

## 2.

### O Espaço da arte no Brasil no século XIX

#### 2.1.

##### Os primórdios da crítica de arte em Gonzaga Duque

Quando Brito Broca nos apresenta um panorama da vida literária brasileira<sup>1</sup>, conta-nos sobre uma imprensa efervescente que ganhara espaço, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. O autor resgata minúcias cotidianas de um sem número de jornais, folhetins diários (matutinos e vespertinos) e revistas literárias que circulavam nas capitais brasileiras.

O jornalismo literário foi de fato, a via pela qual Gonzaga Duque<sup>2</sup> enveredou pelo mundo das letras tão logo completou seus estudos básicos no Rio de Janeiro. Sua estréia no jornalismo se deu na revista *Guanabara* quando contava apenas 17 anos. Mais tarde participaria da fundação de várias outras revistas: *Rio Revista*, *Galáxia*, *O Mercúrio* e, em 1908, *Fon-Fon* que, ao contrário das demais, teria vida longa.

Gonzaga Duque fez parte de uma geração literária rica, freqüentada por um tipo singular cujo codinome “homem de letras” forjava o perfil autêntico dessa época, que mesclava a aspiração intelectual aos sabores da boêmia. A expressão “homens de letras” foi cunhada com o intuito de abarcar todas as atividades que acumulavam: foram inúmeros os escritores e poetas que, além de se dedicarem à sua obra literária, exerciam também a função colaborativa com os jornais publicando romances folhetinescos, crônicas e artigos e ainda cumpriam ainda outros cargos no magistério e no funcionalismo público. Eram muitas as estratégias para se salvarem da ausência do público leitor e garantir a

---

<sup>1</sup> BROCA, Brito, *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

<sup>2</sup> Nascido no Rio de Janeiro em 1863, Luís Gonzaga Duque Estrada desde cedo cultivou interesse pela literatura brasileira e estrangeira. Alcançou notoriedade colaborando com o jornalismo e finalmente publicando romances.

sobrevivência.<sup>3</sup> De qualquer forma devemos a esses literatos o início de uma certa prática literária opinativa que constituiria, ao fim e ao cabo, na nossa crítica literária e também artística.

Ao longo de sua vida, Gonzaga Duque assinou inúmeros artigos e crônicas, muitas vezes utilizando pseudônimos (Alfredo Palheta era o mais freqüente deles). E também publicou livros como *Arte Brasileira* (1888), *Graves e Frívolos* (1910), *Mocidade Morta* (1899). Já os volumes *Horto de mágoas* (1914) e *Contemporâneos* (1929) seriam publicados postumamente. Este último título revela uma série de críticas e crônicas publicadas em diversos jornais e revistas ao longo da vida do autor. A adoção de tais gêneros reflete as inovações da nossa imprensa que já se faziam notar com a decadência do folhetim e a crítica literária, que se afirmaria em caráter cada vez mais regular e permanente. O folhetim viria evoluir paulatinamente para a crônica de uma coluna, concentrando-se em apenas um assunto.

A participação jornalística de Gonzaga Duque tem o mérito de introduzir a arte como assunto na imprensa brasileira. Um tema ainda pouco conhecido e pouco explorado que Gonzaga Duque abordou nos seus artigos em diversos jornais *Gazetinha*, *o Globo*, *A Semana*, *Cidade do Rio*, *Diário de Notícias*, *O Paiz*, *Os Annais*, *Rua do Ouvidor*, *Kosmos* e *Diário de Commercio*. Foram quase trinta anos de atividade intensa, como um bom “franco-atirador” Gonzaga Duque bombardeava o público com suas considerações críticas sobre a arte no Brasil e no mundo. A imprensa foi o meio escolhido e encontrado pelo crítico para que ele alcançasse o grande público, já que a publicação de livros não havia se mostrado eficiente.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> “\_ Qual é o homem de letras que, entre nós, vive exclusivamente da pena? Qual é ele? Nenhum...” Coelho Neto em *A Conquista*. Citado em República das Letras NETO, L., *Estrutura social da República das letras - sociologia da vida intelectual brasileira* (1870 – 1930). São Paulo: Ed. Grijalbo, 1973.

<sup>4</sup> No seu diário, no ano de 1901, Gonzaga Duque comenta que um livreiro o havia procurado para acertar as contas da venda dos volumes do *Arte Brasileira*, publicado em 1888. Ele lamenta o fato de só ter vendido 5 exemplares: “*Em 13 anos, dos milhares de pessoas que ali entram apenas cinco tiveram a curiosidade de ler esta obra recebida como pouco vulgar de distinção pela imprensa fluminense, citada ainda hoje e algum tanto conhecida no estrangeiro!*” LINS, Vera, *Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador*, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1991, pg. 167.

*Fazer crítica nesta abençoada terra de reclames, parece arrojo se não é demência.*

Gonzaga Duque<sup>5</sup>

Este comentário de Gonzaga Duque expressa a dificuldade de se realizar uma crítica de arte pertinente em um país onde a literatura se desenvolve de forma preponderante em relação às artes visuais. Nas palavras de Nestor Victor encontramos um panorama preciso da precariedade das discussões artísticas e culturais naquela época:

ocupam-se, ainda hoje, de tais assuntos, jornalistas e às vezes até meros ‘reporters’ disponíveis no instante. Estes passam a vista no Salão anual ou numa galeria onde um determinado artista expõe, mas apenas para que em seu jornal ou revista se faça referência aquele fato secundário. Não raro nem mesmo vão lá, limitam-se a utilizar apontamento que os interessados lhe dão. Nada entendem daquilo e o que fazem vale apenas como registro cronológico. Entender propriamente daquelas coisas, ele não entende. É um arbitrário nos seus juízos.

Nesse contexto, a atuação de Gonzaga Duque é relevante pois consegue exercer uma crítica de arte pertinente. Gonzaga Duque bebe em fontes diversas, buscando dialogar com outros pensadores para formar um entendimento qualificado sobre o tema. O interesse genuíno pela arte se destaca na sua obra. O livro *Arte Brasileira* foi a primeira publicação de história da arte do Brasil constituindo um arrazoado crítico da arte do país desde o tempo colonial, havendo-se leitura obrigatória para todos que pretendiam entender a arte local. Outro aspecto inovador em Gonzaga Duque era o fato de ele ignorar o poder legitimador dos meios acadêmicos priorizando o seu contato direto com a produção artística. A sua crítica não se interessa em sobrepor um sistema teórico às obras analisadas, mas sim em travar um verdadeiro corpo-a-corpo com as obras de arte como veremos mais adiante. Ademais, ele próprio praticava desenho e pintura e mantinha um relacionamento próximo com os artistas a fim de acompanhar o desenvolvimento técnico de cada um. Esse entendimento acerca da prática pictórica desloca a crítica de arte de Gonzaga Duque para um outro patamar, inédito no Brasil. Mais diretamente, podemos considerar que Gonzaga Duque inaugura a atividade da crítica de arte propriamente dita, uma crítica que se qualifique como tal. Sua singularidade

---

<sup>5</sup> DUQUE, Gonzaga, *Contemporâneos*, Typ. Benedicto de Souza, Rio de Janeiro, 1929. Pg.123.

reside na sua capacidade em apurar seus sentidos aliados a conteúdos teóricos relevantes para conseguir tangenciar aspectos cruciais da arte brasileira.

