

O ESTUDO DA HISTÓRIA DA ARTE E O SÉCULO XIX

Ana Cavalcanti¹

Quando recebi o convite para falar no V Encontro de História da Arte da Unicamp, fiquei muito agradecida e motivada. É sempre bom participar de encontros entre pesquisadores que compartilham interesses na mesma área de conhecimento. O convite chegou num momento em que, como Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ (função que assumira em junho de 2008), eu me encontrava mergulhada em tarefas administrativas, preenchimento de formulários, problemas de secretaria e demandas de alunos. A palestra me obrigou a recordar o propósito que me motivou a atuar como professora na Pós-Graduação: o prazer de conhecer cada vez mais a história da arte, em especial a história da arte no Brasil do século XIX, meu campo de pesquisas desde 1995.

Ao pensar sobre o tema proposto - o estudo da história da arte e o século XIX - visualizei dois caminhos possíveis para abordá-lo: 1. Fazer um levantamento sobre o ensino da história da arte nas Academias de Belas Artes, e em especial no Brasil, no correr do século XIX. 2. Refletir sobre a prática atual dos que se dedicam à história da arte do Oitocentos.

Quanto à primeira abordagem, é importante lembrar que foi no século XIX que a História da Arte se estabeleceu como disciplina, matéria de ensino e pesquisa universitária. De fato, o primeiro congresso de História da Arte se realizou em 1873, em Viena, ocasião em que foi criado o Comitê Internacional de História da Arte.

Na impossibilidade momentânea de dar conta de um levantamento do ensino da disciplina nas principais Academias de Belas Artes na Europa, é necessário restringir nossa análise ao caso brasileiro. Entre nós, é sabido que sua inclusão no curso das Belas Artes foi idealizada por Manoel de Araujo Porto-alegre em 1855. Conforme esclarece Cybele Fernandes, naquele ano, a Reforma da Aiba² especificava que a “História das Belas Artes, Estética e Arqueologia” se destinava “só para alunos do 3º ano de estudos” e “exigiria exposição oral e recursos visuais (gessos, obras da Pinacoteca, etc)”³. Neste breve comentário, aparecem dois aspectos muito significativos.

O primeiro ponto que merece observações é a exigência de “recursos visuais” que complementariam a exposição oral nas aulas de História da Arte. Desde o início, portanto, o estudo se baseava nas imagens, e sem elas nada podia ser feito. Na falta dos originais, os recursos visuais eram supridos pelos “gessos” e “obras da Pinacoteca”. Como sabemos, os “gessos” eram moldados a partir das estátuas pertencentes às coleções dos museus europeus, grande parte sendo proveniente do Museu do Louvre. As demais obras da Pinacoteca incluíam cópias de pinturas enviadas da Europa pelos pensionistas⁴ que as realizavam com dois objetivos: aprimoramento do conhecimento e da habilidade técnica pessoais, e enriquecimento do acervo para uso didático na Academia.

¹ EBA/UFRJ

² Aiba – sigla para Academia Imperial das Belas Artes.

³ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes**. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, 2001/2002, p.36.

⁴ Sobre os pensionistas da Academia na Europa, vide o artigo de minha autoria: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura**. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, 2001/2002, p.69-91.

Além dos envios obrigatórios dos pensionistas, outras obras vinham integrar o acervo. Era habitual que os artistas oferecessem à aquisição do Estado suas pinturas ou esculturas, e então os professores eram chamados a redigir pareceres recomendando ou não a compra. Mesmo nestes casos, havia um cuidado com o aspecto didático da coleção. É o que se pode perceber nos comentários com os quais os professores João Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros concluíram seu parecer sobre tela de Castagneto, em 1887:

