



Crítica de Arte: uma nova forma de escrever o século XIX no Brasil

Camila Dazzi

Mestranda - Universidade de Campinas

No Brasil, é certo, não ha um Ruskin, um Planché, um Viardot, um Theophile Gautier; mas também não é menos certo que não temos um Turner, um Delacroix, um Ingres, um Meissonier.

Portanto: bons ou máos, os nossos criticos, para o que têm de criticar – chegam!¹

Constantemente questionada nos seus valores e nos seus procedimentos pelos seus próprios representantes e pelos artistas cujas obras eram questionadas, a crítica de arte oitocentista escreveu, à sua maneira, a história de um período de mutação social, política e artística que constitui as últimas décadas do século XIX. Esses escritos, verdadeiros testemunhos de como as obras foram recebidas no meio artístico brasileiro, nos permitem um novo olhar sobre esse período, e uma compreensão diferente da arte no Brasil.

Ainda hoje, apesar de recentes pesquisas e publicações, boa parte do que se acredita ter sido a produção artística do século XIX está baseada no que foi dito sobre esse período pela historiografia modernista.² Tal historiografia da arte, no entanto, condicionada aos valores da sua própria época, estava alinhada numa abordagem de revalorização apaixonada do período colonial – celebrado como as verdadeiras raízes do caráter nacional, que a arte moderna procurava reencontrar – ao lado da rejeição radical ao século XIX, encarado genericamente como acadêmico e alienado – marcado pelo “afrancesamento” da cultura brasileira, uma época de “pastiche”.³

Essa, sem dúvida, foi uma das abordagens que mais limitaram a compreensão da arte desse período. Bom exemplo é o preconceito advindo do modernismo, e que perdura até hoje, em relação aos pintores do século XIX, acusados de por um lado perderem sua brasilidade e por outro de não terem tido a capacidade de absorver as novidades que surgiam no âmbito da arte européia, quando dos seus estágios no Velho Mundo. Nesses artistas era condenada a suposta subserviência aos mestres dos ateliês e escolas que freqüentaram, sendo censurada sobretudo a dificuldade em refletir acerca das transformações artísticas advindas do impressionismo, pelas quais passava Paris no último quartel do século XIX.⁴

¹ Publicado em: *REVISTA MUSICAL*, n. 15, dia 12 de abril de 1879. Título: Academia de Bellas-Artes (um parenthesis). Texto sem assinatura.

² Somente nas últimas duas décadas, com o pós-modernismo e a sua revisão crítica do modernismo, está sendo possível repensar o século XIX.

³ PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. In: *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 8, 2001. p. 73.

⁴ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1885/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 85-88.

No entanto, a crítica brasileira, ainda no século XIX, foi diversa a esse pensamento, acreditando que os pintores que estudavam na Europa eram capazes sim de absorver as inovações que por lá surgiam, estando, nas palavras de Gonzaga Duque, “plenamente antenados com a modernidade e com a arte do seu tempo”. Tal posicionamento fica claro nessa crítica a Belmiro de Almeida, datada de 1888:

Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que, compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo. (...) O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o desiderato das sociedades modernas (...) É desta arte que o povo necessita, porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e das desilusões cujos sulcos ainda permanecem em seu coração. É da arte que a Inglaterra, melhor do que qualquer das atuais nações de artistas, empreende e pratica pelo gênio de Millais e Stone, de Walker e Wells, que nós, os filhos de hoje, os trabalhadores de paz e da reconstrução social, precisamos. Belmiro possui, portanto, muita sensibilidade de vista e muita destreza de punho, qualidades estas que se acham reunidas a uma feliz compreensão de seu tempo e do destino da pintura moderna.⁵

E poderíamos dizer que alguns eram considerados mesmo, por vezes, à frente do seu tempo:

