no Brasil, África e Índia” (p. 123). Jesuítas eram também decoradores, ornamentistas, pintores e escultores: “Por um irmão pedreiro, daria uma dúzia de teólogos, dizia um provincial da Espanha. Muitos estimados eram os irmãos leigos da Companhia [de Jesus] ... cujo trabalho tem maior extensão que se supunha” (idem, p. 171). E insiste: “todos os artistas desta obra de talha [no Colégio de Salvador] são da Companhia” (1983, p. 172). Espalhando-se pelo mundo recém descoberto, de 1550 em diante, os padres da companhia, levarão consigo os cânones artísticos aprendidos na Europa da Contra Reforma e irão reproduzi-los, adaptados à realidade de cada local, ensinando a população autóctone as técnicas para produzir obras de arte e isso incluía a fabricação de instrumentos musicais, o aprendizado de música, canto e teatro (ALVES, 2005, p. 617-635). Ao início do século XVII, outros templos jesuítas vão introduzindo o maneirismo arquitetônico (adaptado às limitações coloniais) e à medida que o século transcorre, novas construções se espalham nas vilas já existentes e em áreas que seriam “embriões de nossas cidades... 3. Arraiais e corrutelas” (TOLEDO, 1983, p. 114). Até a primeira metade do século XVIII, a arquitetura jesuítica construirá templos qualificados como monumentais, no dizer de Robert Smith e de Lúcio Costa¹²¹, destacados estudiosos da arquitetura colonial brasileira; edifícios cujos volumes construídos transitam entre cânones maneiristas e

¹²¹ Autor de *Arquitetura jesuítica no Brasil*, Revista do PHAN, Rio de Janeiro, v. 5: p. 9-100, 1941.

as regras da construção barroca. Não a arquitetura, senão a decoração interna desses templos interessam no presente trabalho; os retábulos¹²², por exemplo, peças entalhadas encostadas às paredes, de densa carga escultória, com motivos ornamentais variados, portando colunas salomônicas e, às vezes, pinturas representando figuras sacras. Inicialmente, os retábulos eram na cor original da madeira, recebendo com a passar do tempo e dos estilos artísticos pintura dourada (COSTA, 1941, p. 9-100). Ainda que ensinassem os índios os variados ofícios artísticos, como a fabricação de instrumentos musicais, o entalhe em pedra e em madeira, a escultura e a pintura de imagens sacras e serem eles grande parte da mão-de-obra usada nas construções jesuíticas, os padres da Companhia de Jesus também usaram o talento de artesãos escravizados e de negros forros.

Simultaneamente aos jesuítas, outras ordens religiosas marcaram suas presenças no espaço colonial com templos adornados com retábulos, pinturas nos tetos, esculturas sacras e talhas caprichosas. Enquanto as igrejas jesuítas tinham um padrão determinado pela direção geral da ordem, lá em Roma, com uma arquitetura austera em seu exterior e a glorificação da Santa Madre Igreja, do nome de Jesus e de Santo Inácio de Loyola, os templos franciscanos foram construídos para se adaptarem ao clima da colônia; precedidos de um espaço amplo, onde se erigia um cruzeiro, os edifícios religiosos frequentemente tinham um adro (espécie de varanda) antes da fachada, espaço de transição entre o profano e o sagrado (TOLEDO, 1983, p. 140). Os franciscanos chegaram ao Brasil em 1585, Pernambuco, com a construção do convento escola de Nossa Senhora das Neves, Olinda (AMORIM, 1999, p. 364). O requinte das igrejas franciscanas supera o fausto contido dos templos jesuíticos: o uso de azulejos, a talha dourada, a imaginária (escultura de figuras sacras), a pintura nos altares e no forro, impressionam por sua extraordinária riqueza” (idem, p. 142). O uso da talha em pedra, nas fachadas e nos detalhes internos das portadas (“moldura” das portas), e uso dos arcos é sempre presente (CARVALHO, 1942, p. 277-294); outra característica da arquitetura franciscana é a existência de capela associada ao templo, a capela da Ordem

¹²² Retábulo (do espanhol **retablo**) é uma estrutura de madeira, mármore ou de outro material, com decoração e ornamentos, podendo conter painéis em pintura ou relevo, colocada por trás ou acima do altar.

Terceira¹²³, perpendicular à construção principal, e de decoração deslumbrante. Diz-nos Toledo:

A capela da Ordem Terceira de São Francisco no Recife é das mais ricas e harmoniosas do país, conhecida como Capela Dourada. Tem coro, e a particularidade de ter claustro próprio, sendo o único a possuir na parte superior arcada com arcos da mesma altura que os do pavimento térreo (1983, p. 150).

É Gilberto Freyre quem nos diz... “uma das influências decisivas em sua formação [da gente brasileira]... ora de modo mais intenso, ora com menor vibração, foi e é a franciscana (1983, p. 15); e apesar de muitos pensarem que a educação de índios e colonos era exercida quase com exclusividade pelos jesuítas, a ação dos franciscanos também foi importante, diz-nos a filósofa e educadora, Maria do Carmo Tavares de Miranda.

Os beneditinos chegaram ao Brasil aportando em Salvador, 1581; daí, foram ao Rio de Janeiro em 1586; São Paulo, 1598; Paraíba do norte, 1596 (NUNES, 1988, p. 11). Em Pernambuco, a convite do terceiro donatário, Jorge de Albuquerque Coelho, 1590, iniciaram em Olinda a construção de mosteiro entre 1592 e 1594, destruído pelos invasores a serviço da G.W.I.C. em 1631. A expulsão dos batavos deu início à reconstrução do edifício a partir de 1656; as sucessivas ampliações, criaram um complexo arquitetônico barroco de valor artístico internacional, com peças de alto valor, com as talhas douradas, jacarandá em vários ornamentos, pinturas, e rico mobiliário, elaborados desde o final do século XVII até 1786. Por ser uma ordem milenar e existir desde 529 e, ao longo da história do cristianismo conter em seus quadros monásticos uma elite intelectual, incluindo artistas e arquitetos, os beneditinos no Brasil contaram com mão de obra competente e qualificada na construção de seus mosteiros e igrejas abaciais. Registra Toledo: “Um denominador comum dessas obras é a condução. Os monges sempre revelaram muito critério na escolha de seus arquitetos. A vida monacal parece, igualmente, ter propiciado o clima para a formação de excelentes profissionais nos quadros da própria ordem”; outros profissionais serviam-se dos riscos e moldes criados pelos entalhadores E, além dos entalhadores religiosos, em especial os jesuítas, discípulos e seguidores de Andrea Pozzo, 1642-1709, relembremos havia os entalhadores leigos brancos,

¹²³ Associação religiosa, composta por religiosos e leigos, voltados para viver, na prática, os ensinamentos de São Francisco. As capelas da Ordem Terceira eram financiada pelos irmãos franciscanos abastados.

donos do próprio negócio (mestres de tenda) e entalhadores mestiços, pretos, anônimos, mais das vezes, na história da talha brasileira (TOLEDO, 1983, p. 156; 169). A área açucareira do Nordeste, do Recôncavo Baiano até a Filipéia de Nossa Senhora das Neves, Paraíba, vê erguerem-se verdadeiras obras primas desde o final do século XVII até a primeira metade do século XVIII; ainda que a concorrência holandesa tivesse abalado os preços do açúcar no mercado internacional até 1680, a qualidade do nosso açúcar, sua produção em grande escala, só possível com o aumento da mão-de-obra africana escravizada, e a competitividade do preço, nossa área açucareira continuava rica (BOULOS JR., 2017, p. 355-356). Os senhores de engenho eram também senhores de fumo e de algodão; eram também criadores de gado; o fumo, o algodão e a charque eram produtos importantes para as áreas de mineração, do Sertão do São Francisco desde Bahia até as Geraes. Até o tráfico interno de escravizados africanos do litoral nordestino às áreas auríferas e diamantíferas beneficiava a elite açucareira (idem, p. 356-358); em outras palavras: na sociedade aristocrática dos engenhos e das fazendas, os ricos continuavam ricos, ostentando nos sobrados que ocupavam lentamente os espaços urbanos, nas vestimentas, nas joias das mulheres e na construção e decoração de igrejas essa riqueza. Os índios, mesmo protegidos pelos jesuítas, continuavam perdendo suas terras; os africanos escravizados, mesmo fugindo e formando quilombos, continuavam explorados. E a população livre continuavam sem direitos.

A riqueza gerada pelo ouro e pelas pedras preciosas na Capitania das Minas Gerais irá produzir um fausto ainda maior nos projetos arquitetônicos, bem como na produção de ornamentos e elementos de decoração; todavia, certas facilidades existentes nas cidades do litoral (usar a cantaria portuguesa para erigir uma igreja, cobri-la de azulejos, usar madeiras amazônicas ou da Mata Atlântica) não existiam nos sertões das Geraes. A administração portuguesa não melhorava os acessos à área de mineração (“quantos melhores os caminhos, maiores os descaminhos”) nem queria as ordens religiosas lá instaladas (“que se lance para fora padre que ali não tiver ministério e, pela violência se, de outra forma não quiser sair”), diz-nos Toledo (1983, p. 190). Todavia, entre o querer da Lei e a prática do cotidiano, há uma distância imensa de léguas; a área aurífera e diamantina se encheu de gente, vinda de outras regiões, e em número excessivo. Como nada se produzia, a não ser ouro e diamantes, tudo que mantinha viva a região mineradora teria de vir de outras

capitanias, isso até 1720, aproximadamente; tal situação provocou três grandes fomes, porém, a partir daí, a prática da agricultura de subsistência, da pequena criação de animais e do aumento do comércio, mudou este cenário (BOULOS JR., 2017, p. 398). Próximos às datas, lotes de mineração, surgiam povoados que evoluíam para vilas (idem, p. 398-399), centros urbanos de população variada, vivendo às expensas da riqueza mineral, exercendo numerosos ofícios para levantar edificações como residências, prédios públicos, templos, decorá-las e ornamentá-las e encher o ar de música. O botânico francês Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire¹²⁴, 1779-1853, visitando o Brasil entre 1816 e 1822 em viagens de estudo, passou pela região mineira e “admirou-se com o variado comércio, registrado que Vila Rica tinha lojas tão providas quanto Londres” (TOLEDO, 1983, p. 191).

Nessa região populosa, conturbada, com um grande número de escravizados, porém com significativa população livre, hierarquizada pelo dinheiro e não pelo sangue, a mobilidade social mostrava-se perigosa, e a violência, inerente a qualquer área mineradora, preocupante (MELLO E SOUZA, 1986, p. 141); a presença do poder estatal, com seus símbolos de repressão (Palácio dos Governadores, Casa da Câmara e da Cadeia) tinha que se fazer evidente e com o mesmo fausto das igrejas. O historiador João Antonio de Paula acrescenta:

Sociedade dotada de diversidade econômica e cultural, Minas Gerais, no século XVIII, deve muito de seu dinamismo à produção mineral, ao ouro e aos diamantes que, se não trouxeram efetivo desenvolvimento econômico e social contribuíram para mostrar uma significativa capacidade criativa, no campo artístico e cultural, que são referências decisivas para a construção de nossa plena emancipação (2007, v. 1, p. 299-300).

As irmandades¹²⁵ não mediam esforços para tornar os templos esplendorosos na arquitetura voluptuosa, nas talhas douradas caprichosas, nas alfaias em metais e pedras preciosas, nos paramentos bordados a fio de ouro e na música litúrgica, com músicos, maestros e corais, repetindo os compositores estrangeiros (Haydn, por exemplo) ou valorizando compositores locais com a mesma genialidade dos mestres

¹²⁴ Sua passagem pelo Brasil resultou na descoberta de centenas de espécies vegetais e animais até então desconhecidas. Saint-Hilaire esteve no Sudeste e no Sul, e deixará este e outros registros de natureza historiográfica sobre a região no diário intitulado *Viagens pelas províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais*, um dos volumes da obra *Annales des voyages*.

¹²⁵ Irmandades eram associações majoritariamente masculinas, de natureza religiosa, para difundir no meio social os valores cristãos através de ações concretas.

européus (MEDAGLIA, 1965, p. 5). As irmandades eram espaços de poder na sociedade mineradora: formada por homens livres, mas, havia, excepcionalmente, irmandades de escravos e de forros¹²⁶; de diversos ofícios, eram controladas nos níveis hierárquicos pelos irmãos mais abastados.¹²⁷

A partir do exposto acima, fica claro que a população colonial no Brasil teve uma educação estética visual, tendo “os monumentos sob os olhos”¹²⁸, vendo os edifícios e suas ornamentações, internas e externas, dentro dos padrões dos grandes teóricos dos estilos, o maneirismo e o barroco. De maneira indireta, através de artistas estrangeiros que visitavam ou trabalhavam em Portugal; de padres, irmãos terceiros, artistas e artesãos portugueses que vinham ao Brasil, influenciados por artistas estrangeiros, os olhos dos colonos, fossem da elite ou dos escravizados, viam obras arquitetônicas, retábulos, talhas, pinturas, imagens que seguiam os padrões estéticos definidos por Serlio, 1475-1554, por Vignolia, 1507-1573, por Terzi, 1520-1597, Della Porta, 1532-1602, Turriano, 1559-1628, e seu filho João, 1611-1679.

Mesmo brutalizada pela violência contra os índios, os escravizados e os pobres, a população colonial ia formando um gosto estético (imposto, sem dúvida) derivado das obras realizadas pelas ordens religiosas com seus arquitetos, artistas plásticos, artesãos e músicos; pelos agentes estatais, com seus engenheiros, arquitetos e artistas plásticos. O Belo, a Beleza, era o que se via dentro dos templos e dos edifícios públicos; as irmandades podiam aprovar ou recusar este ou aquele projeto, reprimindo ou estimulando inovações estilísticas.

Passemos agora a descrever, com alguns detalhes, as expressões mais comuns da Arte no Brasil Colônia: a talha, a pintura, a imaginária, e os azulejos.

A talha ornamental (ou entalhe) em madeira é uma adaptação da talha em pedra, tão característica nas fachadas das igrejas góticas, da decoração mourisca em edifícios públicos e religiosos, e que os portugueses souberam recriar. Recorrendo a Saraiva, enfatiza Toledo a originalidade portuguesa: “A azulejaria e a talha são as grandes criações da arte portuguesa no século XVII. Aí, não tivemos

¹²⁶ Sobre o assunto, ver Cássia, Taynar de. Movimento negro de base religiosa: a Irmandade do Rosário dos Pretos. Salvador: Caderno CRH, n. 34, 2001, p. 165-179).

¹²⁷ Sobre a organização das irmandades, ver Ordenações e Leis do Reino de Portugal. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1833, 10. ed., parágrafo 42, p. 238.

¹²⁸ Ideia estética de Séroux, 1730-1814, caracterizando o aprendizado do bom gosto a partir da experiência sensorial.

mestres estrangeiros” (1983, p. 165). E a talha tinha tanto destaque que seus criadores, os entalhadores, tinham um regimento profissional próprio, distinguindo-os dos marceneiros, *Regimento do officio de Moveis e Samblage*, 1767; pedreiros, ourives e outros profissionais serviam-se dos riscos e moldes criados pelos entalhadores; sem esquecermos dos entalhadores religiosos, em especial os jesuítas¹²⁹, discípulos e seguidores de Andrea Pozzo, 1642-1709, havia os entalhadores leigos brancos, donos do próprio negócio, os mestres de tenda, e entalhadores mestiços, pretos, anônimos, mais das vezes, na história da talha brasileira (TOLEDO, 1983, p. 169-170). Como vimos ao início deste capítulo, o primeiro uso da talha em madeira foi na ereção de retábulos, sob influência de tratadistas do Renascimento, Serlio e Vignola, quase sempre. Durante a União Ibérica (1580-1640) os modelos de entalhamento sofrerão influência do baldaquino (espécie de pátio arquitetônico, construído sobre o altar mor de um templo) em bronze, que Bernini projetou e executou na Basílica de S. Pedro de Roma, 1624, marco para o início da arte barroca; outros dizem que as colunas salomônicas, em forma de torsal, do baldaquino teriam sido criadas por Rubens, conforme assevera Toledo (idem, p. 176-177).

O fato é que, além das colunas retorcidas, os entalhadores portugueses, entalhadores religiosos e leigos no Brasil, e seus alunos nascidos no Brasil, usaram outros elementos decorativos existentes no baldaquino: decoração fitomórfica, estrias, capitel compósito, volutas caprichosas, imagens de anjos, imitação de objetos da realidade, perspectiva ilusionista..., elementos que seriam usados por jesuítas, franciscanos e beneditinos nas talhas que recobriam altares e no mobiliário litúrgico, das igrejas abaciais e das sacristias. As igrejas onde este tipo de retábulo e de talha serão utilizados são numerosas a partir da segunda metade do século XVII, destaque para os entalhadores Francisco Fernandes, Domingos da Costa Ribeiro. No século seguinte, sob o reinado de D. João V, a influência da talha italiana chegará aos artistas portugueses, através do jesuíta Andrea Pozzo, e de seus seguidores, entre os quais Manuel de Brito¹³⁰, ? - ?. Este Brito esteve no Brasil entre

¹²⁹ Irmão Francisco, irmão Manuel Rodrigues; Diogo de Souza (leigo), Manuel Manços, entalhador do Reino (leigo); in LEITE, 1953.

¹³⁰ Pouco sabemos sobre a vida de Manuel de Brito, contudo, sua obra no Brasil (ca. 1726-1751, em especial na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, é tida como 'soberba' por críticos como Robert Smith, Germain Bazin, Mário Barata e Rodrigo Mello Franco de Andrade.

1726 e 1751, e em especial na capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, tida como soberba por críticos como Robert Smith, Germain Bazin, Mário Barata e Rodrigo Mello Franco de Andrade. Manuel Brito esteve no Brasil entre 1726 e 1751; ao lado de outro Brito, Francisco Xavier de Brito¹³¹ (? – 1751). Manuel trabalhou na igreja de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro, introduzindo elementos novos de ornamento e decoração na talha, que serão repetidos por outros entalhadores. Mais uma vez, o historiador Azzis Pedrosa lembra das dificuldades enfrentadas pelos profissionais da talha em suas viagens do Rio de Janeiro para as vilas das áreas de mineração; daí, a necessidade de se formar profissionais em oficinas e canteiros de obras nas cidades mineradoras (TOLEDO, 1983, p. 194). Esses mestres da talha, conectados com as novidades europeias chegadas a Portugal, transpunham concepções estéticas do rococó e do classicismo para os retábulos e altares dos templos dos sertões das Geraes. E assim, a “modernidade” artística europeia chegava à casa dos Bragança e reverberava nas igrejas das Geraes. Francisco Brito, após a parceria com Manuel, viaja para a área de mineração onde entalha para a igreja de Nossa Senhora da Conceição, para Nossa Senhora do Alto da Cruz (ou de Santa Ifigênia) e para Nossa Senhora do Pilar, entre 1739 e 1751, quando vem a falecer em Ouro Preto (CAMPOS, 2006, p. 52). A Félix de Brito, deve-se dois retábulos em dois altares, o de Santo Inácio e o de São Francisco Xavier, obras primas de talha, com influência de Pozzo, de Bernini e de Laprade¹³² (LOPES, 2005, p. 253-257). Sua obra na igreja do Pilar é também considerada obra prima do gênero no período (OLIVEIRA, 2007, p. 365-382) e influenciou muitos artistas em talha, inclusive Aleijadinho, no dizer de Barata, citado por Toledo (p. 189). Na segunda metade do século XVIII, um trio de entalhadores, escultores e arquitetos, parentes e colaboradores entre si de muitos trabalhos, construíram uma obra considerada esplêndida e assim reconhecida por muitos críticos de arte, nacionais e internacionais, a partir do século XX: são eles Manuel Francisco Lisboa; seu irmão, Antonio Francisco Pombal; e o filho de Manuel, Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Nem é preciso dizer que os Britos anteriores foram decisivos para a formação artística da família de Aleijadinho. Fica claro

¹³¹ Xavier de Brito também recebe fartos elogios da crítica especializada em nossa arte colonial: Smith, Bazin, Barata e Franco de Andrade destacam as inovações na talha, trazidas pelo artista às igrejas das Geraes. Inovações que repercutiram nas talhas de Aleijadinho.

¹³² Claude Joseph Courrat Laprade, 1682-1738, francês naturalizado português, trouxe o barroco italiano para a arte portuguesa.

também que havia um intercâmbio permanente de influências externas sobre nossos artistas/artesãos, mantendo-os ligados com as mudanças.

Além de mestre em suas artes, Manuel Francisco era também professor dos quantos ao seu lado trabalhavam, nas oficinas e nos canteiros de obras, como vimos acima, reproduzindo a oficina renascentista do mestre e de seus discípulos; dividiu trabalhos com o irmão, Antônio Pombal, e iniciou o filho nas técnicas de seus múltiplos labores: “é que, homem prático e empreendedor, Manuel Francisco beneficiava-se do talento do filho – precocemente iniciado nos segredos da arte do desenho arquitetônico e ornamental e no aprendizado dos ofícios de marceneiro e entalhador...” (COSTA, 1969, p. 239-242). Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, também sofreu influências de José Soares Batista¹³³, Francisco Xavier de Brito¹³⁴, José Coelho de Noronha¹³⁵ e, claro, dos livros de gravuras reproduzindo esboços, estudos, desenhos de pintores e escultores desde a Alta Renascença até o início do século XVIII (LEVY, 1944, p. 7-66). Na verdade, um grande número de estampas e gravuras europeias circulou no Brasil, nos séculos XVII e XVIII, servindo de modelo e inspiração para nossos pintores, escultores e entalhadores (DAHER, 2017, p. 190-191). Que o nome de Aleijadinho tem provocado polêmicas entre nossos historiadores e críticos, é ponto pacífico: do capitão Joaquim José da Silva, em um memorando onde fala da região mineradora e faz comentários sobre o artista e a obra de Aleijadinho (MARTINS, 1939, p. 179), passando por Bretas¹³⁶ a Grammont¹³⁷, o gênio das Geraes (acompanho aqui a opinião de especialistas nacionais e internacionais¹³⁸) tem dado ocupação a historiadores e a críticos de arte no Brasil e no mundo. Na primeira metade do século XX, a construção de uma arte brasileira fazia parte das propostas dos modernistas, e Aleijadinho reaparece com características menos históricas e mais míticas, nas penas de Drumond¹³⁹ e de

¹³³ Batista trabalhou na Casa de Fundação de Vila Rica. Deu a Aleijadinho noções de anatomia e os cânones da arte mais erudita.

¹³⁴ Entalhador e escultor, teria trabalhado nas Geraes entre 1741 e 1751, morrendo quando Aleijadinho tinha 13 anos

¹³⁵ Entalhador e escultor, 1704-1765, exerceu importante influência sobre Aleijadinho, este com 16 até 20 anos.

¹³⁶ Rodrigo José Ferreira Bretas, seria o primeiro biógrafo de Aleijadinho, usando a velha tradição de Vasari de fantasiar, magnificar, dramatizar e “completar” o que a História não conta.

¹³⁷ Guiomar de Grammont, é autora de *Aleijadinho e o aeroplano: paraíso barroco e a construção do herói nacional*, 2009.

¹³⁸ Germain Bazin, Carlos Fuentes, Lezama Lima, Regis St. Louis, John Crow, João Nausen.

¹³⁹ Carlos Drummond de Andrade, 1902-1987, foi funcionário do DPHAN de 1945 a 1961. No poema “O voo sobre as igrejas”, 1934, faz uma vigorosa defesa do talento do gênio; e vai fazê-lo ao longo da vida.

Mário de Andrade¹⁴⁰; aliás, é bom lembrar que o estereótipo de gênio atormentado, incompreendido e aplicado ao gênio mineiro, é uma criação do Romantismo, presente na alma criativa brasileira até hoje.

A pintura e a escultura no Brasil Colônia também têm especial importância, não só pela qualidade técnica como também pela influência sofrida através dos cânones vigentes na arte da Europa Ocidental, ou seja, do renascimento tardio, do maneirismo, do barroco, do rococó e do neoclassicismo. Da mesma forma que a arquitetura dependia das ordens religiosas, bem como os retábulos e suas pinturas, a escultura, a imaginária (pequenas esculturas de santos e das representações da divindade), a pintura em tela e madeira, os azulejos, tudo o que se referia à arte sacra dependia das mãos de artistas ligados à Igreja, através de suas ordens religiosas (TOLEDO, 1983, p. 126-127; 156, 168-169; SANTOS, 1942, p. 317). E como mestres profissionais precisavam de ajudantes para concluírem a tempo as muitas encomendas feitas, a área de trabalho também eram oficinas – escolas, espaço de aprendizado e de aperfeiçoamento dos irmãos leigos, brancos pobres, mestiços, escravizados e ex escravizados (LEITE, 1979, p. 105; 121; 147). Muitos destes ex-alunos chegavam a abrir suas próprias oficinas, sempre tendo grandes mecenas as ordens religiosas e suas igrejas em constante reforma/ ampliação/ ornamentação/douramento. Ainda no século XVI, tivemos a presença do pintor jesuíta Manuel Alvares que realizou pintura em um frontispício (fachada principal) da igreja do Colégio, na Bahia. Outros pintores jesuítas foram Manuel Sanches e Belchior Paulo, este último com passagens em Pernambuco, Bahia e Espírito Santo, tendo feito um retrato de Anchieta (LEITE, 1979, p. 29). Na escultura, relatamos o nome de João Gonçalves Viana autor de imagens sacras em barro cozido, as de Nossa Senhora da Conceição e do Rosário, e a de Santo Antônio (idem, *ibidem*). O barro foi, do início da colonização até a 1ª metade do século XVII, a matéria primeira para a fabricação de imagens sacras (ETZEL, 1984, p. 40). É importante destacar que, a nomeação de pintores, escultores e santeiros nos parágrafos abaixo, seguiu o critério de destacar aqueles artistas cuja formação estava diretamente ligada aos cânones europeus vigentes no século XVI (renascimento tardio), XVII (maneirismo) e XVIII (barroco); as obras destes artistas influenciaram discípulos e seguidores, ao

¹⁴⁰ Mário Raul de Moraes Andrade, 1893-1945, escreveu em 1928 o livro “Aspectos das artes plásticas no Brasil”, onde há uma parte dedicada ao Aleijadinho.

mesmo tempo que educava visualmente a população urbana nos padrões de beleza vigentes.

No século XVII, brilham os nomes de grandes escultores. Frei Agostinho da Piedade ? – 1641, realizando trabalhos de imagens, em barro cozido, de bustos relicários em metal comum e precioso, destaca-se com as esculturas **Menino Jesus de Olinda** e **S. Pedro Arrependido**, esta de autoria, questionada (NIGRA, 1971, p. 11-18; OLIVEIRA, 1984-85, p. 11). Frei Agostinho de Jesus, 1600-1661, também pintor, é mais maneirista que Piedade, esta ainda renascentista, diferença percebida em duas imagens do mesmo nome, **Nossa Senhora do Monte Serrate**: a de Piedade, contida e imponente; terna e graciosa, a de Agostinho de Jesus (LEITE, 1979, p. 112). Frei Domingos da Conceição da Silva, ca. 1643 – 1717, foi entalhador e escultor. Leite, citando Nigra, nos diz que: “durante os 48 anos que vão de 1669 a 1717, Frei Domingos... deu provas de um gênio artístico... que... o colocam ao lado de grandes mestres... Valentim da Fonseca e Silva e... Aleijadinho (p. 97)”. Duas obras “de um gênio” indiscutível são a imagem do **Senhor Crucificado** e a figura jacente do **Senhor Morto** ambas no mosteiro de São Bento, em Olinda. Outras obras excepcionais de Frei Domingos estão no mosteiro do Rio de Janeiro.

Não devemos esquecer a enorme quantidade de artistas anônimos que produziram milhares de imagens sacras para os altares das igrejas e os santuários particulares do Brasil Colônia (LEITE, 1979, p. 109). Na pintura, o grande destaque do século XVII foi o beneditino alemão Frei Ricardo do Pilar, ca. 1635-1702. Influenciado pela técnica pictural flamenga, muito clara em uma “certa audácia da técnica, que poderia resultar de... conhecimento direto de obras... marcadas pelo claro – escuro ... sinais típicos de Rembrandt” (LEITE, 1988, p. 116). Entre as várias obras feitas por frei Pilar no Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro, destaca-se a obra prima **Senhor dos Martírios** ca. 1690.

Neste mesmo XVII, tivemos o episódio curto da presença holandesa no litoral açucareiro do Nordeste e o efêmero período nassoviano, 1637-1644, com a presença de intelectuais e artistas ligados à corte do Conde Alemão Johann Mauritz Nassau – Siegen, 1604-1679; entre eles, os pintores Franz Post, Albert Eckhout, Zacharias Wagener e Georg Marcgraf. Post, 1612-1680, é sempre destaque pois sua obra aqui concebida corresponde a uma fixação quase fotográfica da paisagem e dos tipos humanos, estes, sem muito destaque, dos domínios batavos à época

nassoviana. Na fixação da flora e da fauna da nossa zona da mata, Eckhout, 1610-1666, foi impecável; suas naturezas mortas têm um quê de modernidade (SCHAEFFER, 1965, p. 47-74). A influência desses e de outros artistas trazidos por Nassau para os artistas nas da colônia é, tecnicamente, nenhuma, restando a inestimável contribuição documental deste viajantes artistas para a compreensão da nossa história.

No século XVIII, as características regionais da arquitetura chegaram também à pintura, à escultura e às artes decorativas: é que grande parte das obras já eram feitas por irmãos leigos (no máximo, com supervisão de um mestre do clero), nascidos na Colônia, mais das vezes de mãe escravizada ou forra, quase artista sempre mestiço, dando um caráter pessoal à pintura e à escultura que criava ainda que copiasse modelos europeus, gerando regionalizações da arte produzida em Pernambuco, Bahia e Minas Gerais. Os santeiros tinham uma mobilidade maior dentro do mercado consumidor de sua arte, em busca de um melhor pagamento. O oitocentos nos trouxe o escultor Francisco Chagas, ativo em 1758, apelidado “Cabra”, cujas obras sobreviventes são alvos de disputas entre os críticos sobre a autoria: três imagens sobre os passos da Paixão, uma do **Senhor Morto, Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus**. Sobre Francisco Chagas, diz-nos Ott: “Menção especial merece a escultura de Francisco Chagas... a análise... destas imagens criam um ponto de partida seguro para atribuir-lhe outras esculturas... ele possuía... um método de trabalhar diferente dos outros escultores (1993, p. 45); a questão da autoria das obras é tratada por Résimont, 1998, p. 160-163. Félix Pereira Guimarães, 1736-1809, tem a parte final de sua obra escultórica já com características neoclássicas (LEITE, 1979, p. 138), como os retábulos laterais a igreja da Santa Casa de Misericórdia (OTT, 1960, p. 99) e destacam-se as esculturas de **São João, Maria Madalena, Nossa Senhora** (ALVES, 1976, p. 85-86). Carlos Belleville, 1667-1730, jesuíta francês, foi pintor responsável pelo teto da igreja de Belém da Cachoeira; do Convento de Santa Tereza, do teto da capela mor e da tribuna da catedral em Salvador (PONTUAL, 1969, p. 36). Nascido na Bahia, João Álvares Correia, final do século XVII – meados do século XVIII, foi responsável pelas pinturas do foro da capela mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo, Salvador; Antonio Simões Ribeiro, ? – 1755, famoso por sua pintura perspectivista em Portugal, fez o mesmo em Salvador, na igreja da Santa Casa de Misericórdia e

no teto da biblioteca da Catedral basílica (OTT, 1960, p. 227-237). Aluno de Ribeiro, José Joaquim da Rocha, 1737-1807, notabilizou-se com pinturas em forros de igrejas. Rocha é considerado um artista de excelência, com várias pinturas em perspectiva, sendo o forro de Nossa Senhora da Conceição da Praia, sua obra prima (VALLADARES, 1969, p. 177-201; OTT, 1961, p. 71-98). Aluno de Rocha, Veríssimo de Souza Freitas, ca. 1758-1806, notabilizou-se pelo teto da igreja do Convento da Lapa (ARAÚJO, 2010, p. 45).