A Comissão declara mais que, se foi tão rigorosa no julgamento que acaba de fazer desse quadro, é justamente porque reconhece no Sr. Castagneto (...) merecimento superior a esse que lhe pode atestar o seu quadro em questão, que todavia não lhe fará desmerecer do quanto já tem adquirido; visto como essa Catástrofe pode ser considerada como uma dessas aberrações a que qualquer artista está sujeito, mormente a um artista como o Snr. Castagneto que privo de meios luta com imensas dificuldades para produzir. - Ao terminar, a Comissão estranhando esse movimento insólito de tantos e sucessivos quadros que ultimamente têm sido apresentados à venda para a galeria da Academia, o que prova que o número de artistas entre nós, felizmente vai se aumentando e portanto as artes vão tendo algum incremento, entende que não virá fora de propósito, que haja todo o escrúpulo e rigorosa cautela nas aquisições de obras de arte que a Academia tiver de fazer, de ora em diante para a sua Galeria Nacional. Não devemos fazer mais aquisições de obras de arte senão aquelas que venham enriquecer artisticamente a nossa Galeria; cooperando assim, não somente para a história das artes no nosso país; mas, muito principalmente para o próprio progresso das artes. - Do contrário, isto é, se não pusermos um tal paradeiro, qualquer indivíduo que se julgue artista, pelo simples fato de saber encher uma tela de tintas, acha-se também com o direito de fazer figurar na Galeria Nacional suas - produções - Subentende-se que o alcance dessa medida diz também respeito às obras oferecidas gratuitamente; as quais devem ser rejeitadas quando não tenham em si aquele cunho artístico devido e exigido, para que possam figurar na Galeria Nacional. - A Comissão arremata esse seu trabalho desejosa de que sejam submetidos à apreciação da ilustrada Congregação dos Snrs. Professores e discutidos não só o parecer do Snr. Castagneto como também a observação que por último expôs. - Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1887. (Assinados) João Zeferino da Costa. - José Maria de Medeiros."⁵

O trecho a ser destacado aqui é a recomendação de que só sejam adquiridas as obras que possam “enriquecer artisticamente a nossa Galeria; cooperando assim, (...) para a história das artes no nosso país.” Os professores estavam conscientes da conexão entre o acervo da Pinacoteca da Academia e a construção de uma história da arte brasileira.

O segundo aspecto interessantíssimo a ser sublinhado é o nome que a disciplina recebeu na Aiba: “História das Belas Artes, Estética e Arqueologia”. Na verdade é como se tivesse nome e sobrenome, pois a Estética e a Arqueologia, campos de estudo que se estruturaram no século XVIII, estão na origem da moderna História da Arte. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) frequentou as palestras do filósofo Baumgarten (1714-1762) na Universidade de Halle, na Alemanha. Como é sabido, foi a partir dos escritos de Baumgarten que a Estética se constituiu como ciência que trata do gosto ou “senso” de beleza expresso nas imagens da arte. Posteriormente, Winckelmann visitou as escavações arqueológicas de Herculano e Pompéia, e os conhecimentos advindos da arqueologia foram fundamentais em seus ensaios sobre a arte. Portanto, Estética e Arqueologia estão

5 Ata da sessão do Corpo Acadêmico da Academia Imperial das Belas Artes em 3 de Fevereiro de 1888, p.47, frente e verso. In: Atas – Sessões da Presidência do Diretor – 1882 – 1890, Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ.

imbricadas nos estudos daquele que foi considerado por muitos como o pai da História da Arte, e o nome da disciplina na Aiba decorre dessa trajetória.