## 2.2.

### **A sedimentação do convencionalismo estético: a produção tutelada desde a Colônia à República**

Sobre a incipiente crítica de arte, Nestor Vítor ainda comenta:

é pior, no entanto, quando a folha ou a revista dispõe de um ‘crítico` para o caso. É um homem já relacionado com os artistas, pois que os procura habitualmente, e, como tal, simpatizando com estes e antipatizando com aqueles, não raro porque lhe dão mais quadrinhos e outros menos.<sup>6</sup>

O comentário do escritor revela um certo “favoritismo” na “cobertura artística”, que permeava a atividade dos críticos e comprometia debate artístico.

O tal “clientelismo”, apontado anteriormente por Nestor Vítor, o qual se mostrava capaz de orientar a crítica improvisada na imprensa brasileira era de fato reflexo de um certo modo de produção artístico fomentado desde os tempos remotos. Se traçássemos uma linha histórica apresentando a produção de arte brasileira, veríamos que esta sempre esteve mais ou menos comprometida com alguma instituição que quando não era diretamente responsável pelo patrocínio das obras, exercia ao menos o papel de “supervisão” artística. O período colonial foi marcado por uma produção artística diretamente vinculada à Igreja e às ordens religiosas que encomendavam as obras, sobretudo esculturas em madeira policromada, destinadas a altares, e pinturas decorativas para o interior das igrejas.

A vinda da Corte no início do século XIX traria a reboque a Missão Artística Francesa, cujo mérito seria o de normatizar o ensino de Belas Artes no país.

---

<sup>6</sup> VITOR, Nestor Artigo *A crítica de arte na obra de Gonzaga Duque* em *O Globo*, 4 de novembro de 1929.

Quirino Campofiorito<sup>7</sup> observa o fortalecimento do academicismo com a Missão Artística Francesa e a importação do pensamento neoclássico francês. Um modelo artístico que se remetia fundamentalmente à idéia de beleza inspirada na concepção da arte clássica vivida no Império Romano. Se as formas neoclássicas se destacam pela harmonia e solidez, a “transposição” de modelo para o Brasil não aconteceu de maneira linear<sup>8</sup>. No entanto, podemos considerar que o alinhamento estético que se consolida no Império atende aos critérios neoclássicos consubstanciados num código peculiar de beleza, pela qual a arte antiga, fundamentalmente expressa nas formas greco-romanas<sup>9</sup>, é reverenciada como um modelo universal e atemporal. Ainda que a arte neoclássica importasse parâmetros muito distantes da realidade brasileira e da nossa natureza, esses fundariam os princípios acadêmicos que doutrinariam a produção artística brasileira. A presença estrangeira não conseguiria alterar certas regras enfáticas sustentadas pelos professores da Academia Imperial de Belas Artes acabando por reforçar o convencionalismo estético.

Note-se que toda escola e Academia possuem suas normas e regras, necessárias para sua perpetuação, podendo restringir o exercício pleno da criatividade. Nesse sentido, o estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes e o modo de ensino vigente viriam a contribuir significativamente para fortalecer o modelo fortemente apoiado no modelo neoclássico. No Segundo Reinado as atividades acadêmicas tomam maior impulso e D. Pedro II assumiria o papel de mecenas incentivando a realização de Exposições Anuais e a criação do Prêmio-Viagem, concedido anualmente sob a outorga pessoal do imperador. Como era de se esperar, a escolha do prêmio gerava intrigas e favoritismos, levando os artistas a

<sup>7</sup> CAMPOFIORITO, Quirino, *História da pintura brasileira no século XIX*, Pinakothek, Rio de Janeiro, 1983.

<sup>8</sup> O nascente Império brasileiro esboçava singularidades culturais e sociais que muito se distinguiam do Estado francês, a presença da Coroa reforçava o traço da tradição medieval e católica de Portugal, conjugando ainda pela presença da escravidão. As obras pintadas por Debret são sintomáticas porque flexibilizam nas formas e colorido, revelando a tentativa de sintetizar esse conjunto paradoxal de conceitos políticos e sociais. Ver Debret, *o Neoclassicismo e a escravidão*, in NAVES, Rodrigo, *A forma difícil*, Editora Ática, 1996.

<sup>9</sup> “O conhecimento das ruínas de Herculano, o contato com a arte de Pompéia, através das coleções existentes em Nápoles e o conhecimento da arte clássica romana, cujos monumentos ainda comprovavam sua serena grandeza foram fundamentais para que David e seus seguidores constituíssem suas poéticas que se tornariam cânones daquele tempo.”

LUZ, Angela, *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005, p. 45.

se comprometerem diretamente com o gosto e aprovação do governante. O advento da República apagaria a Academia Real apenas nominalmente, mas manteria a sua essência e, de certa forma, um *modus operandi* inalterado, sob o título de Escola Nacional de Belas Artes. Campofiorito<sup>10</sup> define os Prêmios de Viagem, vigentes desde o Império e perpassando a República, como um importante instrumento de manutenção da disciplina acadêmica, fortalecendo um conjunto de regras e possibilidades específicas acordadas de antemão.

Tais fatores evidenciam uma produção artística que sempre esteve, de uma forma ou de outra, vinculada à alguma tutela institucional responsável pelo crivo desta produção, favorecendo os artistas cujas obras se coadunassem às ideologias vigentes. E da mesma forma que o fazer artístico era comprometido, a crítica, embora rarefeita, também criava seus laços de lealdade. Decerto, tanto os artistas como os jornalistas estavam acostumados a valorizar a concepção técnica, estilística e ideológica da Academia. Esse ambiente “viciado” acabava por estreitar o campo artístico e, sobretudo reduzia o seu espectro de reflexão.

Ao longo deste trabalho vamos observar que Gonzaga Duque trabalha neste cenário, mas nada contra a corrente combatendo o que ele chamava de “crítica sobrecasaca”. Vamos perceber que ao longo de sua atuação como crítico, Gonzaga Duque rivaliza com a academia em muitos momentos. Isso porque tanto a Academia Imperial e, mais tarde, a Escola de Belas Artes, ao seu ver, encarnariam em grande parte as forças do imobilismo. Ele criticava essa dinâmica observando que a pintura brasileira se via subordinada ainda aos *"arcaicos processos onânicos da pintura friccional, esbatida e raquítica, sem nervos, sem sangue, sem alma!"*. As palavras de um dos personagens de seu romance *Mocidade Morta* que se insurgia contra *"os estafados preceitos do academismo, o sistema métrico das concepções guiadas, os dogmas estéticos do ensino oficial"* ilustram o esforço do crítico em criar um espaço de autonomia não só da crítica como do fazer artístico.

---

<sup>10</sup> CAMPOFIORITO, Quirino, *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p.98.

### 2.3.

#### **A acomodação do ideário nacional na pintura romântica brasileira**

Traçando um panorama histórico brasileiro, podemos pensar o século XIX como decisivo no tocante à formação da cultura nacional. Fatos relevantes concorrem para isso: a transferência da família real portuguesa e a elevação do Brasil a Reino Unido; a independência política e o estabelecimento de um Estado nacional. De maneira simplista, podemos assinalar o período como o de formação da nação brasileira, um momento repleto de expectativas esperançosas que dá lugar para o intuito patriótico capaz de insuflar a produção artística da época.