Em Pernambuco, João de Deus Sepúlveda, ativo na primeira metade do século XVIII, é o gigante do século em pauta (GUIMARÃES, 1930, p. 401-497), a pintura do teto da igreja de São Pedro dos Clérigos; a igreja, por si, só já é uma obra excepcional da arquitetura barroca, colonial brasileira, com o risco de Manuel Ferreira Jácome (LE MOS, 1979, p. 165). Sepúlveda também é responsável por **Vida de Santa Tereza**, na igreja do Carmo, e pelo teto da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Militares, representando a **Batalha dos Guararapes** (CARDOSO, 1939, p. 45-62); todas as obras citadas estão em Recife. José Elói da Conceição, 175? - 1807, foi responsável pela pintura do forro da igreja de São Bento, Olinda, e pinturas na sacristia, onde pintou uma série sobre a **Vida de São Bento**, valendo-se “de uma coleção de estampas antigas, usadas para elaboração de painéis” (JANSEN, 1955, p. 233-285). Com o estilo barroco, Manuel da Silva Amorim, 1780 - 1873, fez a imagem de **Senhor Bom Jesus dos Passos**; Amorim é considerado “um burilador extraordinário, inegavelmente o maior santeiro do século XIX” (PIO, 1975, p. 33-38).

No Rio de Janeiro, temos Valentim da Fonseca e Silva, 1745-1813, mestre Valentim; além de escultor, foi arquiteto e urbanista. Criança, viveu e estudou seu ofício em Portugal, voltando ao Brasil com 25 anos. Pardo, filho de português com uma preta brasileira, executou numerosas talhas para as igrejas de Nossa Senhora da Conceição e da Boa Morte, para a de São Pedro dos Clérigos, a de São Francisco, todas no Rio de Janeiro, entre 1790 e 1813. Mestre Valentim soube conciliar os estilos, o barroco e o rococó, e introduzindo a contenção sóbria neoclássica (OLIVEIRA, 1988, p. 55-78).

Não podemos esquecer a quantidade expressiva de imagens, esculturas e pinturas que os nossos historiadores da arte não conseguiram identificar a autoria: “são abundantes, nos documentos, as alusões a pintores de vida e obra por levantar;

e existem, em conventos e igrejas, muitas obras anônimas, cujos autores só prolongadas pesquisas poderiam identificar” (LEITE, 1979, p. 255). Isso se aplica ao século anterior, o XVII: ... “sabe-se de imagens seiscentistas seguramente esculpidas no Brasil, cuja autoria, contudo, se ignora ... ; “não havia muitos pintores e, da maioria deles, restou apenas... numerosas pinturas cuja autoria se desconhece... de poucos ficou obra certa e identificada” ... (idem, p. 109; 112). Contudo, apesar de todo o descaso oficial e privado que se abate contra nosso patrimônio artístico, estas obras de arte conseguiram sobreviver ao tempo, aos cupins, aos ladrões e aos responsáveis por sua conservação e integridade. Lembremos também que, propositadamente, áreas possuidoras de monumentos artísticos de excepcional valor não estão sendo citadas: pinturas e esculturas em cidades históricas de Sergipe, de Alagoas, da Paraíba e da Zona da Mata de Pernambuco. Os estilos arquitetônicos e as obras de arte que nelas se produziram refletiram as mesmas influências dos modelos europeus que marcaram Recife/Olinda, Salvador, Rio de Janeiro e as cidades do ciclo minerador; o mesmo pode-se dizer da pintura, da imaginária e da escultura em Goiás do ciclo minerador, e de Belém do Pará, do ciclo extrativista, no mesmo século XVIII e início do XIX (TOLEDO, 1983, p. 163; 168-170). Por fim, assim como os arquitetos, os escultores e imaginários (ou santeiros) também tiveram suas atividades profissionais regulamentadas em definitivo no século XVIII, quando as antigas normas, vindas Contra Reforma para a feitura de imagens foram reunidas no **“Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos, da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa, de 1572** (NIGRA, 1950, p. 12).

Outra importante expressão artística da arte na colônia foi a azulejaria, técnica derivada do mosaico bizantino e evoluído com a expansão islâmica pelo Mediterrâneo, chegando à península ibérica com os invasores mouros no século VIII: “os ceramistas com sua tradição local, enriquecida pela contribuição da cultura árabe, revelaram-se exímios artistas numa manifestação que ficou indissociável da arte portuguesa: a azulejaria” (TOLEDO, 183, p. 165). Unindo-se à cerâmica portuguesa, a fabricação de *azzelij*¹⁴¹ incorporou-se à cultura lusitana; usado como ornamento de paredes internas e externas a partir de 1498, com D. Manuel I, o azulejo português foi adquirindo novas influências, advindas do contato com outras

¹⁴¹ Azzelij / al-laich/al zuleycha, do árabe hispanizado. Vem do persa Izaward, pedra azul, lápis lazúli.

culturas, através da expansão marítima. Técnicas italianas e holandesas de pintura sobre o azulejo também foram acrescidas às evoluções técnicas desenvolvidas pelos portugueses; Marçal de Matos, e Francisco de Matos, ativos no século XVI, são nomes importantes para o crescimento desta arte¹⁴². Ainda no século XVI, surge o **azulejo padrão**, cujos motivos geométricos ou florais, permitiam a composição de painéis decorativos; no século XVII, vem o **azulejo de tapete**, com representações fantásticas e paradisíacas (TOLEDO, 1983, p. 165); os **azulejos grotescos**, de gosto maneirista, com decoração de folhagens, ramagens e flores exóticas. A Restauração Portuguesa, 1640, dá mais vigor a arte da azulejaria; o azul da porcelana oriental inunda as composições figurativas e geométricas, com temas religiosos, militares e sociais: “a azulejaria e a talha são as grandes criações da arte portuguesa no século XVII” diz-nos Saraiva, citado por Toledo (p. 165). O ouro e os diamantes do Brasil favoreceram a expansão da indústria da azulejaria e o seguinte do desenho e da ornamentação na composição e desenvolvimento dos temas; destacando-se o pintor Salvador Sousa Carvalho, 1727-1810, e o crescimento das fábricas de azulejos, com destaque para as de Coimbra (GIL, 2005, p. 73). O rococó, vindo da França, faz retornar a policromia (verde, violeta, amarelo) do azulejo; o **estilo pombalino**, iniciando o neoclássico, vem após o terremoto de 1775, reduzindo ainda mais as formas decorativas do rococó e valorizando a sobriedade da composição (LOPES, 1999, p. 119-232).

As informações sobre a chegada dos primeiros azulejos portugueses para o Brasil datam do início do século XVII, entre 1620 e 1640; as peças de azulejaria iriam adornar o convento de Santo Amaro da Água Fria, no engenho Frágoso, em Olinda (SIMÕES, 1959, p. 73). Também em Olinda, lembramos o arco cruzeiro da igreja de Nossa Senhora do Amparo, cujos azulejos devem ter sido montados em 1630¹⁴³. “Mas é durante a segunda metade do século XVII, que intensifica-se a construção de templos, sobrados, engenhos... essas edificações” precisavam de azulejos vindos da metrópole (MORAIS, 1988, p. 10). Com a presença holandesa em Pernambuco, o Convento dos Franciscanos na Ilha de Antonio Vaz tornou-se uma fortificação dos invasores e, posteriormente, uma igreja anglicana; a expulsão dos

¹⁴² Sobre o assunto, ver SIMÕES, João Miguel dos Santos. Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI: Introdução geral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2. ed.1990.

¹⁴³ Sobre o assunto, ver CAVALCANTI, Sylvania Tigre de Holanda. Azulejos na arquitetura Religiosa de Pernambuco. Século XVII e XVIII. São Paulo: Metalivros, 2006.

holandeses, fez retornar aos franciscanos suas edificações religiosas com os acréscimos feitos pelos invasores. Assim, um conjunto de azulejos holandeses foram aproveitados pelos frades para adornar o friso exterior das sacadas do piso superior do claustro (SIMÕES, 1959, p. 3-36). A Restauração Portuguesa, 1640, a recuperação da área açucareira no Nordeste Brasileiro, o crescimento da exportação de algodão, de madeiras nobres e das chamadas drogas do sertão, aqui no Brasil, somada à exploração das colônias africanas, recuperou a economia metropolitana, 1690 (SERRÃO, 1990, p. 113-135); a produção de azulejos aumentou, não só para atender o consumo lusitano bem como as demandas da aristocracia colonial. Antigas igrejas foram ampliadas e novas vão sendo construída, com mosteiros, conventos e sobrados que usarão o revestimento cerâmico, tanto nos interiores quanto no exterior das construções. Diz-nos Lemos: “Após a expulsão dos holandeses, em 1654, o Nordeste... reformulou totalmente sua arquitetura... na verdade o que se procurou foi reformular as ruínas... toda essa arquitetura é, ... italiana aportuguesada... Recife foi também um dos primeiros centros coloniais a receberem as novas igrejas, ditas monumentais ou grandiloquentes” (1979, p. 87-89). Em 1659, encontramos azulejos no atual Seminário de Olinda; os azulejos tipo tapete de Nossa Senhora dos Prazeres, nos montes Guararapes em Jaboatão, considerado o mais importante conjunto de azulejaria fora de Portugal (MENEZES, 1977, p. 235-252). Também em Jaboatão, à beira do mar, a igreja de Nossa Senhora da Piedade com o único altar azulejado no Brasil, feito ao final do século XVII¹⁴⁴.

Ao início do século XVIII, a Capela Dourada em Recife terá 3 painéis com cenas de caça, provavelmente em 1703 (SMITH, 1979, p. 21-40), de autoria do pintor Antônio Pereira, segundo Barata; ao mesmo tempo, o convento franciscano vai se ampliando bem como a igreja conventual, só concluídos em 1770. Nas duas edificações, um conjunto precioso de azulejos decorativos e painéis do azulejos foram acrescentados às paredes, indo estilisticamente do barroco ao rococó (LEITE, 1979, p. 347-348). A descoberta de ouro e de diamantes vai enriquecer ainda mais a metrópole, bem como muitos colonos; irmandades são formadas por estes novos ricos e mais igrejas são adornadas com talhas, pinturas, douramentos e... azulejos; “a concentração de riquezas atraiu mestres de obras e artistas... A intensa vida

¹⁴⁴ Sobre o assunto, ver nota 142.

urbana criou clima para o florescimento ... cultural à qual não esteve ausente qualquer... forma de arte” (TOLEDO, 1983, p. 190). Da primeira metade do século em pauta, destacamos na azulejaria: o convento e a igreja de São Francisco em Salvador, sendo Bartolomeu Antunes responsável pelos azulejos, 1737; o Convento de Nossa Senhora das Neves em Olinda, com azulejos na igreja e na sacristia; igreja de Nossa Senhora do Outeiro no Rio de Janeiro, com azulejos na nave, no altar mor sacristia, e no coro, apostos entre 1735 e 1745 (LEITE, 1979, p. 347-348), atribuídos a Valentim de Almeida; a igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, cujos azulejos, 1737, retratam Lisboa no século XVIII, antes do terremoto, e são assinados por Bartolomeu Antunes de Jesus; já os painéis do claustro, retratam cenas mitológicas com apelo cristão, com epígrafes do poeta romano Horácio (OTT, 1987, p. 7-33).

Na segunda metade do século XVIII, há que referenciar a Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira, Recife, cujos azulejos seguem o estilo dos conventos carmelitas e franciscanos, reproduzindo a narrativa bíblica de José do Egito, seguindo o modelo das gravuras de Demarne¹⁴⁵.

A partir desses templos e conventos e mosteiros citados acima, forma-se um padrão para outros edifícios em todo litoral e zona da mata da colônia: “desses principais exemplos de construções religiosas do século XVIII derivam os demais edifícios os nordestinos espalhados pelas cidades secundárias do litoral e pelas vilas do sertão (LEMOS, 1979, p. 170). A região das Geraes não pôde desfrutar desta arte pois o transporte das peças azulejares era difícil (péssimas estradas) e havia grande risco de quebrarem no transporte; a solução foi criar uma pintura em madeira que imitasse os azulejos, não no quadriculado do painel, porém no emoldurado do trabalho, na ornamentação e na temática (TOLEDO, 1983, p. 165-166). E não podemos esquecer São Luís do Maranhão, cujos sobrados tiveram suas fachadas cobertas por azulejos a partir da segunda metade do século XVIII, graças à expansão comercial e urbana gerada pela Companhia de Comércio do Grão Pará e do Maranhão, iniciativa de Pombal, 1775 (BOULOS JR., 2017, p. 491). O algodão era uma das riquezas e o Maranhão viveu uma era de apogeu entre 1760 e 1818; o enriquecimento da elite algodoeira, como residência nos sobrados de São Luís

¹⁴⁵ Gravurista, autor da **Bíblia de Demarne**, Jean Louis Demarne, 1752-1829, influenciou com sua obra pintores em vários lugares, inclusive artistas brasileiros do barroco tardio, do rococó e do protoclassicismo.

levou-a a investir no embelezamento dos imóveis e os azulejos cobriam fachadas e parte dos interiores (PEREIRA, 2012, p. 29). Ainda hoje, persiste a dúvida sobre a prioridade do uso do azulejo como revestimento externo, se de Portugal ou do Brasil Colônia (ideia apoiada por Toledo, p. 165).

Pelo exposto, vemos que os azulejos foram mais uma forma artística a educar visualmente a população colonial: “Bíblia dos Ilustrados”, padrão de gosto para o indivíduo de mediana instrução, parâmetro de julgamento estético do que é a verdadeira arte, segundo a caligrafia do barroco, do rococó e do nascente neoclassicismo”. “Pode-se dizer, com verdade, que o Reino devolveu em barro esmaltado parte do ouro e das pedras que de lá recebeu e, se o ouro desapareceu há muito dos cofres do Estado, ele está representado para sempre... nos azulejos” (SIMÕES, 1965, p. 29).

Se o século XVIII foi, na Europa que nos servia de modelo porém não de engessamento criativo, um momento de transição e de convivência de estilos, a Colônia aqui não ficaria diferente desse movimento de avanço e de permanência; assim, cabe-nos à esta altura acompanhar a transição do barroco para o neoclassicismo (1750-1816).

Surgido na França, ao início do governo de Luis XV, 1715-1774, como uma reação ao suntuoso barroco, o rococó buscava delicadeza, elegância, sensualidade, graça com o uso da linha curva, das cores claras e da assimetria na composição do objeto artístico (OLIVEIRA, 2005, p. 43). Do rococó, nos interessa para o estudo da História da Arte no Brasil Colônia, o aspecto da pintura como “obra de arte total”, integrada à arquitetura, ao mobiliário, aos objetos decorativos, conjunto de características usadas em monumentos religiosos católicos no sul da Alemanha e na Áustria. Através das ordens religiosas, de artistas da metrópole portuguesa, o rococó religioso vai chegar ao Nordeste e às cidades mineiras; nelas, Mestre Ataíde, 1762-1830, vai formar a primeira escola nacional de pintura (CAMPOS, 2002, p. 247-261). O estilo rococó de pintura religiosa vai trazer uma visão otimista da vida: o prazer virtuoso é uma dádiva divina e o Amor de Deus pode ser um prazer sensorial, gerando uma pintura que refletia nos fiéis a oração “na esperança e na alegria”, unindo a felicidade celeste à felicidade terrena (OLIVEIRA, 2005, p. 53-55). A grande influência do rococó pictural para nosso rococó colonial nos vem através de Tiépolo, muralista veneziano com obras na Espanha, no Palácio Real e no Convento de

Aranjuez, entre 1762 e 1769, sob encomenda de Carlos III. Em Portugal, o rococó se irradia pelo norte do país, região menos afetada pelo terremoto de 1755, em especial Lamego e Braga. Próximo a Lisboa, o palácio de Queluz, em Sintra, construído entre 1747-1786, para o duque Pedro de Bragança, mais tarde Pedro III, ao casar-se com a sobrinha, Da. Maria I, é o melhor exemplo de rococó português, principalmente na decoração interior (FRANÇA, 1987, p. 279-295). A partir de 1794, e com a ocupação francesa em Portugal, 1807-1811, Queluz sofreu reformas de gosto neoclássico, além de ampliações. Todavia, o rococó português sofria concorrência do barroco tardio da corte lusitana, e do neoclassicismo pombalino, a partir da reconstrução de Lisboa, destruída pelo sismo, pelo tsunami e pelo incêndio, em 1º de novembro de 1755. Foi através dos azulejos (OLIVEIRA, 2005, p. 43) da talha e dos livros de gravuras religiosas (LEVY, 1944, p. 07-66) que o rococó chegará ao nordeste litorâneo, ao Norte (Belém do Pará) e às cidades das Geraes, trazidos por artesãos metropolitanos, ligados à chamada Escola do Porto (BURY, 1991, p. 136-153).

No Brasil setentista, o rococó (OLIVEIRA, 2005, p. 43) conviveu pacificamente com o esplendor do barroco, 1720-1790, tanto no litoral como nas cidades das Geraes e os grandes nomes do 'novo estilo' também se desatacaram no velho. Porém, não é fácil identificar o que é barroco, barroco tardio, proto-rococó, rococó¹⁴⁶ na arquitetura, na talha, na escultura e na pintura setecentista após a segunda metade do século em tela; a própria terminologia estilística citada acima mostra a imprecisão e as divergências dos historiadores de arte e dos críticos de arte sobre as obras artísticas que vamos enumerar aqui. Por fim, é sempre bom lembrar as lições de Séroux, Lanzi, Della Valle e de Milizia: os estilos artísticos não morrem de repente e desaparecem sem rastros; eles se sobrepõem, se entrelaçam, mais das vezes convivem, até adormecerem por um tempo, podendo ser despertados num espaço-tempo mais adiante. E alguns nomes aqui citados também produziram obras dentro dos mais 'ortodoxos' cânones barrocos. Francisco Xavier de Brito, ? – 1751, seria um dos precursores na produção de obras classificáveis como rococó, com a talha da capela mor da igreja basílica menor de Nossa Senhora da Conceição do

¹⁴⁶ Barroco tardio seria o período final do movimento barroco, já ao início do século XVIII, 1720-1770; no Brasil Colônia, corresponde ao apogeu do estilo barroco. Proto-rococó seria o período compreendido entre o barroco tardio (1720-1770) e o neoclassicismo (1770-1830). O rococó, como estilo decorativo, está dentro dessa transição e se estende até o início do século XIX.

Pilar, em Ouro Preto (OLIVEIRA, 2007, p. 365-382); no mesmo templo, o conjunto pictórico no forro da nave, atribuído a João de Carvalhais, 1750, é claramente rococó (CAMPOS, 2000, p. 9-16), bem como a pintura parietal da capela mor, feita por Bernardo Pires, 1774 (ANDRADE, 1978, p. 11-74); a Carvalhais e a Pires, deve-se também a pintura das talhas e a marmorização (pintura que imita mármore) das molduras de vários painéis no mesmo templo, tendo uma decoração interna que transita do barroco joanino ao rococó (COELHO, 2005, p. 144). Aleijadinho, 1738-1814, nos presenteou com vários *rocailles*: a igreja de São Francisco de Assis é um monumento que reúne, simultaneamente, as expressões mais exuberantes do nosso barroco e do nosso rococó: o retábulo da capela mor e o arco cruzeiro; a portada, segundo Oliveira (2001, p. 219-220). Os elogios, de críticos nacionais e internacionais, nos dão a dimensão dessa joia arquitetônica, ainda mais rica com a contribuição luxuosa da pintura do Mestre Ataíde, Manuel da Costa Ataíde, 1762-1830, no teto desta igreja de São Francisco, uma Nossa Senhora mulata, cujo modelo foi a companheira de Ataíde, Maria do Carmo, rodeada de anjos músicos pardos, numa perspectiva ilusionística digna de Pozzo e de Cortona (TOLEDO, 1983, p. 282; 285). À dupla, Aleijadinho e Ataíde, deve-se também o monumento **Profetas e Passos das Paixão**, em Congonhas do Campo, “ponto mais alto da arte do período colonial do Brasil” (OLIVEIRA, 2001, p. 285); e Andrade acrescenta que, a parceria entre o arquiteto/escultor e o entalhador, trouxe à arte religiosa das Geraes à possibilidade de “fundir as contribuições de arquitetura, escultura e pintura numa só unidade plástica e dinâmica” (1978, p. 11-47). Outro grande produtor de uma obra barroca e rococó foi Valentim da Fonseca e Silva, 1745-1813, mestre Valentim, atuante no Rio de Janeiro: a Capela do Noviciado da Igreja do Carmo (BATISTA, 1940, p. 271-329), “já ao gosto rococó”, como assinala Toledo (1983, p. 247), destacando também o altar mor da igreja de São Francisco de Paula e da capela de Nossa Senhora da Vitória, situada na mesma igreja franciscana. Também paisagista, mestre Valentim é o autor do Passeio Público, com chafarizes, obeliscos, bancos azulejados (LEITE, 1979, p. 248).

No Nordeste, o rococó também está presente em grande estilo. Em Recife, temos o forro pintado da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares (TOLEDO, 1983, p. 282), um esplendoroso exemplo de rococó arquitetônico e decorativo, “a capela Sistina do Barroco-rococó”, segundo Bazin (1956, v. 2, p. 120-

144), forro atribuído a José Rabelo Gonçalves, enquanto o teto do coro é de autoria de João de Deus Sepúlveda (LEITE, 1979, p. 190; 195); o risco do edifício é de Antônio Fernandes de Matos (LEMOS, 1979, p. 167). A igreja do Santíssimo Sacramento de Santo Antonio possui um altar mor com uma talha rococó excepcional, em forma de escada (SMITH, 1979, p. 51-98); a igreja de Nossa Senhora do Carmo tem sua fachada e alguns aspectos decorativos internos classificados como barroco-rococó (MELLO, 1981, p. 25-34; BAZIN, 1951, p. 171-177)¹⁴⁷. Em Olinda, o frontispício da igreja do mosteiro de São Bento tem a autoria dividida entre Francisco Nunes Soares ou Francisco Fernandes, segundo a autoridade de José Antônio Gonsalves de Mello; sobre o frontispício, Bazin teria dito ser um “rococó... canhestro, algo prejudicado em seu desenvolvimento pela fidelidade deste arquiteto a um sistema de proporções tradicionais (LEMOS, 1979, p. 167); todavia, o comentário rude do mestre francês transforma-se em elogios quando se refere ao retábulo magnífico do altar mor, de autoria do pernambucano José Gomes de Figueiredo, representando “o melhor da talha rocaille no Brasil” (BAZIN, 1983, p. 319).

Na Filipeia de Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, o Convento Franciscano e a igreja correspondente, dedicada a Santo Antônio, é um exemplo magistral do barroco-rococó na Paraíba (TOLEDO, 1983, p. 146). Em Alagoas, à época setecentista parte da capitania de Pernambuco, há que se destacar o convento e a igreja, dedicada a Santa Maria ou Nossa Senhora dos Anjos, trazendo a presença destacada do rococó na cidade de Penedo (CARVALHO, 1942, p. 277-294).

Na Bahia, mesmo Salvador tendo deixado de ser a capital da Colônia em 1763, manteve-se o prestígio econômico da então capitania por conta da alta dos preços do açúcar, do fumo, do algodão e do gado, e do tráfego desses produtos para a área das Geraes (BOULOS, 2017, p. 403); aliada a esse *boom* econômico, a existência de uma rica camada de comerciantes portugueses, de irmandades e ordens religiosas ricas, favorecia a construção de novas igrejas, a conclusão das que estavam em construção e a decoração interna, com talhas e azulejos, das que já estavam concluídas (LEMOS, 1979, p. 125-126). A Bahia do século XVIII

¹⁴⁷ A mesma época, a matriz da Boa Vista, dedicada ao Santíssimo Sacramento tem sua fachada em pedra lioz, vinda de Portugal, concebida por Manoel Joaquim de Souza, em puro neoclássico, construção iniciada em 1784 (PIO, 1967, p. 5-70), mas só concluída em 1889!

consolidara uma estrutura econômica sólida suficiente para possibilitar aos baianos de Salvador uma convivência cotidiana com valores correspondentes à dimensão reinol (MONTEIRO, 2005, p. 6); contudo, a concentração de riqueza que gerava igrejas, talhas e decoração rococó não impedia a pobreza da maioria, o aumento dos preços dos gêneros de primeira necessidade e o arrocho tributário (BOULOS, 2017, p. 495). Em Salvador, destacam-se: a igreja de Nossa Senhora do Pilar, com um frontão rococó, concluído em 1770 (LEMOS, 1979, p. 129); o forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo apresenta soluções típicas do rococó (TOLEDO, 1983, p. 282). Temos ainda a fachada da igreja da Ordem Terceira de São Domingos; a igreja e o Convento de Nossa Senhora da Palma, cuja “decoração interna é tardia, mostrando soluções do rococó e do neoclássico” e algumas igrejas do Recôncavo, em especial as dedicadas a Nossa Senhora do Carmo e as da Ordem Terceira apresentam “decoração rococó – estilo que caracterizou as construções baianas do século XVIII, onde a elegância nas dimensões justas substituiu o monumentalismo do século anterior” (LEMOS, 1979, p. 130-139).

Enquanto o barroco e o rococó conviviam pacificamente na colônia, o neoclassicismo se insinuava lentamente nas edificações e na decoração delas, na pintura e na escultura. Há dúvidas quando o estilo neoclássico chegou ao Brasil; o edifício da Casa de Câmara e Cadeia em São Paulo é, por vezes, apontado como o primeiro construído nesse padrão:

...com seu ar de grande edifício, regular e equilibrado, com muitas janelas e frontão regular, que o parece colocar – caso confirmar-se a data de 1786 – como a primeira manifestação do neoclássico em São Paulo e, talvez, no Brasil (BARATA, 1953, p. 251-264).

Discorrendo sobre o surgimento do neoclassicismo na arquitetura colonial, Toledo (1983, p. 276) cita os nomes de três engenheiros militares como os introdutores do ‘estilo pombalino’¹⁴⁸, precursor do neoclássico; são eles: José Custódio de Sá e Faria, Francisco João Roscio e Antonio Giuseppe Landi¹⁴⁹. Deles, Landi nos interessa e muito, pois sua obra arquitetônica e decorativa é

¹⁴⁸ Tem esse nome em homenagem a Sebastião José de Carvalho e Melo, marquês do Pombal, 1699-1782, e representou o estilo arquitetônico usado na reconstrução de Lisboa, após o terremoto de 1755. Pela escassez de recursos, a excessiva decoração barroca e mesmo o contido rococó, serão substituídos por uma composição arquitetônica mais sóbria, próxima do estilo neoclássico.

¹⁴⁹ Landi, 1708-1791, italiano de Bolonha, aluno de Ferdinando Galli da Bibiena, foi professor de Arquitetura e Perspectiva. Contratado pelo governo português para demarcar as fronteiras do Brasil Norte após o tratado de Madri, demorou-se em Belém (e pelas fronteiras do norte amazônico) entre 1753 até sua morte.

seminalmente neoclássica, destacando-se “as igrejas de Santana, 1761, uma das poucas, no Brasil, dotada de cúpula”, com fachada e o sacrário da capela mor dentro dos padrões neoclássicos (TOLEDO, 1983, p. 273); de reduzido tamanho, mas de grande elegância é a igreja dedicada a São João Batista, onde magistralmente unem-se elementos da “sobriedade e da limpeza” dos frontispícios “dos séculos XVI e XVII”, aqui do Brasil, e discretos “elementos rococós do frontão sobre a porta” (LEMOS, 1979, p. 209). A Landi, deve-se também, na catedral de Belém as torres e o frontão em neoclássico risco (TOLEDO, 1983, p. 273); enquanto nas Minas Geraes Aleijadinho produzia obras primas do barroco-rococó brasileiro, Landi trazia ao Grão Pará as sementes do neoclassicismo, cinquenta anos da Missão Francesa (LEMOS, 1979, p. 212). Barata, contudo, nos lembra que elementos do barroco tardio convivem com um proto-neoclássico em Landi (1982-83, p. 93-9), ideia corroborada por Mello Júnior (1982-83, p. 99-111) e Valladares (1970, p. 196-197).

Alguns outros exemplos de obras arquitetônicas podem ser citadas: a Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, com risco do governador Luís da Cunha de Meneses, “e que reflete já uma tendência rumo ao neoclassicismo” (TOLEDO, 1983, p. 278); e a Casa de Câmara e Cadeia de Mariana, projetada por José Pereira dos Santos, ativo entre 1737-1762. O Palácio dos Governadores, em Ouro Preto, e o Palácio dos Governadores do Rio de Janeiro, Alpoim, 1700-1765, “o maior arquiteto setecentista... autor de edifícios importantes, que revelam extremo bom gosto e requinte de acabamento” (LEMOS, 1979, p. 229).

Vale salientar que, antes da chegada da Missão e de sua atuação efetiva na implantação do neoclassicismo, algumas edificações já apresentavam um caráter nitidamente neoclássico: o Teatro São João, concluído em 1813; e o prédio da Associação Comercial da Bahia, inaugurado em 1817 (BARATA, 1983, p. 282). Lentamente, a Colônia passava da convivência cotidiana do barroco-rococó para o neoclassicismo e o proto-romantismo, trazidos na transição do setecentos para o oitocentos, consolidada pela Missão Francesa.

A chegada do modelo neoclássico na pintura da colônia foi ainda mais tardia que a do modelo arquitetônico. Alguns historiadores e críticos de arte reconhecem, no entanto, o pioneirismo de Manuel Dias de Oliveira, 1764-1837, apelidado “o brasiliense”; de José Leandro de Carvalho, ca. 1770-1834; e de Francisco Pedro do

Amaral, 1790-1831. Oliveira, também chamado “Romano”, por conta do talento recebeu vários patrocínios, estudando em Lisboa e em Roma, com Batoni, precursor da pintura neoclássica; volta ao Brasil como regente da Aula Pública de Desenho e Figura, com uma metodologia inovadora, usando o modelo vivo, estudo do nu, e proibindo cópia de estampas (MIGLIACCIO, 2000, p. 40). A chegada da Missão Francesa reduziu a importância de Oliveira que era um “desenhista correto... faltava-lhe a emoção profunda; porém o colorido vivo e brilhante prenuncia a pintura do novo século [XIX], no qual pouco produziria” (LEITE, 1979, p. 269). Carvalho, aluno de Leandro Joaquim¹⁵⁰, ca. 1738 – ca. 1798, e de Raimundo da Costa e Silva¹⁵¹, foi levado por seu padrinho, o médico Muzi, ao Rio de Janeiro; com a chegada da corte portuguesa, 1808, torna-se retratista da corte e de ricas famílias da sociedade carioca, “um pequeno Velásquez” (DUQUE, 1995, p. 87). Amaral, aluno de Carvalho, de Oliveira, “o brasiliense/romano”, e de Debret; este, reconheceu o talento do aluno que se tonou retratista e decorador de vários edifícios públicos e privados, participando da Academia Imperial de Belas Artes (BARATA, 1983, p. 385; 405), onde vai “adotar a maneira neoclássica e proto-romântica de Debret e dos demais mestres franceses da Missão” (LEITE, 1979, p. 271).

