

Os limites do revisionismo e a construção de nova historiografia da arte brasileira

Sonia Gomes Pereira

UFRJ / CBHA

Resumo

Boa parte da produção recente no campo da História da Arte Brasileira tem-se dedicado à revisão historiográfica da literatura especializada tradicional, especialmente aquela produzida pelas gerações modernistas.

Certamente foi e ainda é importante entender os pressupostos teóricos e metodológicos que embasaram a construção daquela historiografia. Mas é preciso ter cuidado para não estacionar neste patamar revisionista, evitando o enfrentamento de construir efetivamente uma nova historiografia.

Palavras-chave

Historiografia da Arte, Revisionismo, Nacionalismo

Abstract

A great deal of recent papers on the Brazilian Art History are dedicated to the historiographic revision of the modernist literature. Certainly it is important to understand the theoretical basis of that literature. But we must be careful not to stop at this revisionist level and avoid going forward in order to construct a new historiography.

Keywords:

Art historiography, Revisionism, Nationalism

Boa parte da produção recente no campo da História da Arte Brasileira – comunicações em encontros científicos, publicações em periódicos acadêmicos, dissertações e teses – tem-se dedicado à revisão historiográfica da literatura especializada tradicional, especialmente aquela produzida pelas gerações modernistas.

Certamente foi e, em alguns casos, ainda é importante entender os pressupostos teóricos e metodológicos que embasaram a construção daquela historiografia. Mas é preciso ter cuidado para não estacionar neste patamar revisionista – em muitos casos, já transformado num discurso relativamente fácil – evitando o enfrentamento de construir efetivamente uma nova historiografia.

Vamos, aqui, tomar como exemplos a revisão historiográfica da arte brasileira em dois momentos diferentes: o período colonial e o século XIX. A minha impressão é que a historiografia que temos produzido sobre estes dois assuntos difere substancialmente. Sobre o século XIX, inúmeras novas frentes de trabalho têm sido abertas, afastando os horizontes apertados de uma concepção ultrapassada do chamado universo acadêmico. Em relação ao período colonial, acredito que esteja havendo uma longa insistência na crítica sistemática ao caráter nacionalista das leituras feitas pela geração modernista, em especial pelos pesquisadores ligados ao antigo SPHAN. Tomara que eu esteja errada nesta minha percepção!

Refiro-me, aqui, mais diretamente a pesquisas e trabalhos acadêmicos, como o que recentemente teve alguma repercussão na imprensa sobre a “fabricação do mito do Aleijadinho”. Com tantos problemas ainda não resolvidos, tantos obras e artistas não identificados e tantos acervos e arquivos não explorados, chama a atenção, neste caso, a procura por temas polêmicos, em que o objetivo principal fica sendo, apenas, a desconstrução da historiografia tradicional, sem colocar nada novo no lugar.

Acredito que, para aprofundar esta discussão, duas questões precisam ser examinadas: a primeira sobre o campo da História da Arte e o exercício do ofício de historiador da arte; a segunda sobre o nacionalismo propriamente dito.

Vamos à primeira. Até algum tempo atrás, no campo da História da Arte, era recorrente a dicotomia entre aqueles que estudam a obra e aqueles que pesquisam os artistas. Numa divisão de território mais ou menos inconsciente, os historiadores dedicavam-se à documentação escrita e os historiadores da arte às obras. O resultado desta divisão de competências era uma espécie de pacto de se ignorarem mutuamente. Os historiadores deixavam as questões estéticas para

os historiadores da arte e estes não entravam nas discussões sociais em que estão necessariamente imbricados os artistas.

É lógico que o aprofundamento tanto do estudo da obra quanto do universo do artista requer formações específicas que, às vezes, são difíceis de serem encontradas numa só pessoa.

A leitura formal da obra é um elemento essencial para o entendimento de sua significação e ela exige um olhar treinado na cultura visual do período e suas soluções formais, técnicas e temáticas mais recorrentes. Embora não seja propriedade exclusiva do historiador e crítico de arte, o enfrentamento das questões plásticas não pode ser ignorado pelos demais pesquisadores, sob o risco de se tornarem historiadores cegos. Aqui é importante fazer uma distinção entre o exercício de análise formal da obra – etapa imprescindível em seu estudo – , e as teorias formalistas do início do século XX, que defendiam a autonomia da arte. Mesmo posicionando-se, como é bastante comum hoje, entre os críticos ao Formalismo, o pesquisador deverá enfrentar a obra na sua realidade material ou então, no caso oposto da ausência de materialidade, na discussão específica dos problemas contemporâneos da arte. Fugir a isto significa, na minha opinião, usar a arte como uma fonte escamoteada.

Por outro lado, a leitura dos documentos não pode ser feita de forma ingênua, tomando o que está escrito como uma espécie de “verdade absoluta”; os documentos precisam ser confrontados com outras fontes como forma de injetá-los na rede complexa de relações sociais em que são produzidos. As relações entre as fontes escritas e visuais são extremamente difíceis e o pesquisador precisa estar atento para não cair na armadilha de usar uma fonte como suporte para a interpretação da outra.¹

Passo, agora, à minha segunda questão: o nacionalismo. O movimento amplo de revisão da historiografia, em todos os lugares, tem tomado, como ponto de partida, a rejeição às leituras feitas pela modernidade. No caso do Brasil, a crítica vai mais além, pois, além do ideário propriamente modernista – como a crença na ruptura com o passado ou no valor da arte na transformação futura do mundo – houve o compromisso explícito com a questão nacional.