Este patriotismo impregnara a literatura desde o início do século XIX, observando-se nesta a predominância da tônica localista. A valorização do elemento indígena e da paisagem nacional ganhou relevância na cena brasileira com o desenvolvimento do Romantismo como gênero literário. Jovens autores, destacando-se Gonçalves de Magalhães, estavam mais sintonizados com a sensibilidade romântica que contaminara a literatura européia, e, estimulado pela ação de artistas imigrantes que ofereciam uma leitura exótica do Brasil - dentre estes é preciso ressaltar a atuação de Ferdinand Denis<sup>11</sup> - um grupo de escritores se embrenha na missão de criar uma expressão nova para manifestar a singularidade do país. Antônio Cândido<sup>12</sup> observa que “o sentimento de apreço pela jovem nação”, e o intuito de dotá-la de uma literatura levam esta geração a escrever a cultura brasileira, e a ler o passado colonial “por gosto”.

Este intuito patriótico ganharia força no campo das artes plásticas. As narrativas literárias se desenvolvem em um momento decisivo para a pintura no Brasil, já

---

<sup>11</sup> “(...) o francês Ferdinand Denis, autor do primeiro escrito onde se reconhece uma literatura brasileira distinta, o RÉSUMÉ DE L’HISTOIRE DU BRÉSIL (...) manifestava um pondo de vista nacionalista recente: um país independente possui uma literatura independente. (...) com efeito, Denis foi ouvido anos depois por alguns jovens que estavam estudando em Paris, onde fundaram em 1836 a revista NITEROI, em cujo primeiro número apareceu o manifesto fundador, escrito por Gonçalves de Magalhães, preconizando o abandono da mitologia clássica, e dos modelos portugueses, propondo o índio como tema nacional(..)”

CÂNDIDO, Antônio, *Formação da Literatura Brasileira*. SP/BH: Eder, 1975. p. 43.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 45.

que é a partir da segunda metade do século XIX surgem os primeiros pintores nacionais formados pelo ensino acadêmico instaurado em 1816. A discussão nacionalista fornece argumentos para a pintura, responsável por dar forma e colorido às insígnias nacionais. Uma análise mais aprofundada sobre a questão nos revela que o que estava em discussão no cenário artístico brasileiro a definição de uma cultura que como herdeira de uma tradição ocidental estava empenhada em assinalar as suas especificidades. Antônio Cândido observa que a literatura e a arte daquele período enfrentou um problema que era resolver a *“ambigüidade fundamental: a de sermos um país latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”*<sup>13</sup>

A solução brasileira foi justamente a valorização da cultura indígena e a natureza exuberante local, que remetiam a certo substrato alegórico de purismo, funcionando como uma metáfora da natureza “intocada”. O índio, afinal de contas, era o elemento original brasileiro, aquele que comungava de intensa harmonia com a natureza exuberante, que conhecia os segredos da mata virgem e, sobretudo, era o sujeito que ainda não havia sido corrompido pelo contato com o homem branco. A figura do índio consubstanciaria, por fim, o componente primitivo, a base originária de uma cultura dita brasileira. Dessa forma, o propósito nacionalista seria facilmente acolhido pelo ensino formal de Belas Artes, constituindo a idéia de uma “arte oficial”. O desenvolvimento dos cursos da Academia e que os Prêmios de viagem são instituídos, ocasionando a oportunidade de os estudantes se aperfeiçoarem no exterior, abrindo a possibilidade dos nossos pintores entrarem em contato com as novas vogas da pintura européia. Estavam lá em franco sucesso o Realismo e o Romantismo. É bem verdade que os nossos pintores não abriam mão do rigorismo acadêmico e se mostravam, na maioria das vezes, resistentes em absorver as novas concepções plásticas que se desenvolviam naquele momento, porém a nossa arte não sairia “ilesa” desta aproximação com a arte européia. Sobre isso, Campofiorito observa que :

A grande revolução que se efetua na pintura européia, tendo Delacroix ( 1798 – 1863) como figura maior do Romantismo, e, em seguida, Gustave

---

<sup>13</sup> CANDIDO, Antônio, *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976, pg.117.



Courbet à frente do Realismo, não comoveu os nossos melhores pintores, tão comprometidos com uma atitude resistente a inovações. Nem mesmo a bela lição de um pintor como Corot, que faz reviver a sensibilidade poética diante da natureza e da vida humana, como será o exemplo dado também por François Millet ( 1814 – 1875), seduz nossos bolsistas, que levavam sempre, para cumprimento rigoroso, o endereço dos ateliês onde pontificava o reacionarismo de mestres famosos oficialmente e que impunham total disciplina acadêmica contrária a inovações.<sup>14</sup>

No trecho acima Campofiorito faz referência a alguns dos artistas que estavam que se destacaram no processo de renovação artística na Europa, que originariam as escolas romântica e realista. Vale lembrar que o Romantismo surge na Europa no início do século como um movimento literário constituindo, em última instância, um sintoma da crise do cânone clássico, que cristalizava as formas artísticas reverenciando a arte antiga greco-romana. O modelo neoclássico fundamentava-se numa relação entre a ordem humana e a ordem natural apoiada num princípio de racionalidade. Esta relação pode ser considerada como um reflexo da razão iluminista, que colocou em cheque o pensamento humanista, questionando todo o saber tradicional renascentista, inclusive a própria autoridade divina. Dessa forma, a culminância da crise do modelo neoclássico se dá com a dessacralização da natureza, o momento que esta deixa de ser o parâmetro mediador do encontro do homem com Deus, para protagonizar uma relação direta com a constituição subjetiva humana. Sendo assim, o modelo neoclássico de beleza não se refere à natureza, mas a um modo característico das artes em representá-la, onde o artista, a ele submetido, não tem outra opção senão a de sacrificar a expressão livre e emotiva. A transposição dessa dimensão crítica para o campo das artes engendra uma alteração significativa, pois a razão iluminista coibia a subjetividade ao instaurar a lei da universalidade estabelecendo padrões e buscando demonstrações empíricas da vida mundana. Com a crise do modelo neoclássico, o “eu” passa a integrar a natureza, dando vazão aos contornos subjetivos da existência humana, abrindo novas possibilidades de expressão na arte.

---

<sup>14</sup> CAMPOFIORITO, Quirino, *História da pintura brasileira no século XIX*, Pinakothek, Rio de Janeiro, 1983, vol. 4, p.19.

