

AGENDA BRASILEIRA

TEMAS DE UMA
SOCIEDADE
EM MUDANÇA

André Botelho

Lilia Moritz Schwarcz

[ORGANIZADORES]



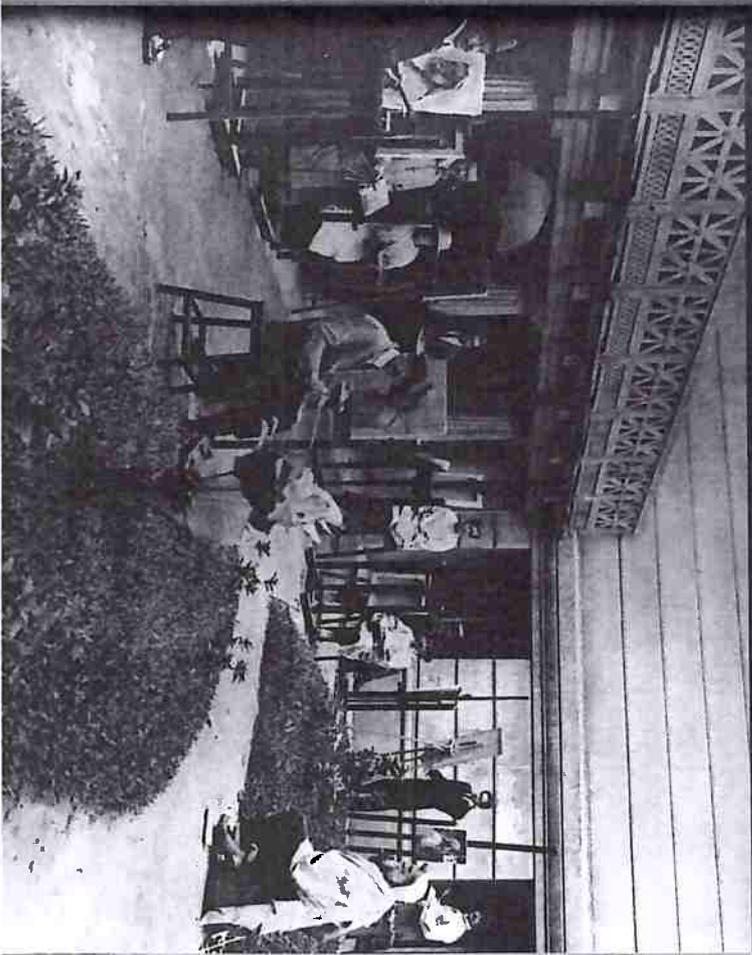
A marca FSC é a garantia de que a madeira utilizada na fabricação do papel deste livro provém de florestas que foram gerencadas de maneira ambientalmente correta, socialmente justa e economicamente viável, além de outras fontes de origem controlada.



42-55
12. 20

ARTE
E CLASSICISMO
NO BRASIL:
CRIANDO
PAISAGENS
E RELENDO
TRADIÇÕES

Luciano Migliaccio



Falar da recepção do classicismo no caso da cultura artística do Brasil demanda uma primeira premissa. O Brasil nasceu com a idade moderna: os modelos advindos do mundo greco-romano não foram transmitidos como parte de uma tradição local sem interrupções, mas foram apropriados, em formas cada vez diferentes e em combinações variadas de tempo em tempo com elementos de outras tradições culturais: orientais, africanas e luso-africanas, ibéricas e italianas, judaicas e islâmicas. Durante a época colonial, a transfeência se fez, sobretudo, através das formas peculiares em que tais modelos foram elaborados pela cultura lusitana. No espaço abrangido pelo império português, emular Roma era um assumido projeto de expansão e justificação do poder, tanto de um ponto de vista interno como externo. Roma emitia significados, Lisboa os captava e transmitia até os mais distantes domínios coloniais e, particularmente, ao Brasil. Roma, centro da ideia do império e do catolicismo, espelhando-se na corte de Lisboa, a legitimava como centro de irradiação da fé no Novo Mundo. Essa relação fica evidente, ainda que com particularidades locais, desde a Bahia às regiões do antigo estado do Maranhão e Grão-Pará, do Rio de Janeiro às Minas Gerais do final da colônia.