¹⁵⁰ Considerado um dos grandes pintores da Escola Fluminense, usando as cores de maneira diferente dos cânones do estilo barroco.

¹⁵¹ Também escultor, pouco se sabe sobre a vida de Costa e Silva. É elogiado por seus contemporâneos e pela geração seguinte, segundo Porto Alegre.

4 A HISTÓRIA DA ARTE SE INSTALA NO BRASIL: A IABA, O IHGB, JORNAIS, REVISTAS, LIVROS, HISTORIADORES CRÍTICOS DE ARTE (1816 – 1890)

4.1 A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA E A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Se partirmos da certeza que nosso país teve (e tem) uma História da Arte, resta-nos escolher o ponto de partida para a construção dessa História. Quem seria nosso Vasari ou Winckelmann, o pai fundador desse conhecimento? Nossos intelectuais deram os primeiros passos ainda no século XVI, ao final do século, com as primeiras construções em alvenaria e os primeiros retábulos nas pequenas igrejas? Ou a presença do invasor flamengo, na primeira metade do século XVII, e a administração do conde alemão, Nassau, com sua corte de pintores, despertou nos mazombos o interesse por relatar a vida de nossos artistas? Ou seria a expulsão do invasor que levantou nos corações e nas mentes dessa elite açucareira uma autoestima, capaz de criar um sentimento antilusitano, uma fobia aos mascates que se apossava pouco a pouco dos portos, dos armazéns, do comércio através de Companhias Privilegiadas na segunda metade do século XVII? Ou foi no século XVIII, o século das conjuras, que se criou essa ideia de que o Brasil era uma nação, um povo insurreto contra a metrópole e queria ter sua própria história, inclusive uma história artística?

Certamente, em nenhum desses momentos vai surgir uma história da arte brasileira. O que se fez no século XVI foi instalar precariamente uma administração capaz de fazer funcionar as práticas exploradoras do mercantilismo português. As vilas fundadas ao longo do litoral não tinham muitos espaços para que medrassem objetos de arte e artistas capazes de sustentar-se; a maior parte dos objetos de arte tinham destinação litúrgica e o açúcar, o gado, o fumo enriqueciam a elite que, entre 1550-1816, favorecia as ordens religiosas (jesuítas, beneditinos, franciscanos) na ereção de templos, na decoração dos interiores sob influência dos estilos correntes na Europa (maneirismo, barroco, rococó, neoclassicismo); aos poucos, essa elite (e mesmo a população menos favorecida) aprendia, na visão das obras de arte, noções de estética, de beleza, impostas (sem dúvida!) pelo que os artistas faziam

para o deslumbramento dos olhos dos quantos aqui, na Colônia, viviam. A ideologia do Belo (segundo as concepções da elite metropolitana e da elite colonial) tornava-se padrão de (bom) gosto para todos os habitantes das vilas e cidades. Não vamos esquecer a lição do mestre:

O partidarismo da arte vem de sua natureza quase sempre social. Fala sempre por alguém, para alguém, e reflete a realidade, vista de uma posição social e para ser percebida por uma posição social do mesmo tipo. Assim, existem sempre e apenas uma arte enérgica e consequente, panegírica, apologética e ideológica desde o fim da Pré-História até a 'arte pela arte' (HAUSER, 1973, p. 95-96).

E o mestre desenvolve sua exposição sobre como a arte serviu para educar a população livre no mundo clássico (p. 109); no mundo medieval da literatura cavaleiresca (p. 111); no maneirismo e no barroco (p. 112-113); no academismo e no neoclassicismo (p. 114-115).

O conde alemão manteve intelectuais nos sete anos que viveu na Mauritzstaadt; saindo, levou tudo o que foi feito (LEITE, v. 1, 1983, p. 349). A expulsão do invasor flamengo alimentou aqui e ali um difuso antilusitanismo, todavia não criou um espírito de nação entre a elite, a minoria de uma população, esta formada por uma maioria de índios, de africanos escravizados, de mestiços, de brancos pobres que jamais se sentiriam brasileiros (BOULOS JR., 2017, p. 366). O século das conjuras falava em Brasil, em brasileiros, em nação brasileira, como uma vaga ideia, sem uma realidade que lhe correspondesse. Trezentos anos de colonização não criaria em nós uma ideia de nação, de um povo que tivesse, entre outras coisas, sua própria Arte.

Quando demos o primeiro passo para ser uma nação com uma História da Arte própria? A prudência manda-nos sair de um porto seguro, a partir do qual se possa navegar com segurança; assim, vamos começar por onde há convergências. E a vinda da Missão Artística Francesa (ou Colônia Le Breton), 1816, e a lenta criação de uma Academia para formar futuros artistas dentro dos parâmetros europeus, é um desses consensos (CHIARELLI, 1995, p. 13).

Passado o cataclisma napoleônico, 1799-1814, a velha e conservadora Europa desenvolve um projeto reacionário para deter a avalanche das ideias liberais, paridas com extrema violência pela Grande Revolução (1789-1799), ameaçadoras do Antigo Regime, caducas instituições que teimavam em sobreviver inutilmente.

Reunidos na capital do Império Austríaco, diplomatas representando os interesses das caquéticas monarquias absolutistas (e com a participação da já liberal monarquia parlamentarista inglesa) discutiam: a Restauração, colocar de volta aos tronos os reis absolutistas, apeados do poder pelo Corso; e o Concerto Europeu, a redefinição das fronteiras do continente, alteradas com as conquistas napoleônicas (SOBRINHO, v. 2, 1981, p. 9-13). Nesse contexto, os apoiadores de Napoleão I caíram em desgraça; e os artistas que colaboraram para criar e desenvolver o *estilo império*, glorificando as conquistas do “imperador das nações europeias”, em obras presas aos cânones classicistas das Academias, viram-se desempregados. Em 16 de dezembro de 1815, o Brasil é elevado à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves; onze dias depois, Antônio de Araújo e Azevedo (1754-1819), primeiro conde da Barca, é nomeado ministro e secretário de estado dos Negócios do Reino. O conde da Barca teve uma carreira diplomática relevante, tendo estudado Filosofia, Ciências, Literatura alemã. Como cônsul, foi sediado na França Revolucionária, na França do Consulado, e na Rússia czarista de Alexandre I; como químico e biólogo, usava seu laboratório para produzir licores e aguardente.¹⁵² Colecionador de obras de arte, com a ajuda de Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho, 6º Marquês de Marialva, Barca convenceu D. João a trazer para o Brasil artistas franceses caídos em desgraça e, aqui, instalar uma Academia de Artes e Ofício (algo que ainda não havia em Portugal!), promovendo o desenvolvimento de uma arte oficial e a criação de tecnologia para o progresso do Império Português¹⁵³. Em 12 de agosto de 1816, foi criada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios; em 23 de novembro de 1820, desmembrava-se o ensino de Artes, com a criação da Academia e Escola Real das Artes. A instalação física da Instituição só se dá em 1826 (SCHWARCZ, 2008, p. 176-188). A importância da Academia para a formação de artistas plásticos, historiadores e críticos de arte no Brasil do século XIX é inegável e reconhecida pelos autores da literatura especializada, reafirmamos.

Os primeiros documentos sobre a Academia Imperial das Belas Artes, posteriormente, de Belas Artes, referem-se aos decretos de criação, recriação, instalação física, composição do quadro docente e de sua remuneração (GALVÃO, 1954, p. 19-120). A trajetória da Academia no século XIX foi e tem sido objeto de

¹⁵² BOURBON; MENEZES, Afonso a. f. Cotta de; SEQUEIRA, Gustavo de Matos. Antonio de Araújo e Azevedo (conde da Barca), 1754-1817. In **Figuras históricas de Portugal**. Porto: Lello, 1933.

¹⁵³ Há uma versão sobre o fato: através de Marialva, os artistas franceses oferecem seus serviços à corte portuguesa.

pesquisas e de produção de textos, cujos conteúdos vão desde as críticas depreciativas (nascidas com os modernistas) até uma análise acurada e equilibrada do importante papel que aquela Instituição desempenhou na construção de uma busca por uma arte nacional, na formação de gerações de artistas plásticos, no incentivo à produção de uma História e de uma Crítica da Arte em nosso país, análise iniciada a partir dos anos 80 do século XX: “não havia uma consciência clara das dificuldades de transpor para o Brasil, um país em formação, os modelos importados de países como a França” (BAEZ, 1986, p. 15). Sem dúvida, são importantes os informes sobre a evolução da Academia, considerando-se o período compreendido das administrações de Félix Taunay até a de Araújo Porto Alegre¹⁵⁴. Dessa documentação, destaca-se a realização da primeira exposição de artes, realizada no Brasil, em 1829, com obras dos professores e dos alunos recém formados, a publicação de um catálogo, críticas generosas nos jornais à época, e um amplo sucesso entre o público visitante. Com os esforços de Debret¹⁵⁵ e de Araújo Porto Alegre¹⁵⁶, tivemos em 1830 uma segunda exposição, também prestigiada, e de maior porte (DIAS, 2005, p. 46-50); o contato da nossa imprensa nascente e de nossa elite, tanto econômica quanto intelectual, com a mostra imagética de uma arte, a pintura e a escultura, feita dentro de cânones ‘modernos’, diferentes do que mostravam as imagens e as pinturas sacras impregnadas de um barroco tardio, foi indiscutivelmente, um choque inicial e também um despertar para a apreciação de novos padrões estéticos. E, como vimos, a boa aceitação nos jornais, vai firmando o (bom) gosto pelo novo, pelo diferente. Em 1831, foi proposta a Reforma Lino Coutinho, com alterações nos estatutos e a consagração do sistema de ensino acadêmico tradicional, de maneira a se “aprender com os antigos para criar algo novo”, diz Debret. E ele dá com a Reforma, a direção que a Academia deveria seguir em sua missão: consolidar o academismo e seus cânones, na glorificação da monarquia imperial. A Reforma foi executada a partir de 1833; mesmo contando com a oposição de Henrique José da Silva (então diretor da Academia, opositor das ideias do francês e líder do Partido Português), a Reforma foi implantada: a doença de Pedro I (IV em Portugal) e sua subsequente morte, e a doença em Henrique José, enfraqueceram o poder dos portugueses nas Regências,

¹⁵⁴ A Galvão devemos também uma pesquisa sobre Félix Taunay, Revista do IPHAN, n. 16, 1967, p. 137-217.

¹⁵⁵ Jean Baptiste Debret, 1768-1848, aluno de Jacques Louis David.

¹⁵⁶ Manoel de Araújo Porto Alegre, 1806-1879.

levando o secretário da Academia, Félix Taunay, ao cargo de diretor, 1834 (DIAS, 2005, p. 50-62). Félix Marie Émile Taunay, 1795-1881, filho de Nicolas Antoine Taunay, um dos fundadores da Academia, também francês de nascimento, chegou ao Brasil com 21 anos, já como farmacêutico. Aqui, tornou-se artista, traduzindo obras sobre técnicas artísticas para o uso dos alunos brasileiros. Diz-nos Dias:

A nomeação de Félix Émile Taunay como diretor da Academia... constitui um marco para o desenvolvimento do ensino artístico no Brasil. A partir de então, inicia-se um longo processo... pela implantação de medidas fundamentais à consolidação da Academia... o qual se prolongará até a segunda metade do século XIX (2005, p. 63).

Amigo do futuro imperador Pedro II, e professor de desenho deste e das irmãs do monarca, além de subpreceptor do jovem príncipe, Taunay exerceu sobre ele importante e benéfica influência no gosto artístico e no conhecimento da História da Arte ocidental; discípulo de Winckelmann (citado em muitos de seus textos e discursos), admirador de Vitruvius e da arte renascentista, reforçava a ideia de Beleza e Virtude (idem, 2005, p. 109). Outro nome importante na direção da Academia foi o de Porto Alegre, substituindo Taunay: entre 1854 e 1857, dirigiu a Academia, ampliando-lhe o prédio e incorporando a ele o Conservatório de Música e a Pinacoteca; propôs algumas reformas no ensino de artes e na duração da estada dos bolsistas em Paris, em vez de Roma (SQUEFF, 2000, p. 103-118). Dirigindo a Academia, esforçou-se para direcionar-lhe o ensino a fim de formar artistas comprometidos com a construção do projeto nacionalista, romântico, mas com o domínio das técnicas acadêmicas: ... “Estude o nu, estude anatomia, estude o desenho... Estude cavalos, porque nossas batalhas exigem esse estudo” (RUBENS, 1945, p. 34), palavras dirigidas ao bolsista Vitor Meireles, estudante em Roma, Florença, Milão, Veneza e Paris; nesta última cidade, Meireles consagrou-se no Salão de Paris em 1861, com o quadro “A Primeira Missa” (idem, p. 123-124). Porto Alegre também criou (entre outras disciplinas) a cadeira de Desenho Industrial e, na cadeira de Paisagem, tenta introduzir a técnica da aquarela; mas, a oposição do grupo Taunay, ligados à tradição neoclássica e avessos ao romantismo pictural, leva Porto Alegre a abandonar o cargo e o vínculo funcional, dedicando-se à atividade de historiador. Durante as duas administrações, a AIBA se fez validar internacionalmente com a admissão de sócios correspondentes, artistas de outras academias, professores de renome, diretores de museus, legitimando sua importância (GALVÃO, 1958, p. 19-120). Em 1859, foram criados cursos noturnos,

voltados para as artes aplicadas com um grande número de alunos. Contudo, a Criação do Liceu de Artes e Ofícios, 1857¹⁵⁷, fez declinar o curso noturno da Academia, que acabou fechado em 1888 (DE LOS RIOS FILHO, 1942, p. 260-262). As direções seguintes à de Porto Alegre, a de Tomás Gomes dos Santos, 1857-1874, e a de Antonio Nicolau Tolentino, 1874-1888) pouco alteraram o funcionamento, já consolidado, do projeto de nacionalismo em nossa arte, moldado pelos cânones do academismo: Winckelmann, onipresente com seus ideais, sempre citado por Taunay em seus discursos e orientações aos alunos (CASTRO, 2005, p. 14). Contudo, lentamente, as transformações artísticas europeias chegavam ao Brasil através dos alunos bolsistas e de suas exposições.

As críticas desairosas sobre a Academia tiveram início nas três últimas décadas do século XIX, quando intelectuais ligados ao realismo literário nacional questionavam, em artigos nos jornais da época ou em panfletos avulsos, os padrões neoclássicos “impostos” pela “decadente Academia”. Mas, o grande veículo da crítica contra (a escravidão, a monarquia e) a Academia foi a **Revista Ilustrada**, entre 1876-1889, tendo Ângelo Agostini à frente do periódico até 1888; sendo artista plástico, Agostini dará espaço maior às artes plásticas, em especial a partir de 1879, com críticas, caricaturas mordazes e, por vezes, destrutivas. Criticar a Academia era atacar a monarquia, celebrada principalmente na pintura histórica (MIGLIACCIO, 2000, p. 84 e ss). Pedro II fez da Academia uma ferramenta para a implantação da modernização do Brasil (idem, p. 101), enquadrar nosso país nos padrões da sociedade inglesa e francesa. 1879 é um ano emblemático, pois foi palco de um debate acirrado em torno de dois quadros: **A batalha do Avaí**, de Pedro Américo; e **A batalha de Guararapes**, de Victor Meireles. Os quadros reacenderam (na verdade, incendiaram) os debates sobre o papel da Academia na construção de uma arte nacional, o real valor da pintura histórica (sua veracidade, seu papel como propaganda encomiástica da monarquia), o servilismo a modelos europeus ultrapassados, e por aí vai... Neste mesmo ano de furor, foi criada a **Revista Musical e de Belas Artes**, de curta duração (1879-1880), expressando pessimismo sobre a qualidade dos nossos artistas e dos nossos críticos. Estávamos no início prático de um embate sobre o que seria uma arte nacional e qual seria sua identidade: de um lado, os próceres da Academia e, do outro, os intelectuais,

¹⁵⁷ A criação do Liceu foi feita pela Sociedade Propagadora de Belas Artes (1856) sob a presidência de Francisco de Assis Bethencourt da Silva. A Sociedade publicou a Revista *O Brasil Artístico*, 1857.

escritores e jornalistas influenciados pelo realismo, naturalismo, simbolismo e por outras tendências estéticas e científicas, do momento. Esse ambiente rico de debates, desacordos, polêmicas, onde cada lado buscava alicerçar os argumentos com teóricos estrangeiros (em especial os franceses), viu gerar duas obras basilares para História da Arte no Brasil: **Belas Artes: estudos e apreciações**, 1885, de Félix Ferreira; e **A Arte Brasileira**, de Gonzaga Duque, 1888. Gonzaga Duque foi também um importante jornalista no campo da crítica de arte (GUIMARÃES; LINS, 2001, p. 15).

Talvez, o crescimento das campanhas abolicionista e republicana via nas duas **Batalhas** uma identificação com o nacionalismo patrocinado pelo imperador, apoiado por uma elite escravista e reacionária à modernização (SOBRINHO, 1981, v. 3, p. 159); ou seja, a arte acadêmica estava ligada ao passado colonial que teimava em sobreviver com manutenção de uma oligarquia atrasada tecnologicamente e mantenedora de uma monarquia apoiada por escravistas. A chegada da República, através do golpe militar de 15 de novembro de 1889, vai realizar algumas reformas na Academia (que terá uma nova denominação, Escola Nacional de Belas Artes, ENBA) e promover um cruel ostracismo aos artistas apontados como modelos do modelo acadêmico.

Após o ano emblemático de 1879, algumas discretas mudanças, partindo de alguns membros da Academia, começam a aparecer: o alemão Georg Grimm 1846-1887, chegado ao Brasil em 1878, trabalhou para vários cafeicultores do Vale do Paraíba retratando as casas grandes e paisagens no interior daquela região; volta a Europa e retorna em 1881, expondo na **Sociedade Propagadora das Belas Artes**, ligada ao **Liceu de Artes e Ofício**. À convite, Grimm assumiu internamente o cargo de professor de Pintura de Paisagem (1882), Flores e Animais, e aí, inovou no ensino, levando seus alunos a pintar ao ar livre¹⁵⁸, ao invés de copiar os clássicos, e tirar da Natureza o que a emoção pessoal selecionava, captando as cores como elas se apresentavam com a luz do dia; um impressionismo mitigado chegava, lentamente, às telas de alguns pintores brasileiros e irá florescer na passagem do século XIX para o XX. Criou um círculo íntimo de alunos, o **grupo Grimm**¹⁵⁹, de

¹⁵⁸ João Zeferino da Costa, 1840-1915, já fizera isto (MACHADO, 1991, p. 49); porém, os frutos dessa pedagogia só seriam visíveis a partir do Grupo Grimm.

¹⁵⁹ Fizeram parte do grupo Grimm, entre outros, Castagneto (1851-1900), Caron (1862-1892). Francisco Ribeiro (1855-1900), Antonio Parreiras (1860-1937) e França Júnior (1838-1890).

grande importância para a pintura brasileira ao final do século XIX (LEVY, 1980, p. 20-21); retornando à Europa em 1887, Georg Grim faleceu em Palermo (PEIXOTO, 1989, p. 111). Deram continuidade à obra de Grimm: Eliseu Visconti, 1866-1944; os irmãos Arthur 1882-1922, e João, 1878-1932, Timóteo da Costa; Lucílio de Albuquerque, 1887-1939, e a esposa, Georgina de Albuquerque, 1885-1962.

A instalação da República vai ensejar algumas mudanças na Academia¹⁶⁰, reduto de monarquistas e, a primeira delas, será na denominação da instituição: em 8 de novembro de 1890, passa a ser chamada **Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)**; neste mesmo ano, houve por uma **Reforma Estrutural** nos estatutos e na didática, sendo criado um Conselho responsável pelas decisões a respeito da Escola. Desde 1888, dois grupos buscavam o controle ideológico da produção artística na ENBA (vamos chamá-la assim a partir de agora): os positivistas, afinados com os ideólogos da Primeira República (1889-1930), para os quais todo o ensino deveria ser direcionado ao progresso da nação; os “modernos”, afinados com as mudanças no gosto pela Arte, a partir do que ocorria na França. Entretanto, a convivência entre as duas correntes transcorria sem grandes controvérsias, tendo um dos representantes dos “modernos”, Rodolfo Bernadelli, 1852-1931, como diretor entre 1890-1915 (VISCANTI, 2012, p. 15-16). Em 1901, uma nova Reforma cria o *Conselho Escolar* com atribuições diversas; em 1911, a *Lei Orgânica do Ensino Superior*, ou *Reforma Rivadávia Corrêa*, afetou a organização da ENBA, dando-lhe maior autonomia nas decisões internas; todavia, um decreto de 1915, a *Reforma Carlos Maximiliano*, reduziu a autonomia anterior. As transformações que o fazer artístico ocidental sofria com os “ismos”, ao final do século XIX e início do século XX (expressionismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo), pouco alteraram a prática de ensino na ENBA; ou seja: positivistas mantinham a tradição acadêmica (necessária para manter a qualidade teórica e prática dos futuros artistas) e os “modernistas” incentivavam seus alunos a busca pelo novo, pelo não acadêmico.

Dois incidentes iriam minar a influência dos positivistas: a exposição de Anita Malfatti¹⁶¹, em 1917; e a Semana Arte Moderna em 1922. A exposição de Malfatti,

¹⁶⁰ Para as mudanças ocorridas a partir de 1890, ver Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, RJ, v. 1, fascículo 1, p. 24, 1890; fascículo 5, p. 207, 1898; fascículo 11, p. 3533, 1891; Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil, v. 1, parte 1, p. 42-45, 1892; v. 2, parte 2, p. 455-485, 1902; v. 2, 611-621, 1915; v. 3, p. 372-396, 1917.

¹⁶¹ Anita Catarina Malfatti (1889-1964), pintora, desenhista, gravadora, ilustradora e professora, foi uma das pioneiras da arte moderna no Brasil. Algumas de suas obras são marcos na Arte brasileira.

dezembro de 1917 a janeiro de 1918, com 53 trabalhos da artista e de outros vanguardistas internacionais a exemplo de Floyd O'Neale, Sara Fridman, e Abraham S. Baylinson¹⁶², uma coletiva portanto, causou *frisson* nos positivistas por conta do estilo expressionista explícito. A mostra fora antecedida por uma primeira individual, 1914, que, segundo Malfatti “era a semente do que seria o trabalho apresentado” e uma outra, em junho de 1917. Mário de Andrade e Di Cavalcanti comentaram o espanto e a satisfação diante do que viram na mostra em questão. Todavia, Lasar Segall¹⁶³, mestre do expressionismo já fizera uma exposição na mesma cidade de São Paulo em 1913, sem a acirrada repercussão que Malfatti provocou com seus quadros; foram os modernistas que, a partir de 1922, transformaram a pintora num ícone da modernidade pictural brasileira. A célebre crítica de Lobato, **Mistificação ou Paranoia**, limitando-se a supostos equívocos das vanguardas, como o elitismo, hermetismo, modismo, mas reconhecendo o “talento vigoroso” da artista (LOBATO, 1956, p. 59-65), desencadeou uma onda de críticas contra a crítica e contra o crítico, por parte de Mário de Andrade (ROSSETI, 2006, p. 235), Oswald de Andrade (ANDRADE, 1988, p. 10), Menotti del Picchia (DEL PICCHIA, 1920, p. 25), e na defesa de Malfatti. O fato é que nacionalismo positivista e o *Retorno à Ordem*, reação europeia contra os exageros das vanguardas, caracterizando-se pela volta a um naturalismo “modernizado”. O *Retorno à Ordem* espalhou-se pelas Américas e pelo Brasil, entre 1917-1930 (CATTANI, 2007, p. 251), e foi um banho de água fria nas vanguardas, porém, temporariamente. Mesmo assim, os “modernistas” da ENBA e os modernistas dela desvinculados iniciaram, tacitamente a princípio, e declaradamente num segundo momento, a partir de 1922, uma visão crítica negativa com a produção acadêmica da arte emanada da antiga Academia Imperial e da ENBA (PEREIRA, 1996, p. 238). A produção artística do século XIX será associada a uma sociedade antiga, ultrapassada, limitada, preconceituosa, sendo seus artistas desvalorizados, esquecidos, ligados a um passado empoeirado e cheio de mofo.

A Semana de Arte Moderna em 1922 vai ser a pá de cal no grupo positivista que ainda insistia em um ensino acadêmico tradicional, voltado para o nacionalismo modernizante, recusando os “ismos” que se firmavam na Europa e nos EUA. Não

¹⁶² Artistas que Anita conheceu durante sua estada nos EUA (1915-1916).

¹⁶³ Lasar Segall, 1889-1957, lituano do Império Russo, veio ao Brasil em 1912, trazendo o expressionismo ao nosso país em exposição, 1913. Vinte anos depois, radicou-se definitivamente em São Paulo. Foi pintor, desenhista, gravador, escultor. Em exposição de 1911, o artista negro Arthur Timoteo da Costa, com o quadro **A forja**, antecipava o modernismo impressionista no Brasil.

que, de um momento para o outro, a ENBA “expulsasse” os mestres acadêmicos de seus quadros e os alunos passassem a se filiar a qualquer um dos “ismos” vanguardistas; o processo de mudança foi lento e a formação tradicional dos futuros artistas continuou nos padrões da tradição acadêmica: o desenho como base, modelo vivo, estudo de anatomia, reprodução de obras clássicas, composição, harmonia, fidelidade à natureza, perspectiva. Ao mesmo tempo, os ateliês da Escola permitiam aos alunos desenvolverem trabalhos na estética expressionista, futurista, cubista, surrealista, expostos nas mostras anuais da ENBA, ao lado da arte dita tradicional (VISCANTI, 2012, p. 15-16).

4.2 A CONSTRUÇÃO DA NACIONALIDADE: INTELECTUAIS, HISTORIADORES, E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA

A ida de nossos intelectuais e artistas à Europa foi, sem dúvida, decisiva para a renovação dos padrões sociais e das ideias estéticas que vigiam no Brasil do dezenove. Porto Alegre foi um desses bolsistas, devolvendo à Pátria, sob a forma de importante trabalho intelectual, o investimento feito.

Manuel José de Araújo (Pitangueira, com o nativismo independentista) Porto Alegre (após a abdicação de D. Pedro I), 1806-1879, começou sua vida criativa como ourives, tendo estudado pintura com professores particulares. Chegando ao Rio em 1827, matriculou-se na Academia, sendo aluno de Debret; talentoso, graças à ajuda do regente Evaristo da Veiga, viajou a Paris onde estudou na Escola de Belas Artes. Esteve na Itália, na Inglaterra, na Bélgica e na Holanda; de volta ao Brasil em 1837, torna-se pintor da câmara imperial, exercendo atividades de decorador e de projetista arquitetônico. Vereador e membro do IHGB, influente junto ao jovem imperador, Porto Alegre foi também caricaturista, o primeiro a publicar charges no Brasil (LAGO, 1999, p. 18-23), dramaturgo, historiador, diplomata e crítico de arte. A amizade de Debret com Porto Alegre levou o brasileiro a Paris em 1831, onde ele viveu a experiência pós-revolucionária da derrubada de Carlos X e, na arte, com o embate entre os defensores do neoclassicismo de Ingres, 1780-1867, e inflamados defensores do romantismo de Delacroix, 1798-1863 (MOISÉS, 2005, p. 67). Em Paris, Porto Alegre convive com intelectuais brasileiros que também se

abeberavam deste coquetel de tendências, gostos, estilos e conceitos, destacando-se entre eles Domingos José Gonçalves de Magalhães¹⁶⁴, 1811-1882, e Francisco Sales Torres Homem¹⁶⁵, 1812-1876. Os amigos dividiam ideias estéticas, políticas e filosóficas com os expoentes da intelectualidade francesa e com tantos estrangeiros que buscavam o ambiente intelectual parisiense (LOPES, 1964, p. 15-26). No recém inaugurado **Instituto Histórico de Paris**¹⁶⁶, Porto Alegre lê o que chamaríamos de a primeira síntese sobre o desenvolvimento artístico brasileiro no **Resumo da História da Literatura, das Ciências e das Artes no Brasil**, cabendo a Magalhães a parte da Literatura, e a Torres Homem, a de Ciências. Como crítico de arte, Porto Alegre tem seu début comentando o sucesso da exposição da Academia em 1830 (DEBRET, 1965, p. 444); em 1837, novos textos, publicados no **Aurora Fluminense** irão consolidar o artista como primeiro historiador da nossa arte (LIMA, 2007, p. 277). Em 1837, Porto Alegre é nomeado para a cadeira de pintura histórica da Academia, até então, ocupada por Debret.

Em 1838, foi fundado o **Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, semelhante ao Instituto Histórico de Paris, tendo como um dos seus objetivos construir uma História Nacional, configurando o Brasil como uma nação; “o IHGB, pela produção do conhecimento histórico buscou, em primeiro lugar, o esclarecimento dos que ocupavam o tipo da pirâmide social... tendo sido esse... o ponto central no qual residiu o pensar a nação brasileira (DIHEL, 1998, p. 25). A presença do imperador Pedro II foi uma constante nas sessões do IHGB, como vemos nas Atas da Instituição. Dos 27 membros fundadores, a maioria era de portugueses residentes no Brasil, vindos com D. João, desconfiados com o liberalismo francês. Este grupo foi dominante no IHGB até 1850, substituído por brasileiros natos a partir daí (CALLARI, 2001, p. 61). Contudo, construir o

¹⁶⁴ Magalhães (1811-1882), médico, professor, diplomata, político, poeta, ensaísta e filósofo, foi introdutor do romantismo literário (e da teoria romântica no Brasil).

¹⁶⁵ Torres Homem (1812-1876), médico, advogado, escritor, jornalista, diplomata e político. Preto, de formação liberal, fez duras críticas à monarquia até 1852, quando vai se tornando conservador, como muitos o fizeram. Ocupou seguidas vezes importante cargos na administração imperial o que fez de Torres Homem o preto mais importante de um país escravista, apesar dele tentar esconder, com perucas e pó-de-arroz, sua negritude. Sobre Torres Homem, ver Pereira, Antônio Baptista. Figuras do Império e outros ensaios. 3ª ed. Brasília: Senado Federal, 1991, p. 57.

¹⁶⁶ Fundado por Eugéne Garay de Monglave (1796-1873), Monglave esteve no Brasil em 1820 e foi revolucionário liberal, tendo traduzido obras do arcadismo brasileiro para o francês. Admirador de D. Pedro I, foi jornalista e dedicou-se à História junto com Joseph Michaud, funda o Instituto Histórico de Paris, 1834. Através de Monglave, brasileiros estudando em Paris passam pelo Instituto. Sobre Monglave, sua paixão pelo Brasil, por nossa cultura, pelos Brangança, ver Faria, Maria Alice de Oliveira. Monglave e o Instituto Histórico de Paris. In Revista da USP, n. 2, 1967, p. 43-53.

nacionalismo artístico sem um nacionalismo histórico era complicado¹⁶⁷, mesmo porque a independência fora um “negócio” entre o antigo imperador português, D. João VI, e o herdeiro do trono imperial, Pedro que, em 1822, tornou-se o novo imperador de um novo país, e ainda herdeiro do trono português (SOBRINHO, 1982, v. 2, p. 275-276). Cadê os brasileiros à frente das decisões do novo país, a unidade de ação e de objetivos em todas as províncias, cadê a unidade das províncias em torno do imperador e de seus ministros? A abdicação, 1831, e as Regências até 1840 pioraram as relações entre as províncias e o poder central (idem, p. 281); cada vez que um político, um jornalista ou um líder popular pronunciava “brasileiros!”, a quem ele se dirigia? Quantos se sentiam assim, nacionalizados? O IHGB não poderia, sozinho, dar conta desta tarefa de “convencer” a parcela alfabetizada e urbana (18%, no censo de 1872) da população a se sentir “brasileira”; a massa de índios e de escravizados seria (con)vencida, se essa minoria de cidadãos se tornasse “brasileiros”. Construir imagens de brasilidade, referências visuais, de natureza estética (e, simultaneamente, referências literárias, musicais, arquitetônicas, tecnológicas), capazes de unir orgulhosamente liberais e conservadores, era um projeto urgente e necessário. E nossos intelectuais deveriam unir-se em torno desse objetivo que tinha o patrocínio imperial do jovem 2º imperador, Pedro II, a partir de 1840. E Porto Alegre dará o primeiro passo, historiando nossa arte, valorizando nossos artistas, na obra **Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura, 1841**.

