

A HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL NO FINAL DO SÉCULO XIX: MODELOS POSSÍVEIS – O CASO DE THÉOPHILE GAUTIER

THE ART HISTORIOGRAPHY IN BRAZIL AT THE END OF THE 19TH. CENTURY: SOME MODELS – THE CASE OF THÉOPHILE GAUTIER

Sonia Gomes Pereira / UFRJ

RESUMO

Este artigo trata da historiografia da arte no Brasil no final do século XIX e investiga os seus modelos possíveis. Deixa de lado a referência genérica ao positivismo – que embalou a elite intelectual brasileira do período – para procurar modelos mais próximos no próprio campo da arte, focando em autores que eram lidos pelos colegas brasileiros, como é o caso de Théophile Gautier. Procura desenhar as linhas gerais da escrita de Gautier a partir da leitura de três obras: *Mademoiselle de Maupin*, *L'Art Moderne* e *Les Beaux-Arts en Europe*. Nessas obras, são analisados os traços principais que definem a posição de Gautier em relação às principais discussões historiográficas da época: a questão da autonomia da arte ou de sua relação com a natureza e a sociedade; a crença no progresso e o entendimento da finalidade da arte; e a posição do historiador / crítico em relação à obra e ao artista.

PALAVRAS-CHAVE

Historiografia da arte; Brasil; final do XIX; modelos; Théophile Gautier.

ABSTRACT

This article deals with the historiography of art in Brazil at the end of the 19th. century and investigates its possible models. It leaves aside the generic reference to positivism – which rocked the Brazilian intellectual elite of the period – to look for closer models in the field of art itself, focusing on authors who were read by Brazilian colleagues, such as Théophile Gautier. It seeks to draw the general lines of Gautier's writing from the reading of three works: Mademoiselle de Maupin, L'Art Moderne and Les Beaux-Arts em Europe. In these works, the main features that define Gautier's position in relation to the main historiographical discussions of the time are analysed: the question of the autonomy of art or its relationship

with nature and society; the belief in progress and the purpose of art; and the historian / critic's position in relation to the artist.

KEYWORDS

Historiography of art; Brasil; end of 19th century; models; Théophile Gautier.

Para os interessados no estudo da crítica de arte no Brasil na passagem dos séculos XIX e XX, já se tornou um lugar comum a referência bastante genérica ao positivismo. No entanto, apesar do período em questão ter vivido em grande parte imerso na atmosfera dos valores cientificistas e na vontade e confiança no progresso, a atitude dos críticos e dos artistas da época não pode simplesmente ser reduzida às premissas daquela teoria. Basta a leitura de *Arte Brasileira* de Gonzaga Duque, publicada em 1888, ou a observação da grande variedade que se encontra na pintura do período – oscilando entre realismo, impressionismo ou simbolismo, sem que isso tenha sido visto como impasse na época, embora, posteriormente, tenha passado a ser interpretado como hesitações de uma geração sem coragem para aderir totalmente à modernidade (PEREIRA, 2016/2017/2018). Apresento, aqui, exemplos de um mesmo pintor numa época próxima (Figuras 1 a 3).



Figura 1. Eliseu Visconti, *Providência guia Cabral*, 1899, o/t, 180 x 108 cm, Pinacoteca do Estado de S. Paulo.



Figura 2. Eliseu Visconti, *A Caboclinha*, 1891, o/t, 96 x 50 cm, coleção particular.

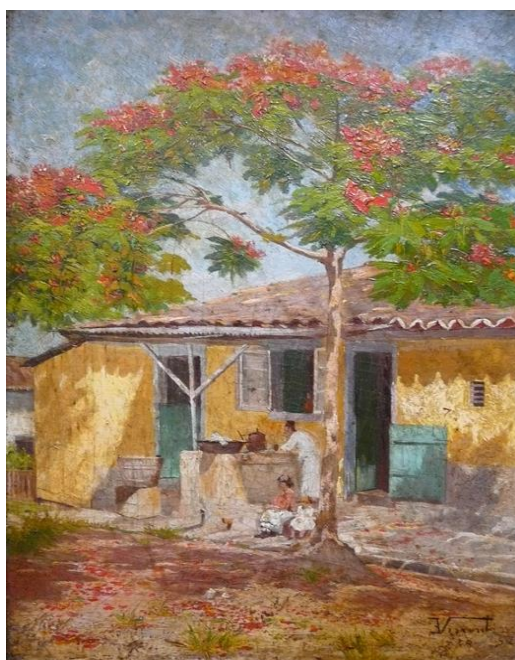


Figura 3. Eliseu Visconti, *Paisagem com casa*, c. 1890, o/m, 23 x 16 cm, coleção particular.

Taine e Veron – filósofos ligados ao positivismo - exerceram grande influência em seu tempo e mesmo posteriormente. Em algumas de suas publicações – *Philosophie de l'Art* de Taine (1865) e *Esthétique* de Véron (1878) - teorizaram sobre arte, desenvolvendo ideias tais como a inexistência do belo ideal, a relatividade dos valores artísticos ao longo da história e, sobretudo, a influência do meio físico e social sobre o artista e a obra. Foi enorme a repercussão desse ideário, inclusive no Brasil, por exemplo, na escrita de Gonzaga Duque, como aponta Tadeu Chiarelli na sua introdução à publicação de *Arte Brasileira* (CHIARELLI, 1995, 11-52).