Teria essa história produzido, igualmente, reflexos no programa ministrado em sala de aula? Para responder à questão, devemos recorrer às atas da Congregação da Academia. Em 1888, ali consta o seguinte registro:

Programa da Aula de Estética, Arqueologia e História das Belas-Artes. Noções de Pré-história e de Arqueologia. - Resumo da história das belas artes nos tempos antigos, mais detidamente entre os Gregos e os Romanos. - Resumo da história das belas artes na idade média.- Resumo da história das belas artes nos tempos modernos. - Estética aplicada: análise das obras primas d'arte nos tempos antigos, medievais e modernos. - Estética geral: - Idéia do Belo e do Sublime. - Da Arte. - Imitação. - Sistema realista - Ideal - Arte clássica. - Arte romântica - Gosto e Gênio - Arquitetura e - Escultura. - Pintura. - Dança - Música - Poesia. Rio 18 de Fevereiro de 1888. - O Professor interino Theophilo das Neves Leão.⁶

A divisão da história em tempos antigos, medievais e modernos nos faz pensar se nos “tempos modernos” estava incluída a arte barroca, para além do Renascimento. É interessante perceber também que a arte romântica, assim como o “sistema realista”, são abordados na “Estética Geral”. Para explorar as implicações deste programa, seria necessário um maior aprofundamento, com uma busca da bibliografia disponível na Biblioteca da Academia e identificação dos autores lidos e comentados nos artigos de professores. Por enquanto, surgem mais perguntas do que respostas, e as diferenças características da época são instigantes.

Todas estas observações são importantes para nos aproximarmos da concepção de história da arte vigente na Academia. No entanto, se não procurarmos conhecer de que modo se realizaram os estudos, arriscamo-nos a tirar conclusões precipitadas. É necessário registrar que, se o ensino da História da Arte estava previsto no Regulamento de 1855, passaram-se 14 anos até que fosse efetivado. Guilherme Simões Gomes Júnior, pesquisador que se interessou pelo assunto, comenta que “a introdução de História da Arte no currículo já havia sido idealizada por Taunay, mas foi Porto-Alegre quem formalizou sua inclusão”, porém, fazendo referência ao já citado estudo de Cybele Fernandes, lembra que “apenas em 1869 foi designado um professor para a referida disciplina: Pedro Américo, que nela atuou apenas durante esse ano”⁷. Segundo Cybele, após 1869, Pedro Américo permaneceu ligado à cadeira, porém de modo muito irregular, entre 1870 e 1880. Neste ano um professor interino, possivelmente o mesmo Neves Leão que assinou o programa de 1888, assumiu o ensino da História da Arte, mas a precariedade das aulas se manteve.⁸

É ainda Cybele Fernandes quem nos traz mais dados sobre o que de fato ocorria, mencionando que “um relatório do diretor Nicolau Tolentino, em 1876, informava que as aulas vinham funcionando de modo muito precário, com resultados insuficientes, devido ao grau de quase analfabetismo dos alunos da Academia”⁹. E destaca que em 1875 só havia 1

6 Ata da sessão do Corpo Acadêmico da Academia Imperial das Belas Artes em 18 de fevereiro de 1888, p.51. In: Atas – Sessões da Presidência do Diretor – 1882 – 1890, Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UF RJ.

7 GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. **Biblioteca de arte. Circulação internacional de modelos de formação.** In: *Novos Estudos*, n.81. São Paulo: CEBRAP, julho de 2008.

Acesso ao texto completo: <http://novosestudios.uol.com.br/acervo/download.asp?idMateria=1292>

8 FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Idem, p.39.

9 Idem, Ibidem, p.20.

aluno inscrito, e em 1876, nenhum aluno inscrito¹⁰.

A situação não melhorou nos anos seguintes, pois em 23 de abril de 1887, os professores reunidos para definir as exigências aos concorrentes do Prêmio de Viagem à Europa, dispensaram os candidatos da aprovação na disciplina. É o que consta na ata da Congregação:

(...) Tratando-se das habilitações que devem ter os concorrentes ao prêmio de 1ª ordem, resolve a congregação que a matéria da aula de História das Belas Artes, Estética, e Arqueologia tem sido, e deve continuar a ser considerada, não matéria acessória, mas simplesmente complementar, por não ser indispensável ao artista, e que portanto, podem os candidatos ser inscritos ao concurso para o prêmio de 1ª ordem, sem que tenham dela aprovação em exame.¹¹

Não é fácil tomar conhecimento dessa diretriz. Gostaríamos de constatar, ao contrário, que nossos artistas valorizavam o estudo da História da Arte como um dos fundamentos de sua formação. Na verdade, a relevância dos estudos teóricos parece ter sido reconhecida por poucos, entre os quais se encontrava Pedro Américo, o bem sucedido pintor que dispôs-se a lecionar a História da Arte.