Até o reinado de d. João V, seriam sobretudo as ordens religiosas, em particular franciscanos e jesuítas, a promover essas transferências, por meio da fundação de colégios e igrejas e da criação de oficinas em que mestres europeus e artistas indígenas, mestiços ou africanos trazidos como escravos elaborariam os exemplos romanos e portugueses. A sacristia da Igreja do Colégio dos Jesuítas de Salvador, hoje catedral, representa um caso muito importante de adoção de um modelo decorativo romano nas últimas décadas do século XVII, na cidade que surgia como a segunda capital do império português. Não se pode excluir que a escolha de importar altares de mármore italiano, desenhados por artistas romanos ou florentinos, e de realizar no teto uma galeria de retratos pinta-

dos de jesuítas ilustres possa ser relacionada com a volta de Roma, em 1681, do padre Antonio Vieira, um dos maiores oradores sacros de sua época. A sugestão dos exemplos romanos voltaria com mais força na época de d. João V, no momento da elevação do bispado de Lisboa à dignidade patriarcal e do aumento das dioceses brasileiras, em função da necessidade de assegurar à Coroa o controle dos territórios da colônia. O pintor português Antonio Simões Ribeiro, autor das pinturas do teto da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, seria chamado para realizar aquelas da Biblioteca do Colégio dos Jesuítas de Salvador, emulando o modelo romano de Andrea Pozzo, na igreja de Santo Inácio. Essa modalidade decorativa se tornaria um exemplo para numerosos centros brasileiros: na mesma Salvador, na igreja da Conceição da Praia; em Recife, na igreja de São Pedro dos Clérigos; em João Pessoa, no mosteiro de São Francisco.

A tópica da emulação de Roma tornar-se-ia corrente, na América portuguesa, em determinados textos de meados do século XVIII. É o caso do conhecido relato de Joaquim Silva (1781), membro da Câmara de Mariana, ao descrever a igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana e a igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto. Segundo o autor, esses templos imitariam a “rotunda de Roma”, o Panteão. A tópica retornaria nas *Cartas chilenas* de Tomás Antonio Gonzaga, quando, ao descrever ironicamente a nova Casa de Câmara e Cadeia riscada por Cunha Menezes para Vila Rica, lembraria que as qualidades do novo edifício eram tais que causariam “dura emulação na própria Roma”. O centro deslocava-se às pontas do Império e a ideia da *Nova Roma* transferia-se já para o horizonte da colônia.

A situação estava destinada a mudar radicalmente em função das dramáticas transformações políticas, econômicas e culturais do final do século XVIII e do começo do XIX: o fim da sociedade de corte determinada pelas revoluções na América do Norte e na França; a vinda da corte portuguesa ao Brasil

em consequência da aventura napoleônica; a independência do país no novo contexto americano. Além disso, para o Brasil, o século XIX foi um período no qual se sucederam diversos impactos tecnológicos. Subitamente tirada da esfera religiosa, a experiência estética começou a ser encarada como fator constituinte da identidade política e cultural da nação e como fator de prestígio. A produção de imagens visou, portanto, em muitos casos, refletir a adesão do país aos tempos novos, adotando os gêneros praticados nos principais centros culturais europeus, mas carregados de significados locais. No entanto, a compreensão dessa ressignificação do classicismo não deve se limitar apenas à busca das fontes e das importações europeias e das suas transcrições locais. É preciso considerar fatores de natureza social e técnica que afetaram a função e a circulação das imagens, quais sejam:

— O surgimento das instituições artísticas típicas do mundo moderno: o ensino acadêmico, as exposições, a crítica de arte, o desenvolvimento, ainda que restrito, de um mercado da arte.

— As técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem, como a litografia e a fotografia, que puseram em discussão algumas das funções tradicionais da pintura, da escultura, sobretudo como meio de registro e divulgação dos tipos humanos e ambientes sociais. No Brasil, essas formas de reprodução e circulação da imagem adquiriram uma relevância política às vezes maior que as formas artísticas tradicionais, adotando atitudes, procedimentos e partidos advindos delas.