Nesse meio tempo, outros intelectuais brasileiros em Paris, Domingos José Gonçalves de Magalhães, 1811-1882, Francisco Salles Torres Homem, 1812-1876, João Manuel Pereira da Silva¹⁶⁸, 1817-1898, juntos com Porto Alegre fundam a **Revista Nitheroy – Revista Brasiliense – Sciencia, Lettras e Artes**, 1836, revista de efêmera vida, com apenas dois números publicados, contudo, de enorme influência sobre a intelectualidade brasileira, pela importância dos textos publicados. Segundo seus redatores, **Nitheroy** se propunha a divulgar as novidades estéticas, ser formadora de opinião, afirmar a existência de uma literatura nacional, compreender e identificar os “alicerces da nação” (ANDERSON, 1989, p. 14). Textos

¹⁶⁷ Sobre a construção textual de uma história “brasileira” temos também MATTOS, Revista do IHGB, 1863, p. 121-143; WALLENSTEIN, Revista do IHAB, 1882, p. 159-160.

¹⁶⁸ Advogado, escritor, político, foi um representante menor do romantismo brasileiro, publicando folhetins no Jornal do Commercio.

com especificidades de natureza estética, ideológicas, decisivas para o desenvolvimento dos padrões de produção de arte e de apreciações críticas sobre a arte. Num desses textos, Gonçalves de Magalhães faz uma análise crítica sobre a importância da obra de Jean Baptiste Debret, 1768-1848, **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, além de elogiar o integrante da Missão Artística Francesa pela confiabilidade das informações e pela veracidade das ilustrações. Porto Alegre, em texto, faz apreciações elogiosas sobre uma pintura de Félix Emile Taunay (ANDRADE, 2009, p. 417-442).

Seguindo a sugestão do ex mestre, Porto Alegre dá início ao inventário da arte colonial brasileira, fluminense, o que resulta em um robusto artigo em 1841, **Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura**, publicado na Revista do IHGB, fazendo referências à artistas do período colonial no Rio de Janeiro. Usando a linha cronológica e biográfica, para descrever, comentar e criticar as obras de artistas aos quais teve acesso nos arquivos disponíveis, nosso pioneiro historiador da arte vai do século XVII, com Ricardo Pilar, 1635-1700, até o início do século XIX, encerrando com Manuel Dias de Oliveira, 1764-1837, demonstrando em suas concepções, a influência indireta de Winckelmann e de Lanzi, recebida através da convivência parisiense com o arqueólogo Alexander Lenoir, 1761-1839. Tal obra o consagra como o primeiro historiador de arte no Brasil: "... Porto Alegre... foi o responsável pelo primeiro ensaio de História da Arte conhecida no país" (SQUEFF, 2003, p. 20). Nosso primeiro ensaísta em história da arte nacional não nasceu pronto, claro; foi resultado de numerosas influências intelectuais e históricas. Entre os intelectuais que marcaram a formação do arcabouço criativo de Porto Alegre, nunca é demais lembrar: frei Francisco do Monte Alverne, 1783 – 1858, franciscano, orador sacro da corte de D. João e de D. Pedro, amigo dos franceses da Missão e de muitos pré-românticos e românticos brasileiros e, por eles, fartamente elogiado e admirado, por suas ideias filosóficas baseadas no ecletismo (PAIM, 1967, p. 51-125); Jean-Baptiste Debret, 1768-1848, aluno do neoclássico Jacque-Louis David, professor e diretor da AIBA, foi influenciador do potencial de Porto Alegre e foi com ele, já bolsista, para Paris (SCHWARCZ, 2008, p. 216-234); Antoine Jean Gros, 1771-1835, professor de Porto Alegre em Paris, oscilando entre o neoclassicismo e o romantismo (CHIARELLI, 1995, p. 113); João Batista Leitão de Almeida Garrett, 1799-1854, romântico português influenciado pelo romantismo inglês, cultuador do

estilo gótico, com quem Porto Alegre manteve epistolares proveitosos contatos, e dele fez um retrato em 1833, Paris (CHAVES, 2019, p. 83-112); o ecletismo filosófico e estético do pensador Victor Cousin (COUSIN, 2014, p. 129), 1792-1867, professor celebrado da Sorbonne e reformador do ensino fundamental na França, influenciador de Monte Alverne e de Antonio Pedro Figueiredo, o Cousin Fusco¹⁶⁹; pernambucano (QUINTAS, 1958, p. 287-304); Eugène de Monglave, 1796-1873, viveu no Brasil entre 1820-23 sendo amigo de Evaristo da Veiga e José Bonifácio, admirava o Brasil nossa cultura, sendo um dos fundadores do Instituto Histórico de Paris, IHP, do qual Porto Alegre fez parte (FARIA, s/d, p. 18).

As influências históricas sofridas por Porto Alegre e outros intelectuais foram: internacionalmente a tentativa de restauração do Antigo Regime e as Revoluções Liberais que se seguiram ao Congresso de Viena, até a Primavera dos Povos, 1814-1848; e nacionalmente, o processo de independência, o Primeiro Reinado, as Regências e a instalação do Segundo Reinado, com as lutas entre o povo esmagado e as elites, a manutenção da escravidão, e a disputa entre as elites na defesa de ideias republicanas, de ideias monarquistas constitucionais ou semiabsolutistas (SOBRINHO, 1982, v. 3, p. 9-14; 25-28; 135-138). No campo das artes, a defesa do neoclassicismo através do Academismo x a reação romântica, centrada no gênio do artista e de seu personalismo, 1814-1870. Porto Alegre se situa dentro dessas influências e vai amadurecendo suas ideias entre 1834 e 1841.

Nas páginas da Revista do IHGB (t.3, p. 547, 1841), quase um ano após o início do Segundo Reinado, Porto Alegre, em poucas páginas, define o que seriam as bases de seu pensamento histórico, filosófico e artístico para compreender o Brasil. Marcado pelo ecletismo herdado de seus mentores intelectuais, nosso primeiro historiador da arte brasileira lembra que: os povos originários, nossos indígenas, pouco contribuíram com a formação de nossa arte, porque o que produziam guardava “certa semelhança com as sobras egípcias da infância da Arte”; a gênese de nossa criação artística estaria no trabalho dos colonos portugueses e dos jesuítas, daí a influência renascentista na feição dos primeiros templos; elogia a participação da mão escravizada e do talento desses artesãos na construção da arte colonial (REVISTA IHGB, 1841, t. 3, p. 547). Seguindo o modelo evolutivo hegeliano,

¹⁶⁹ O Cousin Fusco é uma figura ímpar no conjunto da intelectualidade pernambucana. Merece todos os louvores.

adaptado por Cousin e adaptado à sociedade brasileira: duas bases culturais associadas à barbárie (indígenas e negros) sendo elevadas pela cultura europeia, resultando na formação do “gênio nacional; elogia o gótico¹⁷⁰ por suas características místicas e contemplativas, tentando um paralelismo entre a austeridade do gótico e a contenção do barroco colonial em nossa arte (DEBRET, 1965, p. 440-442), elogiando Frei Ricardo do Pilar, o nosso Giotto ou Cimabue. Seguindo evolutivamente na análise dos pintores fluminenses, Porto Alegre elogia o pintor José de Oliveira Rosa cuja obra levava Debret a pensar de um gênio italiano; outros, como José Leandro de Carvalho, seriam exemplos de “pintor histórico e o mais fiel retratista da época”; João Francisco Muzzi, pintor de perspectivas ilusionistas, seria influenciado por Andrea Pozzo, reforçando a ideia (de Debret, originalmente, incorporada por Porto Alegre) de que nossa arte colonial tinha ligação com a Arte europeia (PORTO ALEGRE, 1841, p. 549-554), em especial à arte italiana, abandonando a ideia desenvolvida no texto que elaborou para o IHP¹⁷¹, onde relacionava nossa arte com a influência francesa.

Em sua análise da evolução da nossa arte, a partir da visão sobre a pintura fluminense, Porto Alegre usa o modelo historiográfico evolutivo hegeliano, revisto por Cousin em seu ecletismo filosófico; publicando sua análise no IHGB mostra sua ligação clara com os propósitos da instituição, a de construir uma nação brasileira através do estudo de sua formação étnica (e o índio, mais que o negro imigrante, teria que ser valorizado); ao mesmo tempo, filiando-se ao ecletismo de Cousin que agregava os opostos para criar algo novo, afirmando: “em suas artes, a Alemanha e a Itália desenvolveram qualidades marcantes que estão frequentemente antagônicas; os franceses parecem ter lutado... para reconciliar esses extremos, atenuando tudo que lhes parecesse antagônica” e reverberando a idealização do Belo tratada por Winckelmann¹⁷² e Lanzi¹⁷³ (COUSIN, 2014, p. 129). Este último teórico foi responsável pela ideia de **escola de pintura**, expressão usada por Porto Alegre para seu ensaio e para a definição de um “estilo nacional”, identificando e diferenciando o fazer artístico brasileiro em relação as escolas europeias.

¹⁷⁰ Uma das características do romantismo europeu, foi a valorização do estilo gótico. Vimos isso com Rickman, Schinkel, Couranjud (ver HAUSER, 1973, p. 77; BELTING, 2006, p. 218).

¹⁷¹ **Instituto Histórico de Paris**. O texto lido foi **Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil**, 1834, e lido posteriormente nas primeiras sessões do Instituto, e, depois, publicado na revista da Instituição.

¹⁷² Autor de **História da Arte na Antiguidade** (1764).

¹⁷³ Autor de **História da Pintura na Itália** (1772-1776).

Porto Alegre fundou e participou de alguns periódicos e revistas: **Minerva Brasileira**, 1843; **Lanterna Mágica**, 1844, primeira revista ilustrada com caricaturas; e **Guanabara**, 1849. Entrou para a carreira diplomática em 1860, sendo nobilitado em 1874, como barão de Santo Ângelo, morrendo em Portugal, 1879. Mesmo longe da Academia, não parou de pintar. Sua atuação como intelectual pautou-se para, como artista ligado à Academia e como historiador ligado ao IHGB, viabilizar com outros intelectuais o projeto que criasse uma identidade nacional e uma modernização no Brasil do século XIX (GALVÃO, 1959, p. 19-120). A Porto Alegre, somaram-se outros intelectuais também comprometidos com essa identidade nacional, que exaltavam índio, mas escondiam a escravização e os escravizados, falando de uma modernização modelada nos padrões europeus.

Vimos que, fundar revistas era uma tônica entre nossos intelectuais; elas eram veículos para expor ideias, firmar posições políticas, difundir valores éticos e estéticos entre a minoria populacional de leitores. Ainda que servissem como palanques para inflar o ego de alguns articulistas, semear discórdias e debates irrelevantes para as grandes questões nacionais, pode-se dizer que as revistas publicadas entre as Regências e o final do Império, 1831-1889, foram espaços de construção do nacionalismo nos meados do século XIX; um nacionalismo que excluía os afrodescendentes brasileiros (VENTURA, 1991, p. 55) e incluía o índio como um protótipo do *bon sauvage* rousseauiano. De início, um nacionalismo ufanista, acrítico, idealizado; sob influência da *Primavera dos Povos*, 1848, do naturalismo literário e plástico, dos socialismos, questões como a escravização, a República, o ensino “acadêmico” da AIBA, a industrialização, entraram na pauta dessas revistas, aumentando a temperatura das discórdias políticas, éticas e estéticas. Nasce assim, o nacionalismo eugenista, com as ideias de **meio e raça**, fatores basilares do processo evolutivo; Silvio Romero será o intelectual de peso a defender tais ideias (MOREIRA LEITE, 1992, p. 183). Esse “novo” nacionalismo nasce em meio às turbulências sociais, políticas e ideológicas que caracterizam a passagem do oitocentos para o novecentos e a crise do patriarcalismo rural (MONTEIRO, 1997, p. 42-43).

Naquilo que nos interessa neste trabalho, a *Revista Nitheroy*, com apenas duas edições teve, em sua primeira edição, dois artigos sobre Arte: literatura e música. A *Revista Minerva*, no primeiro número, contraria a ideia do general Abreu e

Lima de que seria impossível existir uma literatura brasileira; e mais: Nunes Ribeiro (autor da defesa da literatura nacional) estabelece os pontos basilares para se constituir uma arte nacional. Porto Alegre, em artigos vários, comenta sobre artes plásticas e, em um deles, condena a estética romântica aplicadas à pintura e à escultura, contrária aos ideais acadêmicos (PORTO ALEGRE, *Minerva*, v. 1, n. 5, 1844, p. 148-154).

A von Martius¹⁷⁴, coube recomendar criar-se uma história nacional baseada na cooperação das 3 raças, 1844, (RODRIGUES, 1956, p. 442); a Varnhagen, escrevê-la, iconizando a expulsão dos estrangeiros, 1654, como a base dessa nacionalidade, 1852, e descartando revoltas de escravizados, de índios e do homem pobre, comum; a Gonçalves Dias, coube transformar o canibalismo em “comunhão mística para a perpetuação da memória do morto” (LESSA, 2008, p. 237-256). Aliás, os meios literários estavam bem mais articulados na construção de um projeto nacionalista que os artistas plásticos na AIBA; o escritor português Almeida Garret recomenda aos escritores brasileiros que usem como tema a realidade local, ao invés da mitologia (CÂNDIDO, 2009, p. 313). Gonçalves de Magalhães, na *Revista Nitheroy*, 1836, “teoriza sobre uma reforma nacionalista e espiritualista da literatura brasileira” (BOSI, 1995, p. 106) e nosso romantismo segue a diretriz escrevendo sobre as coisas locais, descrevendo lugares, o que deveria ser a paisagem nacionalista da AIBA, cenas, fatos, personagens como o brasileiro típico dos retratos e das pinturas históricas da AIBA, e costumes do país (CÂNDIDO, 2009, p. 431) com os textos de Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay, entre outros.

Relembramos o já mencionado Vitor Meireles¹⁷⁵, autor de pinturas históricas que se identificavam com o projeto nacionalista; entre elas, **A Primeira Missa**¹⁷⁶, onde o autor adota o indianismo, dando materialidade a um dos mitos fundadores do nosso país: “Essa imagem do descobrimento... é a primeira missa no Brasil. São os

¹⁷⁴ Revista do IHGB, 1844, p. 381-403. Carl Friedrich Von Martius, 1794-1868, médico botânico, antropólogo, foi um importante erudito alemão, estudioso da fauna, flora e geologia brasileira no século XIX.

¹⁷⁵ Vitor Meirelles de Lima, 1832-1903, pintor, professor, escritor, desde cedo demonstrou excepcional talento para o desenho e a pintura. Entrou para a AIBA aos 14 anos (1846), vencendo o Prêmio de Viagem em 1852 (França, Bélgica, Itália); em Paris, pintou a Primeira Missa. Clássico, acadêmico na técnica, foi romântico na temática, nacionalista na ideologia. Muito ligado à monarquia, sofreu com a Proclamação da República, morrendo pobre e desprestigiado.

¹⁷⁶ Na pintura, estão representados a paisagem nacional, os nativos idealizados e reverentes ao início do processo civilizatório, o início da História Nacional, o ponto de partida para a europeização e o branqueamento do novo país.

poderes da arte fabricando a História” (COLI, 1998, p. 117). Pedro Américo¹⁷⁷, também articulista, publicou no **Correio Mercantil**¹⁷⁸, 1864, uma série de ensaios sobre Estética e História da Arte; a partir de 1870, inserindo-se na onda patriótica gerada pela vitória brasileira contra o Paraguai, Américo, produziu várias telas com temáticas bélicas sobre episódios do conflito platino¹⁷⁹, culminando com a grandiloquente **Batalha de Avaí**, executada entre 1874 e 1877. Exposta no Brasil em 1879, a **Batalha** (junto com a **Batalha dos Guararapes**, de Meireles) desencadeou a **Questão Artística de 1879**, com críticas de Gonzaga Duque e de Agostini contra a “técnica acadêmica” dos pintores, mas sem falar no ufanismo nacionalista das obras (OLIVEIRA, 2008, p. 41-42). A partir daí e até o golpe republicano, dois livros marcarão decisivamente o panorama da História da Arte e da crítica de Arte no Brasil Imperial: **Belas Artes: Estudos e Apreciações**, 1885, de Félix Ferreira; e **A Arte Brasileira**, 1888, de Luiz Gonzaga Duque Estrada, “livros fundamentais para o entendimento da arte no país no século XIX” (CHIARELLI, 1995, p. 20).

Félix Ferreira, 1841-1898, foi escritor, editor, jornalista, arquiteto, historiador, crítico de arte. Escreveu sobre os mais variados assuntos (educação, ciências, gramática, turismo), o que terminou por eclipsar sua importância como historiador de arte e de crítico de arte no século XIX. Aluno da AIBA, de Grand-Jean de Montigny, recebeu todas as influências que a instituição e os mestres poderiam dar. Formado, trabalhou na Secretaria de Obras Públicas do Rio de Janeiro; foi também professor de desenho. Grande defensor do ensino técnico de Artes (artes aplicadas), colaborou com a consolidação do **Liceu de Artes e de Ofícios**, junto a Francisco Joaquim Bethencourt da Silva¹⁸⁰, 1831-1911, entre outros, tendo a Sociedade Propagadora das Belas Artes como mantenedora (CHIARELLI, 2012, p. 9-46). O Liceu foi uma instituição de ensino técnico importantíssima para a consolidação das

¹⁷⁷ Pedro Américo de Figueiredo e Mello, 1843-1905, pintor, romancista, esteta, ensaísta, romancista, cientista, aluno da AIBA, bolsista em Paris, representa na pintura o apogeu do ecletismo estilístico (elementos neoclássicos, românticos e realistas), de um talento excepcional e de uma qualidade pictural invulgar. Polímata, passava grande parte do tempo entre a Europa (mais tempo!) e o Brasil.

¹⁷⁸ De setembro a novembro, nos nºs 272 a 285.

¹⁷⁹ **Combate naval de Riachuelo, Passagem de Humaitá**, além de inúmeras aquarelas.

¹⁸⁰ Importante intelectual do século XIX. Também arquiteto, também aluno de Grandjean na AIBA, também professor, desempenhou importante papel no meio intelectual da capital do Império, influenciando gerações. Sobre Bethencourt, ver Ferreira, Félix. Bethencourt da Silva. Perfil artístico. Rio de Janeiro: Imprensa industrial, 1876.

artes visuais¹⁸¹ em nosso país no século XIX, bem como para a formação de profissionais de enorme competência; muitos professores da AIBA davam aulas gratuitas aos alunos no Liceu (BIELINSKI, 2003, p. 187-188).

A maior obra de Félix Ferreira foi **Belas Artes: Estudos e Apreciações**, 1885, sem dúvida “o primeiro livro dedicado à História da arte publicado no Brasil” (CHIARELLI, 2012, p. 9); dividido em duas partes, reúne uma análise evolutiva linear, típica da historiografia em voga no século XIX, e uma crítica de arte, falando de várias exposições ocorridas entre 1882 e 1885. Na primeira parte da obra, Ferreira produz uma narrativa panorâmica da História da Arte Internacional, iniciando com o Egito antigo; exalta o classicismo greco-romano, inferioriza a Idade Média e enobrece o Renascimento; dá especial destaque ao valor individual do artista (virtuosismo, genialidade), desconsiderando o contexto histórico em que viveu o criador da obra de arte. A História de Arte é vista, em **Belas Artes**, inserida no que o pensamento do século XIX imaginava ser: “enciclopédica e supostamente universal” (idem, 2012, p. 9); “de alguma maneira, Ferreira seria o porta voz de toda uma geração de jovens paisagistas que estavam surgindo na época” (idem, p. 20), usando como interlocutores de sua visão uma maioria de autores franceses¹⁸², como de resto nossa intelectualidade oitocentista faria (ROLAND, 2005, p. 108-118). Ainda, assim, **Belas Artes** sofreu críticas depreciativas, algumas contundentes: no periódico **A Semana** datado de 23 de maio de 1885, em artigo assinado sob o pseudônimo de A.E., na coluna *Belas Artes*, o articulista desmerece Félix Ferreira por não conhecer as obras artísticas a que se refere nos museus europeus (GUIMARÃES & LINS, 2001, p. 14); também com um pseudônimo, “X”, artigo na **Revista Ilustrada**, também de 1885, talvez de autoria de Angelo Agostini (magoado com críticas de “injustíssimas apreciações” a trabalhos de amigos pintores do caricaturista), é contundente: “Resumindo: o Sr. Félix Ferreira deve empregar seu brilhante talento de escritor em outra qualquer especialidade. Não trate mais de belas artes. Tenha pena delas!” (REVISTA ILUSTRADA, 1885, ano X, nº 408, p. 7). Estas e outras críticas têm uma razão de ser: ainda que Félix Ferreira fosse contra o

¹⁸¹ Denominação dada às expressões artísticas que não fazem parte das ‘**belas artes**’, estando ligadas ao fazer técnico. Na verdade, desde o século XIX, as fronteiras entre belas artes, artes visuais e artes aplicadas foram diluídas. No caso em tela, o Liceu buscava habilitar profissionais para desenvolver atividades como a gravura, a modelagem, a cerâmica, a fotografia, marcenaria, serralharia, vidraçaria, atividades voltadas para a indústria nascente.

¹⁸² Mercey, autor de **Études sur les Beaux Arts**, de 1885. Frédéric Bour Geois de Mercey, 1803-1860, pintor e crítico de arte, paisagista, ligado ao romantismo pictural.

academismo da AIBA e defendesse o nacionalismo nas artes plásticas, continuava ligado ao romantismo pictórico, enquanto uma parte importante dos críticos de arte na capital do Império já falava do realismo e do impressionismo; é Béthancourt, grande aliado de Félix Ferreira, quem define a proposta estética de ambos: “O caráter da pintura entre nós tem o cunho viril dos povos meridionais: ardente, voluptuosa e arrebatada”... (BÉTHANCOURT DA SILVA. Revista Brasileira, 18 , p. 363). Nada mais romântico. Porém, é também visível o objetivo do autor de **Belas Artes**, o de “interferir de maneira mais pontual nas discussões sobre a questão da identidade nacional da arte brasileira do século XIX”; Gonzaga Duque quer ir além disto, mas, de um certo modo, tanto Ferreira quanto Duque, apresentaram uma visão panorâmica da nossa arte. Ferreira, comentando as exposições entre 1882 e 1885; Duque descrevendo nossa evolução artística (GONZAGA DUQUE, 2001, p. 15; 21).

Luiz Gonzaga Duque Estrada foi crítico de artes plásticas, romancista, contista e cronista, 1863-1911, viveu e morreu no Rio de Janeiro; foi, com muitos intelectuais, funcionário público; colaborou em dezenas de periódicos e participou da criação de alguns deles, usando, como o costume à época, vários pseudônimos para críticas e crônicas. Sua atividade como crítico foi de suma importância, mesmo tendo de dividir tamanha envergadura com gigantes como Angelo Agostini e Oscar Guanabara¹⁸³; seu livro, **A Arte Brasileira**, 1888, é, indiscutivelmente, um marco para a História da Arte no Brasil, em que pesem as críticas que possam ser feitas (idem, p. 368). Como Félix Ferreira, não pôde desfrutar de viagens culturais ao exterior; e aqui cabe a crítica de A.F. (?)¹⁸⁴, dirigida a Félix Ferreira e aplicável a Gonzaga Duque: ... “um amador que nunca contemplou os verdadeiros cenários da arte... crítico brasileiro que não saiu do seu país”, mesmo que o autor de **A Arte** tenha estado brevemente em Portugal (idem, p. 14). Apesar de próximas cronologicamente, **Belas Artes** e **A Arte Brasileira**, a obra de Gonzaga Duque não menciona a de Félix Ferreira. 1888 também é “o ano de lançamento da monumental **História da Literatura Brasileira**, de Silvio Romero”¹⁸⁵, que vinha ao encontro do debate que então acontecia sobre o nacionalismo em nossa literatura; debate este mais avançado e bem mais resolvido que no campo das artes plásticas (GONZAGA

¹⁸³ Dois gigantes entre outros, como Anygone Costa e o escritor Raul Pompeia.

¹⁸⁴ Talvez Ângelo Agostini, em **A Semana**, 23 de maio de 1885.

¹⁸⁵ GONZAGA DUQUE, 1995, p. 21, nota 6.

DUQUE, 1995, p. 21). **A Arte Brasileira** aparece assim como uma compreensão da arte brasileira “no universo cultural brasileiro como um todo”;... o autor funda de novo a história da arte brasileira,... ampliando o texto basilar... de Araújo Porto Alegre (idem, ibidem).

A obra pode ser dividida em 3 partes: Causas; História da Arte Brasileira (sem esse título, abrangendo: Manifestação, Movimento, Progresso, Escultura); e Conclusão, com um adendo de Notas. Júlio C. Guimarães nos diz que Chiarelli (1995) salienta uma “cisão estrutural” na obra, pois, enquanto ‘causas’ e ‘conclusão’ têm homogeneidade na visão negativa de nossa história, a parte central, ainda que tente prosseguir na linha depreciativa, descreve mudanças sinalizadoras capazes de construir uma visão otimista (GONZAGA DUQUE, 2001, p. 15). E de onde vem este pessimismo, tão presentes em ‘causas’ e ‘conclusão’? O mesmo Chiarelli nos responde, apontando Taine¹⁸⁶ como presença intelectual importante nas concepções históricas e artísticas de Gonzaga Duque; a semente, que é o povo com suas qualidades, produz a planta, que é sua História; e a planta produz a flor, que é sua Arte, em especial a pintura (TAINÉ, 1944, p. 145). Segundo Gonzaga Duque, nosso povo é resultante de uma má semente, resultante do branco português, “imigrantes, degredados e judeus”; o índio, de pequena importância, pois que dizimado foi pelo colonizador; e o africano escravizado. Mesmo a chegada da família real não traria alterações no quadro: éramos, ao início do século XIX, “uma raça ainda em formação, sem características próprias”. A planta, nossa História, era resumida na exploração da metrópole lusitana sobre a colônia, e a exploração dos senhores da elite sobre os escravizados. Que flor poderia surgir nessas condições? Expostas as ‘causas’, vem a narrativa de nossa história da arte, de 1695, com Frei Ricardo Pilar até a publicação da **Arte Brasileira**, 1888, com as subdivisões já citadas. A análise da Missão Francesa, tão celebrada (mesmo com discretas críticas) por intelectuais até então, é vista como um mal que se abateu sobre a nossa arte em formação, por interromper-lhe a evolução natural; e por ter a Missão introduzido um ensino sem relação com nossas características. Assim, a AIBA jamais haveria de criar uma arte verdadeiramente nacional. E a arte nacional só iria florescer com uma educação artística capaz de fornecer aos criadores de objetos artísticos a capacidade de

¹⁸⁶ Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893, foi crítico e historiador francês, expoente do Positivismo, compreendendo o processo histórico a partir de 3 fatores determinantes: meio ambiente, raça e momento histórico. Sua opus Magnum foi **Philosophie de l'Arte**, Filosofia da Arte, 1865-82.

“elaborar um pensamento e uma ação original no campo da arte”. Ou seja: pelo estudo, nosso artista deixaria de ser um mero copista de modelos pré-estabelecidos (o ensino acadêmico), tornando-se um “verdadeiro artista” (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 25-29). E contrariando o que afirmou com veemência nas ‘causas’ e reforçará nas ‘consequências’, Gonzaga Duque, nesse espaço intermediário de sua **opus magnum**, tenta conciliar sua hipótese taineana inicial com a influência de outro intelectual francês, Veron¹⁸⁷; para este filósofo e crítico” as artes plásticas... manifestam essas impressões [visuais] pela interpretação dos objetos, das formas “... E sobre o artista, Veron diz que “ele é livre, absolutamente livre em seu domínio... e de não se modelar a ninguém”...O gênero de pintura onde o artista melhor expressa sua autonomia é a pintura de “paisagens... expressão das emoções do homem em face da natureza”... (VERON, 1944, p. 9-11). E o artista contemporâneo é aquele que “fatigado das simplificações da escola acadêmica e das fantasias... da escola romântica, recai na procura do verdadeiro; tem sede de sinceridade”... (idem, p. 105).

A influência de Veron sobre Gonzaga Duque vai dar base a conceituações sobre linha, composição, uso da cor, entre outras usadas pelo autor brasileiro no livro e nas críticas em periódicos; e, apesar do esforço de usar “o método moderno” de Taine, buscando analisar a obra de arte como um botânico que examina todas as espécies vegetais e a todas tem o mesmo respeito, consideração e imparcialidade (TAINÉ, 1944, p. 18-19), Gonzaga Duque demonstra privilegiar “certas obras de arte que vislumbra distanciadas do gosto convencional acadêmico”, obras que se ocupassem de “temas modernos: a cidade em transformação... burgueses, proletários... O cotidiano”(1995, p. 36; 39). Mas, foi o contato cotidiano com as obras de arte nas exposições oficiais e nas galerias privadas que abrandaram o determinismo pessimista, e o fizeram ver as ‘flores’ que nossos pintores estavam produzindo, com sucesso inclusive em mostras internacionais¹⁸⁸. Na ‘conclusão’, como já dissemos, Gonzaga Duque volta ao pessimismo determinista com que iniciou **A Arte Brasileira**. Vemos então que, tanto **Belas Artes** de Ferreira, quanto

¹⁸⁷ Eugène Veron, 1825-1889, filósofo, escritor, crítico de arte, de vida conturbada, republicanista, positivista, tem como obra referencial **L’Esthétique** (A Estética), 1878. Contrário ao idealismo na Arte, ao academismo, já que a Arte é arte do gênio, expondo suas emoções. A pintura é a mais importante das artes e a cor, mais importante que o desenho.

¹⁸⁸ A exemplo de Almeida Júnior, Pedro Américo, Vitor Meireles, Bernadelli.

A Arte Brasileira, de Gonzaga Duque, eram livros de História da Arte e de Crítica de Arte.

Mas, em dez anos de debates, 1879-1889, onde a questão abolicionista, a questão religiosa, a questão militar e a questão republicana (SOBRINHO, 1982, p. 155-162) servirão de fundamento para a crítica ao modelo nacionalista da AIBA, o esgarçamento do tecido monárquico se tornou evidente. Parte da elite insatisfeita com a 'abolição sem indenização' embarcou no navio positivista capitaneado pelos 'militares puros e bons' (idem, p. 163) "e o povo assistiu bestificado" ao golpe republicano. Mas, a república dos positivistas precisava de embasamento imagético para afirmar-se na memória coletiva da nação brasileira (para as elites, 'nação' ganharia um novo significado) e não bastavam a bandeira (mantendo as cores heráldicas do Império...), as armas (com a estrela pentagonal inserida entre os produtos agrícolas que fizeram a prosperidade do Império através das mãos dos escravizados), e o selo (dois círculos concêntricos, lembrando a esfera armilar portuguesa).