A leitura das atas das sessões da Congregação permite completar outras lacunas sobre o tema. Todos os anos, se fixavam os horários das disciplinas, como registrado em 1884:

(...) [foi] lida e aprovada, depois de discutida a seguinte "tabela das horas das aulas" (...). "Desenho Figurado; - Paisagem, flores e animais; - Pintura histórica; - e Estatuária; todos os dias das 9 às 11 horas; - Arquitetura todos os dias da 11 horas às 1; Modelo vivo todos os dias da 1 às 3 horas; Desenho Geométrico - às 2as, 4as e 6as feiras de meio-dia à 1 ½ hora; Matemáticas aplicadas nos mesmos dias da 1 ½ às 2 ½ horas; Anatomia e Fisiologia das paixões às 3as feiras e sábados do meio-dia à 1 hora; e História das Belas Artes, Estética e Arqueologia às 2as e 6as feiras às mesmas horas. O professor de Desenho figurado deverá comparecer na aula todos os dias, os de Pintura histórica, e Paisagem, flores e animais, obrigatoriamente, só às 2as, 4as e 6as feiras; e os de Estatuária, Desenho de Ornatos, e Arquitetura, pela mesma forma, só às 3as, 5as feiras e sábados." (...) Academia das Belas Artes, 15 de Fevereiro de 1884.¹²

Naturalmente, a maior carga horária se destinava à prática de desenho, pintura, escultura e modelo vivo. Estas matérias contavam com duas horas diárias, todos os dias da semana. À História das Belas Artes, Estética e Arqueologia se destinavam duas horas semanais, assim divididas: 2^{as} e 6^{as} feiras, de meio-dia às 13:00, ou seja, no ingrato horário do almoço...

Em 1888, a carga horária das disciplinas práticas aumentou, passando a ser de 3 horas diárias, conforme consta na ata de 18 de fevereiro. E embora a carga da História da Arte tenha permanecido a mesma, 2 horas semanais, houve melhora no horário, pois as aulas passaram a ter início às 14:30.

Apesar de todas as dificuldades e precariedades, os esforços dos primeiros estudiosos da história da arte no Brasil acabaram surtindo efeito. Disto temos comprovação no discurso feito pelo professor Ernesto da Cunha de Araújo Viana em 1915, ao dar as

10 Idem, Ibidem, p.39.

11 Ata da sessão do Corpo Acadêmico da Academia Imperial das Belas Artes em 23 de abril de 1887, p.34 frente e verso. In: Atas – Sessões da Presidência do Diretor – 1882 – 1890, Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ.

12 Ata da sessão do Corpo Acadêmico da Academia Imperial das Belas Artes em 15 de fevereiro de 1884, p.5. In: Atas – Sessões da Presidência do Diretor – 1882 – 1890, Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ.

boas vindas ao novo Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, o pintor João Baptista da Costa. Para sanar a tendência que transformava o artista em mero artífice, pois lhe negava formação científica e letrada, Araujo Viana festejava a recente reforma da instituição:

Tornavam-se imprescindíveis urgentes providências de remodelação para a nossa Escola; conviria que voltassem, modernizadas e adaptadas à época contemporânea (...) algumas disposições (...) que lembrassem, quanto ao funcionamento e ao magistério, às da antiga imperial academia das Belas Artes, de que o Brasil deverá sempre se orgulhar. Notava-se pertinaz tendência de se tirar do magistério da Escola a estabilidade necessária, receávamos a cada momento reduzissem este Instituto de instrução superior e especial a um mero grupamento de ateliers, sem prévio ensino de letras e ciências, indispensável aos artistas, ficando (...) o pintor, escultor e gravador, convertido em simples artífice (...). Não era permitido que tal acontecesse.¹³