— A difusão da imprensa ilustrada e da fotografia mudou radicalmente as relações entre artistas, imagem e público. Esse fenômeno não foi somente brasileiro, é claro, mas nas condições peculiares do Brasil é decisivo analisar as transformações provocadas por esses novos elementos no nível local.

— O impacto de Paris, como centro da editoria ilustrada e do mercado da arte, e de outros centros internacionais, em

particular Roma, nas escolhas dos artistas e na criação de uma pauta para a cultura artística no Brasil.

No Rio de Janeiro, uma primeira tentativa de afirmar uma função pública e laica das artes deu-se já no final do século XVIII no círculo do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, patrocinador de um programa de obras públicas destinadas a destacar o papel da cidade como nova capital americana do império lusitano. Tal programa incluiu a reconstrução do chafariz da praça do Paço, junto ao antigo cais, o novo Chafariz das Marrecas, a Fonte dos Jacarés no quadro das obras do Passeio Público. Nelas seriam utilizados os primeiros bronzes fundidos no Brasil por Mestre Valentim. Um conjunto epigráfico e imagético relacionado com os temas da Arádia poética e da mitologia clássica seria exposto na cidade em virtude da comemoração da ação de governo da monarquia portuguesa. A esse episódio estaria vinculado também o surgimento das primeiras telas com vistas da cidade do Rio de Janeiro e com a representação das principais atividades econômicas do Brasil, também colocadas em painéis no Passeio Público, posteriormente demolidos. Com certeza, os temas daquelas pinturas são afinados com a exaltação dos recursos naturais e das riquezas da colônia brasileira que se encontram nos poemas dos árcades mineiros e nos textos da Academia de Ciências do Rio de Janeiro, fundada pelo marquês do Lavradio. Leandro Joaquim, retratista de Luís de Vasconcelos e Sousa, executaria então as primeiras vistas históricas figurando o *Incêndio* e a *Reconstrução do Recolhimento do Parto* (1789, Museu da Diocese do Rio de Janeiro), em que apareceriam, ao lado do vice-rei, os vários tipos raciais, os fidalgos, os oficiais, os artistas e artífices, o povo em seus trajes característicos.

Com a vinda da corte portuguesa, os artistas da chamada Missão Artística Francesa realizaram o transplante dos gêneros e das formas neoclássicas, bem como das instituições ar-

tísticas modernas, introduzindo no contexto brasileiro um modelo oposto aos antecedentes lusitanos. O paisagista Nicolas-Antoine Taunay foi decisivo para a elaboração local de um gênero que se tornaria fundamental para a formação da imagem do Brasil: a paisagem histórica clássica na sua versão pastoral, inspirada na obra de Claude Lorrain. Esse aspecto, muito precoce em relação ao desenvolvimento da pintura em outras realidades americanas, representa um dos lados peculiares da cultura figurativa brasileira. Taunay pintou momentos da vida da corte portuguesa na nova capital tropical, em quadros como a *Passagem do cortejo real na ponte Maracanã* (Rio de Janeiro, Museu da Quinta da Boa Vista). Contribuiu também para o surgimento da vista urbana e do panorama em que a paisagem se mistura com a descrição dos costumes e das relações sociais. Na vista da *Cascatinha da Tijuca* (1819, Museu da Cidade do Rio de Janeiro), conjugou o tema pastoral com a majestade da natureza brasileira, a presença dos africanos escravizados e a situação do artista no novo contexto americano. O filho de Nicolas-Antoine Taunay, Félix-Émile, realizou os desenhos para o primeiro panorama do Rio de Janeiro, exposto em Paris em 1824, popularizando, através desse novo meio, a imagem da nação recém-nascida junto ao público europeu. Sucessivamente dirigiu a Academia Imperial de 1834 até 1851, quando implementou o exemplo do ensino artístico francês e inseriu de uma vez por todas a formação dos artistas brasileiros no sistema internacional ligado a Paris. Nas duas paisagens *A mata brasileira sendo reduzida a carvão* e *Vista da Mãe de Água* (1844, Rio de Janeiro, MNBA), o pintor, se servindo de elementos da tradição pictórica europeia, produziu exemplos de paisagem histórica nacional em que empregou o dilema ainda atual entre a preservação da natureza e o progresso material como um dos temas principais da representação do país.