A sua obra [de Henrique Bernardelli] é vigorosa, original, cheia de calor, cheia de ousadia. Cheia de ousadia! sim, porque ela é nova, porque ultrapassa os arruinados sistemas da confecção acadêmica, porque faz sentir o caráter essencial do objeto. (...) Ele não é um fraco. Pertence à espécie de artistas que produziu em 1830 Delacroix, em 1860 Eduardo Manet. É o artista para ser combatido em sua época e para ser glorificado depois de morto. *Há trabalhos que não podem ser compreendidos em seu tempo. Hernani, na sua première, foi vaiada: Le déjéneur sur l’herbe recusado pelo júri do Salon e Mme. Bovary foi considerada uma estrófula na literatura.*⁶

O que desejamos, portanto, nessa breve comunicação é demonstrar a importância de estudar a crítica de arte oitocentista, uma vez que esta nos permite desconstruir uma imagem do século XIX criada pela historiografia modernista, nos permitindo ver esse século da forma como seus contemporâneos o viram. Para tanto, daremos destaque, aqui, a alguns pontos do debate artístico brasileiro, dentre tantos outros, que merecem uma maior e mais aprofundada reflexão. Juntamente, esperamos demonstrar que ao estudarmos a crítica de arte oitocentista no Brasil é necessário refletir sobre o que levou os críticos a receberem as obras da maneira como foi; reconstituindo as recepções críticas sem validar ou invalidar os julgamentos feitos, compreendendo cada crítico como uma individualidade, que se insere no contexto mais amplo do cenário artístico nacional e internacional.

Nesse sentido, ao nos debruçarmos sobre as críticas feitas a uma obra de arte, uma exposição ou um determinado artista não podemos esquecer de algumas preocupações existenciais e estéticas que os críticos brasileiros possuíam, e sem as quais seria impossível compreendermos os julgamentos positivos ou negativos por ele feitos⁷. Igualmente importante para compreendermos esses julgamentos é ter em foco as discussões que circulavam no debate artístico brasileiro, assim como compreender quais eram seus modelos. Que idéias chegavam da Europa e eram incorporadas e adaptadas à nossa realidade cultural, histórica e política? O que surge como idéia autônoma dos críticos brasileiros? Para tanto, deveríamos evitar pensar a crítica de arte oitocentista como um grande bloco homogêneo; isso seria reduzir a sua complexidade. Devemos, pelo contrario, pensá-la segundo cortes temporais capazes

⁵ DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Arte Brasil*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888 (2. ed. Mercado de Letras, 1995, introdução e notas de Tadeu Chiarelli).

⁶ DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Op. cit.*

⁷ Henri Zerne, em *Romantisme et Realisme - Mythes de l’art du XIX^e siècle*, (Paris: A Michel, 1986), nos dá um bom exemplo do como as pretensões de um crítico interferiam em seu julgamento. Sobre a crítica de Baudelaire a Horace Vernet ele escreve: “*Je hais cet homme*”, *écrit Baudelaire à propos d’ Horace Vernet dans le Salon de 1846*, “*parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente, une irritation de l’épiderme français*”. *Personne ne pouvait voir là une critique équitable de l’œuvre de Vernet, pas même Baudelaire lui-même, mais il ne recherchait pas l’impartialité. Ce que il voulait, c’était la victoire, la disparition du style bourgeois officiel au profit de l’art romantique, et surtout de Delacroix*. p. 15.

de estabelecer uma visão das ideologias que se formaram ao longo do tempo, definindo de modo claro os diversos períodos e suas características peculiares. Dessa forma é possível construir e apresentar uma história da crítica de arte, articulando em malha teórica a crítica, a produção pictural de seu tempo, o ensino artístico, o universo simbólico, a sociedade e a cultura brasileira.