Se os militares derrubaram a caduca monarquia, tudo o que ela representava deveria ser esquecido. Nem tudo, como vimos nos novos símbolos da mudança. Os dois quadros das **Batalhas** poderiam servir como uma exaltação ao Exército e à Marinha (batalhas navais foram decisivas para a derrota paraguaia), cujas tropas eram maciçamente compostas por ex-escravizados, pretos, morenos, pardos, mulatos, cafuzos, mamelucos, caboclos, brancos pobres... a mesma união de 'raças' que derrotou os invasores batavos (cuja maior parte das tropas era formada por mercenários de diversas nações) em **Guararapes**, e isso seria muito bom. Porém, ter um herói militar, um bom soldado que não esteve a serviço do Império, nem português nem brasileiro, e, ao contrário, esteve embebedado com as luzes e com o republicanismo, antecipando com sua vida o sonho republicano que, agora, 1889, se concretizava, seria ótimo. E, se esse sonhador romântico tivesse passado pela violência da prisão, pela humilhação de um processo injusto sem o direito à defesa, pela execução infamante da forca, e pela exposição monstruosa de seu cadáver esquartejado, seria excepcional; um paralelo ao Cristo crucificado, imagem tão cara aos católicos, a maioria da população brasileira (CARVALHO, 1990, p. 62). Mesmo porque os primeiros anos do novo regime, 1890, foram desastrosos: a renúncia de Deodoro; revoltas no Rio de Janeiro, que continuava como capital, e as no Rio

Grande do Sul, Revolta da Armada e Revolução Federalista; a crise econômica provocada pelo Encilhamento; a morte do monarca no injusto exílio e as homenagens recebidas no velório e no sepultamento em Paris; o golpe de Floriano para se manter no poder ... tudo conspirava contra o sucesso da *Respublicae* sem povo (SOBRINHO, 1982, p. 168). Era preciso unir a nação ao redor desse novo projeto, exclusivo de uma meia dúzia de militares e de cafeicultores amuados. Precisava-se “democratizar” a ideia de que a República era o melhor para o Brasil e uma das estratégias era escolher um herói capaz de integrar esse ideal e que tivesse uma ligação real com o homem comum, o brasileiro típico (?).

Na verdade, desde o recrudescimento das campanhas abolicionista e da republicana (1870-1889), a imagem de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, sobre o qual pouco se sabe, era usada por positivistas e maçons como um símbolo da luta dos ‘brasileiros’ contra a dinastia Bourbon e Bragança; não o **Tiradentes** histórico, mas o herói mitificado, santificado, com a aparência próxima do Cristo católico ocidental, romântico picturalmente (MILLIET, 2001, p. 163). Entre 1890 e 1906, em especial nos mandatos de Campos Sales e Rodrigues Alves, imagens pictóricas do conjurado mineiro inundaram os edifícios públicos, reformados pela elite café-com-leite. Alguns quadros devem ser lembrados: “**Tiradentes**”, s.d., de Décio Villares¹⁸⁹, ca. 1880, na Igreja Positivista do Brasil, RJ; “**O martírio de Tiradentes**”, de Aurélio de Figueiredo¹⁹⁰, 1893, Museu Histórico Nacional, RJ; “**Resposta de Tiradentes à comutação da pena de morte aos inconfidentes**”, 1880, de Leopoldino de Farias¹⁹¹, Museu Histórico Nacional, RJ; “**A leitura da sentença de Tiradentes**”, Eduardo de Sá¹⁹², 1921, as três últimas obras retiradas dos órgãos públicos onde estavam originalmente, sendo levadas ao Museu Histórico Nacional, RJ.

Pedro Américo desenvolveu um projeto para o governo de Minas Gerais a fim de realizar obras sobre o **Centenário da Conjuração Mineira**, cinco estudos ao todo (CHIAVENATO, 2000, p. 100); só uma obra foi realizada, pintada em Paris,

¹⁸⁹ Décio Rodrigues Villares (1851-1931), pintor, escultor e caricaturista. Aluno de Meireles e de Américo. Em Paris, chegou a ser professor da Académie de Beaux Arts.

¹⁹⁰ Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, 1856-1916, escultor, pintor, ensaísta, caricaturista tem na obra **Último baile da Ilha Fiscal**, sua pintura mais conhecida. Era irmão de Pedro Américo.

¹⁹¹ Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria (1836-1911) foi engenheiro civil, arquiteto, pintor, aluno de Meireles na AIBA.

¹⁹² Eduardo de Sá, pintor e escultor brasileiro (1866-1940), aluno de Américo e de Meireles na AIBA. Esteve em Paris. Adepto do positivismo.

Tiradentes esquartejado (originalmente, Tiradentes Supliciado), 1893, mas de uma representação brutal, com o corpo do conjurado em tamanho natural, espedaçado, impactante, não correspondia aos propósitos oficiais de celebrar um mito, não um cadáver vencido pela ferocidade da justiça lusitana (MILLIET, 2001, p. 163). Exposto na Galeria do jornal **A cidade do Rio** e na galeria de arte **Glace Elégante**, o quadro recebeu ferrenhas críticas. A recuperação do prestígio da obra se dará ao final dos anos 1960.

Cabe aqui, para finalizar, lembrar espaços não oficiais para as mostras de pinturas e esculturas: saguãos de teatros, salões cedidos pelos grandes jornais e as galerias de arte, frequentados pelos nossos críticos e ocupadas por obras que não se faziam representar nos espaços oficiais, e “constituíam um novo circuito de exposição, desvinculado do poder do Estado” (GABOGGINI, 2005, p. 89) na capital do Brasil na passagem do oitocentos para o novecentos. Destacamos aqui aquelas citadas pela imprensa da época, em especial pela **Revista Ilustrada** como a **Galeria Moncada, Casa de Wilde, Casa Vieitas, Salão Insley**, além da já citada **Glace Elégante**; nelas, obras de Arsênio da Silva, Georg Grimm, Driendl Castagneto, Vásquez, Caron, Ribeiro... uma infinidade de paisagistas e retratistas, além de representantes de outros gêneros, bem como obras de escultores e de fotógrafos. Junto com as galerias, desenvolve-se também a atividade dos marchands, comerciantes de obras de arte, conforme assevera Laudelino Freire em sua obra **Um Século de Pintura**; nessas galerias, nossos críticos e intelectuais discutiam sobre artes plásticas, sendo frequentadas esporadicamente até pelo imperador, apreciador e colecionador de arte.

5 A CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL (1829-1922)

5.1 ASPECTOS GERAIS DA CRÍTICA DE ARTE

É ponto pacífico que Denis Diderot pode ser considerado como o primeiro crítico de Arte no Ocidente¹⁹³, naquilo que o Ocidente construiu como conceito de crítica de arte, uma análise e juízos de valor atribuídos a criações humanas reconhecidas e definidas como obras de arte. Também é ponto pacífico a zona cinzenta que contém simultaneamente, o conjunto História da Arte e crítica de Arte¹⁹⁴, e assim, os primeiros textos sobre arte (Duride de Samos, Vitruvius), as biografias de artistas da península itálica sobre artistas da península itálica (Villani, Cennini, Ghibert, Vasari) no Renascimento, as disputas entre os defensores do classicismo, do maneirismo e do barroco (Poussin, Bellori, Lanzi, de Piles), os endeusadores do neoclassicismo (Mengs e Winckelmann), todos, esses e outros, foram construtores de História da Arte e da crítica da Arte que chegará ao século XIX. E chegando ao novecentos, teremos críticos de arte que não serão necessariamente artistas plásticos, mas profissionais da crítica, jornalistas especializados no assunto pelo conhecimento acumulado; claro que escritores e pintores continuaram fazendo crítica de arte e eles existiam por toda Europa ocidental. Vamos nos concentrar nos críticos franceses porque eles vão influenciar decisivamente nossos primeiros críticos: Delacroix, 1748-1863 e as especulações sobre o romantismo; Gustave Courbet, 1819-1877, divulgador dos cânones do realismo; outros nomes se somam a estes, a exemplo de Sthendal, 1783-1842, os irmãos Edmond, 1822-1896, e Jules Goncourt, 1830-1870, Zola, 1840-1902, nomes que serão referências para nossos historiadores e críticos, ao lado de outros, com os quais, nossos historiadores e críticos conviveram quando de suas andanças pela França e Itália, principalmente, ou através das obras desses profissionais. E quando falamos de arte moderna, há que não esquecer Baudelaire, 1821-1867, e seu

¹⁹³ Com **Ensaio sobre a Pintura**, precedido pelo verbete sobre o **Belo**, 1751, na **Enciclopédia**. Na França, Diderot teria sido precedido por opiniões sobre arte com Jean Baptiste Dubos, 1670-1742, com a obra **Reflexões críticas sobre a Poesia e sobre a Pintura**, 1719; e por Étienne La Fon de Saint Yenne, 1688-1771, com os comentários sobre o Salão de 1746.

¹⁹⁴ ... termo usado pela primeira vez pelo pintor inglês Jonathan Richardson, 1667-1745, na obra **Ensaio sobre a Teoria da Pintura**, 1715, e **Ensaio sobre a arte da crítica**, 1719.

conhecido ensaio sobre Constantin Guys, onde define o que é modernidade¹⁹⁵; ao lado de outros, que registraremos a seguir, transcrevendo citações dos nossos críticos do novecentos repetindo seus inspiradores.

5.2 A CRÍTICA DE ARTE E OS CRÍTICOS DE ARTE (1829-1929)

Desconsiderando as referências de cronistas coloniais sobre monges, frades, mestres e artesãos metropolitanos e/ou da Colônia; descontando o relato do vereador José Joaquim da Silva, 1790, sobre Aleijadinho, mais tarde usado por Rodrigo José Ferreira Bretas para traçar uma biografia “crítica” do nosso “gênio da raça”, 1858, a crítica da arte em nosso país só tem início com os comentários sobre as primeiras exposições realizadas pelos professores e pelos primeiros alunos da recém criada AIBA, na pena de Porto Alegre, citado por Jean Baptiste Debret. É certo que Porto Alegre aparece, quase sempre, como o nosso primeiro crítico de arte e também com a primazia de primeiro historiador da arte no Brasil; seguem-se Félix Ferreira, Béthancourt Silva, Gonzaga Duque, Angelo Agostini, Oscar Guanabarro; alguns só críticos, outros também historiadores. Mais nomes poderiam constar dessa lista (Gonçalves Dias, José de Alencar, Olavo Bilac, Raul Pompeia...), contudo o quinteto citado mais acima tem um interesse especial: seus componentes foram referências para todos os outros críticos entre 1829 e 1922; seus textos têm uma importância documental extraordinária, não só como crítica de arte, mas como fonte sobre artistas, obras, locais de exposição, preço das obras, público amador e colecionadores de arte, hábitos, costumes, moda, espaço urbano; a vida, enfim, do Rio de Janeiro (e, por extensão, de outros centros como Salvador, Recife, Belém, São Paulo), em especial no quinquênio que antecede a Guerra do Paraguai, 1860, até às vésperas da semana de Arte Moderna em 1922. Nunca é demais recordar que o quinteto de críticos (Ferreira, Béthancourt, Duque, Agostini e Guanabarro) já pertencem ao último quartel do século XIX e, a partir de 1870, a crítica de arte vai saindo do amadorismo, marca dos literatos que faziam crítica de arte, para chegar ao profissionalismo dos experts: pintores jornalistas; jornalistas pintores; jornalistas com profundo conhecimento de História da Arte e de Crítica de Arte... É assim que

¹⁹⁵ “Moderno não se define pelo tempo presente; nem toda arte feita hoje é moderna. Arte moderna é aquela que se afirma por uma atitude nova e uma consciência de renovação.”

Grangeia, falando de Guanabario, trata do assunto: “A crítica [...] passa a ser exercida por especialistas, precisaria calcar-se em critérios de avaliação [fundamentados em teorias estéticas e no estudo histórico das artes e da literatura]”... (2005, p. 25-26). **A Revista Musical e de Belas Artes**¹⁹⁶, 1879-1880, dizia em seu editorial que os críticos de suas colunas teriam de ter “conhecimento profundo da matéria de que se ocupam.”

Os articulistas eram escritores/jornalistas, em sua maior parte egressos de faculdades, que se sentiam capazes de transformar intelectualmente a sociedade brasileira (CÂNDIDO, 1969, p. 232), predominando a formação bacharelesca em Direito, com educação refinada e estágio na Europa (CARVALHO, 1988, p. 46); claro, há exceções. E alguma coisa do dito anteriormente se aplica, *mutatis mutandi*, aos periódicos satíricos que usavam a caricatura. Por fim, não devemos esquecer que o perfil ideológico dos periódicos e dos articulistas vai sofrer transformações a partir de 1870, quando as luzes do naturalismo, do realismo, do simbolismo já se fazem presentes na contestação ao academismo e ao romantismo: os textos dos periódicos e a cabeça dos articulistas já apresentam oposição aos velhos cânones e, junto a essas contestações, o desejo de abolir a escravidão, constitucionalmente ambígua (MORAES, 1966, p. p. 372); e substituir a monarquia imperial por uma república federativa (PESSOA, 1973, p. 39-62). Assim, as críticas à AIBA, ao academismo, à pintura histórica, vinham acompanhadas (sub-repticiamente ou escancaradamente) da defesa da república e da abolição da escravidão. Tudo em nome do progresso, termo, como vimos, de muitos e vagos significados, e da modernização, mais um substantivo com várias substâncias, já que é “mais fácil exemplificar do que definir o que é modernismo” (BURKE, 2009, p. 20-21), mesmo porque o modernismo tem suas características variando conforme sua “amplitude geográfica”, o que já é uma de suas características (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 76-82). De Paris, onde foi correspondente da **Gazeta de Notícias**, entre 1888 a 1893, Domício da Gama (pseudônimo de Domício Afonso Forneiro), 1862-1925, também escritor e diplomata, nos diz: “Que é que é moderno, qual o caráter do modernismo, não é fácil de dizer e ninguém mesmo ainda o definiu. Caracteres do moderno, sim, cada um descobre diariamente” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 13 Setembro de 1889). O fato é que nossos críticos consideravam **modernismo** nas

¹⁹⁶ Revista Musical e de Belas Artes. Rio de Janeiro (ano 1, ed. 1, p. 1).

artes plásticas **tudo o que parecia se opor aos cânones da AIBA**¹⁹⁷, mas que não desrespeitasse os cânones do desenho, do uso da cor, da composição e do figurativismo. Ou, como diria Gilberto Freyre sobre si mesmo, nossos críticos seriam *revolucionários conservadores*.

5.3 OS SUPORTES MATERIAIS PARA A CRÍTICA DE ARTE: JORNAIS E REVISTAS (1829-1922)

A história de nossos jornais, e revistas começa, legal e oficialmente, com a chegada da Corte Portuguesa em 1808, no Rio de Janeiro, pois que, antes disso, a circulação de textos escritos impressos na Colônia era proibida e tipificada como crime. O primeiro jornal oficial a circular foi a **Gazeta do Rio de Janeiro**¹⁹⁸, em setembro de 1808; Hipólito José da Costa, exilado em Londres, lançou o **Correio Braziliense** em junho do mesmo ano, mas que só chegou ao Brasil em outubro, sendo logo foi proibido; mesmo o Correio sofria censura prévia, censura esta suspensa pelas Cortes Constituintes a partir de 1821 (LAURENTINO GOMES, 2015, p. 74-75). Com a independência e a constituição de 1824, o Brasil extinguiu a censura prévia¹⁹⁹, ainda assim, até 1831, jornais e revistas (SCALZO, 2003, p. 28) existiam precariamente, com vida curta, sem regularidade, sendo a maioria estrangeiros. Destacam-se como exceções o **Diário de Pernambuco**, 1825, e o **Jornal do Commercio**, 1827, este último no Rio de Janeiro. Podemos dizer que houve dois booms de crescimento no número de jornais e revistas no século XIX: das Regências até 1850; e de 1870 até 1890. O primeiro boom (MEDEIROS, 2005, p. 37) corresponde à instabilidade econômica, social e política ao fim das Regências até à consolidação do Segundo Reinado (SOBRINHO, 1981, v. 2, p. 287-292); o segundo, o fortalecimento das campanhas abolicionista e republicana (idem, v. 3, p. 159-161). No campo cultural, o boom inicial está ligado às contestações dos românticos contra o academismo da AIBA e a resistência desta, às críticas; o boom seguinte, relaciona-se com as reações ao academismo e ao romantismo, na defesa do realismo, contra a lentidão da AIBA em incorporar mudanças como o

¹⁹⁷ Ainda que a Academia, como vimos, abrisse espaços para algumas inovações.

¹⁹⁸ O Brasil agora é Reino. Enciclopédia DELTA de História do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Delta S/A, 1969, p. 1596.

¹⁹⁹ Prévia na letra da Lei; na prática, não era assim (LUSTOSA, 2006, p. 105-106).

impressionismo e o expressionismo. Estima-se que entre 1831 e 1890, centenas de jornais e revistas tenha sido criados²⁰⁰; alguns com um único número; uns tantos com um ano de vida; um grande número com uma existência de um biênio; uma pequena parte comemorou um lustro; poucos fizeram um decênio de publicações; raros os que saíram do oitocentos e adentraram no novecentos (MEDEIROS, 2009, p. 37). O custo da impressão e do papel importado foi o grande responsável pela curta vida da esmagadora maioria dos jornais e revistas, dependentes de assinaturas e de tiragem reduzida (entre 100 a 500 exemplares (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 312-325). Aqui, destacamos aqueles periódicos que, pelos articulistas, pelos artigos publicados sobre arte, tiveram uma influência decisiva para a formação dos ideais de nacionalismo, artístico, bem como formaram o gosto médio dos consumidores e visualizadores da produção artística brasileira, desde a Exposição de 1829 até a Semana de Arte Moderna. Assim, selecionamos alguns jornais e revistas e alguns articulistas, que a literatura especializada em História da Arte e Crítica de Arte, consideram como basilares. Segundo os caminhos da hipótese inicial deste trabalho, fazemos a ponte entre o edifício teórico artístico, construído na Europa desde o Renascimento italiano, 1300, até o modernismo brasileiro, 1922, e a História da Arte e a Crítica de arte produzidas no oitocentos brasileiros.

O que eram esses jornais e revistas? Quais eram?

Os periódicos escolhidos eram espaços de reflexão sobre o Brasil independente; neles, a divulgação do conhecimento científico tinha como objetivo educar a população livre para se tornar agente do **progresso**, palavra de vago significado, de significado próximo à industrialização e à consolidação dos valores burgueses, impulsionados no Brasil com a chamada Era Mauá (SOBRINHO, 1981, v. 2, p. 289-291). A exaltação do nacionalismo era feita através da valorização de nossa produção intelectual (literatura, música, artes plásticas), usando os referenciais da civilização (a Europa, em especial França e Itália) transformados pela ação criadora de nossa elite intelectual. Nesses periódicos, havia o espaço para o debate de nossos problemas e a busca, quase sempre idealizada, sem nexos com a realidade concreta, de soluções; variados assuntos eram tratados para formar um

²⁰⁰ Catálogo de Jornais e Revistas do Rio de Janeiro (1808-1889) existentes na Biblioteca Nacional, Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, v. 85, 1965.

leitor virtuoso, educado no bom gosto artístico, nos cânones genéricos difundidos pelo movimento romântico (CÂNDIDO, 2004, p. 27-28) até 1870. Muitos dos periódicos eram impressos com uma formatação semelhante a de página de livro (BURKE, 1995, p. 14).

Retomando o boom iniciado com o chamado surto industrial brasileiro e a Era Mauá (SZMERECSÁNY; LARA, 2002, p. 298-300), 1850-1870, há um crescimento expressivo de revistas ilustradas como **Bazar Volante, O Arlequim, Vida Fluminense, Fígaro, Ba-ta-clan, O Mosquito, A Semana Ilustrada, O Mequetrefe, A Comédia Social, O Mephistópheles, O Mundo da Lua, O Psit ...** (TELLES, 2010, p. 38); dessas revistas ilustradas, **O Mosquito** foi veiculado entre 1869-1875.

A partir de 1870, a sociedade brasileira já possuía uma vida urbana significativa, com valores burgueses já constituídos no polo borracheiro, Manaus e Belém (FURTADO, 1961, p. 151-155); nas grandes cidades da época colonial, Recife, Salvador e Rio de Janeiro; esta última cidade que “apresentava-se como polo civilizador da nação” (ALENCASTRO, 1997, p. 10); e no polo cafeeiro, Ouro Preto e São Paulo (BAER, 1996, p. 35); nossa balança comercial teve constantes superávits a partir de 1865 e o nosso crescimento, comparado aos países sulamericanos, aos EUA e a países europeus, foi muito bom (FAUSTO; DEVOTO, 2005, p. 50); o Segundo Império foi, sem dúvida, um período de estabilidade econômica e “o Brasil era, de fato e de direito... a primeira nação da América Latina... até o último dia da monarquia” (LYRA, 1977, p. 9), se esquecermos a chaga da escravidão, o racismo, as desigualdades e a profunda injustiça social. Ainda que, mesmo nas cidades, o analfabetismo fosse dominante e os jornais e revistas eram lidos nos serões dos domicílios e cortiços, havia portanto uma sociedade urbana capaz de consumir jornais e revistas, não só em busca de um humor burlesco, grosseiro, beirando a ridicularia sobre algo considerado sério, mas também à procura de uma ironia fina, de qualidade tanto textual quanto imagética (a caricatura artística). Para este segundo tipo de público, havia também, nos jornais e revistas, a informação científica, as notícias do mundo, os comentários políticos e as críticas de Arte. Não esquecer que, pelo Censo de 1872, apenas 15,75% da nossa população, quase 10 milhões de pessoas eram alfabetizadas. Neste ponto, uma digressão se faz necessário: caracterizar *caricatura*, *charge* e *cartum*, para falar especificamente da caricatura artística produzida por Angelo Agostini nas três

últimas décadas do século XIX. A caricatura, do italiano *caricare*, carregar, exagerar na descrição ou no traço, surge como expressão artística com Anniballe Carraci usada como deformação dos traços fisionômicos com fins satíricos; é ele quem diz: “a tarefa do caricaturista não é a mesma do artista clássico?... Uma boa caricatura, como toda obra de arte, é mais verdadeira à vida que a própria realidade” (ROSA, 2014, p. 13-14). A caricatura popularizou-se com a litografia, uma invenção de Alois Senefelder, 1771-1834, ca. 1796. A burguesa revolucionária europeia logo percebeu a aplicação conjugada da caricatura e da litografia na divulgação dos ideais do liberalismo e na crítica ao Antigo Regime, na UTI do Congresso de Viena, teimando em sobreviver (SOBRINHO, 1981, p. 4-11); Charles Philipon e Honoré de Balzac eram responsáveis pelo semanário **La Caricature**, surgido em 1830, como crítica redigida e ilustrada com o traço talentoso de Honoré Daumier, 1808-1879, contra o governo de Luis Filipe, o rei burguês (SOBRINHO, 1981, p. 27-28). Nossos intelectuais, bolsistas do período regencial em Paris e em Roma, vão tomar conhecimento dessa nova maneira de criticar a realidade, usando um bom texto e uma boa ilustração; desprezando a caricatura burlesca, existente desde o final do século XVIII e que cresceu a partir da chegada da corte lusitana em 1808, nossos intelectuais vão usar a caricatura como mandava Cícero: “*ridendo, castigat mores*”.

A charge está ligada a um fato real e tem o mesmo sentido de carregar, exagerar, *charger*, em francês; denuncia acontecimentos políticos e não pretende tão só distrair; quer alertar, denunciar, levar à reflexão (RABAÇA, 2002, p. 126). E mais: por sua capacidade de persuasão, mexendo com as convicções ideológicas do leitor/espectador, pode levá-lo a “um processo de mobilização” (MIANI, 2002, p. 11). Por fim, o cartum, ligado à reflexão atemporal das mazelas humanas, levando o leitor/espectador a uma reflexão mais profunda sobre a existência (FERREIRA, 1986, p. 361).

Segundo uma ordem cronológica de aparecimento e de importância para a formação daquilo que chamamos a arte brasileira e a crítica de arte brasileira no século XIX, listamos jornais e revistas enquadradas nos padrões definidos acima, tanto para a crítica escrita como a crítica ilustrada.

O **Aurora Fluminense**, 1827-1835, jornal fundado por José Apolinário Pereira de Moraes, José Francisco Xavier Sigaud (um francês fugido do absolutismo de Carlos X), e Francisco Crispiniano, tinha como importante redator Evaristo Ferreira

da Veiga e Barros, este último logo tornando-se proprietário do periódico. Em seu primeiro editorial, o **Aurora** elogia o papel da AIBA, pois “as artes se cultivam com felizes resultados” e fala de uma seção de variedades, com “as análises de obras interessantes” e o compromisso de levar o Brasil a “um lugar distinto entre as Nações civilizadas do antigo e do novo continente”²⁰¹. Evaristo da Veiga foi um importante mecenas para nossos futuros intelectuais, custeando a ida de Porto Alegre e Torres Homem para a Europa, e abriu espaço no **Aurora** para Gonçalves de Magalhães publicar suas poesias em 1832, bem como elogiou o surgimento da Revista **Nitheroy**, 1836. Foi no **Aurora** que tivemos a crítica à segunda Exposição da Classe de Pintura da IABA, em 1829, na verdade um elogio aos trabalhos de Porto Alegre²⁰².

O **Jornal do Commercio**, 1827-2016, fundado pelo francês Pierre René François Plancher de La Noé, bonapartista fugido de Carlos X, simpatizante de D. Pedro I, preferiu distanciar seu jornal de assuntos políticos, concentrando-se em noticiar acontecimentos comerciais e econômicos (SODRÉ, 1966, p. 110). Contudo, percebendo que o comércio e a economia era afetadas diretamente pelo descalabro político (1829-1832), Plancher, muda nome do jornal, agora **Diário Mercantil**, 12 de agosto de 1830 – 4 abril de 1832, e redireciona seus editoriais a um discurso antilusitano e constitucional conservador. A ascensão de Luís Filipe o rei burguês, levou Plancher de volta à França, vendendo o jornal a Junius Villeneuve e a Reól Antoine de Mongenet, ficando Villeneuve proprietário único a partir de 1835. Tem início a primeira fase áurea para o **Jornal do Commercio**, que volta ao antigo nome, tanto no aspecto tecnológico, quando foi comprado um prelo mecânico, o primeiro da América do Sul, quanto no de divulgação e qualidade das informações, com a associação de Villeneuve e Francisco Antônio Picot, francoaustriaco naturalizado brasileiro. Ao início do Segundo Reinado, temos a segunda grande fase do **Commercio**, na qual o periódico passava a ter grande influência sobre o público leitor, não só o da Corte carioca, mas o de outras capitais. Entre muitos grandes nomes da intelectualidade de nosso novecentos, Joaquim Nabuco, Manuel de Macedo, Gonçalves Dias, Homem de Mello, Porto Alegre, Quintino Bocaiúva (nome, por vezes, contestado) Rui Barbosa, Machado de Assis, Martins Pena, participariam frequente ou esporadicamente das páginas do **Jornal**; na coluna **Cartas a um amigo**

²⁰¹ Aurora Fluminense, n. 1, de 21 de dezembro de 1827.

²⁰² Aurora Fluminense, n. 287, de 11 de janeiro de 1830.

ausente, José Maria da Silva Paranhos, Visconde de Rio Branco, formava o ideal de nacionalismo nas mentes dos leitores. Intelectuais portugueses traziam os ideais do realismo europeu na literatura e nas artes plásticas, nas páginas do **Commercio**, como Guerra Junqueiro; a importância do periódico era decisiva na fase de consolidação do Segundo Reinado (SOBRINHO, 1981, v. 2, p. 291) nas palavras de Alcindo Guanabara²⁰³, 1865-1918: “A ação do Jornal do Commercio afirma-se então intensa e eficaz, no terreno político como no literário e artístico’ (SODRÉ, 1966, p. 189). Entre 1852 e 1891, Picot comandou seu jornal direto da França; mesmo conservador, o **Commercio** foi abolicionista; fez uma cobertura jornalística impecável da Guerra contra o Paraguai, 1865-1870; criou a secção *Notícias Internacionais* em 1877, usando a empresa telegráfica Reuter – Havas. A instalação da República faz o jornal mudar de dono: José Carlos Rodrigues logo abandonou a neutralidade política e passou a fazer oposição à ditadura de Floriano Peixoto (SOBRINHO, 1981, v. 3, p. 168); posicionou-se contra a Revolta de Canudos, antecipando os relatos de Euclides da Cunha, correspondente do **Estado de São Paulo**; e manteve-se numa ‘neutralidade engajada’ com os governos da República Velha, 1898-1930. Foi no **Jornal do Commercio** que Porto Alegre emplacou suas caricaturas: por exemplo, *A Rocha Tarpeia*, que fazia par com *A Campanha e o cujo*²⁰⁴, ambas criticando a corrupção dos administradores (SANTOS, 2008, p. 85-88).

Nosso Porto Alegre não expôs suas ideias artísticas somente no **Commercio**: ao lado de Gonçalves Dias e Torres Homem (PINASSI, 1998, p. 40), participou da fundação da Revista **Nitheroy, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes**; essa trindade de intelectuais iria se tornar instrumento cultural de excepcional relevo ao longo do Segundo Reinado (ANDRADE, 2009, p. 417-442). Em duas edições, ainda que reduzidas, seus textos deram o arcabouço indispensável para: divulgar as concepções de história como uma ciência do passado para explicar o presente²⁰⁵; difundir a ideia de civilização como era concebida na Europa²⁰⁶; condenar a

²⁰³ Cognominado ‘príncipe do jornalismo brasileiro’, abandonou o curso de medicina para ser jornalista. Criticou o processo abolicionista, foi republicanista, trabalhou com Raul Pompeia na **Gazeta de Tarde**, sendo autor da obra em 6 volumes **A presidência de Campos Sales** (SANDRONI, 2004, p. 69).

²⁰⁴ Jornal do Commercio, n. 14 de dezembro de 1837.

²⁰⁵ Revista Nitheroy, v. 1, 1836, p. 145; p. 159.

²⁰⁶ Revista Nitheroy, v. 1, 1836, p. 146.

escravidão como um empecilho ao progresso de uma nação²⁰⁷; ver a industrialização como um fator de crescimento econômico²⁰⁸. Enfim, um conjunto seminal de ideias cujos frutos enraizaram a monarquia nacional, fazendo-a crescer e frutificar durante quase meio século. Na **Nitheroy**, Porto Alegre deixou-nos um artigo sobre música, sobre a música brasileira e uma biografia de alguns dos nossos compositores²⁰⁹; em outro artigo, comenta uma pintura da família imperial.

Mais duradoura, a **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, IHGB, fundada em 1839, é outra publicação fundamental para a consolidação da ideologia do nacionalismo novecentista no Brasil; nela, além de numerosos artigos sobre História e Ciências afins, havia escritos sobre Estética e Artes; nela, Porto Alegre trouxe à luz **Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura**²¹⁰, 1841, bem como fez publicar crítica de arte, tanto de música como de literatura, comentários sobre arquitetura, arqueologia, teatro. É claro que a **Revista do IGHB** concentrou 70% de seu espaço de publicação para os artigos referentes à História Nacional, História Regional, estudos sobre os povos originários ainda comumente denominados índios; Patrimônio: Geografia; e biografias de vultos da história oficial; viagens e explorações e outros (GUIMARÃES, 1998, p. 5-27).