Outros estudiosos de Gonzaga Duque têm preferido aproximá-lo ao simbolismo, como é o caso de Vera Lins, talvez porque a autora seja muito mais ligada aos estudos de literatura (LINS, 1991, 1997, 2008, 2011).

Eu verifico na leitura de Gonzaga Duque o mesmo que vejo na pintura de seus contemporâneos: a presença de ideias vindas de leituras diversas, que ele escolhe de maneira bem pessoal e se dá ao direito de reunir. O que poderia ser visto como perigoso ecletismo ou falta de rigor intelectual, pode, entretanto, ser olhado por um outro invés: a liberdade de escolha na leitura de autores estrangeiros e o respeito às suas próprias convicções (PEREIRA, 2016/2017/2018). Seria o mesmo processo que a historiadora Angela Alonso aponta nos intelectuais da chamada geração de 1870 (ALONSO, 2002).

Assim, pretendo olhar mais de perto para a escrita de críticos de arte, muitos deles também historiadores da arte, em geral franceses, que eram lidos por seus colegas brasileiros. A prova disso é que constavam da biblioteca da velha Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro no século XIX (minerva.ufrj.br).

Trato, aqui nesse artigo, de Théophile Gautier (Figura 4). Acredito, no entanto, que é preciso deixar claro que não pretendo me fixar na querela entre românticos e realistas e nem mesmo numa análise completa das ideias estéticas de Gautier. Pretendo, sobretudo, verificar as linhas gerais de sua escrita como crítico e historiador da arte, em confronto com as ideias-matrizes da história da arte da sua época.



Figura 4. Félix Nadar, *Retrato de Théophile Gautier*, fotografia, 1856.

Théophile Gautier (1811-1872) foi romancista, poeta, jornalista, crítico literário e artístico. Considerado um dos mais importantes românticos franceses, influenciou muitos autores posteriores. Ao contrário de outros românticos, como Victor Hugo, Gautier não teve envolvimento com a política – fato que vai ter ressonância nas suas posições estéticas.

Com relação mais direta às artes visuais, é importante destacar que Gautier teve formação inicial em pintura quando jovem – o que vai ser percebido na sua maneira de ler as obras. Fez crítica regular nos jornais. Foi amigo de vários artistas. Defendeu Delacroix desde o início de sua carreira, no momento pior das críticas negativas e fracassos. E escreveu alguns livros em que desenvolve teorias estéticas e comentários críticos de obras e artistas.

Aqui nesse artigo, trato de três publicações. O romance *Mademoiselle de Maupin* de 1835, cujo prefácio apresenta a teoria da arte pela arte. O artigo *Du beau dans l'art*, publicado na *Revue des Deux Mondes* em 1847, e republicado como um capítulo no livro *L'Art Moderne* de 1856. E, finalmente, *Les Beaux-Arts en Europe* de 1855.

No Prefácio do romance *Mademoiselle de Maupin*, Gautier começa o texto criticando o moralismo da crítica da época. Argumenta que tudo – inclusive a arte – segue os costumes da época, e não o contrário (GAUTIER, 1835, 40-41). O que quer dizer que admite a influência do meio sobre a arte. Em seguida, rejeita também os críticos utilitários, saint-simonianos (GAUTIER, 1835, 41-42). Ao condenar o utilitarismo – em oposição à sociedade industrial que então se firmava - afirma que as coisas mais belas do mundo não servem para nada (GAUTIER, 1835, 49). Finalmente, deixa bem claro que não acredita no progresso (GAUTIER, 1835, 60). A arte, assim, não tem nenhum objetivo prático, nem contribui para nenhum progresso. Ela não serve para nada, ela é liberdade pura.

O artigo *Du beau dans l'art* de 1847, republicado em 1856 em *L'Art Moderne*, faz a crítica do livro *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, publicação póstuma de Rudolf Töpffer (1799-1846), escritor e desenhista suíço, considerado o criador das revistas em quadrinhos. Gautier inicia tratando dos pequenos cadernos litografados de Töpffer que conheceram muito sucesso na Europa. Considera difícil encontrar na França talento igual naquele tipo de desenho humorístico, nem mesmo Daumier. Passa, então, a comentar as ideias estéticas de Töpffer.

Concorda com Töpffer que existe um sexto sentido, importante sobretudo para os artistas. Nesse ponto, Gautier afirma que não há progresso em arte, ao contrário da ciência (GAUTIER, 1856, 133). Comenta sobre subjetividade, objetividade e beleza, deixando claro que considerada essa última inata ao espírito (GAUTIER, 1856, 135-136). Contrariando a opinião de Töpffer de que o desenho é superior, Gautier defende que as linhas não existem na natureza e que a cor tem tanta importância quanto o desenho, fazendo uma analogia com a música: o desenho é a melodia, mas a cor é a harmonia (GAUTIER, 1856, 140-143).

Gautier afirma, ainda, que a pintura não é arte de imitação, mas de transformação (GAUTIER, 1856, 146-147). Analisando vários pintores em relação à imitação, chega à conclusão de que o que falta neles na exatidão do detalhe é largamente compensado pela sinceridade do conjunto (GAUTIER, 1856, 148) – chamo aqui atenção para o uso da palavra sinceridade, que será um *leit motiv* entre os autores da passagem dos séculos XIX e XX.