Em seguida, apresentava enfática defesa da arte brasileira, mencionando o curso de história da arte no Brasil que, a convite do Conde de Affonso Celso, presidente do Instituto Histórico, ali professara há poucos dias:

(...) procurei por em relevo as épocas passadas da história da Arte nacional brasileira, cobrindo de prestígios os nomes dos mestres e suas mais notáveis criações. Referi-me conseqüentemente, como protesto à ignorância ou maldade, premeditada e aventureira de audaciosos ou forasteiros ingratos em pretenderem negar a existência de Arte brasileira, isto é, negar o que está na consciência de todos os patriotas e dos estudiosos bons e sinceros. Os estudiosos sabem que ela existiu desde os tímidos e ingênuos ornatos das humildes capelas da catequese inicial, acentuando-se depois na suntuosidade da decoração emblemática e estatuária alegórica ou simbólica dos nossos velhos templos documentando-se na solidez e formas da arquitetura religiosa (...), nos louváveis ensaios e desenvolvimento da pintura colonial, e, finalmente, em aspectos e pormenores de artes aplicadas, resultando admirável adaptação, com interpretações atávicas e originais dos sistemas e estilos, herdados dos primeiros colonizadores, que os introduziram e aclimataram no país. Negar, muitas vezes, em crítica escarninha, originalidade de esforços desta fase e das fases seguintes, até hoje, será evidenciar a mais pedantesca ignorância ou petulante pretensão. Para que os incautos saibam, devemos protestar incessantemente contra a mentira intencional que aparece sorrrateiramente, em palestras, ou em desalinhavados e perversos escritos, com o conhecido intuito de desanimar os que pretendem cultivar as Belas Artes ou de deprimir as obras dos nossos maiores artistas.¹⁴

É interessante perceber que um professor da Escola, em 1915, fazia defesa tão exaltada da arte brasileira do período colonial.

Mas agora devemos desenvolver a segunda possibilidade de abordagem do tema que mencionamos logo no início: refletir sobre a prática atual dos que se dedicam à história da arte do século XIX. Me parece que os métodos do historiador interessado na arte oitocentista, em princípio, não se distinguem dos métodos de seus colegas que estudam outros períodos da história, embora as fontes primárias e as referências bibliográficas específicas sejam diferentes. É verdade que há uma tendência, quando entramos em áreas distintas do conhecimento, em adquirir vocabulário próprio e hábitos particulares. Contudo, a propensão a formar pequenos grupos que interagem internamente, mas se

13 Ata da Sessão da Congregação realizada em 4 de Novembro de 1915, p.70-verso e p.71. In: Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ.

14 Ata da Sessão da Congregação realizada em 4 de Novembro de 1915, p.71, frente e verso. In: Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ.

fecham aos vizinhos, pode ser limitadora. Ao contrário, o contato com historiadores da arte dos mais diversos períodos ilumina aspectos de nosso objeto de estudos, até então ocultos. Também devemos lembrar que a experiência da arte contemporânea nos faz olhar para as obras do passado com novas ideias. Não quero dizer com isto que não existam diferenças na fruição de uma obra de arte contemporânea ou do passado. O momento histórico em que determinada arte foi produzida faz parte dela e, certamente, quando contemplamos a pintura pré-histórica de um bisão na parede áspera de uma caverna, ou uma escultura medieval no portal de uma igreja, ou quando penetramos numa instalação de Helio Oiticica, elas nos causam sensações muito diversas. O conhecimento que temos sobre as épocas em que foram realizadas está presente em nós no momento da fruição. Mas, se é verdade que o intervalo de tempo que delas nos distancia interfere em nossa experiência das obras de arte, por outro lado, não podemos nos impedir de enxergá-las e vivenciá-las a partir de nossa visada contemporânea.