Vou-me ater agora, muito brevemente, a três pontos acerca da crítica oitocentista que, acredito, devem ser melhor compreendidos, uma vez que são reveladores sobre o papel do crítico de arte no nosso meio artístico, assim como esclarecem as recepções e os julgamentos por eles realizados.⁸

O primeiro ponto se refere ao grau de incidência da crítica de arte nas escolhas artísticas dos pintores e escultores. Teria ela importância a ponto de interferir nas suas escolhas artísticas? É o que as pesquisas cada vez mais têm corroborado. Nas últimas décadas do século XIX os artistas dependiam cada vez mais da compra de seus quadros, sobretudo por particulares, uma vez que o governo, principalmente devido à falência após a Guerra do Paraguai, possuía cada vez menos recursos para a encomenda de obras. Além disso, as mudanças políticas, sociais e culturais demandavam um novo tipo de arte, que atendesse às exigências de gosto de uma elite burguesa e republicana, estivesse ela ligada ao plantio do café ou aos novos investimentos que surgiam na cidade. Acreditamos que até certo ponto quem “ditava” essas inovações no campo das artes eram os críticos, na sua grande maioria republicanos e em contato estreito com uma elite carioca e paulista de colecionadores.⁹ É justamente nesses anos que o mercado privado de difusão de arte se desenvolve devido ao o gradativo aumento de exposições individuais no Rio de Janeiro¹⁰ - novas galerias surgem, outras que já existiam ganham maior destaque, sendo as mais conhecidas: Insley Pacheco, Vieitas, Clément, De Wilde, Moncada, Atelier Moderno e Glace Élégante.¹¹

Mas a incidência da crítica no âmbito da criação não era fruto de uma relação unidirecional. O artista não era um sujeito passivo que assumia tudo o que a crítica ditava, mas por outro lado não pode ser totalmente indiferente a ela - as relações entre artistas e críticos eram recíprocas. Ambos freqüentavam os mesmos ambientes, trocavam idéias e experiências, e como fica patente em documentos da época, possuíam planos em comum no que se refere ao futuro da produção artística no país.¹² Rodolfo Bernardelli, por exemplo, compartilhava com alguns críticos o projeto de criar uma sociedade artística, desvencilhada autoridade do governo, que teria por fim “o incremento das artes”, como nos conta Ângelo Agostini em uma das páginas da *Revista Illustrada*, quando do jantar em comemoração ao retorno de Rodolfo da Itália, em 1885. Segundo o ele, vários críticos, donos de jornais e artistas estiveram presentes, como Ferreira Araújo (*Gazeta de Notícias*), França Jr. (*O Paiz*), Arthur Azevedo (*Diário de notícias*), Valentim Magalhães (*Semana*), Agostini (*Revista Illustrada*) e Alfredo Camarate do (*Jornal do Comercio*), Giovanni Luglio (*Voce del Popolo*), França Jr. (*O Paiz*), além de artistas como

⁸ No momento existem três dissertações sobre a crítica de arte sendo desenvolvidas na Pós-graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP. Uma sobre Oscar Guanabarin, feita por Fabiana Guerra; outra sobre Ângelo Agostini, por Rosângela de Jesus Silva e sobre a polêmica em torno das batalhas do Havai e dos Guararpes, por Hugo Guarilha.

⁹ No caso de alguns artistas, sabemos até mesmo os nomes dos seus principais colecionadores. Uma nota da *Gazeta de Notícias* de 10 de dezembro de 1890 cita os nomes dos “capitalistas”: Srs Mayrink, Barão de Quarem, Visconde da Cruz Alta, Virgílio Gordilho e Gaffré e Sr. Sebastião Pinto, como colecionadores de arte.

¹⁰ Em 1885, para citar alguns exemplos, Parreiras expõe quadros na galeria De Wilde, Pedro Américo expõe um quadro na Glace Elegante, Rodolfo expõe suas esculturas nas salas da Academia Imperial e Tridler exhibe suas paisagens na De Wilde. No ano de 1886; os alunos organizaram duas exposições de seus trabalhos na Academia; a Galeria Vieitas expôs várias obras de Castagneto; e a exposição de Henrique e paisagens de Fachinetti na Imprensa Nacional. O movimento de exposições se acentua ao longo de 1887. No início de 1888 o público pôde ver as obras de Firmino Monteiro e Rodolfo Amoedo, Parreiras, Belmiro de Almeida, Castagneto e outros.