Assim, está provado que a pintura, conhecida como uma arte de imitação e que é, antes, uma arte de transformação, frequentemente age com mais força à medida que se afasta da natureza. Acima de tudo, o que o pintor deve procurar é a interpretação e não o traçado dos objetos; faça parecer a aparência, não realidade ... pois esses artistas, na verdade relativa, juntam sua inteligência e seus sentimentos, e o que falta na precisão dos detalhes é amplamente compensado pela sinceridade do todo (GAUTIER, 1856, 146-148).¹

Se a imitação não deve ser o objetivo do artista, Gautier se pergunta logo em seguida: seria a beleza? Mas o que é a beleza? (GAUTIER, 1856, 148). Examina várias definições de beleza, inclusive de Kant (GAUTIER, 1856, 149). Chega à definição da arte pela arte, que Töpffer ataca e Gautier contra-argumenta (GAUTIER, 1856, 150-151). Mais adiante, volta a examinar várias definições de beleza (GAUTIER, 1856, 153). Insiste em questionar a definição de Kant (GAUTIER, 1856, 157). Comenta as ideias de Winckelmann (GAUTIER, 1856, 158). Fala de Platão em seu diálogo do *Hípias Maior* (GAUTIER, 1856, 160). Comenta, também, sobre Victor Cousin – que era o filósofo de grande aceitação na época na França (GAUTIER, 1856, 160). No final, inclina-se a preferir a definição de Platão, de que a beleza é o esplendor da verdade (GAUTIER, 1856, 166).

Mas Gautier deixa claro que a doutrina da arte pela arte não quer dizer que a arte não esteja ligada à vida (GAUTIER, 1856, 151-152). E explica melhor o que é arte pela arte: liberdade total de qualquer doutrina, de qualquer escola, de qualquer mestre (GAUTIER, 1856, 153).

O grande erro dos oponentes da doutrina da arte pela arte e do Sr. Topffer em particular é acreditar que a forma pode ser independente da idéia; a forma não pode acontecer sem a idéia e a idéia sem a forma... Isso significa que a arte deve se fechar em um indiferentismo preconcebido, em um distanciamento glacial de todas as coisas vivas e contemporâneas, a fim de admirar, como o Narciso ideal, apenas sua própria reflexão na água e se apaixonar por si mesmo? Não. Um artista acima de tudo é um homem; ele pode refletir em sua obra, tanto o que compartilha quanto o que rejeita - amores, ódios, paixões, crenças e preconceitos de seu tempo, desde que a arte sacra seja sempre ela o objetivo e não os meios... Arte por arte não significa forma pela forma, mas, sim, a forma pelo belo, abstraindo qualquer idéia estrangeira, qualquer desvio a favor de qualquer doutrina, de qualquer utilidade direta. Nenhum mestre ou discípulo da escola moderna... (GAUTIER, 1856, 151-153)²

O livro *Les Beaux-Arts en Europe* (1855), em dois volumes, tem como primeiro capítulo uma Apresentação, seguindo-se 55 capítulos com comentários sobre artistas e obras de pintura e escultura.

Na Apresentação (GAUTIER, 1855, I, 1-9), Gautier explica a origem do livro: trata-se da crítica da Sessão de Belas Artes da Exposição Internacional de Paris de 1855, realizado no Palais de l'Industrie, junto aos Champs-Élysées (Figura 5).

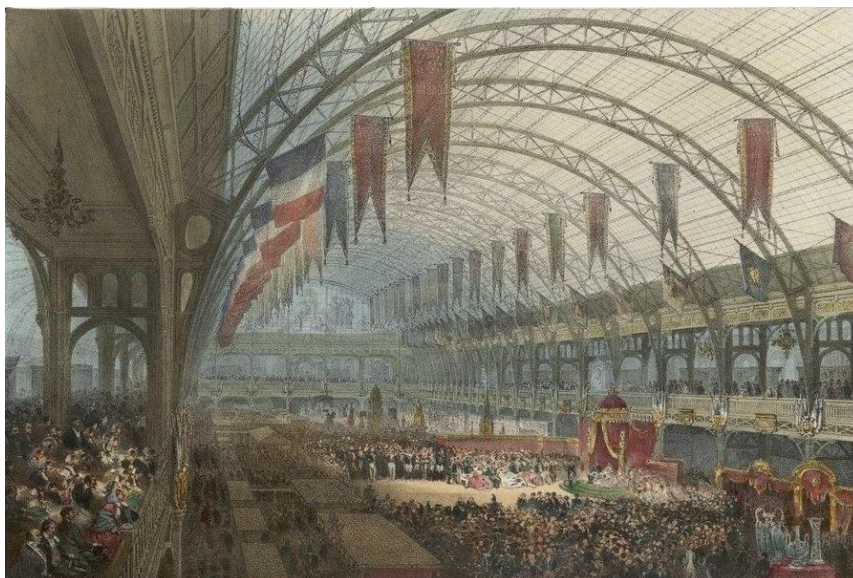


Figura 5. Louis-Jules Arnout, *Vista do interior do Palácio da Indústria*. Palais de l'Industrie, litografia colorida.

Mas, antes da análise dos artistas expositores, que será feita nos capítulos seguintes, Gautier realiza, nessa Apresentação, o que ele chama estado geral da arte, assim como tendências dos povos. É aqui nesses trechos que se encontra de forma bastante clara o seu pensamento a respeito da arte.