A execução do grande quadro *Sagração de Dom Pedro I* (1827, Brasília, Palácio do Itamaraty), além dos aparatos fes-

tivos e trajes desenhados para a corte, permitiu a Jean-Baptiste Debret introduzir o modelo da pintura histórica, atraindo para sua escola uma geração de jovens artistas portugueses e brasileiros. Simplício Rodrigues de Sá, pintor açoriano, foi o mais sensível à renovação efetuada por Debret no campo do retrato e da pintura de usos e costumes. Suas habilidades podem ser vistas no retrato do Chalaça — que, em capacidade de observação e penetração psicológica, supera a retratística engessada de Debret —, até chegar numa pintura como o *Ir-mão pedinte*, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas-Artes, um dos poucos exemplos de uma pintura de costumes brasileiros inspirada pelas ilustrações do mestre francês. No retrato do marinheiro *Simão Carneiro* (1853, Rio de Janeiro, MNBA), José Correia Lima utilizou pela primeira vez o tipo do retrato heroico para representar um afro-brasileiro. A obra é notável também pelo modo com que alude à chaga aberta da escravidão e aos argumentos favoráveis à abolição, utilizando uma iconografia clássica para um membro de uma parte da população brasileira frequentemente excluída das representações oficiais. Manuel Araújo Porto-Alegre, diretor da Academia Imperial entre 1854 e 1857, foi o mais importante, ainda que não o mais produtivo, entre os artistas e os críticos brasileiros da geração seguinte, e certamente o que teve mais clareza quanto à função das artes na criação de uma cultura e de uma identidade nacional.

Os três volumes do *Voyage Pictoresque e Historique*, de Debret, publicados em Paris entre 1837 e 1839, constituíram uma contribuição bastante relevante para a criação de uma ponte entre a elite da capital e o meio liberal internacional, marcando uma virada decisiva para a cultura brasileira. Nesse caso, o discurso histórico não consistiu na instrução por meio do exemplo do passado, mas na descrição visual dos elementos que formavam a sociedade local. Pode-se dizer que Debret criou um discurso sobre o país que correspondia essencialmente às intenções modernizadoras de uma parte das

elites brasileiras. Seu livro ilustrou os contrastes presentes na sociedade da capital, os componentes étnicos do novo Estado que, a partir daquelas premissas, visava constituir um novo povo. Seria equivocada julgar tal postura do artista como um empobrecimento do papel do pintor de história neoclássico. Foi, pelo contrário, uma inteligente adaptação à nova importância política da editoria ilustrada e da imagem impressa e às novas condições ditadas pelo mercado internacional da arte, de que o Brasil começava a fazer parte.

Com a coroação de d. Pedro II o país cortou definitivamente seus laços com o passado português e buscou sua colocação dentro do contexto americano. Os modelos clássicos, sobretudo a épica heroica, foram então utilizados como referência para a construção de uma nova imagem da nação vinculada ao seu passado ameríndio e à evangelização dos povos nativos. Nas obras de Gonçalves Dias, de Gonçalves Magalhães, de Manuel Araújo Porto-Alegre, tais modelos formaram a moldura para os novos temas indianistas do imaginário romântico nacionalista: a exaltação da figura do indígena, o contraste entre a cultura europeia e aquela ameríndia destinada a dar vida a uma nova civilização. Significativamente, em 1861, enquanto o escultor francês Auguste Rochet expunha no Salon de Paris as figuras colossais de indígenas destinadas ao monumento equestre de d. Pedro I no Rio de Janeiro, um pintor brasileiro, Vítor Meirelles, mostrava pela primeira vez ao público da mesma exposição um quadro baseado num tema da história nacional: *A primeira missa no Brasil*. Elementos da pintura de história, desde Horace Vernet a Delaroché, da tradição da paisagem pastoral e da ilustração etnográfica eram elaborados de forma a gerar uma imagem das origens da nação que passaria depois ao cinema e aos livros de escola. Com *Moema* (São Paulo, MASP), exposta em 1866, o pintor de Florianópolis reformulou em termos nacionais um dos grandes gêneros da tradição classicista: a paisagem histórica.