Dessa forma, o Romantismo \_ bem como o posterior Realismo \_ vai deitar suas raízes justamente nesse novo interesse pela subjetividade, que também viria a atender ao desejo de recobrar a imaginação e certo sentimentalismo que haviam sido descartados na ordem da razão. Caberá ao Romantismo emancipar a fantasia e a imaginação como produtora de relações expressivas com o mundo, liberando a produção artística da submissão à imitação clássica. O Romantismo obriga a arte a engendrar uma redefinição formal, a partir da adoção de um novo princípio de visão de mundo. O Romantismo de Delacroix \_ aqui citado por Campofiorito \_ por exemplo, quebraria a rigidez e a previsibilidade do neoclássico, desenvolvendo uma pintura convulsiva, fluída em que as formas se amoldavam umas às outras. Argan observa que Delacroix imprime à pintura francesa um impulso que a faz transformar a partir de um rompimento definitivo com o modelo neoclássico<sup>15</sup>. Por outro lado, abandonada a condição divina, a natureza se reencanta tendo o homem como centro, consubstanciando a idéia do sublime. A pintura de Corot, também apontado por Campofiorito, expõe uma relação não hierarquizada com a natureza. Nela, o pintor intui que a unidade do homem com a natureza corre perigo na sociedade moderna, na medida em que valoriza o cientificismo e impede o sentimento espontâneo na natureza. Por isso, o artista romântico se inspira na paisagem, encontrando nesse motivo um momento de respiro, reflexão. Em Corot, a natureza não é mais um objeto, mas um motivo, um estímulo a uma reflexão profunda sobre o homem e a sua condição perante esse novo mundo.

É relevante notar que o que encanta o artista romântico não é o conteúdo de sua arte, nem a sua realidade, mas sim essa nova forma de se relacionar com o mundo, em que o “eu” interage com a natureza, e todos os elementos existentes, de maneira direta e não hierarquizada. E dessa maneira, a natureza torna-se fonte inesgotável para a auto-reflexão. Também é nesse sentido que podemos também compreender o nacionalismo presente na arte romântica. A primeira onda romântica na França corresponde à revolta burguesa contra a restauração dos privilégios de nobreza após a queda de Napoleão. A luta contra a autoridade e a legitimação de poder se apóia numa concepção liberal da história, na luta pela

---

<sup>15</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*, Editora Schwarcz, São Paulo, 1998, Pg57.

liberdade. A questão nacional é exaltada, sendo ao mesmo tempo fruto e também deflagrador do questionamento individual. O desenvolvimento de uma nova sensibilidade não seria abalado nem com a frustração política do ideário revolucionário, que, ao contrário, funcionará como um incentivo à auto-reflexão. O discurso histórico \_ antes relegado à condição de inferioridade pelo Iluminismo, sobretudo o francês e o inglês, que valorizavam a certeza matemática e o conhecimento científico \_ é recuperado concomitante com o processo de expansão do domínio burguês. É nesse sentido que o nacionalismo vicejante nos sonhos revolucionários embalam os versos dos poetas românticos na Europa, fazendo emergir o sonho de transformação nacional, decodificado como o desejo de liberdade. Delacroix, como a maioria dos românticos, impunha a bandeira dos revolucionários, e nas suas telas defendia uma concepção de liberdade que significava o triunfo nacional.

Voltando os nossos olhos para o Brasil, podemos concordar com Campofiorito observando que o contato dos pintores brasileiros com os pintores românticos europeus tenha se dado de forma restrita nas viagens dos nossos bolsistas, porém não podemos deixar de notar que a nossa pintura ainda assim sofreria uma influência significativa dessa nova escola. No entanto, é inegável que a experiência nacional tem aspectos singulares que merecem ser examinados.

De fato, quando correlacionamos as experiências européias (tais como as citadas por Campofiorito) com o desenvolvimento pictórico no Brasil do século XIX vamos poder detectar a influência evidente do Romantismo na exacerbação nacional e no culto à natureza que encontrariam eco nas telas brasileiras. Porém, vale notar que se o Romantismo brasileiro também se impregnou do culto à natureza exuberante e do ufanismo nacionalista, o desenvolvimento desta temática ocorria concomitantemente com formação da nação brasileira, atendendo desta forma, a desígnios políticos bastante claros quanto à sedimentação de uma cultura nacionalista. Nessa medida, pode-se perceber a exaltação da paisagem e a valorização do elemento indígena, clamado como herói brasileiro, servindo a uma estratégia de forjar um anteposto ao colonizador europeu e a afirmação de um novo tempo histórico. Desta forma, apesar do nacionalismo estar presente no programa romântico europeu, a sua transposição para a experiência brasileira se

dá a partir de uma motivação totalmente diversa. Ademais, vimos que os românticos do velho continente se dirigiam à natureza como um estímulo à auto-reflexão, em busca de uma dimensão libertadora, ocasionando a expressão da imaginação e da emoção. Ora, esta experiência era inimaginável no modelo brasileiro, onde a comunhão com o Estado era flagrante. A geração romântica contou com o estímulo do Império, que encontrava na arte nascente uma resposta à ânsia em civilizar o país. Luiz Costa Lima nos dá uma análise precisa deste momento:

Firmado o serviço à pátria pela atenção à sua natureza, pelo respeito aos dogmas do progresso, da religião e do Estado-nação, o poeta romântico brasileiro salva-se da ausência de público para a página escrita tornando-se funcionário público. (...) Nestes termos, que outra questão pareceria decisiva aos que escrevem sobre literatura senão a nacionalidade? Ela parece o desembarcadouro inevitável das premissas pátria e natureza.<sup>16</sup>

Fica claro que a inexistência de conflito com a sociedade instituída desprovê o romantismo brasileiro do seu aspecto crítico e de sua dimensão reflexiva. Aliás, pode-se inclusive perceber que ao contar com o patrocínio governamental, o Romantismo assume no Brasil uma direção inversa à sua proposta original. A natureza, por exemplo, ao invés de estimular a auto-reflexão, presta-se ao artista brasileiro como motivo de êxtase diante de seu exotismo e exuberância. Não obstante, o Romantismo se desenrolou numa retórica que atendeu aos instintos civilizatórios e compôs uma sentimentalidade óbvia, não conseguindo engendrar o questionamento subjetivo, que caracterizaria a condição moderna por excelência.

De forma simplificada podemos considerar que o Romantismo irrompe no Brasil prescindindo da sua dimensão reflexiva, mas se estabelecendo como temática. Mais do que isso, podemos observar que os pontos capturados no Romantismo europeu que viriam fortalecer aspectos de uma narrativa que interessava àquele momento político específico se tornariam elementos da concepção plástica brasileira.

## 2.4.

### A pintura como propaganda

<sup>16</sup> LIMA, Luiz Costa, *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 146.

Quando a natureza perde o seu impulso reflexivo e assume o lugar do sentimentalismo nostálgico, a valorização do elemento indígena torna-se fundamental. O índio encarna a paródia do “bom selvagem” e essa idéia de uma “inocência perdida” ganha contorno nos versos literários, como os de Gonçalves Dias que descreve *Marabá* a mestiça abandonada pela tribo por ser filha de português:

Eu vivo sozinha; ninguém me procura!  
Acaso feita  
Não sou de Tupã?  
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:  
Tu és, me responde;  
Tu és Marabá.

Dos livros para as telas, a temática indianista toma conta da pintura. Em 1882, Rodolfo Amoedo, então pensionista na *École des Beaux-Arts* em Paris, remete ao Brasil sua interpretação de *Marabá*, um estudo de uma adolescente desnuda, retratada num décor romântico em que a jovem mestiça parece melancolicamente pensativa apoiada numa pedra no meio da floresta. Os professores Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros realizaram o seguinte parecer sobre a obra:

Quanto à *Marabá* \_ , ser uma figura bem composta, largamente feita e de colorido agradável, mas, quanto ao desenho, deixa ainda alguma coisa a desejar; pois sendo essa qualidade estudada com cuidado desde a cabeça até a região peitoral, não acontece o mesmo dessa região até as pernas que é um tanto descuidada<sup>17</sup>.