Considera que todas as escolas artísticas nascem, crescem, chegam ao máximo, decaem, morrem ou se deslocam – sem que se saiba o motivo. É a velha fórmula da analogia com a vida, que aparece desde Vasari, da qual faz uma descrição poética do processo. Mas é importante deixar claro que os motivos dessas mudanças são desconhecidos (GAUTIER, 1855, I, 3-4) – questão que será preocupação primordial entre historiadores da arte de língua alemã, como Wölfflin e Riegl.

Dependendo do tempo e das circunstâncias, a arte se desenvolve, cresce, se eleva, decai ou se move ... Uma região, onde desabrochou uma abundante floração de obras-primas, como as flores naturais do solo, torna-se mais pobre, esterilizada e vê apenas algumas ervas daninhas crescendo entre as pedras de seu solo empobrecido; uma outra [região], até então infértil, de repente se vê coberta de plantas maravilhosamente vivas, cujas sementes foram trazidas pelos pássaros do céu ... Um belo dia, não sabemos porquê, as oficinas de uma cidade - famosa por seus mestres – esvaziam, depois fecham. Por nenhuma razão aparente, o sangue da vida abandona veias generosas e pinturas pálidas, nas quais a inspiração está ausente, apenas evidenciam que um número pequeno de seguidores mantém tradições caídas em desuso... (GAUTIER, 1855, I, 3-4)³

Gautier, portanto, trabalha com o conceito de escolas, procurando suas especificidades artísticas. Ao tratar dos expositores espanhóis, é muito interessante verificar o que ele afirma sobre o declínio escola espanhola, sobretudo por ter sido seu grande admirador, tendo feito viagens à Espanha para estudá-la (GAUTIER, 1855, I, 8).

A Espanha esqueceu Velasquez, Ribera, Murillo, Zurbaran e mesmo Goya; ela não pinta mais, com sua sombria paleta do passado, monges com casacos marrons, cavaleiros com gibões pretos, ciganos com pele morena, madonas com olhos em êxtase; ela não tem mais aquele ardor feroz, aquela paixão católica que a caracterizavam; e se o brasão de Castela e Leão não estivesse estampado acima, confundiríamos a escola espanhola com a escola francesa. (GAUTIER, 1855, I, 8) ⁴

Acredita que, na época em que estão vivendo, a superioridade da arte em Paris é inegável e reconhecida por todos. Isto porque a França possui todos os climas e todos os temperamentos (GAUTIER, 1855, I, 4-5).

Passando aos capítulos seguintes, é grande o número de artistas expositores. É interessante observar que Gautier analisa os artistas individualmente, fora de possíveis correntes estéticas, apenas alinhados por nacionalidade, conforme apresentados na Exposição. Elogia Ingres (GAUTIER, 1855, I, 144), tanto quanto Delacroix (GAUTIER, 1855, I, 166), que ele defendeu desde o início, quando todos eram contra. Em relação a Courbet – que ele não gostava - fala mal do

realismo por causa da estética do feio e refere-se à barraca que Courbet instalara do lado de fora da Exposição⁵ -, mas elogia a paisagem que estava exposta na Exposição Universal (GAUTIER, 1855, II, 155).

Na impossibilidade de me alongar, resolvi me fixar em dois artistas: Corot e Millet (GAUTIER, 1855, II, 129 e 57 respectivamente). Escolhi-os justamente, porque gostaria de evidenciar como o autor lidava com as diferenças entre romantismo e realismo, sobretudo quando as fronteiras se tornavam menos perceptíveis.

Sobre Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), Gautier refere-se a algumas obras: *Efeito da Manhã, A Tarde, A Primavera e Lembrança da Itália* (Figura 6) (GAUTIER, 1855, II, 129), que talvez sejam as que ilustro aqui, embora não se possa ter certeza, pois, apesar dos meus esforços, nem todas têm data e várias apresentam o mesmo título. Servem, então, para que se façam aproximações. Gautier refere-se à maneira como Corot interpreta a natureza, destacando a atmosfera suave e poética.