¹¹ As cinco primeiras são citadas em Freire, Laudelino. *Um século de pintura*. p.381.

¹² É muito provável que Rodolfo fosse amigo, ou que pelo menos freqüentasse os mesmos ambientes que alguns críticos de arte e donos de jornais do período. Em um jantar oferecido a ele por amigos, em 1885, logo após a sua primeira exposição quando de regresso da Itália, compareceram: Ferreira Araújo (*Gazeta de Notícias*), França Jr. (*O Paiz*), Arthur Azevedo (*Diário de notícias*), Valentim Magalhães (*Semana*), Agostini (*Revista Illustrada*) e Alfredo Camarate do (*Jornal do Comercio*), Giovanni Luglio (*Voce del Popolo*). Notas sobre esse jantar encontradas em: *O Paiz* 14/11/1885 e *Revista Illustrada* 16/11/1885.

Zeferino da Costa, Medeiros, Belmiro de Almeida, Décio Villares, Felix Bernardelli, Pedro Peres, e outros. É com essas palavras que Agostini, testemunha do evento, e descreve a festa nos seguintes termos:

A festa correu animadamente e de modo a estreitar ainda mais as relações entre artistas e homens de letras. Conversou-se largamente sobre a criação de uma sociedade, tendo por fim o incremento às artes, sendo um ponto de reunião para os artistas, fazendo exposições de trabalhos, e enviando ao Salon de Paris, o que fosse escolhido pelo jury. A sociedade promoveria um meio de subsidiar alguns artistas, de modo que pudessem estudar na Europa; enfim, empregaria todos os esforços para tirar o movimento artístico no Brasil, da apathia em que se encontra.¹³

Poderíamos lembrar ainda da participação dos críticos no projeto de reforma da Academia Imperial, logo após o advento da República. Pardal Mallet,¹⁴ se opondo ao projeto de pôr fim a Academia Imperial, se juntava aos Bernardelli, Amoedo, Visconti, e outros, para propor uma Academia moderna de arte, em sintonia com as inovações do seu tempo. Seus artigos, ao longo de 1890, na Gazeta de Notícias, são constantes, sempre defendendo a renovação da Academia:

Só na Europa existe arte velha e sedimentada; existem escolas diferenciadas no seu processualismo, guerreando-se, rivalizando-se. Aqui existe por fazer. A revolta [contra as academias] na Europa consiste em destruir, a revolta aqui no Brasil consiste em construir. (...) Uma vez colocada em andamento a reforma [da nossa academia] tão urgentemente declamada, entregue a academia à gente nova que tem talento e que tem mocidade, é preciso coloca-la bem, em lugar em que se possa fazer esse trabalho moderno, que não é desprestígio dos velhos mestres; mas que é a continuação do trabalho venerado dos antigos.¹⁵

Ou seja, as relações estreitas entre críticos e artistas, nem sempre amistosas, seus interesses em comum, ou divergentes, ao menos nesse primeiro momento, nos revelam a complexidade e a riqueza de idéias que circulam nesse meio artístico, que ao contrario do que se acreditava na própria época, não se mostra tão apático assim.

O segundo ponto se refere ao papel do crítico na profissionalização do artista. Era somente depois da aprovação da Academia, da Imprensa e dos colecionadores que um artista poderia ascender ao ambicionado nível de Mestre, deixando de ser somente mais um estudante, um principiante, para se tornar um profissional a altura de corresponder às expectativas depositadas em encomendas oficiais, ou particulares, e capaz o suficiente para se tornar um professor na mesma escola que o havia gerado.