Nota-se que os professores focaram suas preocupações no aspecto técnico da pintura, censurando o modo de execução e a qualidade do desenho do artista. A temática, no entanto é aceita sem muita meditação.

No mesmo ano, Gonzaga Duque publicaria um artigo sobre a exposição de Amoedo, em tom elogioso. Na sua percepção, ao contrário dos professores da Academia, “*a figura apresenta muito bom desenho e muita espontaneidade na*

---

<sup>17</sup> FERNANDES, Cybele V.N., *A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes*. in PEREIRA, Sônia Gomes (org), *185 anos de Escola de Belas Artes*, EBA, UFRJ, 2001/2002.

*maneira de pintar*”<sup>18</sup>. E aprecia o fato do Rodolfo Amoedo, como discípulo de Alexandre Cabanel “*segue pelo mesmo terreno que todos os importantes discípulos desse feliz, isto é, caminha para lugar contrário ao do mestre*”. Dessa forma o elogio do crítico dirige-se a esta certa “independência” que o artista consegue expressar na sua pintura, descumprindo o rigor acadêmico do desenho e composição.

Anos mais tarde Gonzaga Duque voltaria a comentar *Marabá*, e dessa vez, discordando das linhas anteriores:

O quadro do Sr. Amoedo como obra histórica pouco valor encerra: 1° porque, se o pintor o tivesse enviado com o título de Melancólica, ou de Isolada, ou não-lo remetesse como um simples estudo de nu, ninguém ao certo encontraria a fonte que lhe serviu de inspiração (...) tendo sido no lirismo que o pintor encontrou a tocante descrição do tipo de Marabá (...) um tipo louro, de olhos azuis como o mar; e o pintor, afastando-se desses característicos, dá-lhe à tez o tom queimado das folhas secas, aos olhos negros do jacarandá, aos cabelos a cor dos frutos do tucum. É um tipo mestiça (...) não é a filha do estrangeiro, odiada pelos gentios.<sup>19</sup>

As observações de Gonzaga Duque demonstram certa irritação com o “nacionalismo” forçado no título da obra e aponta o recurso estilístico utilizado por Amoedo: o artista sente-se compelido a referendar uma fonte literária como se isto garantisse à sua obra algum valor. E nesse caso a referência à Gonçalves Dias se coadunava com os preceitos valorizados pela Academia. Num intuito similar, ele critica a tela de Aurélio Figueredo, cujo título era *Redenção do Amazonas*:

Vê-se claramente que o artista não estudou o quadro como deveria ter feito para conseguir obra digna de seu nome e do assunto. (...) Se o artista em lograr de encher a sua tela decorativa de tanta riquezas de estofos, colunas de mármore, e tapetes e flores e ânforas, tivesse pintado uma paisagem do Amazonas, a mata virgem daquela região vastíssima!... Talvez tivesse interpretado o assunto.<sup>20</sup>

Nesses dois momentos Gonzaga Duque aponta a superficialidade da produção artística que se sente comprometida *a priori* com uma temática específica para que esta conseguisse alcançar a apreciação acadêmica. O crítico evidencia a artificialidade da dinâmica oficial capaz de operar distorções na produção

<sup>18</sup> DUQUE, Gonzaga, *Impressões de um Amador – Textos esparsos de crítica (1882 – 1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 72.

<sup>19</sup> DUQUE, Gonzaga *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888. p.185.

<sup>20</sup> DUQUE, Gonzaga, *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 13.

artística, pois o que estava em curso era a formação de uma “arte oficial”, que mesclava os princípios acadêmicos na fatura pictórica a temas convenientes ao discurso nacional. Nesse sentido, os “*Salons*”, promovidos pelas academias, eram instrumentos de grande poder de consagração, no que se refere à promoção dos artistas. E também da orientação da arte nacional, já que as obras selecionadas eram inicialmente moldadas a partir da sensibilidade do artista, mas norteadas pelos valores e ideais acadêmicos. Muito embora os temas religiosos e as cenas de costumes estivessem presentes nos Salões, a partir da metade do século XIX, a grande maioria das produções se concentrava nos temas nacionalistas e históricos.

Nesse panorama, as batalhas ganhavam maior projeção após a eclosão da Guerra do Paraguai. Isto porque a Guerra impôs à Corte e aos ministérios novas exigências de propaganda positiva, ensejando a criação de uma nova epopéia nacional e, nesse sentido, é relevante notar que a pintura alça-se ao patamar de modalidade artística determinante, fortalecendo ainda mais o modelo de produção das artes por parte do Estado, mediante encomendas públicas. Somente no ano de 1872, o Salão expôs três telas históricas de grandes dimensões, encomendas oficiais: *A batalha do Riachuelo*, *A passagem de Humaitá*, ambas de Vítor Meirelles e *A batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo. No Salão de 1879 estes artistas participariam com as telas de grande dimensão *Batalhas do Avahy* e *de Guararapes*. A exposição alcançou recorde de público e dividiu a opinião dos críticos empenhados na eleição da tela mais bem executada.



*Batalha do Avahy, 1872-1877*

Pedro Américo  
Óleo s/ tela, 600 X 1100cm  
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

A *Batalha do Avaí* foi executada por Pedro Américo durante sua estadia em Florença. Ao retornar ao Brasil ele expôs primeiramente a obra em um barracão, fora da Academia, já atraindo a atenção do público, antes da exposição oficial. Na *Batalha*, Pedro Américo consegue compor uma tela de grande apelo visual. A paisagem é praticamente inexistente, dando lugar a um imenso campo de batalha. O céu escuro e enuvado é cortado por um rasgo de luz horizontal que aponta para um horizonte claro e harmonioso, longe do combate. De resto, a fumaça e a tempestade oprime os corpos em combate. O primeiro plano é composto por uma massa de corpos combatentes e também combalidos. Grupos de cavalaria assumem a posição de combate com suas espadas e armas em riste. O movimento dos diferentes grupos na cena se organiza em uma forma espiralada, revelando uma ação contínua da luta. Ao ser enviada para o Salão de 1879 a obra teria confronto direto com outra *Batalha* a de Vitor Meirelles que se apresentava no mesmo campo de visão dos espectadores.



*Batalha dos Guararapes*, 1879  
Vitor Meirelles  
Óleo s/ tela, 494,5 X 923 cm  
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro



A composição da *Batalha dos Guararapes* atende a uma proposta visual muito diversa da apresentada por Pedro Américo. A rigor, a tela de Meirelles se divide em dois planos: o primeiro, em que se desenrola a ação humana, e o fundo paisagístico. A cena da batalha é construída no primeiro plano com soldados com espadas e lanças empunhadas, compondo um jogo de linhas diagonais que movimentam a tela. No entanto, as figuras aparecem em poses “congeladas”, provocando uma sensação nítida de ensaio, o que prejudica o movimento total da ação. O segundo plano apresenta a sombra da paisagem recortada no horizonte, compondo com uma luz harmônica e *dégradé*, um campo indiferente à narrativa do primeiro plano.