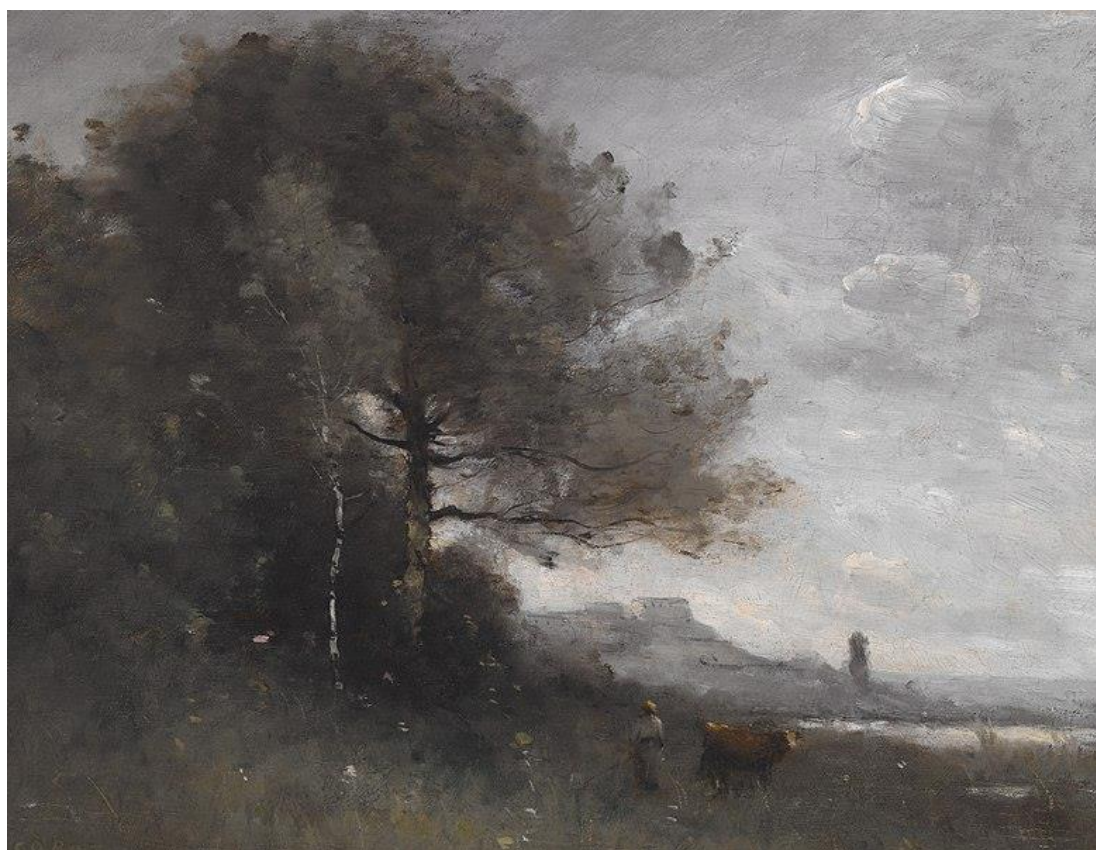


Figura 6. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Le Souvenir de d'Italie*, o/t, 38,7 x 50,1 cm, s/d, Indianapolis Museum of Art.

Corot também é um paisagista de estilo; ele não copia servilmente a natureza; faz árvores com folhagem indecisa tremerem em ondas de luz prateada, refletidas em águas límpidas e sob as quais pastoras e amores flertam; ele tem uma graça, uma ternura, uma poesia verdadeiramente idílicas ... *Efeitos da manhã, A tarde, A Primavera, Lembrança da Itália* são banhados nessa atmosfera suave que flutua pelas paisagens de Corot como uma túnica de gaze ao redor do corpo de uma jovem ninfa e causam uma sensação de frescura, calma e de doce alegria... (GAUTIER, 1855, II, 129) ⁶

Gautier também comenta Jean-François Millet (1814-1875), analisando *Um camponês enxertando uma árvore* (Figura 7) e referindo-se ao *Semeador* (Figura 8), exposto tempos antes (GAUTIER, 1855, II, 57-59). Dessas obras é possível ter mais certeza para ilustrá-las, pois as informações são mais precisas. É interessante observar a crítica aos “maneiristas do feio”, numa clara referência a Courbet. Nota-se, portanto, a atitude de Gautier de analisar artista por artista e obra por obras, e não tomar um movimento como um bloco - uma vez que Millet é normalmente incluído no meio dos artistas realistas. Observam-se, ainda, as análises das questões pictóricas propriamente ditas.



Figura 7. Jean-François Millet, *Semeador*, 1850, o/t, 826x1016 mm, Museu de Belas Artes, Boston.

Começaremos nossa revista rural com a pintura de Jean-François Millet, *Um camponês enxertando uma árvore*. Muito diferente dos *maneiristas do feio* que, sob o pretexto do realismo, substituem o hediondo pelo real, Millet busca e alcança estilo na representação de tipos e cenas do campo. Seu *Semeador*, exibido alguns anos atrás, tinha uma rara grandeza e nobreza, embora sua rusticidade não fosse atenuada de forma alguma; mas o gesto pelo qual o pobre trabalhador atirava o trigo sagrado para o sulco era tão bonito quanto o de Triptólemo guiado por Ceres, em algum baixo-relevo grego, não teria mais majestade. No entanto, um velho chapéu de feltro, todo queimado e desbotado, trapos terrosos, uma camisa grossa de tecido formava todo o seu traje. A cor era sóbria, austera ao ponto da tristeza; execução sólida, grossa, quase pesada ... (GAUTIER, 1855, II, 57)⁷



Figura 8. Jean-François Millet, *Um camponês enxertando uma árvore*, 1855, Grand Palais (?)

O camponês enxertando uma árvore é uma composição de extrema simplicidade, que não atrai a atenção, mas a mantém por um longo tempo, uma vez fixada nela. No meio de um pomar, no qual um casebre ocupa o fundo, um homem, vestido com um colete de tricô e calças de fazenda grossa, insere o enxerto na incisão de um tronco jovem de árvore cortado em altura média, com todo o cuidado necessário para esta operação delicada. A seu lado, um cesto colocado no chão contém as coisas necessárias para o seu trabalho; sua esposa, com um bebê no braço, olha para ele com um ar inteligente e sério. A mulher não é bonita, certamente; a beleza das camponesas passa rapidamente para o cansaço da vida

rural, mas há em sua cabeça uma expressão pensativa e tocante, em sua pose uma calma grandeza, e o canto elevado de seu avental parece uma cortina, cujo tecido flexível poderia ser esculpido em mármore. O homem tanto sente a importância do que faz, que parece realizar algum ritual de uma cerimônia mística e ser o padre obscuro de uma divindade rural; seu perfil sério, com linhas fortes e puras, não carece de uma espécie de graça triste, mantendo o caráter camponês: uma cor discreta e como que abafada propositalmente reveste essa cena com suas amplas tintas, em que nenhum detalhe ressalta, e envolve as figuras como um tecido rústico grosso. Que coisa singular é essa arte! Essas duas figuras sombrias nesse fundo cinza, realizando uma ação vulgar, ocupam e fazem sonhar, enquanto as ideias mais engenhosamente expressadas nos deixam frios como gelo. Isso ocorre porque o Sr. Millet entende a poesia íntima dos campos: ele ama os camponeses que ele representa, e em suas figuras resignadas expressa sua simpatia por eles... (GAUTIER, II, 57-59).⁸