Trabalhos que hoje são considerados obras de arte e figuram em galerias de museus, foram considerados por alguns de seus contemporâneos como apenas promissores. Isso ocorreu com nomes de destaque como Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Firmino Monteiro, Antonio Parreiras, Castagneto, e outros, cujas obras de seus períodos de formação figuram hoje em grande parte na galeria de pintura brasileira do séc. XIX dos nossos museus.¹⁶ Bom ou ruim, o que fazia um artista ser confirmado e consolidado como Mestre era nele se reconhecer uma competência técnica mínima, que nesse tempo significava uma longa aprendizagem, com uma imprescindível estadia na Europa, e a aceitação de seus trabalhos nas exposições do país de estudo. Nesse contexto, sem preencher esses quesitos básicos, poucos podiam pretender ao título de *Mestre*. Era somente após o retorno desses pintores da Europa que a grande maioria dos críticos ousava fazê-lo, pois atribuir este título antes poderia significar arriscar a sua posição enquanto crítico respeitável.

¹³ Publicado em: REVISTA ILLUSTRADA, dia 16 de novembro de 1885. Autor: Ângelo Agostini.

¹⁴ Pardal Mallet (1864-1892), crítico ferrenho da Academia e defensor da proposta de reforma de Bernardelli-Amoedo, foi escritor e jornalista ativo no Rio de Janeiro no final do século XIX. Dentre os jornais em que escreveu, ainda no século XIX, estão *A Cidade do Rio*, *A Rua*, *Gazeta de Notícias*, e *O Combate*.

¹⁵ Publicado em: *Gazeta de Notícias*, dia 07 de julho de 1890. Título: Academia de Bellas Artes II. Autor: Pardal Mallet.

¹⁶ Poderíamos citar como exemplo a Galeria do séc. XIX do MNBA/RJ, onde figuram obras como *O Ultimo Tamoio* e *Estudo de Mulher*, de Amoedo, e *Messalina* e *Tarantella* de Bernardelli.

No que se refere a Amoedo, por exemplo, quando do envio de suas obras para a exposição geral de 1884, percebemos que é colocado ainda como um artista em formação, mas o fato de que algumas obras suas haviam sido aceitas no Salão de Paris, já o colocava um degrau acima de outros artistas da sua geração, como podemos perceber, dentre outros exemplos, na fala de Felix Ferreira:

Posto não deixem de ser dignos de animação os Srs. Francisco Carlos Pereira de Carvalho, com a sua *Manhã de Agosto*, e Francisco Hilarião Teixeira da Silva, com os dois esbocetos do enterro de São João Batista e *Adoração dos pastores*, (...) estão ainda longe de competir com três outros alunos, dos quais dois se acham na Europa e que quase já se podem considerar individualidades artísticas (...). O Sr. Rodolfo Amoedo é o mais adiantado dos alunos da Academia, e, como seu pensionista em Paris, tem dado sobejas provas de progresso; alguns dos seus trabalhos já figuraram e foram notados no grande Salão parisiense; têm já, por conseguinte, a consagração da capital do mundo artístico.¹⁷

Deveríamos refletir, portanto, sobre o quanto esse tipo de pensamento influenciava os críticos na hora de julgar as obras de determinados artistas. Outros posicionamentos também influenciavam os críticos quando deviam atribuir um valor às obras. Por isso a importância de ao analisarmos a crítica de arte desse período contextualizá-la historicamente, compreendendo que essa se relacionava com os movimentos políticos, filosóficos, culturais e artísticos em vigor no Brasil e na Europa.

O terceiro ponto se refere à forma como esses críticos compreendiam que as obras deveriam abordar os diferentes posicionamentos artísticos vigentes. O realismo e a veracidade da cena pintada, assim como sua associação à temática nacional, todos eram motivos de críticas constantes aos artistas - hoje nos parecem mesmo despropositadas e exageradas algumas críticas a certas obras. Boa parte do debate sobre a *Batalha do Havaí*, de Pedro Américo, e *Batalha dos Guararapes*, de Vitor Meirelles, gira em torno do fato de elas serem mais ou menos idealistas ou realistas. Esses debates acirrados nos revelam a importância que esses questionamentos possuíam então. Nesse sentido, é de grande valor o trabalho de Hugo Guarilha, que ao coletar e organizar cronologicamente as críticas que saíram na imprensa sobre as *Batalha(s)*, de 1877 até 1879,¹⁸ nos proporciona entrar em contato com questões que fervilhavam no nosso meio artístico. Nas críticas que se seguem percebemos algumas dessas questões, como a complexidade em atribuir classificações de estilo as obras:

Alli [Florença] Pedro Americo filiou-se à escola *idealista*, cremos que a peor conselheira quando haja de se tratar assumpto como o da batalha de Avahy; aqui [Brasil] elle teria sido naturalista.