Grças ao seu exemplo, o tema, que permitia a união do indianismo ao romance sentimental e ao erotismo por meio da imagem feminina, tornou-se característico da pintura brasileira durante toda a segunda metade do século. O quadro de Meirelles, uma das obras-primas do indianismo brasileiro, deu um novo significado a uma tradição figurativa europeia, inserindo-a no contexto americano. Em sua fórmula clássica, de Giorgione a Ticiano e a Rubens, o tema do nu feminino, ou da Vênus na paisagem, evocava a harmonia entre a natureza e o homem no estado primitivo e poético, o repúdio da história em favor da contemplação lírica. No entanto, *Moema* é uma paisagem trágica, em que se encarna o encontro de civilizações incompatíveis: o cadáver da jovem índia que se afogou por amor a um europeu representa a versão americana do mito que só pode ter um final trágico. A posse da natureza intacta equivale à sua destruição. Por isso, o corpo de Moema forma como uma dissonância na harmonia da paisagem ensolarada e de cores arenosas da baía. A Iracema e a Marabá de Rodrigues Duarte, de Amendo e de Parreiras ecoariam a mesma triste poesia, que Meirelles soube intuir primeiro.

A apropriação dos elementos do passado clássico envolve também a sua transformação e a sua reapresentação até como paródia. A popularização da litografia constituiu ponta de lança decisiva de uma divulgação iconográfica em grande escala, que, unida ao desencantamento produzido pela ótica racionalista da ciência, amplamente divulgada pela imprensa, não podia deixar de provocar uma desmistificação da própria tradição figurativa. Seja através do desalinhado insolente da paródia gráfica, que se tornará um *leitmotiv* da cultura brasileira da segunda metade do século XIX, seja através do prodigioso poder da fantasia, nas publicações ilustradas o desenho caricatural pôde indicar novos usos e leituras das imagens, desvinculando-as das normas convencionais. O caráter paródico e desmistificador da caricatura e

da gráfica de jornais, como a celeberrima *Revista Ilustrada* de Angelo Agostini, penetrou na mais séria produção de artistas como Belmiro de Almeida (*Os descobridores*, 1899, Rio de Janeiro, MNBA) ou como Rodolfo Bernardelli (*Facerra*, Rio de Janeiro, MNBA; *A comédia* para a decoração externa do Teatro Municipal do Rio), subvertendo as intenções das comemorações oficiais. A gráfica, bem como a fotografia, deu modelos importantes para a criação de um realismo local, que buscou distanciar-se das convenções dos gêneros para dobrá-los a novos significados. Observando-se certos resultados da pintura de história brasileira da época da República Velha, lembram-se os contos de Machado de Assis, porque a narração exemplar aparece também ali como que desconstruída e parodiada, com um gosto pelo paradoxo que faz lembrar o humanismo desencantado do grande escritor.

Alguns exemplos: entre as numerosas tentativas de criar uma imagem adequada do Tiradentes, mártir da Inconfidência Mineira, alçado à glória nas celebrações oficiais, destaca-se, por exemplo, o extraordinário *Tiradentes esquarterado* de Pedro Américo (1893, Juiz de Fora, Museu Mariano Procopio), modelado sobre as imagens dos mártires da Revolução Francesa, idealizadas por David. Com uma capacidade de distorção quase sarcástica dos cânones da representação heroica, Américo desmembrou o corpo do precursor da independência, em um clima alucinante de *grand-guignol*. Usando a refinada crueldade, que perpassa o sadismo, Pedro Américo evoca as cabeças decepadas do Batista do mais sanguinolento barroco espanhol e as preparações dos gabinetes anatômicos. Ao lado de Pedro Américo, não isento, porém, de alegorias repletas de arcos e colunas (*Pez e concórdia*, 1889), Firmino Monteiro (*Vidigal na frente da casa da Vidinha*, Petrópolis, Palácio do Grão-Pará) e Henrique Bernardelli (*Marter e Messalina*, Rio de Janeiro, MNBA) transformaram a narrativa histórica atenuando as distinções com representação