A citação é longa, mas achei importante mantê-la, pois aqui fica bem evidente porque Gautier aceita Millet, mas rejeita Courbet, apesar de ambos terem sido considerados na época como realistas. Gautier reconhece em Millet um trato poético dos camponeses, fazendo-lhe remeter à literatura pastoral clássica. Courbet, ao contrário, pintava a vida provinciana e rural sem idealização – e é exatamente aí que reside o “feio” para Gautier.

Assim, a leitura dessas três obras de Théophile Gautier – escritas entre as décadas de 1830 e 1850 – indica a presença de várias ideias que serão reencontradas entre os críticos de arte no Brasil na passagem dos séculos XIX e XX, especialmente em *Arte Brasileira* de Gonzaga Duque, que foi publicada em 1888.

Em primeiro lugar, são intelectuais que acumulavam funções de críticos e escritores. Além disso, praticavam também a história da arte, uma vez que se interessavam pelos artistas do passado e procuravam entender os processos artísticos ao longo do tempo.

Durante muito tempo desprezada, genericamente chamada de impressionista, a escrita desses autores se revela agora aos nossos olhos atuais como uma prática conjunta de historiador e crítico. Ao contrário do que se imagina, os antigos historiadores/críticos do XIX aliavam minuciosa pesquisa de obras e mesmo de documentos a um enfrentamento da obra na sua especificidade, fosse ela do passado ou do presente. Trabalhavam individualmente com as obras ou os artistas, sem a preocupação de inseri-los de imediato em correntes artísticas. O conceito de estilo era entendido como o estilo individual do artista. Na necessidade de agrupá-los, seguiam o critério da nacionalidade – ou melhor, das escolas artísticas organizadas segundo a nacionalidade, que foi sistematizada no final do século XVIII por Lanzi para a pintura italiana. E, muito importante destacar, analisavam as obras do passado com os mesmos critérios estéticos das obras do presente.

Em segundo lugar, fica bastante claro na leitura de Gautier que ele acreditava na influência do meio – sobretudo do clima - na obra dos artistas. Mas opunha-se radicalmente à ideia de

progresso na arte, embora a aceite para a ciência. Esse ponto é muito importante para a discussão da historiografia da arte do século XIX, pois posiciona o nosso autor em relação às grandes discussões do seu século.

Ao aceitar a influência do meio sobre a arte, Gautier se coloca a favor da relatividade da arte: não há belo ideal e o seu conceito de autonomia não imaginava a arte destacada da vida, mas, sim, livre de correntes ideológicas, políticas, estéticas, entre outras. Assim, muito antes de Taine, Gautier, como outros, já defendia a relação entre o artista e seu meio – o que mostra que Taine, nesse ponto, sistematizou uma ideia que há muito já estava em curso. Ao mesmo tempo, é interessante lembrar que na Alemanha, mais ou menos à mesma época, teóricos e artistas – como Konrad Fiedler e Adolf Hildebrand – também pregavam a autonomia da arte, mas por uma via bem diferente – a das leis da percepção.

Ao rejeitar o progresso, Gautier se posiciona contrário a uma visão mecanicista da sociedade e – para chegar a uma discussão mais próxima da história da arte – numa via contrária à influência de Hegel e do positivismo e todos os seus desdobramentos historiográficos.

Esses pontos acima são importantes para entender o nosso Gonzaga Duque. Claramente defensor da influência do meio sobre a arte, ele, no entanto, não parece acreditar no progresso – o que estava em frontal oposição com os positivistas que o cercavam naquela geração entusiasmada com a república e a modernidade.

Enfim, os nossos críticos de arte da passagem dos séculos XIX e XX parecem ter desenvolvido um tipo de escrita bem próxima dos críticos/historiadores franceses do XIX, pelo menos da de Théophile Gautier que tomei aqui como modelo.

Não havia ainda no Brasil – nem mesmo na Europa ocidental ou nos Estados Unidos naquela época – sinais de repercussão das ideias dos historiadores de língua alemã, tais como Wölfflin, Riegl entre outros, cujas ideias só começaram a atravessar as fronteiras de seus países a partir dos anos 1930. Mais tarde dominarão totalmente o campo da disciplina – deixando os velhos críticos / historiadores franceses na obscuridade.

No entanto, aquele tipo de prática dos franceses do século XIX talvez esteja mais próxima da história da arte que hoje muitos tentam fazer – nessa nossa época de crise das grandes narrativas, inclusive na história da arte. Acredito, assim, que vale a pena trazê-los de volta à cena.