No mesmo ano que publica as **Memórias**, Porto Alegre, Magalhães e Torres Homem dão continuidade ao projeto da revista **Nitheroy**, no campo político, científico e artístico, criando e mantendo a revista quinzenal **Minerva Brasiliense: Jornal de Ciências, Letras e Artes** entre 1843 e 1845. Na sessão dedicada às Belas Artes, Porto Alegre comenta em 3 artigos: a Exposição da AIBA de 1843; a importância da participação de artistas estrangeiros nas Exposições da IABA; e faz críticas às pinturas de estética romântica de François René-Moreaux, fazendo apologia ao neoclassicismo²¹¹. Não vamos esquecer o viés científico impulsionado por Torres Homem, médico e advogado nos sete primeiros números; mas, a **Minerva** afirmou-se depois como um periódico mais voltado à estética literária romântica. E, na mesma continuidade da **Nitheroy**, a **Minerva** limitava-se a uma elite letrada, minoritária na corte, e em algumas importantes cidades do Império, Salvador, Recife, Fortaleza, São Luís e Belém (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 312-

²⁰⁷ Revista Nitheroy, v. 1, 1836, p. 36-37; 60.

²⁰⁸ Revista Nitheroy, v. 1, 1836, p. 45.

²⁰⁹ Revista Nitheroy, v. 1, 1836, p. 164; 171-174; 182-183.

²¹⁰ Revista do IHGB, Rio de Janeiro, Tomo III, 1841, p. 547-557.

²¹¹ Revista Minerva Brasiliense, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, 1º de janeiro de 1844, Artigo 3, p. 148-154.

325); e, igual a tantas, dependente de assinaturas, abruptamente deixou de circular. A **Minerva** foi considerada como a publicação responsável pela consolidação do romantismo brasileiro, literário e estético (CÂNDIDO, 2004, p. 27-28).

O incansável Porto Alegre, aparentemente tão grave e circunspecto, também em 1844, em sua estada como bolsista da AIBA em Paris, 1831-1837, conviveu com a crítica política dirigida ao governo de Luis Filipe, o rei burguês, através da caricatura; sob influência da **Revue Lanterne Magique**, criou a revista **Laterna Mágica: periódico plástico-filosófico** de curta, mas marcante duração, 1844-1845, periódico pioneiro na sátira e na crítica, tanto social quanto política. Discussões acadêmicas põem em dúvida ter sido a **Laterna** a primeira revista ilustrada; ela teria sido precedida pelo **Museu Universal: Jornal das Famílias Brasileiras**, 1838-1844²¹². Como sabemos, até antes da **Laterna**, caricaturas eram vendidas separadamente das revistas ou dos jornais, a que estavam vinculados seus criadores; com a **Laterna**, tínhamos o texto satírico, crítico e a caricatura mordaz, demolidora, na pena de Rafael Mendes de Carvalho, 1817-1870, pintor, desenhista, caricaturista, arquiteto e cenógrafo, aluno e bolsista da AIBA. Dois personagens se faziam presentes nas sátiras ilustradas: *Laverno*, personificando a maldosa sagacidade, e *Belchior Passos*, personificando a ingenuidade do homem comum diante do descalabro produzido pelo poder político e social (SANTANA, 2011, p. 68-73).

Em 1849, o 'onipresente' Porto Alegre uniu-se a Gonçalves Dias e a Manuel de Macedo para um novo empreendimento no campo jornalístico; a última rebelião contra a estabilidade do Império, a Praieira, fora contida; a monarquia imperial se sentia consolidada internamente (SOBRINHO; 1981; v. 2, p. 286-287) e começava a se firmar como potência na bacia do Prata (idem, p. 295-297): era o momento propício para celebrar o sucesso da jovem nação, cujo nacionalismo se consolidava e cuja História seria escrita por Varnhagen entre 1854 e 1857, seguindo as orientações do IHGB e as diretrizes de Von Martius. Também era o momento propício para o surgimento da Revista **Guanabara**, entre 1846-1856, colocando em tela, em destaque público os desejos nacionalistas dos intelectuais brasileiros, membros ou simpatizantes do IHGB, que irão participar como colaboradores da

²¹² Sobre o assunto, ver *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Império*. Paulo Knauss, Cláudia de Oliveira, Marize Malta e Mônica Pimenta Velloso (org.). Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2014.

revista, tornando-a um marco do nacionalismo político, artístico e literário. Com a direção de Francisco de Paula Brito, 1851-1854, a **Guanabara** amplia seu traço informativo para a divulgação do conhecimento científico; ao mesmo tempo, Porto Alegre faz publicar suas ideias estéticas, exaltando o papel da AIBA no ensino artístico no Brasil. Alguns desses artigos têm um destaque especial: *Academia de Belas Artes: a exposição pública de 1849*; *A administração de Félix Taunay*²¹³, *Algumas ideias sobre Belas Artes e A indústria no Império do Brasil*²¹⁴; *A estátua equestre do fundador do Império*. Esses artigos têm um valor excepcional para direcionar os caminhos da crítica de arte no Brasil, para aperfeiçoar ao papel da Academia na formação de nossos artistas plásticos, para consolidar a noção de História da Arte até o início da década de 1880, e para incentivar o surgimento do ensino teórico e técnico-artístico no Brasil. Contudo, mesmo recebendo subsídios oficiais, a **Guanabara** dependia do dinheiro dos assinantes; o preço do papel, sempre importado e pago em libras estelinas, e o custo da impressão, dependendo de máquinas e tintas também importadas, inviabilizava lentamente a existência desta e de outros periódicos. E a crise, 1854-1855²¹⁵, leva ao fechamento da revista; desgostoso com a vida acadêmica, a política partidária e o jornalismo atuante, Porto Alegre inicia uma brilhante carreira diplomática (1857-1879).

No rastro das revistas humorísticas, surgiu **A Semana Ilustrada**, 1860-1876, fundada por Henrique Fleiuss²¹⁶, de periodicidade semanal e com um total de 797 números em seus dezesseis anos de vida e tendo como colaboradores nomes como Joaquim Nabuco, Machado de Assis e Quintino Bocauíva, entre outros (SODRÉ, 1998, p. 205). Usando novas técnicas de impressão e de reprodução de imagens, **A Semana** representou uma revolução nos padrões gráficos de nossa imprensa e impõe esse padrão de qualidade aos periódicos seguintes (GUIMARÃES, 2006, p. 85-97). Funcionando quase como se fora uma revista da Corte Imperial, tal sua parcialidade (ou omissão) no trato com as Guerras Platinas, 1850-1865, e com a abolição da escravização (TEIXEIRA, 2001, p. 7-8), **A Semana** era vista pelos concorrentes liberais como uma publicação ativa na defesa do Império e da figura do

²¹³ Revista Guanabara, Rio de Janeiro, v. 1, 1849, p. 69-77.

²¹⁴ Revista Guanabara, Rio de Janeiro, v. 1, 18, p. 308.

²¹⁵ Provocada pela redução do crédito bancário e o aumento dos juros, para garantir a valorização do mil-réis. Sobre o assunto, ver LEVY, Maria Bárbara, e ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de. Fundamentos do sistema bancário no Brasil: 1830-1860. São Paulo: Estudos econômicos, v. 15, n. especial, 1985.

²¹⁶ Heinrich Fleiuss, alemão, pintor, aquarelista, desenhista e caricaturista, 1824-1882.

imperador (SODRÉ, 1996, p. 206), atacada que era por Ângelo Agostini (ARAGÃO, 2007, p. 4). A partir de 1861, passa a comentar assuntos ligados às artes plásticas, com destaque para as Exposições Gerais de Belas Artes em 1865 e 1866, e críticas sobre a ausência de trabalhos com qualidade indiscutível nas duas mostras. Na década seguinte, teremos artigos: com crítica favorável à pintura histórica **A batalha de Campo Grande**²¹⁷, de Pedro Américo, em 1872; no mesmo ano, uma crítica favorável à biografia do artista antes citado, escrita por Luiz Guimarães Júnior²¹⁸; em 1873, mais críticas favoráveis às marinhas²¹⁹ do artista Edvardo de Martino. Contudo, **A Semana** sabia denunciar o descaso governamental com a AIBA e a atividade dos críticos em sua análise da arte brasileira.

A **Revista Ilustrada**, fundada por Ângelo Agostini, existiu por 22 anos, entre 1876 e 1898, com ele à frente até 1888; o sucesso das caricaturas e das sátiras garantiu-lhe a venda²²⁰ e a confortável existência (ARAGÃO, 2005, p. 32-34), aliado ao talento e à mordacidade das críticas ilustradas, beirando composições pictóricas românticas (RIBEIRO, 2006, p. 70-73). Claramente republicana e abolicionista, perdeu fôlego combativo com a abolição e o golpe militar contra a monarquia imperial, 1888-1889; assim, pode-se dividir a existência da **Ilustrada** em duas fases; a primeira, com Agostini à frente, 1876-1889; a e segunda, com Pereira Neto na direção, vai de 1889 até o desaparecimento, em 1898. Na primeira fase referida, Ribeiro destaca que o sucesso do periódico deveu-se, sem dúvida, à empatia das ideias da **Ilustrada** com as aspirações do público consumidor, ao uso de uma linguagem acessível associada a imagens facilmente compreensíveis, e pela distância que mantinha em relação às esferas de poder (idem, p. 70-73); **A Ilustrada** foi pioneira nas histórias em quadrinhos. Seu criador, artista plástico de talento precoce, aluno da **École des Beaux Arts**, criado em ambiente artístico, usou sua revista para divulgar eventos artísticos de vários gêneros e fez crítica de arte entre 1876 e 1888, período no qual dirigiu a **Ilustrada**. Mais de 100 artistas nacionais e estrangeiros receberam elogios, conselhos, críticas construtivas, apreciações superficiais, recomendações de desistência, comentários desairosos, palavras duras

²¹⁷ *Semana Ilustrada*, Ano XII, n. 604, 605, 606, 1872.

²¹⁸ Escritor, jornalista, diplomata. Colega de Castro Alves e Tobias Barreto na Faculdade de Direito do Recife. Amigo de Ramalho Ortigão, Eça de Queiros e Guerra Junqueiro.

²¹⁹ Classificação dada pela Comissão julgadora às telas retratando combates navais, que não as considerava como pinturas históricas, mas “marinhas de agradável efeito”.

²²⁰ Chegou a uma tiragem semanal de 4.000 exemplares, segundo Ribeiro, citado adiante.

e ofensas pessoais nas tintas da pena tipográfica do Agostini; nas linhas do desenho do combativo ítalo-brasileiro, temos presença quase física das obras de pintura, do desenho, do estudo, da escultura, criticadas com sinceridade, rigor, paixão e, por vezes, não menos mordacidade e estouvo; os textos do caricaturista são um panorama vivo do que se fazia na capital do Império em termos de artes plásticas, refletindo-se em outras capitais e se reproduzindo em outros periódicos. Por estar ligado ao que se fazia em termos artísticos na Itália por nascimento e pelo lado materno, e na França, por sua formação, intelectual, Agostini usava em seus textos na **Ilustrada** os nomes mais relevantes da crítica internacional à época, Charles Blanc, Theophylo Gauthier, Wolff, entre outros²²¹.

Félix Ferreira esteve à frente ou como colaborador de alguns periódicos, também importantes radières para a construção da história da nossa crítica de arte; citamos dois periódicos ‘frequentados’ por Ferreira. **O Brasil Ilustrado**, 1887, com 12 exemplares, surgiu como um periódico a ser colecionado, com várias seções, e uma delas dedicada às Belas Artes; as ilustrações, sob a responsabilidade do xilografurista Alfredo Pinheiro, 1858-1901, com aperfeiçoamento na França (?) (FERREIRA, 1994, p. 182-183), eram de uma qualidade excepcional, fazendo do **Brasil** uma revista diferenciada. Os textos tratavam de estilos arquitetônicos, do valor do desenho, da boa pintura e da escultura²²². Com 37 números publicados, **O Guarany**, 1871, buscava difundir a produção artística nos mais diversos campos da técnica.

Como todos diziam em seus editoriais, “a intenção de suprir uma lacuna” não realizada por outros periódicos que circulavam no último quartel do século XIX, a **Revista Musical e de Belas Artes**, 1879-1880, pelo título, limitava informar os leitores sobre os acontecimentos relativos aos espetáculos musicais e à produção de artes plásticas, sob a direção de musicistas Arthur Napoleão, 1843-1925, e Leopoldo Miguez, 1850-1902. Em 90 exemplares, reuniu importantes nomes da crítica musical e de artes plásticas, cujos artigos vinham sem assinatura ou sob pseudônimos. Através da **Revista**, tomamos conhecimento da deteriorização da tela *A batalha do Riachuelo*, enviada à Exposição Universal de Filadélfia, 1876, e a sugestão para que nenhuma obra do acervo da AIBA deixe o país; aliás, batalhas não faltaram em

²²¹ Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 1882, ano VII, n. 292, p. 3.

²²² Brasil Ilustrado, Rio de Janeiro, n. 1, p. 7, n. 5, p. 71; n. 9, p. 137, todos de 1887.

1879, e a **Revista**, diante das críticas sofridas às obras *Batalha do Avaí* e *Batalha dos Guararapes*, expostas na 25ª Exposição Geral de Belas Artes, se posicionou na defesa dos cânones acadêmicos relativos à pintura história, na veracidade do que estava pintado e no repúdio às acusações de plágio contra os dois pintores, Américo e Meireles. Contudo, os articulistas não eram só encômios à AIBA: os elogios eram acompanhados de críticas sugestivas, recomendando a necessidade de modernização, de se buscar as novas *manieras*, o que e que de mais novo se fazia na mestra Europa. A morte de Porto Alegre ensejou algumas homenagens da **Revista**, com a publicação de uma biografia e da ação dele na criação da pinacoteca da AIBA; as biografias de Mestre Valentim e do Padre José Maurício, feitas por Porto Alegre e publicadas na Revista do IHGB, 1856, foram republicadas na **Revista**; neste segundo ano de existência, 1880, o número de artigos sobre artes plásticas foi reduzido e a periodicidade passa a ser quinzenal. Sem dúvida, o diálogo que as opiniões anônimas dos articulistas da **Revista Musical e de Belas Artes** estabeleceram com outros periódicos, como a **Semana Ilustrada**, de Agostini, e o **Jornal do Commercio**, com os articulistas Carlos de Laet, 1847-1927, e João Severino Rangel Paio, 1838-1893, produziram discursos analíticos e estéticos que agitaram o mercado de arte, deram fôlego à produção artística, e incentivaram a crítica de arte, nesses últimos quatro lustros do século XIX.

Em 1884, surgiu **O País**, senão o maior, o mais importante periódico da transição entre o dezenove e o vinte, se falamos de crítica de arte. Fundado por José dos Reis Júnior, tendo Rui Barbosa como primeiro editor, sendo substituído por Quintino Bocaiúva, **O País** tinha uma secção denominada *ARTES*, depois *ARTES* e *ARTISTAS*, que ia além de comentários críticos sobre obras e sobre seus criadores, divulgando ideias sobre a identidade nacional e sobre uma imagem ideal de nossa História; insistindo no sepultamento de nosso passado colonial e imperial e na Reconstrução do Estado Nacional em consonância com os cânones positivistas e republicanos. Ao longo de meio século de vida, 1880-1930, contou com numerosos e prestigiados articulistas: Joaquim Nabuco²²³, Afonso Arinos, Coelho Neto, Euclides da Cunha, Gilberto Amado, Oscar Guanabara, entre outros.

²²³ Nabuco era abolicionista. Mas, como **O País** fez vista grossa à República da Espada (1889-1906), Nabuco deixou de escrever para o jornal.

Ainda que tenha passado à história da imprensa brasileira como um jornal governista, “ de opinião alugada, cominado com o poder” (SODRÉ, 1966, p. 381) e por isso, se colocado contra a Aliança Liberal e contra a Revolução de 1930 (SOBRINHO, 1981, v. 3, p. 179/ 327-328), o que levou ao empastelamento e suspensão das atividades, 1930-1933, por decreto do Governo Provisório de Vargas, **O Paiz** contou com Guanabarino nos últimos anos do século XIX, 1894-1899, comentando as Exposições Gerais da ENBA; um pouco antes, França Júnior²²⁴, também nas duas décadas do final do dezenove, mas especialmente entre 1885-1890, contribuiu para o debate entre a defesa da tradição acadêmica e a inovação dos “modernos”, aqueles que buscavam pintar a vida real (CAVALCANTI, 2011, p. 1-10).

5.4 ALGUNS CRÍTICOS DE ARTE (1829-1922)

Desconsiderando a discussão acadêmica sobre o que é **crítica** e o que é **resenha**, vamos usar o termo **crítica, crítica de arte**, com o significado que lhe atribuiu José Marques de Melo para definir **resenha**: “o gênero jornalístico que se convencionou chamar de resenha corresponde a uma apreciação de obra de arte ou de produtos culturais, com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores” (MARQUES DE MELO, 1994, p. 125); o teórico prossegue: “o termo resenha ainda não se generalizou no Brasil, persistindo a palavra crítica”... (idem, p. 126). Nesse ponto, concordamos com Bourdier quando nos diz que **crítica** traz consigo um significado simbólico, com manutenção e agregamento de uma carga de “legitimidade cultural” (BOURDIER, 2007, p. 155). Desse modo, usamos a expressão crítico de arte como a atividade profissional de um especialista com a finalidade de orientar o público fruidor ou consumidor de obras de arte ou produtos culturais sobre o valor da obra, as qualidades que venha ou não a ter.

Desconsiderando as críticas feitas no livro **Memórias sobre a antiga Escola Fluminense de Pintura**, Porto Alegre usou como suporte para suas apreciações

²²⁴ Joaquim José da França Júnior, 1838-1890, jornalista, dramaturgo, pintor e crítico de arte, foi aluno da AIBA e fez parte do grupo Grimm. Sua popularidade no teatro e no jornalismo fê-lo alcançar um número maior de leitores de ouvintes, “educando” o público para as novas tendências nas artes plásticas.

críticas jornais como **Aurora Fluminense**, onde reafirma sua admiração pelo gótico religioso²²⁵ e pelos cânones clássicos e acadêmicos (MATTOS, 2014, p. 129), bebendo dos livros de Winkelmann e Lanzi, na convivência com o arquiteto Alexander Lenoir, durante o aprendizado em Paris. Citado como o primeiro a publicar uma caricatura em nosso país²²⁶, sob influência de Honoré Daumier, caricaturista do Jornal Ilustrado, **Le Charivari** (SALGUEIRO, 2003, p. 12). O múltiplo Porto Alegre escreveu para a **Revista Nitheroy**, número 1, 1836, o artigo **Idea sobre a Música**, relacionando o desenvolvimento da civilização com a criação musical, e esboça a biografia dos compositores padre José Maurício, compositor sacro, e Francisco Manuel da Silva, mestre de banda, autor da melodia do nosso Hino Nacional (REVISTA NITHEROY. Revista Braziliense, Ciências Letras e Artes. Rio de Janeiro, v. I, 1836, p. 173-183). Na mesma revista, número 2, na seção *Belas Artes*, comenta uma pintura de Félix Émile Taunay, representando a família real. No jornal quinzenal **Minerva**, o crítico publica três artigos sobre a Exposição de 1843²²⁷; em cada um dos artigos, reafirma sua crença nos cânones neoclássicos e acadêmicos. Isto gerou um debate na imprensa da época, entre Porto Alegre e um articulista anônimo do **Jornal do Commercio** sobre a pintura do romântico François René – Moreaux, 1807-1860; Porto Alegre critica a estética romântica: “ela pode perverter o gosto da mocidade artística... é do nosso dever rechaçar semelhante peste”...²²⁸. Na **Revista Guanabara**, Porto Alegre examina a Exposição de 1848, elogiando o papel civilizador da AIBA e, simultaneamente, exigindo reformas julgadas urgentes na instituição tanto de natureza física quanto pedagógica (MELO JÚNIOR, 1981, p. 27-53); na mesma revista e em outros artigos, comenta sobre nossa arte colonial e sobre a arquitetura religiosa (GALVÃO, 1959, p. 19-120).

Félix Ferreira e Béthencourt Silva foram contemporâneos na vida, na admiração mútua e na crítica. Félix Ferreira foi autor do importante livro **Belas Artes: Estudos e Apreciações**, 1885, dividido em duas partes: a primeira, um panorama sobre a História da Arte Internacional (na verdade, quase toda ocidental; predominantemente europeia), desde o Antigo Egito até o Renascimento; a segunda

²²⁵ Porto Alegre, M. de. A. Carta a um jovem brasileiro sobre a cidade de Roma. *Aurora Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 1068, 13 de julho de 1835, p. 3978-3980.

²²⁶ Litografia vendidas avulso, 1837. Porém, há registro de uma caricatura no jornal **O Marimbondo**, publicada em Pernambuco em 1822, anônima.

²²⁷ Porto Alegre, M. de A. Exposição de 1843. *Minerva Braziliense*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, janeiro de 1844, p. 148-154.

²²⁸ MINERVA BRASILIENSE, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, 1º de janeiro de 1844, artigo nº 3, p. 145-154.

parte, é dedicada à análise crítica de exposições coletivas: as do Liceu de Artes e Ofício em 1882 e 1885; da AIBA em 1884) e individuais (Almeida Júnior, 1882; Arsênio Júnior e Aurélio de Figueiredo, ambas em 1883; Firmino Monteiro, 1885; Vitor Meireles, 1883). Nessa segunda parte, Félix Ferreira destaca a importância do objeto artístico, fonte historiográfica, pois revela-se como referência a fim de se poder aferir o ambiente artístico onde foi produzido, possibilitando a construção de concepções e interpretações sobre o período analisado; diz-nos ainda que só na pintura de gênero (aquela que representa o cotidiano, costumes, práticas sociais) e de paisagem conseguiríamos alcançar uma arte verdadeiramente nacional: desvincular nossa produção artística de temas históricos, representando nossa cor local, nossa gente. E Ferreira critica o ‘falso histórico’ nos quadros *O Último Tamoio*, de Almoedo, *Iracema*, de Figueiredo, e *Ceci e Isabel*, de Medeiros, chamando-os de ‘paisagens animadas’; a alegoria *Noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor*, de Américo, como uma “obra falsa de luz” (CHIARELLI, 2012, p. 9-46).

Béthencourt Silva, além de importante arquiteto do nosso oitocentos, foi um teórico da arte, perseguindo, ao longo de seus escritos, o ideal de *sublimidade*, que inicia seu livro **Vulgaridade da Arte: o porta e o artista, a poesia e a arte, a arte e o artista**²²⁹, onde consolida o que vinha defendendo há décadas: a arte como veículo de civilizar a nação pelo contato sensorial da obra com o público; e Béthencourt relembra o caminho para a obra de arte alcançar a sublimidade: a imaginação / concepção; do gênio / capacidade criativa; e do gosto/educação para a arte (BÉTHENCOURT DA SILVA, 1901, p. 199-218), reafirmando seus ideais românticos sobre Arte, ao mesmo tempo que faz renascer o ideal do *Sublime*, atribuído por Vasari a Michelangelo. Muito do que escreveu em **Vulgaridade da Arte e Dispersas**, Béthencourt já havia esboçado nas seções **Belas Artes** das revistas **O Brasil Ilustrado**, revista criada por Ciro Cardoso de Meneses, Francisco de Paula Meneses e Francisco Joaquim Béthencourt Silva, entre outros, 1855-1856; **O Brasil Artístico**, 1857; **O Espelho**, 1859-1860; e **Revista Brasileira**, 1879.

Sem dúvida, Gonzaga Duque é um dos gigantes da crítica de arte nas décadas finais do século XIX no Brasil Imperial: jornalista, historiador e crítico de Arte, romancista, cronista, dândi, francófilo... uma referência basilar para todos que

²²⁹ Publicado originalmente como folheto, 1884, depois como parte do livro **Dispersas e Bosquejos Artísticos**, p. 179 a 224, 1911.

estudam a nossa história e crítica de arte na transição do oitocentos para o novecentos (LINS, 1996, p. 5). Marcadas pelo simbolismo, movimento artístico de caráter metafísico onde paira uma realidade idealizada, perene e imutável (MONTEIRO, 1961, p. 274-275) as obras literárias e críticas iam de encontro às mudanças fenomênicas pelas quais o Brasil passava: a crise da monarquia imperial e da escravidão; a crise do patriarcado rural e o crescimento de uma sociedade urbana e burguesa (SOBRINHO, 1981, v. 3, p. 153-162), ascensão de uma classe média e intelectualizada, à qual Gonzaga Duque pertencia (GONZAGA DUQUE, 2001, p. 16). Essa contradição (e outras) estava presente na *persona* que o autor de **Arte Brasileira** expunha em seus escritos: um conhecedor de Arte, erudito, escritor, capaz de debater sobre inúmeros assuntos com profundidade, conectado com o que se produzia pela intelectualidade europeia; ao mesmo tempo, defensor da modernidade artística e arquitetônica, das transformações culturais que se iam processando na passagem do oitocentos para o novecentos (GONZAGA DUQUE, 2001, p. 23; 26; 29). Em várias ocasiões, Gonzaga Duque declara-se crítico e cronista, “rabiscador de crônicas, habitualmente desajeitadas e despreziosas” (GONZAGA DUQUE, 1929, p. 100 e ss; p. 146 e ss.); o rabiscador de crônicas estava inserido no projeto político da camada intelectual a que pertencia, e seus textos respiram e transpiram sua relação com o Partido Abolicionista e com José do Patrocínio (VEREERSCH, 2003, p. 23). Para Gonzaga Duque, a arte deve escapar da cópia servil dos clássicos e explorar o mundo dos valores burgueses da modernidade: “decididamente, os senhores da Academia não entraram na amplitude ensolarada do dia” (GUIMARÃES; LINS, 2001, p. 179); devia construir-se longe dos cânones e “regras acadêmicas esclerosadas” e estar “aberta a possibilidades de novas formas de representação” (idem, p. 129). E sustenta suas argumentações com um conhecimento seguro de teóricos, historiadores e críticos de arte; dos pintores e de seus estilos; das tendências e movimentos artísticos coevos a seu tempo; além de citar figuras históricas, personalidades que foram lembradas como mecenas ou referenciais para a Arte e os artistas. Nomes da Europa e do Brasil²³⁰,

²³⁰ Não seria interessante citar todos os nomes que transitaram nas crônicas de Gonzaga Duque. Contudo, é preciso citar alguns, selecionados pelo critério de estarem ligados à construção da História e da crítica da Arte, e do mecenato, no mundo ocidental europocêntrico. Assim, frequentam os artigos de Gonzaga Duque entre 1882 e 1909, os nomes seguintes: Manuel de Araújo, Porto Alegre, José de Alencar, Machado de Assis, Balzac, Baudelaire, Borromini, Byron, os irmãos Carracci, Comte, Corot, Courbet, Darwin, David, Delacroix, Diderot, Doré, Doule, Dumas, pai e filho, Fídias, Flaubert, Ghirlandaio, Giotto, Goethe, Goya, Hausmann, Grizot, Alexandre Herculano, Holbein,

de todas as épocas da História da Arte da Crítica de Arte. Gonzaga Duque aponta alguns artistas brasileiros que já estariam nesse caminho da modernidade, a saber Almeida Júnior, Amoedo, Belmiro de Almeida... Sua aderência ao simbolismo²³¹ não o faz defensor incondicional dos cânones desse movimento: progressivamente, os cânones do determinismo absorvidos de Taine vão dando espaço a dúvidas, a contradições, diante do crescimento qualitativo de nossa pintura; e Gonzaga Duque escapa do pessimismo, contido na Introdução e na Conclusão de **A Arte Brasileira**, e aceita um certo cosmopolitismo, necessário à criação de uma arte nacional, concessão perceptível no Romance **Mocidade Morta**, 1899: ... “o conjunto estabelecido por Taine só é aplicável às velhas nações... Nós... americanos, somos produtos de... todas as raças... sendo assim... a Arte... é uma e a mesma... apenas variando ... de acordo com o traço psíquico da raça dominante”... E, no discurso de inauguração do Salão de 1908, falando das obras expostas, diz: “Falta-lhe o cunho, a marca nacional?... a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de uma escola... Mas, se o povo se afina por uma... aspiração nacional... esse povo virá a ter... sua arte” (idem, p. 49). É Chiarelli quem afirma: “seus questionamentos no campo das artes visuais estavam voltados para as questões relativas mais à qualidade artística dos trabalhos que analisava” (CHIARELLI, 1995, p. 42-45). Pela erudição, Gonzaga Duque foi um *scholar*, termo empregado por Gilberto Freyre, para designar os polímatas humanistas.

Outro importante crítico de arte do último quartel do século XIX foi Angelo Agostini, sempre lembrado como mordaz caricaturista, ferrenho abolicionista e radical republicanista; tendo um periódico próprio, a **Revista Ilustrada**, no qual esteve à frente por doze anos, 1876-1888, dando amplo espaço às Belas Artes, não só na crítica demolidora contra a AIBA, e tudo o que ela representava como instrumento de glorificação do Império, mas também a crítica à arte que se fazia naquele momento do final do Segundo Reinado e nas primeiras décadas do novo regime republicano (CAMPOFIORITO, 1983, p. 104). Nas críticas, o texto variava de um humor leve a um humor ácido; da ironia fina ao desprezo completo. Ou seja,

Vito Hugo, Ibsen, Ingres, Kropotkin, Mallarmé, Manet, Monet, Michelet, Michelangelo, Ovídio, Péricles, Pitágoras, Platão e Santo Agostinho, Poe, Praxísteles, Eça de Queirós, Rabelais, Rafael, Rembrandt, Renan, Rimbaud, João do Rio, Lima Barreto, Rodin, Rubens, Sêneca, Sócrates, Spencer, Ticiano, Tintoretto, Vasari, Velásquez, Verlaine, da Vinci, Virgílio, Dante, Watteau, Zola... Estamos diante de um erudito!

²³¹ Gonzaga Duque participou da fundação do jornal **A Folha Popular**, 1891, com Bernardino Lopes, Cruz e Souza e outros.

elogiava-se os amigos e detratava-se os discordantes, num texto por vezes sem bom senso e sem limites. Mas, Agostini acreditava na importância da crítica séria, fundamentada: “não distinguir o bom do sofrível ou do medíocre, não pode agradar senão os que se acham nesta última classificação”²³²; em outro momento, acrescentava...” o dever... impõe-nos a obrigação de prosseguir no caminho da crítica, mas da crítica justa, imparcial e honesta... somos brandos às vezes e implacáveis em outras”²³³. Não fazia bom juízo do público que frequentava exposições e galerias, parecendo-lhe não ter discernimento para distinguir o que era bom e não ser enganado:... “o nosso público não tem a menor intuição do que é Arte, facilmente se deixa iludir pelo que lê nos jornais”...²³⁴ Sua crítica de arte concentrava-se, mais das vezes, contra a AIBA e a seus professores, bem como aos artistas que seguiam os cânones do academismo; e, nesse conjunto, a crítica atingia a instituição da monarquia imperial e a figura pessoal do soberano, glorificados na pintura histórica e nos números retratos oficiais. Comentando o livro **Belas Artes**, de Félix Ferreira, diz-nos o crítico:... “por outro lado, o incenso é queimado, e queimado a mãos cheias sobre trabalhos de um mérito todo de convenções, obras primas oficiais, decretadas não se sabe por quem”²³⁵. Com Gonzaga Duque, organizou uma de suas múltiplas polêmicas: como Duque fez uma crítica desairosa na **A Semana**, sob o pseudônimo de Alfredo Palheta, a uns quadros de Henrique Bernadelli, nos aspectos técnicos, e a outros, ligados a gêneros acadêmicos “mas, desculpe-me a franqueza, são obras sem o mínimo interesse, porque são inúteis. A arte moderna tem um destino a cumprir – é a cooperadora da organização social” (GUIMARÃES; VERA, 2001, p. 144), Agostini respondeu com rudeza: sob o pseudônimo de **X**, afirma: “mas, não podíamos deixar passar tantos disparates e tanto pedantismo da parte de um indivíduo que... não passa de um tolo, muito ignorante”²³⁶ passando a rebater, ponto a ponto, as análises feitas por Gonzaga Duque sobre o uso das cores, a composição, a modelagem dos corpos, a anatomia. Aliás, arranjar desafetos não era incomum a nosso caricaturista: célebre sua disputa com o português Rafael Bordalo Pinheiro, 1846-1905, editor da **Revista O Besouro**, 1878-1879, concorrente mal sucedida da prestigiada **Ilustrada**,

²³² Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 1882, ano VII, n. 292, p. 3.