Ainda hoje é possível observar as duas telas, lado a lado que ocupam a mesma sala do Museu Nacional de Belas Artes. Algumas considerações são imediatas. Fica claro que ambas obedecem a um estilo acadêmico de composição, no entanto, pode-se dizer que Pedro Américo ousa uma forma mais solta e comprometida com o efeito visual, criando um efeito quase cenográfico para a batalha. Gonzaga Duque devia partilhar desta mesma impressão, pois elogia a obra do pintor em *Arte Brasileira*, descrevendo a tela com afinco, como se a batalha se passasse diante dos seus olhos:

Na Batalha do Avaity os progressos do artista são brilhantemente realizados. É a guerra com toda a sua hediondez, com todos os seus crimes, com todas as explosões da sua barbaridade. (...) Quem puder abranger com a vista toda a extensão de um campo de batalha no momento em que a luta está a terminar, há de sentir uma confusão inexprimível. (...) Aqui um grupo, ali outro, além ainda outro e mais outro e ainda mais outros, confusos, movediços, entre ferros que brilham no ar e descem ligeiros, entre relâmpagos de armas de fogo. E esses grupos aumentam de súbito, desenvolvem-se como a rosca de uma serpente que se estende, ou dispersam-se rapidamente à chegada de uma nuvem de poeira, de homens e de cavalos que saltam espantados, relinchando, espumando os freios, corcoveando ferozes, em meio daquele revoltado oceano de ferro e fogo. (...) As impressões são rápidas. De um lado, homens caindo, contorcendo-se desesperadamente na agonia de uma morte sem consolações e sem paz, tendo os intestinos à mão que, convulsa, os aperta; outros tombando como figuras de papelão ao sopro do vento(...)

Gonzaga Duque procura valorizar na sua narrativa os pontos altos da composição de Pedro Américo, ou seja, o movimento e ação, que dota a cena de uma

dramaticidade viva tanto na tela, quanto na sua narrativa empenhada em defender a obra da crítica:

É por esta maneira de ver e de sentir que Pedro Américo nos oferece a Batalha de Avaí, que tão grande celeuma despertou na imprensa fluminense e tanta bulha lançou entre os críticos (...). Desenhador do movimento e não da linha, deu a seu quadro um brio magistral e triunfante. Estendeu quanto lhe foi possível a ação, partindo do primeiro plano onde há figuras pintadas com um vigor digno de mestres. E foi precisamente este vigor, esta independência de composição com que ele tratou o quadro que provocou a longa discórdia entre os acadêmicos e os inovadores.

Gonzaga Duque ressalta a “independência” do artista, apostando em um certo individualismo aqui ensaiado por Pedro Américo, como uma possibilidade de confronto com a Academia. Percebe-se inclusive na análise feita pelo crítico, um esforço em enxergar na obra de estrutura inequivocamente acadêmica, uma certa “modernidade” evidenciada na afirmação da individualidade do pintor contra o convencionalismo acadêmico, chegando até mesmo a comparar o artista brasileiro ao romantismo de Delacroix:

Em todas as grandes telas em que a mão segura dos desenhadores do movimento tem deixado traços indeléveis, observa-se, às vezes, uma energia tão cheia de ardidez que parece deslocar para o exagero. É o que se nota nos quadros de Rubens e Delacroix, esses dois grandes expressores. (...) Não será, ainda, conseqüência da febre e do arrojo que se apoderam do artista no momento em que ele procura dar vida à figura?

Gonzaga Duque admira em Pedro Américo a capacidade de sacrificar algumas regras em prol da expressão, do movimento criando uma cena vívida. Se podemos concordar que em algum momento o artista persegue uma intuição artística individual, desconsertando as regras acadêmicas, também é evidente que ele não logra um rompimento definitivo. Não obstante, no raciocínio de Gonzaga Duque, o contraponto a Pedro Américo estava na obra de Vitor Meirelles que investe numa composição de arranjos mais convencionais e seguros. Em *Arte Brasileira*, Gonzaga Duque transcreve na íntegra a carta aberta à imprensa que Meirelles publicou em 1880 como resposta às críticas negativas que sofrera. No trecho abaixo ele apresenta as motivações que o levaram a construir a pintura:

Na representação da batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim, a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos.

A tela dos Guararapes é uma dívida de honra que tínhamos a pagar, com reconhecimento, em memória do valor e patriotismo daqueles ilustres varões. Meu fim foi todo nobre e o mais elevado; era preciso tratar aquele assunto como um verdadeiro quadro histórico, na altura que a história merecidamente consagra àquele punhado de patriotas que, levados pelo entusiasmo e pelo amor da pátria, se constituíram assinalados beneméritos.

O movimento na arte de compor um quadro não é, nem pode ser tomado ao sentido que lhe querem dar os nossos críticos. O movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre uns e outros; desse contraste nas atitudes e na variedade das expressões, assim como também nos efeitos bem calculados das massas de sombra e de luz, pela perfeita inteligência da perspectiva, que, graduando os planos nos dá também a devida proporção entre as figuras em seus diferentes afastamentos, nasce a natureza do movimento, sob o aspecto do verossímil, e não com cunho do delírio.

Nas palavras de Vitor Meirelles percebemos que ele se encontra profundamente comprometido com a construção de uma narrativa patriótica, além de partilhar uma convicção estética derivada das propostas neoclássicas consagradas por privilegiarem o isolamento da composição para que a obra se harmonize no todo e funcione como um ideal de beleza que visa a permanência.

Gonzaga Duque diverge desta concepção e lamenta em Vítor Meirelles justamente a falta de ousadia, ironizando a composição do artista e explicitando o seu convencionalismo acadêmico, dado ao gosto comum e da crítica:

Conclui-se, pelo que fica exposto com a máxima imparcialidade, ser o quadro da batalha dos Guararapes uma obra que, para satisfazer às exigências da crítica, necessita de uma longa abstração no seu conjunto, quer isto dizer, para avaliá-lo torna-se necessário um instinto de gastrônomo: é preciso dividir a ação, separar os grupos, isolar as figuras e tomar cada qual de per si para, vagarosamente, esmiuçadamente, notar-se-lhe as boas qualidades.

Aos olhos de Gonzaga Duque, Vítor Meirelles padece da falta de um vigor formal capaz de romper com a previsibilidade acadêmica inculcada na sua obra. Pois o que não lhe faltava era afinco e dedicação. Para realizar a *Batalha dos Guararapes* o pintor empreende farta pesquisa histórica, chegando a visitar Pernambuco para fazer anotações da topografia do terreno onde se deu a batalha. Estudou pinturas históricas de Rembrandt e outros mestres holandeses e elaborou um sem-número de desenhos e croquis para fazer a pintura a óleo, consubstanciando quatro anos de trabalho ininterruptos. E nesse ponto, Gonzaga

Duque reconhece o seu esforço: “*Trabalha com um a ferro sem limites, trabalha todos os dias, metódico, calmo, paciente; e tendo aprendido a idolatrar a forma, a pureza da linha, nunca tentou abandonar este culto, porque, para tanto, fora preciso partir o coração.*” O crítico porém percebe que o seu esforço não surte o resultado pictórico inovador:

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

Ora, o que temos aqui é uma divergência de compreensão da arte e da dimensão que esta ocupa, e deve ocupar, no mundo. À oposição do “fim nobre e elevado” empunhado por Vítor Meirelles, Gonzaga Duque ergue as noções de “audácia, vigor”. Ele faz distinção entre uma obra executada com rigor técnico e aquela que é fruto da sinceridade e espontaneidade. Segundo ele, são estes últimos atributos indispensáveis ao gênio. Ao referir-se a um certo “clarão estranho” Gonzaga Duque revela-se capaz de captar certa sensibilidade moderna, embora ainda não conseguisse formular seus postulados. Na continuação do seu texto, ele dá vazão ao desejo de experimentação artística quando critica o modo de execução do pintor: “*Um acessório qualquer, uma jóia em vestimenta de dama, uma condecoração na casaca de um cavalheiro, custam-lhe tanto tempo quanto é preciso para um pintor moderno executar uma boa mancha.*”

Essa “boa mancha”<sup>21</sup> que seria executada por um pintor moderno, é uma referência de Gonzaga Duque às experiências pré-impressionistas que já eram de conhecimento do crítico. No *Arte Brasileira* o escritor cita as novas “vagas” na

<sup>21</sup> Em *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque trata o assunto de maneira cômica: “*O gorduchito sorriu, frisando a finura do seu entendimento de artista moderno. \_ Está em mau lugar... chegue-se mais para aqui... mais um pouco... olhe agora.*

*Camilo observou:*

*\_ Hum! Sim. Vejo melhor. É um rio com dois barcos...*

*\_ Nada...nada...É uma estrada... Lá estão dois bois... Repare com atenção... Não vê uma árvore ao fundo?*

*\_ Uma árvore?*

*E Camilo apertava as pálpebras movendo a cabeça, inclinando o busto para trás. \_ Uma árvore!...Hein? ... uma árvore! (...) Então aquilo lá no fundo é uma árvore?*

*\_ Com certeza! Você sabe que a escola moderna tem dessas coisas, não detalha, é tudo simples, manchas e tons.”*

DUQUE, Gonzaga, *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 102.

pintura protagonizadas por Courbet, Corot, além de se referir aos feitos de Manet e Monet em artigos publicados em jornais na mesma época. Aproximando-se do movimento de Pedro Américo e afastando-se de Meirelles, está colocada na visão do crítico uma propensão à valorização de uma sensibilidade modernizadora da arte.

Ademais, a arte de Vítor Meirelles prescindia dessas qualidades, na medida em que estava comprometida com os valores acadêmicos e que encampava o sonho nacionalista e o ensejo de enaltecer a nação. Quando o pintor devota a sua obra em nome do “valor da memória” e do “patriotismo”, percebemo-lo como um artista comprometido com um discurso moralizante da arte. Gonzaga Duque vai cobrar do artista uma pintura que se afastasse do substrato acadêmico e de conteúdos programáticos. Antes de tudo, era preciso se ter liberdade para pensar e para se criar arte. É nesse sentido que Gonzaga Duque escreve em tom de alerta contra a temática nacionalista, que tende a dominar a produção artística e que, por sinal, era encampado por alguns setores sociais mais conservadores, inclusive pela imprensa.

O periódico *O Paiz*, importante publicação do período, por exemplo, foi um grande difusor do ideal nacional. As seções *Artes* ou *Artes e artistas* evidenciavam o intuito de valorizar a produção artística ligada às instituições oficiais e construir uma identidade nacional. Uma prática fortalecida, sobretudo após a proclamação da república, quando se fazia necessária a construção de uma imagem ideal e coletiva de história brasileira de forma a encampar e legitimar o novo governo.

Podemos tomar como exemplo ilustrativo um dos artigos de Oscar Guanabarino, que colaborava freqüentemente com a seção de artes de *O Paiz*. Este artigo fora publicado em dezembro de 1887 e fazia referência à exposição do projeto do monumento equestre do General Osório, de Rodolfo Bernardelli:

Nas linhas avançadas o fogo nutrido dos atiradores já cessou; a massa inimiga formidável cresce como a onda agitada pêlos terremotos, e a voz seca e imperativa do comando ordena — ao centro reunir — abrindo claros onde as pesadas carretas de artilharia assestam os seus instantâneos vulcões de morte.(...)

Então a pena da história, aberta a página dos heróis da guerra, inscreve um nome, que desce às plagas onde impera o Paraná e se derrama por todo o continente austral.<sup>22</sup>

Fica claro nas linhas do autor o entendimento da arte como uma missão gloriosa; ao artista cabia a honra de perpetuar a imagem dos grandes personagens da história oficial. A imprensa também dava uma contribuição valiosa, encarando uma "missão" <sup>23</sup>paralela àquela de artistas como Bernardelli, responsáveis pelos monumentos públicos dedicados à história da pátria de dar à arte um sentido pedagógico. Agregava-se, portanto, ao crítico de arte uma função educativa, tanto para formar uma cultura visual coletiva, uma imagem unificada representando o nacional e a história brasileira, como para elevar o "gosto artístico" do público, o gosto estético. Nesse movimento, o país estaria caminhando para sua integração e progresso, tendo atrás de si um passado glorioso, e diante de si um futuro grandioso.

A valorização da “glória nacional” evidencia o caráter pedagógico que se propunha à arte naquele momento, que se coadunava particularmente aos princípios da filosofia positivista. E não podemos ignorar o papel marcante que as idéias de Comte tiveram nesse período. Através do lema *savoir pour prévoir, afin du pouvoir* podemos depurar o valor que o Positivismo conferiu ao conhecimento e à ação formativa. A idéia do progresso era associada ao postulado da ordem como condicionadores de uma nação, lema da nossa bandeira, e angariou

<sup>22</sup> GRANGEIA, Fabiana Guerra, *A Crítica de Arte em Oscar Guanabara: Artes Plásticas no Século XIX*, In: *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume I, n. 3, novembro de 2006. Site: <http://www.dezenovevinte.net/>

<sup>23</sup> Em *Mocidade Morta*, Teléforo é um pintor acadêmico e nacionalista detestado pelo crítico de arte Camilo, uma forma que Gonzaga Duque encontrou para tratar de forma irônica a crítica que louva este gênero de pintura, e de pintor:

*“Por este sábado de outubro, flava manhã de sol e alta alegria azul de céu aberto. Teléforo de Andrade, dignitário da Rosa, palma da Academia de França, resplandecente de várias nobilitações estrangeiras, expunha à admiração patricia o seu novo quadro, um vasto painel estendido por quatorze metros, contando doze de altura, ‘pincelado a gênio, com maravilhosas nuances de tons e admirável composição de linhas à clássica’. (...) Esta obra rara, estardalhaçante de reclamos, tantaneada do jornalismo indígena, anunciada por epígrafes a gordo normando em louvores escorrendo, colunas abaixo, com trestalos regozijantes de adjetivação pirotécnica, a primeira da decantada série que o seu famoso talento educado na Europa se propunha a produzir para o glorioso renome das armas imperiais nas façanhas bélicas de 1865 a 1870, teve a consagração de um panteão de pinho, ao molde do Agripino, enorme como uma rotunda e vistoso de frescas brochadas de gesso e oca.”*

DUQUE, Gonzaga, *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 19.

inúmeros seguidores da intelectualidade da época, sobretudo os militares. Nesse contexto, o Positivismo valoriza o discurso histórico, compreendendo que é preciso estudar e organizar uma sociedade para depois reformá-la.