A cada época, os historiadores da arte estiveram atentos a aspectos diferentes dos trabalhos produzidos pelos artistas. Ao estudar as obras do passado, o fizeram a partir de novas questões às quais eram sensíveis devido à estética contemporânea. Um exemplo muito conhecido deste fenômeno é o de Heinrich Wölfflin (1864-1945) que publicou em 1915 seus *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, livro no qual formulou cinco pares de conceitos que chamam nossa atenção para os aspectos formais da composição plástica. Embora Wölfflin utilize estes pares para analisar a arte renascentista e a barroca, e em nenhum momento trate da arte abstrata, é impossível não relacionar sua análise ao abstracionismo seu contemporâneo. Lembremos que datam da década de 1910 as experiências abstratas de Malevich (1879-1935) e de Kandinsky (1866-1944), e que este último publicou *Do Espiritual na Arte* em 1911. Ou seja, não por acaso, as relações entre forma e expressão na arte, tão evidentes nas pinturas abstratas que começavam a ser expostas, estão no foco de interesse de Wölfflin ao analisar pinturas anteriores de muitos séculos. Tornava-se claro que os aspectos formais são fundamentais, não apenas no abstracionismo, mas igualmente na arte figurativa.

Acredito que hoje nossos estudos sobre a arte do passado também se façam através de óculos contemporâneos. Portanto, quando tratamos da arte brasileira do século XIX, não o fazemos sob o mesmo enfoque dos historiadores da década de 1940, por exemplo. E, creio não me enganar, ao perceber que o interesse por questões tais como a recepção pública da arte no Oitocentos, ou o enfoque sobre os dispositivos de exposição das obras, ou mesmo a atenção dada ao discurso crítico produzido no século XIX, são devedores do contato com a arte contemporânea. Pois a relação com o público, as situações de exposição e a produção de discursos críticos estão no centro das ações dos artistas contemporâneos.

Enfim, para concluir estas reflexões sobre a prática do historiador da arte, gostaria de compartilhar algumas impressões pessoais e recentes diante de obras de arte. Em junho de 2009, as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro estavam sendo restauradas e tive a oportunidade de vê-las e fotografá-las de muito perto, pois o restaurador Humberto Farias nos propiciou uma visita com direito a subir nos andaimes provisórios que em breve seriam desmontados. Normalmente estas pinturas são vistas à distância, pois se localizam nos pontos mais altos da sala de espetáculos do teatro. Foi impactante poder estar tão perto a ponto de poder tocá-las com as mãos. Impressionou-me desvendar o artifício do pintor que em 1936 realizou o segundo friso sobre o proscênio, em substituição ao primeiro que ficou escondido sob a nova estrutura do palco ampliado, e comparar estas pinturas com as do Plafond, instaladas no teatro em

1908. De longe, o efeito que produzem no espectador é semelhante: figuras feitas com uma nuvem vibrante de poeira colorida. Mas de perto, notam-se grandes diferenças nos procedimentos pictóricos. Em 1908, a pintura se assemelha a um mosaico, pois toda a superfície está coberta com pinceladas fragmentadas muito próximas umas das outras, como num pontilhismo agigantado. Mas em 1936, é nítida a pintura “desenhada” por baixo de um véu de pontinhos esparsos. Vemos perfeitamente o modelado dos corpos em claro e escuro, posteriormente recobertos por pontos dispostos em linhas ondulantes. Como escrever sobre o uso do pontilhismo por Visconti depois de ter visto de perto estas pinturas? Em algum artigo futuro, devo expor com vagar as reflexões suscitadas a partir desta intimidade com os segredos do pintor. Por ora, gostaria de deixar com o leitor a imagem de um detalhe destas pinturas, com o sorriso de quem brinca com a arte de iludir.



Eliseu Visconti - detalhe do friso decorativo sobre o proscênio – 1936
Theatro Municipal do Rio de Janeiro