²³³ R.I., RJ, 1883, ano VIII, n. 363, p. 3 e 6.

²³⁴ R.I., RJ, 1884, ano IX, n. 347, p. 6.

²³⁵ R.I., RJ, 1885, ano X, n. 407, p. 7.

²³⁶ R.I., RJ, 1886, ano XI, n. 444, p. 3 e 6.

por conta das caricaturas sobre políticos conservadores, caricaturas criticadas por Agostini; desprestigiado pelo público, Bordalo retornou a Portugal (RIBEIRO, 2006, p. 70-73). Não resta dúvida que Agostini sempre defendeu os artistas que, ainda que timidamente, rompiam os cânones da AIBA, a exemplo de Pinto Bandeira, recusado pelos acadêmicos; os participantes do grupo Grimm; repudiava “o incenso queimado”, o elogio fácil sempre prejudicial aos artistas promissores: ...” quase todos os que foram entusiasticamente elogiados... tem ido para trás ou ficaram... estacionários por julgarem ter atingido o *nec plus ultra* da perfeição²³⁷.

Angelo Agostini, ao lado de Gonzaga Duque foram, com certeza, críticos de arte de importância basilar para a construção dos parâmetros que iriam nortear o exercício da crítica artística no campo das Artes Plásticas; e o italiano abraçado, criança e adolescente em Paris, levava uma vantagem sobre Duque, por ser artista plástico e exímio caricaturista, recebendo inclusive elogios de Duque: “Eu prefiro como fisionomista o Sr. Ângelo Agostini... é um colorista opulento. A sua paleta tem as mais belas, as mais claras, as mais transparentes, as mais puras tintas”, no capítulo IX do livro **A Arte Brasileira** (CHIARELLI, 1995, p. 223). Como caricaturista, recebe elogios múltiplos: “suas caricaturas... puseram a nu os traços grotescos da classe dominante brasileira de seu tempo, suas irremediáveis mazelas, seu atraso, insuportável” (SOBRÉ, 1966, p. 250-251); sua pena sobre o papel trabalhava com perfeição a serviço da causa abolicionista e republicana entre 1876 e 1889 (ARAGÃO, 2005, p. 32-34); o mesmo Aragão nos diz que as críticas de Agostini à figura do imperador foram, sem dúvida, responsáveis pela desconstrução da venerável figura do imperador (idem, *ibidem*). Joaquim Nabuco afirmava que a **Revista Ilustrada** era a “bíblia abolicionista do povo que não sabia ler” (LIEEL, 2015, p. 798); por fim, destacando a coragem do caricaturista, Campofiorito afirma: “foi feroz e decidido trabalhador pelo abolicionismo e pela república, como jornalista brilhante e corajoso (1983, p. 104).

E, na transição dos séculos em estudo, chegamos ao crítico Oscar Guanabara de Souza Silva, 1851-1937, atuando principalmente nos periódicos **O Paiz**, na seção *Artes e Artistas*, e o **Jornal do Commercio**, no folhetim anexo, *Pelo mundo das Artes*; no 1º, entre 1884 e 1919 e, no 2º, entre 1919 e 1936,

²³⁷ R.I., RJ, 1887, ano XII, n. 459, p. 6 e 7. *Nec plus ultra*: nada mais além. Dístico usado por cronistas espanhóis para designar o Império de Felipe II e III, abrangendo Américas, África e Ásia, “onde o sol nunca se põe”. Em arte, diz-se dos artistas que atingiram a perfeição ideal, sublime.

notabilizando-se como crítico musical. Sua marca na memória da crítica artística brasileira está ligada à sua oposição à Semana de Arte Moderna (BOAVENTURA, 2000, p. 255); contudo, há mais que lembrá-lo com louvor por sua atuação no incentivo à produção artística do nosso país durante as décadas de sua atuação profissional: sempre na defesa dos cânones acadêmicos, no que se referia ao rigor técnico; e no ataque aos cânones acadêmicos, no que se referia aos gêneros, como o histórico e o bíblico. Há que compreendê-lo, o Guanabarino, no contexto histórico, 1880-1920, da permanência do figurativismo e da desconstrução trazida pelos 'ismos' dessa transição: é assim que se deve escrever a História da Arte Brasileira (COLI JÚNIOR, 1999, p. 1300). Guanabarino acreditava na visão taineana de Gonzaga Duque, firmada em **A Arte Brasileira**: ... “um povo de três séculos que ainda não produziu sua arte... Povo colonial... que fundia o sangue dos degregados com... o africano escravizado – não era possível arte nesse meio impuro”...²³⁸ Como muitos críticos à sua época, nosso erudito comentarista batia-se por uma arte nacional, com uma temática ligada à nossa realidade cotidiana; daí o elogio a artistas como Almeida Júnior, Brocos e Weingärten²³⁹, daí, também, sua crítica demolidora à pintura histórica idealizada e aos “temas bíblicos pintados com betume da Judeia”²⁴⁰; insistia que os pintores saíssem de seus atelieres e captassem a luz do nosso clima. E relembrando a defesa com o rigor técnico na confecção da obra de arte, Guanabarino é exigente com o saber desenhar, observar a natureza, respeitar as leis da perspectiva, da representação da luz... enfim, respeitar as normas que organizam a composição e a feitura do quadro, mas tudo a serviço de uma renovação da temática, dos gêneros, na busca de uma pintura “mais realista... que a escola idealista se chama *convenção*... O realista apanha em flagrante a natureza como ela é”²⁴¹, diz-nos Guanabarino em artigo. Todavia, há um limite nesse “modernismo”: nosso articulista rejeita o simbolismo e o expressionismo²⁴², ao comentar quadros de Amoedo (“verdadeiras ginásticas entre as cores... contrário às leis estéticas”) e de Azevedo Mendonça (“ou então, temos uma aberração, isto é, um

²³⁸ O Paiz, Rio de Janeiro, 29 de março de 1897, p. 2. Discurso por ocasião da inauguração da Academia Livre de Música.

²³⁹ O Paiz, Rio de Janeiro, 1 de outubro de 1894, p. 2. Crítica ao Salão da AIBA neste ano.

²⁴⁰ O Paiz, RJ, 11 de novembro de 1887, p. 3. Crítica ao Salão da AIBA, Exposição Nacional de Belas Artes neste ano.

²⁴¹ Revista Musical e de belas Artes, ano 1, ed. 12, 5 de abril de 1879, p. 1.

²⁴² O Paiz, RJ, 8 de setembro de 1898, p. 2. Crítica ao Salão da IABA, Exposição Nacional de Belas Artes neste ano.

indivíduo que sente um colorido de modo diverso”...). A partir dos anos 1920, e as suas críticas vão tomando um viés de conteúdo conservador e mesmo reacionário, usando como base argumentativa as teorias psíquicas de Max Nordau²⁴³, pseudônimo de Simon Maximilian Südfeld, para explicar a degeneração da arte moderna; Guanabarro usou tais ideias pela primeira vez em 1897, comentando os quadros simbolistas da pintora argentina Diana Cid Garcia: “é a maldita escola simbolista, invadindo o cérebro dos artistas, produzindo uma loucura *sui generis* que ameaçaria arruinar a arte”...²⁴⁴ O diapasão da crítica antimodernismo vai alcançar uma oitava no artigo escrito na coluna *Pelo Mundo das Artes*²⁴⁵, *maleus maleficarum* contra a arte moderna:

... e assim como o bolchevismo da Rússia pretende invadir todos os países... para depois levar a corrupção aos outros continentes... também temos o bolchevismo nas artes, com a pretensão de destruir tudo o que o gênio conquistou durante séculos e impor produções que destroem todas as leis estéticas e atestam uma revolução desvairada... que é a lógica dos desequilibrados.

Em 1922, com a realização da Semana de Arte Moderna, o embate dos críticos conservadores com as obras apresentadas seria inevitável e, os modernistas, tachados de “charlatões” que criaram a “escola do absurdo com a pretensão de desbancar a arte que vem sendo aperfeiçoada através dos séculos”²⁴⁶, diz-nos Guanabarro; e apoiado em Nordau, continua: “É preciso que se saiba que nos manicômios se produzem poemas, partituras, quadros e estátuas”... (BOAVENTURA, 2000, p. 255-256). Com isso, faz-se o ambiente propício para um debate jornalístico entre o conservador e o defensor dos modernistas, Menotti del Picchia, este através do **Correio Paulistano**, aquele no **Jornal do Commercio**, onde desanca “o Vovô da nossa crítica”²⁴⁷; Guanabarro, desde os anos 1910, vinha sendo tratado como um veterano e, adversários e companheiros de profissão, referiam-se mordazmente à idade do venerável crítico. Suas crônicas sobre artes plásticas tornaram-se pontuais, preferindo escrever sobre teatro, ópera e concertos;

²⁴³ Médico Judeu húngaro, 1849-1923, autor de **Degeneração** 1892-1893, obra que atribui as tendências estéticas do modernismo à moléstias psíquicas. Nordau trabalhou com Theodor Herze na criação do movimento sionista.

²⁴⁴ O Paiz, RJ, 7 de setembro de 1897, p. 3. Crítica ao Salão da AIBA, Exposição Nacional de Belas Artes neste ano.

²⁴⁵ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1921, p. 2.

²⁴⁶ Jornal do Commercio, Coluna Pelo Mundo das Artes, RJ, 22 de fevereiro de 1922, p. 2.

²⁴⁷ Expressão usada pelo dramaturgo Júlio Machado, na coluna **Artes e Artistas de O Paiz**, em 26 de setembro de 1910, p. 3.

aliás, sua fama como crítico musical é bem superior e temida, que como comentarista de exposições e salões de artes plásticas. Compreendê-lo no conjunto das transformações de final de século e início de outro, onde os valores positivistas influenciavam a apreciação estética da obra de arte²⁴⁸, criando, um estádio evolutivo para a criação artística²⁴⁹, explica o eurocentrismo de Guanabarro, vitorioso ao final do século XIX, criticado no pós Primeira Guerra e derrotado a partir de 1922.

²⁴⁸ Estética Positiva, publicada na Revista Musical e de Belas Artes, nas edições 19 (em 10 de maio de 1879) e 25 (21 de junho de 1879), ano 1.

²⁴⁹ O Zé Pereira, Revista Musical e Bellas Artes, ano 1, ed. 8, 22 de fevereiro de 1879, p. 1.

6 CONCLUSÃO

Ao término deste trabalho, temos o sentimento que as questões levantadas a partir das perguntas sobre nossa arte e sobre nossa crítica de arte, foram devida e sobejamente respondidas: devidamente, porque usamos a bibliografia especializada sobre o assunto, autores de competência indiscutível cujos trabalhos abordavam as questões como um todo, ou se especializavam com profundidade em um ou dois aspectos do problema total; sobejamente, porque sobre um mesmo aspecto, usamos como embasamento dois ou três autores, tornando nosso texto por vezes redundante ou ‘abusando do pleonasmo vicioso’, como diriam os gramáticos. Em verdade, as repetições, reafirmações feitas com o apoio de mais um autor, buscaram deixar claro e objetivo aquilo que se enunciava: não se tratavam de impressões ou suposições pessoais de um estudioso, senão de evidências sustentadas em pesquisas douradas, de especialistas nacionais e, por vezes, internacionalmente conhecidos, às quais recorreremos.

A dúvida sobre a possibilidade de existir uma arte brasileira foi dividida em etapas e respondida paulatinamente: sobre a arte primitiva brasileira, socorremo-nos de Martin, Meneses e Ribeiro, entre outros, que não deixaram dúvidas sobre a existência dessa expressão artística entre nossos povos originários; sobre a possibilidade de existir uma arte brasileira de influência europeia, ainda no Período Colonial, buscamos apoio de Andrade Araújo, Bardi, Alves, Barata, Costa, Campos, Daher, Etzel, França, Guimarães, Jansen, Leite Lopes, Levy, Lemos, Medaglia, Martins, Nigra, Oliveira, Ott, Pio, Pereira, Santos, Smith, Toledo, Valladares para afirmar com segurança que essa arte, de influência europeia, chegava sim à Colônia, através de monges, frades, padres e irmãos leigos, de maioria portuguesa, mas também espanhóis, italianos, alemães, belgas e franceses, ao longo a 2ª metade do século XVI e até a 1ª metade do século XVIII. Esses mesmos autores também foram radières para que afirmássemos com segurança que tais religiosos foram professores de religiosos, de forros e de escravizados nascidos na Colônia, “brasileiros” que absorveram a *maniera* europeia de fazer arte, dando as obras realizadas aspectos pessoais, ou por conta da capacidade criativa, *ingennio* ou pelas limitações de ferramentas ou da matéria prima, ou ainda por razão dos dois fatores. Acompanhar a formação dessa arte colonial brasileira e citá-la neste trabalho se fez

necessário para compreendermos o surgimento da primeira obra sobre a História da Arte no Brasil, da lavra de Porto Alegre, em 1841, referindo-se à arte e à artistas que aqui trabalharam desde o século XVII e até as primeiras décadas do século XIX; e o surgimento da segunda obra, escrita a pedido de Porto Alegre, por Rodrigo Bretas, sobre Aleijadinho. Nas duas obras, a clara influência da tradição biográfica vasariana está presente, porém nos escritos de Porto Alegre já se vislumbrava a influência do academicismo trazido pela Missão Artística Francesa, Debret à frente dessa influência, aluno que foi de David e admirador de Winckelman, e dos cânones do neoclassicismo. E nisso, contamos com o robusto apoio do próprio Debret, de Taunay, estes dois testemunhas oculares da instalação dos cânones neoclássicos e do academismo no Brasil, e ainda de Dias, Squeff, Rubens, Galvão, de Los Rios Filho, Castro, Migliaccio. Porto Alegre, intelectual de peso, será referencial para os nossos historiadores e críticos na 2ª metade do dezenove.

Ao início do nosso trabalho, a questão 'arte nacional' também aparecia como problema ou dúvida, em especial a necessidade de conceituar o que era (é) a nação brasileira. A construção dessa nacionalidade foi-nos sustentada pelos estudos de Galvão, Ventura, Moreira Leite, Monteiro, Rodrigues, Lessa, Cândido e dos escritos dos intelectuais ligados ao Romantismo brasileiro; os mesmos autores mostram-nos que os textos dos intelectuais partícipes do IHGB, das revistas e jornais circulando no século XIX, as exposições patrocinadas pela AIBA e as premiações concedidas, o apoio do governo imperial a tudo que falasse sobre o 'ideal da nação brasileira'... esse conjunto de fatos vai influenciar a consolidação desse discurso sobre a 'brasilidade', que idealizava o indígena e excluía o escravizado. Esses relatos, documentos de época, estudados exhaustivamente pelos autores citados, são a base historiográfica para levantarmos as origens da História da Arte brasileira, a partir de 1829, com as primeiras críticas de arte, até a **Questão Artística de 1879**, ano que marcou uma importante mudança na percepção dos nossos intelectuais sobre a arte brasileira. A essa mesma base, a esses mesmos autores, acrescentamos outros que indicaram as críticas que se faziam a este 'nacionalismo brasileiro' excludente, discriminador, a partir do crescimento econômico do Segundo Reinado, a Era Mauá, e as mudanças que a sociedade brasileira irá sofrer com esse boom: uma classe média urbana, formada por uma burocracia estatal, profissionais liberais e técnicos especializados. Gente sob influência do realismo artístico-literário que ascendia,

fazia e/ou apoiava críticas à estrutura rural-oligárquica da monarquia imperial brasileira. Socorreram-nos, entre outros, Medeiros, Szmerecsány & Lara, Furtado, Alencastro, Baer, Fausto & Devoto, Lyra, dando-nos suporte necessário para afirmar, com peso, a importância dos jornais e das revistas, cujos textos defendiam o *status quo* político e artístico, na defesa do academicismo, ou insurgiam-se contra eles, numa crítica, ora argumentativa ora irracional, atingindo a estrutura do Estado Monárquico e o academicismo, identificado com as velhas estruturas políticas. Servimo-nos também dos seguros ensinamentos de Sodré, Santos, Pinassi, Andrade, Guimarães, Lajolo & Zilberman, Santana, Teixeira, Aragão, Ribeiro, Ferreira, Cavalcanti.

Ao responder aos questionamentos referentes as origens e a existência de uma crítica de arte no século XIX usamos as pertinentes observações exaradas de Campofiorito, Lieel, Boa Ventura, Coli Júnior, Marques de Melo, de Mattos, Salgueiro, Melo Júnior, Chiarelli, Lins, Vereersch e de textos dos próprios críticos publicados nos jornais e nas revistas que fundaram e/ou escreveram; as notas de rodapé, onde são citadas as revistas e os jornais sobre crítica e críticos de arte, foram extraídas da bibliografia consultada e, quase sempre, com a ortografia atualizada.

Alguns dos autores citados, no que se refere ao século XIX, foram indispensáveis para que pudéssemos descrever o ambiente social onde as ideias que formariam e consolidariam nossa História da Arte e da Crítica de Arte ao longo do século XIX e ao início do século XX; os espaços onde confluíam escravizados, forros, mestiços, brancos pobres, comerciantes de diversas riquezas, uma aristocracia agrária de títulos adquiridos por serviços ao Império e intelectuais nobilitados pela benevolência de um imperador sensível à cultura civilizatória que ele acreditava promover em seu Império; as ideias que circulavam, trazidas pela literatura, pelos artigos na imprensa, pelas charges, caricaturas, sátiras e opiniões de intelectuais que, vindos da Europa, bolsistas que foram da AIBA ou de mecenas ligados à monarquia esclarecida, faziam fervilhar as mudanças; descrever, por fim, os autores estrangeiros que influenciaram decisivamente nossos teóricos de História da Arte e da Crítica de Arte, nossos jornalistas e nossos mecenas. Com todo o material reunido, pudemos então dar uma sequência histórica aos fatos, eventos, pesquisas específicas, descrições de manuais sobre arte, artigos e livros

direcionados sobre aspectos específicos de nossa arte e de nossa crítica de arte, dando-lhes uma unidade, uma coesão e um direcionamento a fim de construir uma História da História da Arte no Brasil e uma História de nossa Crítica de Arte entre 1816-1922. Falhas, certamente existem e serão apontadas pelos examinadores que, indiscutivelmente, conhecem as base bibliográficas, a fidelidade com que as usei para construir o presente trabalho. Fica em mim a certeza que, corrigidas as falhas, teremos uma base segura para novos estudos sobre o tema aqui exposto.

REFERÊNCIAS

I – DICIONÁRIOS

ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: UFBA/CEDI, Núcleo de Publicações, 1976.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinado Guedes. **Barroco Mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**. André Seffrin (org.). 2. ed. rev. ampl. Curitiba: Editora UFPR, 1997.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Verbete Maneirismo.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE ARTISTAS PLÁSTICOS. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 4 vol. 1-2 Carlos Cavalcanti; 3-4 Walmir Ayala.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Arte Livre, 1988.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. 2v.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

REAL, Regina M. **Dicionário de belas artes**: termos técnicos e matérias afins. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. 2v.

VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

II – HISTÓRIA GERAL DA ARTE

BAZIN, Germain. **História da história da arte**: de Vasari aos nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FREYRE, Gilberto de Mello. **Arte, ciência e trópico**: em torno de alguns problemas de sociologia da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Editora S.A., 1999.

HADJINICOLAOU, Nicos. **História da Arte e movimentos sociais**. Lisboa: Edições 70, 1973.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JANSON, Horst Waldemar. **História geral da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

III – HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL

PEREIRA, Paulo (dir.). **História da Arte Portuguesa**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 3v.

SANTOS, Reynaldo dos. **Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicações, 1963-1970. 3v.

SERRÃO, José Vicente. **Dicionário da História de Portugal**. Porto: Figueirinhas, 199.

IV – HISTÓRIA GERAL DA ARTE NO BRASIL

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de (org.). **As artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Larraigoti, 1952.

ARTE NO BRASIL. **Prefácio de Pietro Maria Bardi**. São Paulo: Abril Cultural, 1969. 2v.

LUZ, Ângela Âncora; OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sônia Gomes. **História da Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983.

V – HISTÓRIA REGIONAL DA ARTE NO BRASIL

VALLADARES, Clarival de Prado. **Aspectos da arte religiosa no Brasil: Bahia, Pernambuco, Paraíba**. Rio de Janeiro: Odebrecht, 1981.

VALLADARES, Clarival de Prado. **Nordeste histórico e monumental**. Salvador: Odebrecht, 1982-1991.

VI – LIVROS, ARTIGOS, DISSERTAÇÕES, TESES

AGOSTINHO. **A cidade de Deus**. Tradição, prefácio, nota biográfica, transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1993, v, II.

AGOSTINHO. **A natureza do bem**. Trad. Carlos Augusto Ancêde Noregué. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.

AGOSTINHO. **Diálogo sobre o livre arbítrio**. Tradução e introdução de Paula Oliveira e Silva. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Vida privada e ordem privada no Brasil: Império**. In: NOVAES, Fernando (org.). História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALVES, Gilberto Luiz. **Origens da escola moderna no Brasil: a contribuição jesuítica**. Educação e Sociedade, Campinas, v. 26, n. 91, mai./ago., 2005.

ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: UFBA/CEDI, Núcleo de Publicações, 1976.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

AMORIM, Maria Adelina. **A formação dos franciscanos no Brasil à luz dos textos legais**. Lisboa: Lusitânia Sagrada, 2. série, 11, 1999.

ANDERSON, Perry. **Nações e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Débora El-Jaick. **Semeando os alicerces da nação: história, nacionalidade e cultura nas páginas da Revista Nitheroy**. **Revista Brasileira de História**. v. 29, n. 58. São Paulo, 2009.

ANDRADE, Oswald de. **A propósito da exposição Malfatti**. In: Modernidade. Arte Brasileira do século X. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo, 1988.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. **Revista do IPHAN**. Rio de Janeiro, n. 18, 1978.

ANTUNES, Duminiense Paranhos. **O pintor do romantismo: vida e obra de Manuel de Araújo Porto Alegre**. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.

AQUARONE, Francisco. **História da Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Oscar Mano Editora, 1939.

ARAGÃO, Otávio. O Império da Sátira. In **Revista Nossa História**, ano 3, n. 26. São Paulo: Editora Vera Cruz, 2005.

ARAGÃO, Otávio. **170 anos de caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Jornal da AIB, 2007.

ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afrobrasileiro, 2010.

ARAÚJO, Valdeci Lopes. **A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)**. São Paulo: HUICITEC, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AVERINI, Riccardo. **Tropicalidade do Barroco**. In: Barroco, Teoria e análise. ÁVILA, Affonso (org.). São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

AZZIZ, Riolando. **A instituição eclesiástica durante a primeira época colonial**. 3. ed. In: História da Igreja no Brasil. Petrópolis: Edições Paulinas/Vozes, 1983.

BAER, Werner. **A economia brasileira**. Trad. de Edite Sciulli. São Paulo: Livraria Nobel, 1996.

BAEZ, Elizabeth Carbonel. **A academia e seus modelos**. In: Academicismo: Projeto Arte Brasileira. Rio de Janeiro: FUNDARTE, 1986.

BARATA, Mário. **Significado da missão Nassau: Post e Eckhout**. Rio de Janeiro: Brasil Açucareiro, v 72, 1968.

BARATA, Frederico. **As artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul América e Banco Hipotecário Brasileiro, 1952.

BARATA, Mário. **A arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX**. In: Aspectos da formação e evolução do Brasil. Estudos publicados no Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 1953.

BARATA, Mário. **Aspectos tardo barrocos na obra de Giuseppi Antonio Landi no Pará e sua ligação com a arquitetura italiana**. In: Barroco Ouro Preto, 1982, n. 12.

BARATA, Mário. **História geral da Arte no Brasil**. ZANINI, Walter (org.). São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983.

BARBOSA, Ricardo. **A especificidade do estético e a razão prática em Schiller**. Belo Horizonte: Kriterion, n. 112, dez. 2015.

BARBOSA, Ricardo. **Educação estética e educação sentimental: um estudo sobre Schiller**. Ouro Preto: Arte Filosofia, n. 17, dez. 2014.

BARBOSA, Ricardo. **Schiller e a cultura estética**. Coleção Passo a Passo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BARDI, Pietro Maria. **Prefácio, in Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BARDI, Pietro Maria. **Lasar Segall**. 2. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

BARROS, José d'Assunção. Por uma historiografia comparada da Arte: uma análise das concepções de Riegl, Wölfflin e Didi-huberman. **Revista de História Comprada**, v. 4. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

BARROS, José d'Assunção. Heinrich Wölfflin e sua contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura. **Revista Existência e Arte**, a. VII, v. 6. São João del Rey: UFSJ, 2011.

BATISTA, Nair. Valentim da Fonseca e Silva. **Revista do Sphan**. Rio de Janeiro, n. 4, 1940.

BATTISTI, Eugênio. Renascimento e maneirismo. Lisboa: Editorial Verbo, 1984.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história de arte**. Campinas: Papyrus Editora, 1989.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação de Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **O pintor da vida moderna**. In: COELHO Teixeira (org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Richard Wagner e Tannhäuser em Paris**. Edição Bilingue, tradução de Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreira Costa. São Paulo: Imaginário/EDUSP, 1990.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983, v. 1.

BAZIN, Germain. **Estado de Pernambuco**. In: *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956, v. 2.

BAZIN, Germain. **O barroco – um estado de consciência**. In: *Barroco, teoria e análise*. ÁVILLA, Afonso (org.). São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1977.

BAZIN, Germain. **Originalidade da arquitetura barroca em Pernambuco Arquivos**. Recife, a. 4-10, n. 7-20, dez. 1951.

BELO, Renato dos Santos. **Filosofia: história e dilemas**. São Paulo: FTD, 2015.

BELTING, Haus. **O fim da história da Arte. Uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENTO, Antônio. **Abstração na arte dos índios brasileiros**. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1979.

BESOUCHET, Lídia. **Pedro II e o século XIX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BÉTHENCOURT DA SILVA, Joaquim Francisco. **Dispersas e bosquejos artísticos**. Rio de Janeiro: Tipographia Papelaria Ribeiro, 1901.

BIELENSKY, Alba Carneiro. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – dos pressupostos aos reflexos de sua criação – de 1856 a 1900**. Rio de Janeiro, Dissertação em Artes Visuais da EBA – UFRJ, 2003.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). **22 por 22: A semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOÉCIO. **Consolação da filosofia**. Trad. Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2011.

BOGHICI, Jean (org.). **Missão artística francesa e os pintores viajantes**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural França-Brasil, 1990.

BOPPRÉ, Fernando C. **Vitor Meireles: quando ver é perder**. In VALLE: Arthur & DAZZI, Camila (orgs.). **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República**. Rio de Janeiro: EDUR – UFRRJ, 2010, Tomo II.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOULOS JÚNIOR, Alfredo. **História sociedade e cidadania**. São Paulo: FTD, 2017.

BOURBON; MENEZES; SEQUEIRA. **Antônio de Araújo e Azevedo, Conde da Barca, 1754-1847**. In: Figuras Históricas de Portugal. Porto: Lello, 1993.

BOURDIER, Pierre Félix. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIER, Pierre Félix. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. **Modernismo: 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAICK, Patrícia Ramos; MOTA, Myriam Becho. **História das cavernas ao terceiro milênio**. São Paulo: Editora Moderna, 2006.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Três momentos da poética antiga**. In: A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1988.

BRILL, Alice. **Da Arte e da Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

BRITO, Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BURKE, Maria Lúcia Pallares. **The Spectator, o teatro das luzes: diálogo e imprensa no século XVIII**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BURKE, Peter. **Modernismo. A sedução da heresia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- BURY, John. **Arquitetura jesuítica no Brasil**. In: Arquitetura e arte no Brasil Colonial. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (org.). Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991.
- BURY, John. **Barroco tardio e rococó no norte de Portugal**. In: Arquitetura e arte no Brasil colonial. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (org.). trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991.
- BURY, John. **Igrejas borromínicas no Brasil colonial**. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (org.). Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991.
- BURY, John. **O estilo aleijadinho e as igrejas setecentistas brasileiras**. In: Arquitetura e arte no Brasil Colonial. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (org.) Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991.
- CALLARI, Cláudia Regina. Os institutos históricos: do patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, n. 40, 2001.
- CALMON, Pedro. **História de D. Pedro II**. 1-5. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1975.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao barroco mineiro**. Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2006.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais**: José Gervásio de Souza Lobo, Manoel Ribeiro da Costa e Manoel da Costa Ataíde. In: PAIVA, Eduardo França; ANASTÁCIA, Carla Maria J. Trabalho mestiço: maneiras de viver – séculos XVI a XIX. São Paulo: Annablume, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1969.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 12. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro Sobre Azul/FAPESP, 2009.
- CÂNDIDO, Antônio. **O romantismo no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CARAMELLA, Elaine. **História da arte**. Fundamentos semióticos. Bauru: EDUSC, 1998.
- CARDOSO, Joaquim. Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n. 3, 1939.
- CARVALHO, Ayrton. Algumas notas sobre o uso da pedra na arquitetura religiosa do Nordeste. **Revista PHAN**. n. 6, 1942.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. **A monarquia brasileira.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1993.

CARVALHO, José Murilo de. **O teatro das sombras: a política imperial.** São Paulo/Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados.** O Rio de Janeiro e a República que não foi. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTRO, Manoel Antônio de. **Amar e ser.** In: Arte: o humano e o destino. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

CASTRO, Isis Pimentel de. **Os pintores de história: uma relação entre arte e história nas telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles.** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: IFCS – UFRJ, 2007.

CATTANI, Icleia Borsa. Ambiguidades na construção de um “gênio brasileiro”. **Revista Novos Estudos – CEBRAP**, ed. 79. São Paulo: EDUSP, nov. 2007.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **Araújo Porto Alegre e o patrimônio arquitetônico do Rio de Janeiro.** In: Museologia e Patrimônio, 2008, v. 1, n. 1.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Iracema, de José Maria de Medeiros: entre a pintura histórica e a pintura de paisagem.** Rio de Janeiro: Revista Z Cultural (UFRJ), ano VII, n. 2, v. 1, 2011.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. **A arte nova.** Lisboa: Editorial Verbo, 1984.

CHAVES, Vânia Pinheiro. **Apontamentos para a biografia moral e intelectual de Manuel de Araújo.** Porto Alegre no Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro. *Historiae*, v. 9, n. 1, Rio Grande: Editora da FURG, 2019.