¹Ainsi donc, il demeure prouvé que la peinture, que l'on considère comme un art d'imitation et qui est plutôt un art de transformation, agit souvent avec d'autant plus de force qu'elle s'éloigne de la nature. Ce que le peintre doit chercher avant tout, c'est l'interprétation et non le calque des objets; qu'il rende l'apparence et non la réalité. ... car ces artistes, à la vérité relative, joignent leur intelligence et leur sentiment, et ce qui manque dans l'exactitude du détail est largement compensé par la sincérité de l'ensemble. (GAUTIER, 1856, 146-148)

² La grande erreur des adversaires de la doctrine de l'art pour l'art et de M. Tôpffer en particulier, c'est de croire que la forme peut être indépendante de l'idée; la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme ... Est-ce à dire pour cela que l'art doive se renfermer dans un indifférentisme de parti pris, dans un détachement glacial de toute chose vivace et contemporaine pour n'admirer, Narcisse idéal, que sa propre réflexion dans l'eau et devenir amoureux de lui-même? Non. Un artiste avant tout est un homme; il peut refléter dans son oeuvre, soit qu'il les partage, soit qu'il les repousse, les amours, les haines, les passions, les croyances et les préjugés de son temps, à la condition que l'art sacré sera toujours pour lui le but et non le moyen.... L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe. Aucun maître ou disciple de l'école moderne ... (GAUTIER, 1856, 151-153)

³ Selon les temps et les circonstances, l'art se développe, grandit, s'élève, s'abaisse ou se déplace ... Telle contrée, où s'épanouissait une abondante floraison de chefs-d'oeuvre, comme les fleurs naturelles du sol, s'appauvrit, se stérilise et ne voit plus pousser que quelques mauvaises herbes entre les pierres de ses terrains amaigris; telle autre, jusque-là inféconde, se trouve couverte tout à coup de plantes superbement vivaces dont les graines ont été apportées par les oiseaux du ciel ... Un beau jour, on ne sait pas pourquoi, les ateliers d'une ville, autrefois célèbre pour ses maîtres, se dépeuplent, puis se ferment. Sans raison apparente, la pourpre de la vie abandonne des veines généreuses, et de pâles peintures, d'où l'inspiration est absente, constatent seules qu'un petit nombre d'adeptes conservent des traditions tombées en désuétude ... (GAUTIER, 1855, I, 3-4)

⁴ L'Espagne a oublié Velasquez, Ribera, Murillo, Zurbaran et même Goya; elle ne peint plus avec sa sombre palette d'autrefois des moines au froc brun, des chevaliers au pourpoint noir, des gitanos à la peau basanée, des madones au regard extatique; elle n'a plus cette ardeur farouche, cette passion catholique qui la caractérisaient; et si l'écusson de Castille et Léon n'était pas blasonné au-dessus de la partie qu'elle recouvre, on confondrait l'école espagnole avec l'école française. (GAUTIER, 1855, I, 8)

⁵ Courbet já havia apresentado *Os quebradores de pedras, Os camponeses de Falgeye O Enterro de Ornans* no Salão de 1850-1851. Em 1855, submeteu 14 pinturas à Exposição Universal: três foram rejeitadas por falta de espaço, inclusive o *Enterro de Ornans* e o *Ateliê do Artista*. Courbet, então, retirou-as e preparou sua própria galeria, chamada Pavilhão do Realismo – uma estrutura temporária, colocada próxima à Exposição Universal. Segundo Linda Nochlin, a visitaçào e as vendas foram desapontadoras. Courbet escreveu o manifesto realista para a introduçào do catálogo dessa exposiçào individual e independente.

⁶ Corot est aussi un paysagiste de style ; il ne copie pas servilement la nature; il fait trembler dans des flots de lumière argentée des arbres au feuillage indécis que reflètent des eaux limpides et sous lesquels folâtrent des bergères et des Amours; il a une grâce, une tendresse, une poésie vraiment idylliques ... *L'Effet du matin, le Soir, le Printemps, le Souvenir d'Italie*, sont baignés de cette atmosphère suave qui flotte autour des paysages de Corot comme une tunique de gaze autour du corps d'une jeune nymphe, et causent une impression de fraîcheur, de calme et de joie douce ... (GAUTIER, 1855, II, 129)

⁷ Nous commencerons notre revue champêtre par le tableau de M. Jean-François Millet, *Un paysan greffant un arbre*. Bien différent des maniéristes en laid qui, sous prétexte de réalisme, substituent le hideux au vrai, M. Millet cherche et atteint le style dans la représentation des types et des scènes de campagne. Son *Semeur*, exposé il y a quelques années, avait une grandeur et une noblesse rares, quoique sa rusticité ne fût atténuée en aucune manière; mais le geste par lequel le pauvre travailleur envoyait au sillon le blé sacré était si beau, que Triptolème guidé par Cérès, sur quelque bas-relief grec, n'eût pas eu plus de majesté. Pourtant un vieux chapeau de feutre tout roussi et tout déteint, des haillons terreux, une chemise de toile grossière, formaient tout son costume. Le coloris était sobre, austère jusqu'à la tristesse; l'exécution solide, épaisse, presque lourde ... (GAUTIER, 1855, II, 57)