Aqui [Brasil] teria feito um quadro que não precisaria de legenda para se saber qual a batalha pintada; lá só procurou fazer uma tela que se impõe pelo movimento geral da acção, e por alguns episodios tratados com mão de mestre. (...) Na grandiosa téla, em que ha só uma mulher, não deveria essa mulher accentuar uma especie e não uma individualidade extraordinaria?

Não devia o *idealismo* ter cedido o logar ao *realismo*?

Sendo a natureza o typo da arte não deve esta reproduzil-a escrupulosamente? Malfadada escolha de Florença para a composição d'esta obra!¹⁹

A primeira crítica, de 1877, se refere à exposição inaugural da *Batalha do Havaí* ao público carioca, realizada em um barracão construído pelo governo. A segunda crítica já é posterior a data em que as batalhas do *Havaí* e *Guararapes* são expostas juntas em 1879. Como podemos verificar, Pedro Américo, oscila entre ser considerado idealista ou realista:

¹⁷ Ferreira, Felix. Exposição Geral de Belas Artes de 1884 – VII. In: BELAS ARTES: Estudos e Apreciações. Texto da edição original de 1885 (em domínio público) com ortografia atualizada. Texto copiado de publicação digital *Arte Data*, 1998.

¹⁸ Guarilha, Hugo. *O debate artístico na Imprensa sobre as batalhas do Havaí e Guararapes*. Dissertação em andamento pela Pós-graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP.

¹⁹ Publicado em: *Gazeta de Noticias*, dia 23 de outubro de 1877, p. 1. Título: Folhetim da Gazeta de Noticias - A Batalha de Avahy (quadro do Dr. Pedro Americo). Autor: L.

Ao penetrar no palacio da Academia das Bellas Artes o visitante dirige-se, quasi sem attentar para nada mais, até a pinacotheca, e ahi em frente ás duas enormes telas das batalhas, pára extatico, em arroubo e dá por concluida sua romaria. (...)

E para mais prova – Murillo em seus *Mendigos*, *Los Borrachos*, o admiravel quadro de Vellasquez, a soberba téla de Gericault a *Jangada da Meduza*, e Ribera e os irmãos Ostade, etc., etc., – são pintores realistas, em nossa opinião.

Paulo Veronezo, Dominiquino Corregio, Raphael e immensos outros – idealistas.

Estabelecido assim o ponto de vista em que nos collocamos, concluimos que á escola naturalista pertence o Dr. Pedro Americo, não o Pedro Americo da *Carioca*, incorrecta, ainda vacillante, mais para os olhos do que para o pensamento – mas ainda assim bella – porem o Pedro Americo da *Batalha de Avahy*.

Á escola idealista pertence Victor Meirelles de Lima em todos os seus quadros, ainda no da *Moema*, ainda no da *Batalha de Riachuelo*, da *Passagem de Humaytá*, e principalmente no da *Batalha dos Guararapes*.²⁰

Essa preocupação continua presente na crítica posterior. O que se percebe, no entanto, é que alguns anos depois a exigência de realismo e de veracidade histórica e literária por parte dos críticos se torna cada vez maior. Gonzaga Duque e Oscar Guanabarro,²¹ sobre os quadros enviados por Amoedo enquanto pensionista da Academia, revelam essa exigência:

Resta-nos – *Marabá* e *O Ultimo dos Tamoyos*.