CHIARELLI, Tadeu. **A arte brasileira: Gonzaga Duque.** Introdução e notas. São Paulo: Mercado das Letras, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. **Belas artes: Estudos e apreciações, de Félix Ferreira.** Organização, estudo introdutório e comentários. Porto Alegre: Zouk, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nas vernissages.** São Paulo: EDUSP, 1995.

CHIAVENATO, Júlio José. **Inconfidência Mineira: as várias faces.** São Paulo: Contexto, 2000.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1966.

COELHO, Beatriz. **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: EDUSP, 2005.

COELHO, Mário. **Os panoramas perdidos de Victor Meireles**: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. Tese de Doutorado. FUSC, 2007.

COLI JÚNIOR, Jorge Sidney. **Como se deve escrever a história da arte brasileira no século XIX**. In: O Brasil Redescoberto. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro, 1999.

COLI, Jorge. **A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Universidade Estadual de Campinas, 1994.

COLI, Jorge. **Primeira missa e invenção da descoberta**. In: A descoberta do homem e do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

COLI, Jorge; MUYOSHI, Alexander Gaiotto. **Três Moemas**: as versões de Victor Meirelles, Pedro Américo e Rodolpho Bernadelli. In: VALLE, Arthur & DAZZI, Camila (orgs.). Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República. Rio de Janeiro: Nacional de Belas Artes, EDUR-UFRRJ, 2010, Tomo II.

CONTI, Flávio. **Como reconhecer a arte rococó**. Lisboa: Edições 70, 1987.

COSTA, Lúcio. Risco original de Antônio Francisco Lisboa. **Revista do IPHAN**, 17: 239-242. Rio de Janeiro, 1969.

COSTA, Robson Xavier da. **Trajetórias do olhar**: imagens e história na arte naïf paraibana. In: Encontro Nacional da ANPAPP – Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, 2008.

COSTA, Silvío. **A comuna de Paris**: o proletariado toma o céu de assalto. Anita Garibaldi: Ed. UCG, 1998.

COUSIN, Victor; MATTOS, Cláudia Valadão de. **O panteão e a mata**: estética e política na formação e atuação de Manuel de Araújo. Porto Alegre. In: KOVENSKY, Júlia; SQUEFF, Letícia (org.). Porto Alegre: Singular e Plural. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

CZAJKOWSKI, Jorge (curador); SENDYK, Fernando (Coord.). **Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica do Rio de Janeiro**. Casa da Palavra. Centro de arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro. Prefeitura do Rio de Janeiro, 2000.

D'AMBROISE, Oscar Alejandro Fabian. **Um mergulho no Brasil naïf**: a Bienal Naïfs do Brasil do SEC Piracicaba, 1922 a 2010. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2013.

DAHER, Andrea. **Passado presente**. Rio de Janeiro: Editora Gramma, 2017.

DAHER, Andrea. **Usos contemporâneos do passado colonial brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Gramma, 2017.

DANTO, Arthur Coleman. **A transfiguração do lugar comum**: uma Filosofia da Arte. São Paulo: Casac & Naify, 2010.

DE FIORI, Ottaviano. **Arte indígena**. In: Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1965. Coleção Biblioteca Histórica Brasileira. Tomos I e II.

DEL PICCHIA, Menotti. **Uma palestra de arte**. Correio Paulistano. São Paulo, 1920. In: CHIARELLI, Tadeu. Um Jeca nas vernissagens. São Paulo: EDUSP, 1995.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DIAS, Elaine Cristina. **Félix Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

DIDEROT e D'ALEMBERT. **Enciclopédia ou dicionário de artes e ofícios**. São Paulo: EDUNESP, 1989.

DIHEL, Antônio Astor. **A cultura historiográfica: do IHGB aos anos 1930**. Passo Fundo: EDIUPF, 1998.

ENDERS, Armelle. **Os vultos da nação: fábrica de heróis e a formação dos brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

ETZEL, Eduardo. **Arte sacra: berço da arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

EULÁLIO, Alexandre. **O século XIX**. In tradição e ruptura. Síntese de Arte e de Cultura Brasileiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984-1985.

EVERS, Hans Gerhard. **Do historicismo ao funcionalismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1985.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. Os brasileiros no Instituto Histórico de Paris. In: **Revista do IHGB**, v. 266, jan./mar. Rio de Janeiro, 1965.

FAUSTO, Bóris; DEVOTO, Fernando J. **Brasil e Argentina: um ensaio de História Comparada (1850-2002)**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

FER, Briony. **Introdução: modernidade e modernismo**. In: FRASCINA, Francis et al. Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Casac & Naiff, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Glória. **História da arte brasileira x história brasileira da arte**. In: Uma história da arte? TEJO, Cristiana [et al.]. Recife: Editora Massangana, 2012.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra: introdução à bibliografia brasileira. A imagem gravada**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

FERRUA, Pietro. Realismo e anarquismo na obra de Gustave Courbet. São **Revista Verve**, n. 3, Paulo: PUC, 2003.

FISCHER-WOLLPERT, Rudolf. **Os papas e o papado**. Petrópolis: Vozes, 1999.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica de humor. Porto Alegre: Artes e Ofício, 1999.

FRANÇA, José Augusto. **Queluz e o gosto da corte**. In: Lisboa Pombalina e o Iluminismo. 3. ed. Rev. e actualizada. Prefácio de Pierre Francastel. Lisboa: Bertrand, 1987.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

FREITAS, Maria Helena Sassi. **Pintura naïf, características e análises – quatro exemplos em São Paulo**. Universidade Estadual Paulista, 2011.

FREYRE, Gilberto de Mello. **A propósito de frades**. Salvador: Progresso, 1959.

FRIEDLANDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

FURT, Lilian Renee; SKRINE, Peter Norman. **O naturalismo**: a linguagem crítica. Lisboa: Lysia, 1971.

FURTADO, Celso. **O problema da mão de obra**. Transumância amazônica, cap. 23, parte III. Formação econômica do Brasil. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

GABOGGINI, Flávia A. F. **Um álbum imaginário**: Inley Pacheco. Dissertação de Mestrado. IFCH, UNICAMP. Campinas, 2005.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 14. Rio de Janeiro, 1959.

GERSON, Lloyd P. (org.). **Plotino**. São Paulo: Editora Ideias & Letras, 2017.

GIL, Júlio. **Os mais belos palácios de Portugal**. Lisboa Editorial Verbo/Edimprensa Editora Ltda, 2005.

GONZAGA DUQUE, Luiz. **Contemporâneos**. Salão de 1904, p. 101 e ss.; Salão de 1907. Rio de Janeiro: Tipographia Benedicto de Souza, 1929.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. **A economia do Império Brasileiro**. São Paulo: Atual, 2004.

GRAHAM, Gordon. **Filosofia das artes**. Lisboa: Edições 70, 2001.

GRAHAM-DIXON, Adrew. **Arte, o guia visual do finitivo**. São Paulo: Publifolha, 2012.

GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. **A crítica de Arte em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX.** Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. **História da música ocidental.** 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUIMARÃES, Argeu. História das artes plásticas no Brasil. **Revista do IHGB.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. IX, n. especial, 1930.

GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG/Fundação casa de Rui Barbosa, 2001.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Henrique Fleiuss: vida e obra de um artista prussiano na corte (1859-1882). **Artcultura, Revista do Instituto de História/UFU,** v. 8, n. 12. Uberlândia, 2006.

GUIMARÃES, Manoel Luís Lima Salgado. **Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional.** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1998.

GULLAR, Ferreira. **Vertigem do dia.** São Paulo: Companhia das Letras, 198.

HAUSER, Arnold. **Arte e sociedade.** Lisboa: Editorial Presença Ltda., 1973.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar e pensar.** In: Ensaios e conferências. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

HERWITZ, Daniel. **Estética: conceitos chaves em Filosofia.** Porto Alegre: Artmed, 2010.

HOBBSAWN, Eric John Ernest. **A era das revoluções.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo: o mundo como labirinto.** Perspectiva, 1974.

HOFSTÄTTER, Hans Helmolt. **Arte moderna: pintura, gravura e desenho.** Lisboa: Editorial Verbo, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História da civilização brasileira: Declínio e queda do Império.** 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAKOBSON, Roman. **Do realismo artístico.** In: EIKHENBAUM. B. et ali. Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

JANSEN, Bonifácio. Livro do gasto da sacristia do Mosteiro de São Bento de Olinda. 1756-1802. Com explicação de D. Clemente Maria da Silva Nigra sobre artistas e obras executadas naquele Mosteiro. **Revista do PHAN.** Rio de Janeiro, n. 12, 1955.

JANSON , Horst Waldemar. **História geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KELLY, Celso. **Aleijadinho, o gênio mineiro**. In: Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LAGO, Pedro Correa do. **Caricaturistas brasileiros: 1836-1999**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

LAJOLOO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2003.

LAURENTINO GOMES, José. **1822**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.

LEÃO, Joaquim de Souza. **Franz Post**. São Paulo/Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1948.

LEITE, Antônio Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil. 1549-1760**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Depois de Guararapes**. In: Arte no Brasil. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979, v. 1.

LEMOS, Delba Guarini de. **A pensamento eclético na província do Rio de Janeiro**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

LESSA, Carlos. **Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira**. Estudos avançados. São Paulo, 2008, v. 22, n. 62.

LEVY, Carlos Maciel. **O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1980.

LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, Sphan, n. 6, 1942.

LEVY, Hannah. A propósito de três teorias sobre o barroco. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, Sphan, n. 5, 1941.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, Sphan, n. 8, 1944.

LEVY, Hannah. Retratos coloniais. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, Sphan, n. 8, 1944.

LIEBEL, Vinicius. **Crepúsculo imperial: apontamentos preliminares acerca da questão abolicionista**. Almanaque/UNIFESP. Guarulhos, dez. 2015.

LIMA, Herman de Castro. **História da caricatura no Brasil**. 3 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LIMA, Valéria. J. B. **Debret, historiador e pintor: uma viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

LINS, Vera. **Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século**. Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 1996.

LOBATO, José Bento Renato Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

LOBO, Hélio. **Manuel de Araújo Porto Alegre: ensaio bibliográfico**. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1945.

LOPES, Vitor Souza. **Contribuições para o conhecimento da atividade fabril do azulejo em Portugal**. In: Museu, IV Série, n. 8, Lisboa, 1999.

LOPES, José Maria da Silva. **Claude Laprade**. In: PEREIRA, José Fernandes. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

LOPES, Roberto (org.). **Cartas a Montalverne**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

LUNA, Dom Joaquim G. de. **Os monges beneditinos no Brasil**. Rio de Janeiro: Lumen Christie, 1947.

LUSTOSA, Isabel. **Insultos impressos: a guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACHADO, Arnaldo. **Aspectos de marinha na obra de João Severino da Costa**. Rio de Janeiro: ABM, 1984.

MACHADO, Arnaldo. **João Zeferino da Costa e o ensino de pintura de paisagens ao ar livre**. Rio de Janeiro: ABM, 1991.

MACHADO, Jacivaldo Gomes. **Pintores e pintoras naïfs no Museu de Arte da Bahia e no Museu de Arte Moderna**. Salvador: UFBA, 2017.

MANUEL-GISMONDI, Pedro Carminada. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MARQUES DE MELO, José. **A opinião no jornalismo brasileiro**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MARTIN, Gabriela. **Pré-história do Nordeste do Brasil**. Recife: Ed. Universitária-UFPE, 1996.

MARTINS, Carla Benitez; BATISTA, Flávio Roberto; SEFERIAN, Gustavo (coords.). Comuna de Paris: Estado e direito. **Revista Direito e Práxis**, v. 12, n. 4. Rio de Janeiro: RTM, 2021.

MARTINS, Judith. Apontamentos para a bibliografia referente a Antonio Francisco Lisboa. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: PHAN, 1939, n. 3.

MARTINS, Judith. Novos subsídios acerca de Manoel Francisco. Lisboa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Phan, 1961, n. 15.

MARTINS, Judith. Subsídios para a biografia de Manuel Francisco Lisboa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: PHAN, 1940.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makamoto Cavalcanti Yoshida. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MATOS, Cláudia Valladão de. Winckelmann e o meio antiquário do seu tempo. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 9. Campinas, 2008b.

MATTOS, Anibal. **Arte colonial brasileira**. Belo Horizonte: Edições Apolo, 1936.

MEDEIROS, Benício. **A rotativa parou!** Os últimos dias da última hora, de Samuel Weiner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MELLO E SOUZA, Laura. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.

MELLO JÚNIOR, Donato. **Antonio José Landi, arquiteto de Belém: precursor da arquitetura neoclássica no Brasil**. Belém: Governo do Estado, 1974.

MELLO JÚNIOR, Donato. Manuel de Araújo Porto Alegre e a Reforma da Academia Imperial de Belas Artes em 1855: a reforma Pedreira. In: **Revista Crítica de Arte**, n. 4. Associação dos críticos de Arte, 1981.

MELLO JÚNIOR, Donato. **Temas históricos**. In: ROSA, Ângelo de Proença et ali. São Paulo: Pinakothek, 1982.

MELLO, José Antonio Gonsalves de. **A Nossa Senhora dos Prazeres: sua fundação em 1656 e ampliações posteriores, com uma notícia acerca da romaria e devoções de sua festa**. Recife: UFPE, Imprensa Universitária, 1971.

MELLO, José Antonio Gonsalves de. **Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira**. Amigos do DPHAN, o gráfico Amador, 1959. Caderno de Arte do Nordeste, 1.

MELLO, José Antonio Gonsalves de. **Crônica da Igreja da Conceição dos Militares**. In: DUARTE, Luiz Vital (org.). Conceição dos Militares: religião, arte e civismo. Recife: Irmandade da Conceição dos Militares. Mesa regedora, 1979.

MELLO, José Antonio Gonsalves de. **Diário de Pernambuco: arte e natureza no 2º Reinado**. Recife: FUNDAJ: Ed. Massangana, 1985.

MELLO, José Antonio Gonsalves de. **Igreja e convento e Nossa Senhora do Carmo do Recife**. In: Um mascate e o Recife: a vida de Antônio Fernandes de Matos no período de 1671-1701. 2. ed. Recife: Fundação da Cidade do Recife, 1981.

MELLO, José Antonio Gonsalves de. **O mosteiro de São Bento e seus cronistas.** In: Beneditinos em Olinda: 400 anos. SANBRA, Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro, 1986.

MELLO, José Antonio Gonsalves de. **Rebello, pintor setecentista do Recife.** In: Arte religiosa: catálogo da coleção Abelardo Rodrigues. Recife: UFPE, 1996.

MELLO, José Antonio Gonsalves de. **A igreja de Nossa Senhora do Terço.** Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1984.

MELLO, José Antonio Gonsalves de. Manuel Ferreira Jácome: arquiteto, juiz de ofício de pedreiro. **Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco.** v. 1, n. 1. Recife, 1957.

MENDES, José Amado. **Estudos do Patrimônio:** museus e educação. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antônio José Landi (1713-1791):** um artista entre dois continentes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **A Arte no período pré-colonial.** In: História Geral da Arte Brasileira. ZANINI, Walter (org.). v. 1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

MENEZES, José Luiz da Mota. Arquitetura dos conventos franciscanos no Nordeste. **Revista do IAHGPE,** v. 57, Recife, 1984.

MENEZES, José Luiz da Mota. **Dois monumentos do Recife.** São Pedro dos Clérigos e Nossa Senhora da Conceição dos Militares. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1984. Coleção Monumentos do Recife, v. 4.

MENEZES, José Luiz da Mota. **Mosteiro de São Bento de Olinda.** In: Beneditinos em Olinda: 400 anos. Recife: SANBRA, Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro, 1986.

MENEZES, José Luiz da Mota. Notas sobre a evolução da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes. **Revista do IAHGPE,** v. 49. Recife, 1997.

MENEZES, José Luiz da Mota. **A igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife.** Universitas, n. 10. Salvador, set./dez., 1971.

MENEZES, José Luiz da Mota. **A presença de negros e pardos na arte pernambucana.** In: ARAÚJO, Emanuel (org.) a mão afrobrasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: TENENGE, 1988.

MENEZES, José Luiz da Mota. **Da colônia à independência.** In: Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil. 500 anos de Artes Visuais, 2000.

MENEZES, José Luiz da Mota. **Igreja dos Santos Cosme e Damião em Igarassu.** Clio: Série Arqueologia, v. 1, n. 10. Recife, 1994.

MENEZES, José Luiz da Mota. **Imagens e retábulos de pedra.** Barroco. Belo Horizonte, n. 13.

MENEZES, José Luiz da Mota. **O século XVII e o Brasil Holandês.** In: ZANINI, Walter (org.). História geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v. 1.

MENEZES, José Luiz da Mota. **Sé de Olinda.** Prefácio de Leonardo Dantas Silva. Recife: FUNDARPE. Diretoria de Assuntos Culturais, 1985. Coleção Pernambucana, 2. Série, v. 21.

MEYER, Marlyce. **Folhetim pra Almanaque ou Rocambole, a Ilíada do realejo.** In: Almanaque 14; Modos menores de ficção. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MIGLIACCIO, Luciano. **O século XIX.** In: AGUILAR, Nelson. Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais, 2000.

MIANI, Rozinaldo Antônio. **A charge na imprensa sindical: uma iconografia do mundo do trabalho.** Intercon. XXV Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. Salvador, 2002.

MICHELLI, Mário de. **As vanguardas artísticas.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes: o corpo do herói.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. **Os franciscanos e a formação do Brasil.** Recife: UFPE, 1969.

MOCELLIN, Renato; CAMARGO, Rosiane de. **História em debate.** São Paulo: Editora Brasil, 2010.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: das origens ao romantismo.** v. 1. São Paulo: Ed. Cultrix, 2001.

MOISÉS, Massaud. Paris, berço do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre. **Revista Brasileira**, n. 43, a IX, Rio de Janeiro, abr./jun., 2005.

MONTEIRO, Clóvis. **Esboços de história literária.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1961.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. **O 'Ethos' Nobiliárquico no final do Antigo Regime: poder simbólico, império e imaginário social.** Almanack Brasiliense, n. 2, nov. 2005.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria contemporânea brasileira.** São Paulo: Ed. Public e Comunic, 1988.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. **O ensino artístico: subsídios para sua história.** Um capítulo: 1816-1889. In: Anais do III Congresso de História do Brasil, Rio de Janeiro, 1942, v. 8.

MOREIRA LEITE, Dante. **O caráter nacional brasileiro**: história de uma ideologia. São Paulo: Ática, 1992.

MOREIRA, Aluísio Franco. **As ideias políticas e outras ideias de dois quarente-huitards pernambucanos**: Abreu e Lima e Antonio Pedro Figueiredo. In: RESENDE: Antonio Paulo (orgs.). Recife: que história é essa? Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1987.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Método moderno de tupi antigo**: a língua do Brasil dos primeiros séculos. São Paulo: Global, 2005.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre a arte brasileira. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

NAVES, Rodrigo. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIGRA, Clemente Maria da Silva. **Os dois escultores**: Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João. Salvador: UFBA, 1971.

NIGRA, Clemente Maria da Silva. **Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Parte II. Documentação. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950.

NOVAES, Adauto (org.). **A crise do Estado-Nação**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2010.

OLIVIERI, Antônio Carlos. **D. Pedro II, imperador do Brasil**. São Paulo: Callis, 1999.

OLIVEIRA, Loraine. **Plotino, escultor de mitos**. São Paulo: Annablume Editora, 2022.

OLIVEIRA, Lúcia Maria Lippi. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A pintura de perspectiva em Minas Colonial**: ciclo rococó. Barroco. Belo Horizonte, n. 12, 1982-83.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e rococó na arquitetura religiosa da capitania de Minas Gerais**. 1. ed. In: História de Minas Gerais: As Minas setecentistas, v. 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. **Revista Barroca**, n. 13. Belo Horizonte: UFMG, 1984-1985.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Rococó no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naife, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naife, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Tipologia da talha rococó em Minas**. Retábulos de capela mor. Barroco. Belo Horizonte. n. 15, 1990-92.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1978.

OTT, Carlos. **A Santa Casa de Misericórdia da cidade do Salvador**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1960.

OTT, Carlos. **História das artes plásticas na Bahia: 1550-1900**. Salvador: Alfa, 1993, v. 2.

OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. **Revista do PHAN**, v. 15, 1961.

OTT, Carlos. Os azulejos do convento de São Francisco da Bahia. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 7, 1940.

PAULA, João Antônio de. **A mineração de ouro em Minas Gerais no século XVIII**. In: RESENDE, Maria Ifigênia Lage de ; VILLALTA, Luiz Carlos. História de Minas Gerais: as minas setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v. 1.

PEDROSA, Mário. **Acadêmico e modernos: textos escolhidos III**. ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). São Paulo: EDUSP, 1995.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. **Pintores alemães durante o século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1989.

PEREIRA, Paulo. **As dobras da melancolia: o imaginário barroco português**. In: Barroco, teoria e análise. ÁVILLA, Affonso (org.). São Paulo: Perspectiva/Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

PEREIRA, Renata Baesso. **Quatremère de Quincy e a ideia de tipo**. Campinas: Revista de História da Arte e da Cultura, v. 13, 2021.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Anais do seminário 180 anos da ENBA**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

PESSOA, Reynaldo Carneiro. **A ideia republicana no Brasil através de documentos**. São Paulo: Alfa-Ômega, Coleção Biblioteca Alfa-Ômega de Ciências Sociais, v. 1, 1973.

PINASSI, Maria Orlanda. **Três devotos, uma fé, nenhum milagre**. São Paulo: UNESP, 1988.

PIO DOS SANTOS, Fernando. **A igreja matriz do Santíssimo Sacramento do bairro de Santo Antônio e sua história**. Recife: UFPE: Editora Universitária, 1973.

PIO DOS SANTOS, Fernando. **Artistas dos séculos passados**. Recife: Imprensa Universitária, 1959. Separata da Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco, a. 3, n. 2. Recife, 1959.

PIO DOS SANTOS, Fernando. **Convento e basílica do Carmo do Recife**. A trissecular imagem de Nossa Senhora do Carmo que se venera na mesma igreja, por um devotado filho do Carmelo. Recife: Typographia do Diário da Manhã, 1939.

PIO DOS SANTOS, Fernando. **Entalhadores e mestres santeiros**. **Revista da Academia Pernambucana de Letras**. Recife, a. 73, n. 27, dez. 1974. Também publicado na Revista do Arquivo Público, v. 29, n. 31. Recife, 1975.

PIO DOS SANTOS, Fernando. **História da igreja matriz da Boa Vista e seu monumental frontispício**. Recife: UFPE: Editora Universitária, 1967.

PIO DOS SANTOS, Fernando. **Igreja de São José dos Manguinhos**. Recife: The Propagandist, 1938.

PIO DOS SANTOS, Fernando. **Igreja do Divino Espírito Santo**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1960.

PIO DOS SANTOS, Fernando. **O convento de Santo Antonio do Recife e as fundações franciscanas em Pernambuco**. Recife: Oficinas Graphics do Diário da Manhã, 1939.

PIO DOS SANTOS, Fernando. **Resumo histórico da igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife**. Arquivos. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, a. 1, n. 1, mar. 1942.

PLATÃO. **Diálogos**: Protágoras, Górgias, Fedro. Tradução e notas de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.

PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. Trad. Américo Somerman. São Paulo: Polar Editorial, 2007.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Memórias sobre a antiga escola fluminense de pintura. **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, Tomo III, 1841.

QUERINO, Manoel Raimundo. **Artistas baianos** (indicações biográficas). Bahia: Oficinas da Empresa. Diário da Bahia, 1911.

QUERINO, Manoel Raimundo. **As artes na Bahia**: esboço de uma contribuição histórica. Bahia: Oficinas da Empresa. Diário da Bahia, 1913.

QUINTAS, Amaro. **Antonio Pedro de Figueiredo, o Cousin Fusco**. In: Revista de História, v. 16, n. 34. São Paulo: 1958.

RABAÇA, Carlos Alberto. **Dicionário de comunicação**. Rio de Janeiro: Editora Campos, 2002.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. **História da pintura no Brasil**. São Paulo: Leia, 1994.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Raimundo da Costa e Silva, Escola Fluminense.** In: História da Pintura no Brasil. São Paulo: Leia, 1994.

RÉSIMONT, Jacques. **Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, o cabra.** In: ARAÚJO, Emanuel, o universo mágico do barroco brasileiro. São Paulo: SESI, 1998.

RIBEIRO, Marcos Tadeu Daniel. A arte de alfinetar. In: **Revista Nossa História**, ano 3, n. 26. São Paulo: Ed. Vera Cruz, abril de 2006.

RIBEIRO, Darcy. **Arte índia.** In: História geral da Arte no Brasil. vol. 1. ZANINI, Walter (org.). São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

RODRIGUES, José Honório. **Como se deve escrever a história do Brasil.** In: Revista de História da América, n. 42, dez.1956.

ROLAND, Denis. **A crise do modelo francês: a França e a América Latina.** Cultura, política e identidade. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2005.

ROSA, Ângelo de Proença et al. **Victor Meirelles de Lima: 1862-1903.** Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

ROSA, Pollyana Ferreira. **A comédia satânica de Honoré Daumier: a caricatura política na aurora da comunicação de massas.** São Paulo: USP/Escola de Comunicação e Artes, 2014.

ROSSETTI, Marta. **Anita Malfatti no tempo e no espaço.** Biografia e estudo da obra. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2006.

RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

RUBENS, Carlos. **Vitor Meireles, sua vida e sua obra.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A Comédia urbana: de Daumier a Porto Alegre.** São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 2003.

SANDRONI, Cícero. **Alcindo Guanabara e o jornalismo do seu tempo.** Ciclo de Conferências Origens da Academia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima. **D'O Brasil Ilustrado (1855-1856) à Revista Ilustrada (1876-1898).** São Paulo: Paco Editorial, 2011.

SANTOS, Renata. **A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista.** São Paulo: Contexto, 2003.

SCHAEFFER, Enrico. Albert Eckhout e a pintura colonial brasileira. **Revista Dédalo**, n. 1, Museu de Arte e Arqueologia. São Paulo, jun. 1965.

SCHAEFFER, Enrico. Os atributos dos santos na representação artística. **Revista de História**. São Paulo, v. 33, n. 68, out./dez. 1996.

SCHILLER, Frederich. **Kallias ou sobre a beleza**. A educação estética do homem numa série de cartas. 4. ed. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Susuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHWARCZ, Lígia Mortiz. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEABRA FILHO, José; MAIA JÚNIOR, Juvino Alves. **Plotino**: Primeira Enéada. São Paulo: Editora Nova Acrópole, 2014.

SERRÃO, Vitor. **A pintura de brutesco no século XVII em Portugal e suas repercussões no Brasil**. Barroco, n. 15. Belo Horizonte, 1990-92.

SILVA, Rosângela de Jesus. **Ângelo Agostini, Félix Ferreira e Gonzaga Duque**: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX. Campinas: Revista de História da Arte e Arqueologia, CHAA-UNICAMP, n. 10., jul.-dez. 2008.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1965.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejos holandeses no convento de Santo Antônio do Recife**. In: Cadernos de Arte do Nordeste, n. 3. Recife: Amigos do DPHAN, 1959.

SMITH, Robert Chester. **A Capela Dourada do Recife**. In: Igrejas, casas e móveis: aspectos de arte colonial brasileira. Recife: UFPE/IPHAN, 1979.

SMITH, Robert Chester. Arquitetura civil do período colonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 4, 1940.

SMITH, Robert Chester. **O caráter da arquitetura colonial do Nordeste**. Estudos Brasileiros. Rio de Janeiro: ano 2, n. 4, n. 10, jan./fev. 1940.

SMITH, Robert Chester. **Os velhos templos do Recife**. In: Igrejas, casas e móveis: aspectos de arte colonial brasileira. Recife: UFPE/IPHAN, 1979.

SMITH, Robert Chester. **Santo Antônio do Recife**. In: Igrejas, casas e móveis: aspectos de arte colonial brasileira. Recife: UFPE/IPHAN, 1979.

SOBRINHO, Antônio Alves. **História**. 3 v. Recife: Editora Liber, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A imprensa do Império**. In: História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Manad Editora Ltda., 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A imprensa do Império**. In: História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

- SODRÉ, Nelson Werneck. **Panorama do segundo império**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2004.
- SPENCE, David. **Grandes artistas**. São Paulo: Melhoramentos, 2004.
- SPINELLI, Miguel. **Filósofos pré-socráticos**: primeiros mestres da filosofia e da ciência grega. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- SQUEFF, Letícia Coelho. **O Brasil nas letras de um pintor**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- SQUEFF, Letícia Coelho. **Quando a história (re)inventa a arte**: a Escola de Pintura fluminense. Rotunda nº 1. Campinas, CEBAP, Instituto de Arts. UNICAMP, 2003.
- STUNGO, Naomi. **Frank Lloyd Wright**. São Paulo: Cosac & Naiff, 2000.
- SZMERECSÁNY, Tamas; LAPA, José Roberto do Amaral. **História econômica da independência e do império**. 2. ed. São Paulo: USP, 2002.
- TAINÉ, Hippolyte Adolphe. **Filosofia da arte**. São Paulo: Edições Cultura, 1944.
- TALON-HUGON, Carole. **A estética**: história e teorias. Lisboa: texto e grafia, 2009.
- TAUNAY, Afonse D'Escragnolle. **A missão artística francesa de 1816**. Brasília: editora Universidade de Brasília, 1983.
- TEIXEIRA, Luís Guilherme Sodré. **O traço como texto**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. **O jogo das tradições**: a ideia de Brasil nas páginas da Revista Nitheroy (1836). Brasília: Editora UNB, 2006.
- TELLES, Ângela da Cunha da Motta. **Desenhando a nação**: Revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Ayres nas décadas de 1860-1870. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2010.
- TOLEDO, Benedito Lima de. **Do século XVI ao início do século XIX**: Maneirismo Barroco e Rococó. In: História Geral da Arte no Brasil. v. 1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983.
- TOMÁS DE AQUINO. **De Anima**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- TROTSKY, Leon. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. **Albert Eckhout**: pintores de Maurício de Nassau no Brasil, 1637-1644. Rio de Janeiro: Livroarte, 1981.
- VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. O ecumenismo na pintura religiosa dos setecentos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 17, 1969, separata.

VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. Uma página sobre Landi. **Revista de História**. São Paulo, v. 81, jan./mar. 1970.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ, 2010, Tomo II.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERHAGEN, Marcus. **O cartaz na Paris fim-de-século: Aquela arte volúvel e degenerada**. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa Rosen (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VERMEERSCH, Paula. **Por uma arte brasileira: a pintura acadêmica ao final do Segundo Reinado e a crítica de Gonzaga Duque**. Campinas: Centro de Estudos de Pesquisa de Artesno Brasil (CEPAB), Instituto de Artes, UNICAMP, 2003.

VERON, Eliseo. **Filosofia da Arte**. São Paulo: Edições Cultura, 1944.

VIANA, Hélio. **Vultos do império**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

VISCOINTI, Tobias Stourdzé (et ali). **Eliseu Visconti: arte em movimento**. Rio de Janeiro: Houlos Associados, 2012.

VOEGELIN, Eric. **História das ideias políticas**. v. II. São Paulo: É Realizações, 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZACCARA, Madalena. **Aspectos da trajetória do Romantismo no Brasil: Pedro Américo de Figueiredo e Mello**. In: ZACCARRA, M.; PEDROSA, Sebastião. **Artes visuais: conversando sobre Recife**: Editora Universitária UFPE, 2008.

ZÍLIO, Carlos. **As batalhas de Araújo Porto Alegre**. In: *Ars*, v. 13, n. 26. São Paulo, 2015.