⁸ Le *Paysan greffant un arbre* est une composition d'une extrême simplicité, qui n'attire pas les regards, mais les retient longtemps lorsqu'ils se sont une fois fixés sur elle. Au milieu d'un verger, dont une chaumière occupe le fond, un homme, vêtu d'un gilet de tricot et d'un pantalon de grosse étoffe, insère la greffe dans l'incision d'un jeune tronc d'arbre coupé à mi-hauteur, avec tout le soin que demande cette délicate opération. A côté de lui une corbeille posée à terre contient les choses nécessaires à son travail ; sa femme, ayant un nourrisson au bras, le regarde d'un air intelligent et grave. La femme n'est pas jolie, certes; la beauté des paysannes passe vite aux fatigues de la vie rurale, mais il y a dans sa tête une expression pensive et touchante, dans sa pose une grandeur tranquille, et le coin de son tablier relevé lui fait une draperie dont le pli souple et bien jeté se pourrait tailler dans le marbre. L'homme, tant il sent l'importance de ce qu'il fait, a l'air d'accomplir quelque rite d'une cérémonie mystique et d'être le prêtre obscur d'une divinité champêtre; son profil sérieux, aux lignes fortes et pures, ne manque pas d'une sorte de grâce triste, tout en gardant le caractère paysan : une couleur sourde et comme étouffée à dessein revêt cette scène de ses larges teintes où ne papillote pas un seul détail, et enveloppe les personnages comme un épais tissu rustique. Que l'art est une singulière chose ! Ces deux figures mornes sur ce fond grisâtre, accomplissant un fait vulgaire, vous occupent et vous font rêver, lorsque les idées les plus ingénieuses adroitement rendues vous laissent froid comme glace. C'est que M. Millet comprend la poésie intime des champs : il aime les paysans qu'il représente, et dans leurs figures résignées exprime sa sympathie pour eux ... (GAUTIER, 1855, II, 57-59)

Referências:

ALONSO, Angela. **Ideias em movimento**: a geração 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In GONZAGA DUQUE, Luis. **Arte Brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 11-52.

FERREIRA, Félix. **Belas Artes**: estudos e apreciações. Porto Alegre: Zouk, 2012. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli (original de 1885).

GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin**. Paris: Charpentier et Cie., 1876 (original de 1835).

GAUTIER, Théophile. **Les beaux-arts en Europe**. Paris: Michel Levy Frères, 1855.

GAUTIER, Théophile. **L'art moderne**. Paris: Michel Levy, 1856.

GONZAGA DUQUE, Luiz. **Arte Brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (original de 1888).

GONZAGA DUQUE, Luiz. **Graves & frívolo**s. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa / Livraria Sette Letras, 1997.

GONZAGA DUQUE, Luiz. **Outras impressões**: crônica, ficção, crítica, correspondência 1882-1910. Rio de Janeiro: Contracapa / FAPERJ, 2011. Organização: Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason, ed. **Art in Theory 1815-1900**: na anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishing, 1998.

LINS, Vera. **Gonzaga Duque**: a estratégia do franco-atirador. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

LINS, Vera. **Novos pierrôs, velhos saltimbancos**: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca. Curitiba: Secretaria de Estado de Cultura, 1997.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Gonzaga Duque**: um crítico no museu. Rio de Janeiro: MNBA, 2008. Catálogo de exposição.

NOCHLIN, Linda. **Realism and Tradition in Art 1848-1900**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966 (Coleção Sources & Documents).

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, Ensino e Academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X / FAPERJ, 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes. A questão dos discursos fora de si na historiografia da arte brasileira. In: **Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2018, Salvador. História da Arte em Transe: (i)materialidades na arte. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte / UFBA, 2018. v. 1. p. 55-64.

PEREIRA, Sonia Gomes. Algumas discussões sobre a historiografia da arte no Brasil: os modelos teóricos na passagem dos séculos XIX e XX. In: Memórias e Invenções, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP**. Campinas: ANPAP/PUC-Campinas, 2017. v. 1. p. 286-300.

PEREIRA, Sonia Gomes. Os Modelos Historiográficos na Teoria e na Prática da Academia Imperial de Belas Artes. In: IX Seminário do Museu D. João VI: Pesquisas sobre os acervos do MDJVI e do MNBA, 2019, Rio de Janeiro. **Anais do IX Seminário do Museu D. João VI**: Pesquisas sobre os Acervos do MDJVI do MNBA. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2018. p. 95-103.

RODRIGUES, José Augusto Fialho. **Natureza e temperamento**: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Tese de doutorado.

TAINÉ, Hippolyte. **Filosofia del Arte**. Barcelona: El Aleph, 2000. Trad. A. Cébrian. 4 tomos (original de 1865).

VÉRON, Eugène. **A Estética**. São Paulo: Editora Formar, s/d. 2 vols. Coleção História da Arte (original de 1878).

SITE minerva.ufrj.br/escola-de-belas-artes/biblioteca-de-obras-raras.

SITE www.inha.fr/fr/ressources/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html.

SITE www.eliseuvisconti.com.br

Sonia Gomes Pereira:

Sonia Gomes Pereira é historiadora da arte e museóloga, fez mestrado na Universidade de Pennsylvania, doutorado na UFRJ e pós-doutorado no Laboratoire du Patrimoine Français em Paris. É professora titular da UNIRIO e titular emérita da UFRJ. Pesquisadora do CNPq. Faz parte do corpo permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Tem-se dedicado à arte brasileira do século XIX e início do XX, com ênfase nos

temas: formação do artista, academia, colecionismo e historiografia da arte. Publicou artigos, capítulos e livros – tais como *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes*, publicado pela Faperj/Mauad, em 2016.