do cotidiano, ao exemplo dos temas pompeianos de Alma Tadema ou das anedotas históricas de Mariano Fortuny. Ainda, o gosto decadentista infiltrou-se na descrição psicológica dos personagens da história e da mitologia antiga, apresentados como grandes arquétipos de desejos, neuroses e obsessões recorrentes no homem contemporâneo. Em particular, as transformações da imagem feminina provocadas pela modernidade; a grande mãe da cultura mediterrânea, a figura materna e protetora da Nossa Senhora, é evocada ao lado do mito da mulher fatal: a *Salammbô* de Flaubert, ou a grande devoradora do *Vício supremo*, do Mestre da Sociedade dos Rosacruz, Joseph Sar Péladan, representada pelas ilustrações de Félicien Rops e de Khnopff, ou pelos ídolos antigos de Aristide Sartorio. Nas obras de artistas como Hélios Seelinger esses temas chegarão a ser tratados com a ironia de uma brincadeira de carnaval.

O mito do translado de Atenas e de Roma às orlas da baía de Guanabara reapareceria, quem sabe pela última vez, no grandioso pano de boca figurando o *Triunfo das artes, das ciências e do progresso*, pintado por Eliseu Visconti entre 1905 e 1907, em Paris, para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, edifício símbolo da reforma urbana da capital, realizada pelo prefeito Pereira Passos. Na tentativa de criar uma pintura decorativa moderna, de grande apelo público e cenográfico, plenamente integrada ao conjunto da arquitetura, e um coerente programa imagético de matriz racionalista, o pintor inspirou-se nas decorações da *Sezession* vienense, particularmente nas obras murais de Gustav Klimt, cuja influência fica ainda mais evidente nas pinturas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ao lado daquela do movimento romano *In Arte Libertas* promovido por Gabriele D'Annunzio, também muito admirado no Brasil. A civilização clássica não significava mais um modelo formal, mas um reservatório de símbolos através dos quais se representavam as conquistas e as condições da modernidade. A poucos anos da tragédia de Canudos, a Acrópole

e o Palatino, trasladados para a praia da Urca e para cima do Corcovado, num cortejo triunfal e a passo de dança, ocultavam atrás da imagem da civilização eternamente renovada as contradições materiais e culturais do país.

No século XX, o modernismo substituiria os ideais do classicismo pela busca das origens da cultura nacional: atraídos do primitivismo das vanguardas, dos *Ballets Russes* de Stravinski e Bakst, que triunfavam em Paris, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila e Cícero Dias trocariam as formas e os temas clássicos por aqueles extraídos da arte marajoara e das lendas amazônicas, ou da cultura popular. Contudo, ainda nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, Vinícius de Moraes transplantaria o mito grego de Orfeu e Eurídice no ambiente das favelas do Rio de Janeiro, na sua obra teatral *Orfeu da Conceição*. O carnaval popular reencontrava assim suas antigas origens báquicas, misturando-se ao frenesi africano do samba: o mito do nascimento da música, Orfeu dominando os astros e as feras com o seu canto se tornaria o condutor de um bonde entre a Lapa e Santa Theresa. A peça de Vinícius foi levada ao cinema pelo diretor Marcel Camus, em 1959, com o título de *Orfeu negro*, numa coprodução brasileira, francesa e italiana. O filme ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes e o Oscar como melhor obra em língua estrangeira, naquele ano. Marcou a afirmação internacional da imagem da cultura popular brasileira, do carnaval carioca, da Bossa Nova de Tom Jobim e de Luís Bonfá. Os louros imortais da Arcádia voltavam a brotar mais uma vez da terra do morro.

SUGESTÕES DE LEITURA

- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo, Senac, 2005.
- EULALIO, Alexandre. "O século XIX". In: Marino, João (org.). *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo, Fundação Bienal, 1984.
- MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". In: Aguiar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, Brasil 500 anos, 2000.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, CosacNaty, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.