A primeira devia representar um typo de raça mestiça, mas o seu colorido está muito longe d'isso. Quanto á execução dir-se-hia que o tronco foi copiado de um modelo que não concluiu o numero necessario de sessões para o acabamento da obra, recorrendo o pintor a outro modelo para obter um par de pernas que por felicidade estão encolhidas.

A tradição diz-nos que os indigenas não se casavam com as *marabás*; se a cópia do natural fosse de uma authentica, de uma verdadeira representante do typo, poderíamos concluir que a repugnancia desses selvagens era devida ás formas desproporcionadas daquella gente e á enfermidade, não menos deformante, da *anchylose*, sendo certo que nesta pobre mestiça o joelho tem o volume de uma bala de artilharia antiga de calibre 68.

O segundo já figurou em uma exposição de Pariz, e o gracioso folhetinista do *Ver, ouvir e contar* fez algumas judiciosas observações sobre o vulto do Anchieta, representado como *Capuchinho*, quando era *Jesuita*.²²

Deveríamos ainda attentar para o fato de que conceitos como os de modernidade, nacionalidade, realismo, idealismo, romantismo e acadêmicismo possuíam significados diferentes dependendo do crítico que os applicava. Poderíamos mesmo afirmar que no último quartel do século XIX esses conceitos possuem muitas significações simultâneas que se sobrepõem e confundem. Nas críticas sobre a exposição de Henrique Bernardelli de 1886, realismo e naturalismo são applicados a suas obras, sem ficar muito claro se possuíam o mesmo significado ou não. Alfredo Camarate,²³ que considerava Henrique um pintor naturalista, faz a seguinte consideração:

²⁰ Publicado em: *Jornal do Commercio*, quinta-feira dia 3 de abril de 1879. p. 4. Título: A exposição da Academia das Bellas-Artes - os quadros das batalhas I. Autor: Rangel de S. Paio.

²¹ Guanabarro nasceu em Niterói, em 29 de novembro de 1851; foi teatrólogo, crítico musical, jornalista, professor de piano. No *Jornal do Commercio*, escreveu de 1917 a 1937, o folhetim: *Pelo Mundo das Artes*. Escreveu n' *O Paiz* de 1884 a 1917, e em outros periódicos. Seus pseudônimos são: Busca-Pé, Matos Além e Sul 70. Morreu no Rio, em 17 de janeiro de 1937. (Informações fornecidas por Fabiana Guerra)

²² Publicado em: *Jornal do Commercio* – A exposição de Bellas-Artes, dia 1º. de setembro de 1884. Autor: Oscar Guanabarro.

²³ Camarate (Lisboa 1840 – Pão Paulo 1904), vem para o Brasil em 1872. Homem letrado, que além de arquiteto era também músico, flautista de mérito, um dos fundadores da crítica musical no Brasil e conhecedor de vários países. Escreveu em vários jornais com diferentes pseudônimos: A Fava, Alfredo Riacho, Frei Alfredo da Penitencia, calado, Julio Huelva, Tonhão Pimenta. Escreveu no *Mosquito* (1874-1886), *Gazeta de notícias* (1875-1891), *Diário Popular* (1877-1882), *O Besouro* (1878-1879), *Jornal do Comercio* (1886).

Nas paisagens, Bernardelli, como não poderia deixar de ser, reproduz nua e crua, a natureza das cercanias de Capri (...) Céos extremamente azues, comprados aos nossos; vegetação vigorosa, se bem que não tão opulenta como no Brasil. (...) A todo essa physionomia da natureza do sul da Itália, entendeu Bernardelli, e nisso andou perfeitamente; visto que *a mais importante condição do paisagista é reproduzir exatamente a feição da natureza do paiz em que trabalha*.²⁴

Já para outros, como Oscar Guanabarino, Bernardelli era um pintor realista. Sobre o quadro de Henrique, *Ao Sol*, ele tece as seguintes considerações:

Não deve ser visto de perto esse quadro. O traço largo e independente os tons um tanto exagerados indicam ao observador a necessidade de se colocar a distância. (...)