No romance *Mocidade Morta* Gonzaga Duque expõe sua opinião sobre a orientação positivista na arte por meio do diálogo entre o crítico de arte Camilo Prado e o Dr. Pais Ferreira. Este se apresenta como responsável pela Direção das Obras Municipais (percebemos nas entrelinhas o ensejo da sátira ao governo) um personagem caricato que defende o positivismo, o naturalismo e a concepção de uma arte “útil”:

\_ Eu sou dos que pensam que a arte tem uma missão nobre. O inútil não existe. (...)

O nosso dever é este, é o de reunir a arte à ciência, num consórcio enobecedor...”

Camilo Prado se enfurece:

\_ Rendo graças à Deus por não estar armado!... Senão ... teríamos uma tragédia \_ Pais Ferreira no necrotério...<sup>24</sup>.

É evidente a limitação que este esquema impunha ao desenvolvimento artístico do país. E nesse sentido é significativa a censura que Gonzaga Duque dirige às pinturas históricas que estariam a serviço de um ideário alheio ao desenvolvimento subjetivo da pintura.

Ainda que defenda a idéia de uma arte brasileira, o crítico interessa-se pela fundamentação da arte brasileira numa perspectiva cultural histórica. Ainda no *Arte Brasileira* ele tenta explicar as dificuldades de se desenvolver uma arte brasileira. No primeiro capítulo, cujo título é *Causas*, ele discorre sobre um histórico de dependência colonial que havia resultado num povo inculto e despreparado inclusive para pensar e se expressar genuinamente. Ele denuncia as origens nocivas do colonialismo, pelo qual a decadência de Portugal teria sido transmitida ao “organismo social brasileiro”, transformando-nos em “um povo enfraquecido e beato, que pedia instantaneamente a edificação de conventos para as freiras, como famintos pedem pão.” Nesse mesmo sentido ele censura a Missão Francesa, que, aos seus olhos, representou um desvio de percurso em relação ao

<sup>24</sup> DUQUE, Gonzaga, *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 92.

que estava sendo gestado até então, embora, mais tarde ele reconheça o mérito da colônia *Le Breton* de ter trazido dignidade para a arte brasileira, eliminando “as prevenções deprimentes de uma sociedade rudemente ocupada com coisas utilitárias”<sup>25</sup>.

Vale notar que o alvo do crítico é a superficialidade do processo de produção de uma certa arte brasileira, que se esforça em consagrar o índio e o negro como personagens nacionais por excelência, quando comenta, por exemplo, a produção de Rodolfo Amoedo na exposição de 1909. Aqui, ele valoriza especialmente a apresentação de temas mais contemporâneos, fazendo contraponto à tela Marabá:

imbuído no indianismo ainda vaquejante da literatura pátria, que foi uma reação contra a influencia espiritual da ex-metrópole, pôs na tela a Marabá, que Gonçalves Dias, linda e romanticamente, eternizou no fulgor rítmico de seus versos. Mas por fim, o indianismo foi vencido pela força assimiladora dum meio superior.<sup>26</sup>

Nesse trecho, o crítico se posiciona contra os limites de uma temática imperativa, contra o limite da tematização brasilianista que acabaria por impor aos artistas um repertório de valores com os quais a arte deveria se comprometer com vistas à formação de uma “identidade” nacional. Gonzaga Duque entende o nacionalismo como um corpo definido de idéias com finalidade normativa, o que cerceava a liberdade criadora e, ao imaginar um “meio superior”, ele está, na verdade, intuindo a autonomia da arte. Isto porque Gonzaga Duque cultivava um certo refinamento crítico capaz de sobrepor qualquer tentação óbvia de regionalismos ingênuos e limitadores. E foi nesse sentido que Gonzaga Duque discursou na abertura da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908:

Falta-lhe o cunho, a marca nacional? Mas, senhores, a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem de uma tentativa de uma escola. (...) Mas, se o povo se afirma por uma clara, definida aspiração nacional, se os fatores de sua formação lhe transmitiam intensamente o seu sentir, o seu modo de ser; se a sua expressão depende de uma só

---

<sup>25</sup> DUQUE, Gonzaga, *Discurso pronunciado na Exposição nacional de 1908 na seção de Belas Artes*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 12.



língua, embora adaptada e corrompida, este povo vai ter, indubitavelmente a sua arte.<sup>27</sup>

Gonzaga Duque tem a compreensão de que a arte do país resulta de um processo além do próprio sistema das artes e, portanto chama atenção para a necessidade de se criar uma cultura estética que possa interpretar o que vê. Ele discursa em prol da revitalização da arte brasileira, no esforço de desvinculá-la dos clichês vigentes, para que esta fosse fruto de uma reflexão mais ampla.

E nesse sentido, o nosso crítico se aproxima do pensamento de Machado de Assis, expresso claramente no *Instinto de Nacionalidade*, ensaio publicado em 1873. Machado realiza um panorama analítico da literatura brasileira à sua época, no qual ele adverte que o espírito nacional não se restringe ao registro dos aspectos exteriores, “nas obras que tratem do assunto local”<sup>28</sup>, e portanto, este compromisso temático não deveria ser exigido do escritor, mas sim um certo “sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Gonzaga Duque, assim como Machado, persegue um instinto. Ambos pretendem uma atuação intelectual mais ampla que se valesse dos recursos acumulados no ocidente para atualizar a cultura brasileira. E, para isso, reivindicam a liberdade da qual o artista deve gozar para interpretar o mundo da maneira que lhe aprouver.

Quando Machado se refere a “um certo sentimento íntimo”, ele chama a atenção para a autonomia subjetiva. Aqui estamos diante da proposta de certa individualidade artística, que apenas seria garantida a partir da constituição afirmativa do sujeito. Se considerarmos o espectro artístico europeu, podemos perceber o papel fundamental que o Romantismo desempenhou quanto à liberação e à subjetivação da arte. Mas como já vimos, o programa romântico não se desenvolveu em sua plenitude no Brasil. Este aspecto é relevante na medida em que a ausência de uma reflexão aprofundada incidiu na falta de condições da constituição da emancipação do sujeito. De fato, a constituição da subjetividade

<sup>27</sup> PONTUAL, Roberto, *A arte brasileira contemporânea*; coleção Gilberto Chateaubriant. Rio de Janeiro, Ed. Jornal do Brasil, 1976, p. 28.

<sup>28</sup> ASSIS, Machado de, *Instinto de Nacionalidade*, in: Afrânio Coutinho – org: *Caminhos do Pensamento Crítico*, Pallas/ MEC, Rio de Janeiro, 1980.

não esteve em curso no Romantismo brasileiro, o que concorreria para forjar uma experiência moderna incipiente.

Tanto Gonzaga Duque quanto Machado percebem essa “lacuna” e insistem na emancipação temática como uma experiência necessária para uma produção artística plena e legítima, vislumbrando que isso não seria alcançado enquanto a arte se comprometesse com funções estatais ou assimilasse um cunho nacionalista. É nesse sentido que Gonzaga Duque chama atenção para o sujeito moderno e independente, como ele próprio atuara, traçando uma estratégia de, como ele mesmo se definiria franco-atirador-literário<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> LINS, Vera, *Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador*, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1991, pg. 157.