Barnardelli é o pintor da moderna escola realista. Nesta escolas os objetos são reproduzidos não pela sua composição real, mas pelo seu efeito real.

As galinhas, por exemplo, são revestidas por milhares de penas, mas se o pintor reproduzisse pluma por pluma, o efeito seria falso, pois nunca vemos essas penas senão em conjunto, representando um acúmulo. Bernardelli apanha com felicidade esse efeito.

Nas caudas das aves, nota-se tons azulados de inverdade chocante, mas a poucos passos de distancia esse azul exagerado transforma-se em tênue reflexo da realidade.²⁵

Por fim, não poderíamos deixar de lembrar de uma questão profundamente associada aos pontos levantados anteriormente: a formação de uma escola nacional de pintura. Os quadros deveriam representar a nossa história, a nossa cor local, a nossa gente, enfim, era necessário criar uma identidade nacional de preferência desvinculada da figura do Imperador, e que desse ao Brasil um caráter de país moderno. Já em 1879 a proposta estética da Academia para o que deveria ser a arte nacional, “baseada em obras de gênero histórico e possuidoras de um caráter idealizadamente romântico”, passa a ser o foco das críticas de arte do momento.²⁶ Nesse sentido, Ângelo Agostini é um pioneiro. Em uma charge sobre os trabalhos dos alunos da Academia em 1883, ironiza os quadros do concurso de pintura histórica dos alunos de Zeferino da Costa e os compara aos paisagistas:

Os únicos trabalhos dignos de serem vistos e admirados, foram os dos alunos Vasquez e Caron, discípulos de Grimm, e que hoje acham-se expostos à rua Sete de Setembro, casa De Wilde.

Mestre Grimm entendeu e muito bem que a verdadeira escola de paisagem é a natureza, e não as paredes da Academia, como julgaram até hoje os professores que lá ensinavam.²⁷

Nas páginas da *Revista Illustrada*, ele passava a opor à proposta da Academia uma proposta de arte realista/naturalista, ao mesmo tempo em que valorizava a produção dos paisagistas brasileiros, principalmente aqueles pertencentes ao Grupo Grimm.²⁸

Mas para entendermos melhor como funcionava no debate artístico, a polêmica acerca da formação de uma Escola Nacional, assim como as demais questões aqui lembradas, seja a incidência da crítica na produção artística, o papel do crítico na profissionalização do artista, ou a adesão ou não aos posicionamentos artísticos vigentes, é necessário, antes de qualquer coisa, realizar um trabalho que ainda está em grande parte por ser feito: o levantamento e a coletânea dos textos dispersos de crítica de arte, encontrados em inúmeros periódicos oitocentistas.

Apesar das lacunas e limitações desse texto, esperamos ter demonstrado que é válido efetuar esse trabalho, assim como o de estudar a crítica de arte oitocentista, sendo esse um passo imperativo

²⁴ Publicado em: *Jornal do Comercio*, dia 04 de novembro de 1886. Título: Exposição Artística. Autor: Alfredo Camarate.

²⁵ Publicado em: *O Paiz*, dia 8 de novembro de 1886. Título: Artes – Exposição Artística. Autor: Oscar Guanabarino.

²⁶ Ver: CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. 2. ed. Mercado de Letras, 1995. p. 19-20.

²⁷ AGOSTINI, Ângelo. Publicado em: *Revista Illustrada*, dia 27 de dezembro de 1883.

²⁸ Ver: CHIARELLI, Tadeu. *Op.cit*.



na decisão de conhecer melhor o pensamento sobre a arte desse século pelos seus contemporâneos. Não estamos querendo dizer, aqui, que basta compreender a crítica de arte de determinado período para desvendar todos os aspectos sobre essa arte, contudo compreendê-la permite nos desprendermos de muitas construções históricas sobre essa época, que não correspondem à realidade ou que não levam em consideração a forma como o próprio século se via e compreendia sua arte.