Naturalmente, nenhuma historiografia é definitiva e é importante questionar as leituras produzidas pelas gerações anteriores, até para abrir a possibilidade de novas leituras. Noto, no entanto, especialmente nos ambientes acadêmicos, que esta atitude está-se transformando em um discurso fácil – um exercício quase que automático de desconstrução, sem uma posição crítica realmente sólida

e, sobretudo, desviando-se do desafio maior que é elaborar uma nova leitura da obra e do artista.

Os modernistas – responsáveis também pela institucionalização da idéia de preservação da memória – eram, como sabemos, uma geração engajada num projeto para a cultura brasileira. A história que escreveram foi uma ferramenta de militante. A nossa geração da passagem do século XX para XXI vive uma realidade muito diferente: distante das utopias, tem verdadeiro horror às militâncias e aborda a cultura brasileira com um olhar aparentemente descompromissado. Acredito que nós, historiadores da arte de agora, precisamos ter mais consciência do nosso lugar crítico. Desta forma, talvez possamos transitar entre o passado e o presente, com maior rigor intelectual e maior liberdade teórica.

De qualquer maneira, a questão do nacionalismo não é, apenas, um problema da historiografia da arte brasileira. Ela enraíza-se na própria constituição da História da Arte, como disciplina autônoma.

Na verdade, desde o Renascimento, artistas e teóricos foram obrigados a conviver e tentar conciliar o ideário clássico com tendências artísticas muito diferentes. Quer dizer, mesmo partindo de alguns pontos consensuais – a concepção da arte como imitação da natureza e da excelência dos modelos dos Antigos –, eles tinham de reconhecer a diversidade da produção artística, não apenas no seu próprio tempo – como, por exemplo, entre Rafael e Michelangelo –, mas também entre os Antigos – o que certamente constituía um grande problema: como organizar esta diversidade óbvia, se os valores da arte eram eternos e imutáveis?

A concepção que temos atualmente deste longo período que vai do século XVI ao XIX como uma sequência de estilos – Renascimento, Maneirismo, Barroco, Rococó, Neoclássico – é uma construção *a posteriori* da História da Arte.² Não era desta maneira que os artistas e teóricos deste período pensavam. Quase todos os artistas se incluíam na tradição clássica, mesmo aqueles que hoje nos parecem anticlássicos.³

Assim, se o classicismo se apresenta tão dogmático em termos doutrinários, na prática artística ele sempre foi elástico e flexível, tendo, como solo comum, a mediação dos modelos antigos. A construção do conceito de tradição artística, portanto, corresponde a esta necessidade de resolver o problema da dualidade entre um ideário que se acreditava eterno e imutável com uma prática artística diversificada e, em muitos casos, antagônica.

Isto posto, vamos tentar verificar os elementos constitutivos do conceito de tradição, que foi forjado na mesma época do surgimento das academias na Itália do século XVI, teve desdobramentos importantes tanto na Itália quanto na França a partir do século XVII e resultou num paradigma que norteou todo o universo acadêmico até o século XIX e início do XX. Quais seriam os seus traços mais evidentes?

Nesta concepção de tradição artística, a divisão cronológica mais significativa é feita entre os Antigos – isto é, os artistas da Antiguidade greco-romana – e os Modernos – grupo no qual se incluem todos os mestres a partir do Renascimento. Tratam-se, portanto, de duas longas durações – separadas pelo que se considerava a barbárie da Idade Média.⁴

No interior dessas duas grandes categorias temporais – Antigos e Modernos –, prevalece, quase de forma unânime, a concepção de um tempo unitário, concebido como um todo orgânico – mesmo que a ele seja aplicada a idéia de ciclo vital, isto é, a concepção de que a arte segue a mesma trajetória dos seres vivos, atravessando o ciclo evitável de infância / maturidade / decadência.

Vamos examinar melhor esta questão da percepção temporal no grupo dos Modernos. Sabemos que o livro de Giorgio Vasari de 1550 – *As Vidas dos Mais Excelentes Arquitetos, Pintores e Escultores Italianos* – era dividido em duas partes: a primeira dedicada à arte antiga e a segunda com biografias de artistas basicamente de Florença e de Roma no *Trecento* e no *Quattrocento*.

Aos dois grandes períodos em que dividiu a arte, Vasari aplicou o modelo explicativo da evolução biológica. Assim, na história da arte antiga, a infância estava no Egito e na Mesopotâmia; na Grécia, as artes tiveram um desenvolvimento extraordinário, mas a perfeição da maturidade estava reservada a Roma; seguindo-se, depois, a decadência com os Bárbaros. Já para a história do seu próprio tempo, Vasari estrutura a *maniera moderna* da seguinte forma: a infância começou em 1250 e se desenvolveu ao longo do *Trecento*; e o período da maturidade começa com o *Quattrocento*, mas é no *Cinquecento* que a perfeição é alcançada, sobretudo com Michelangelo, que é considerado o modelo insuperável, mais elevado na escala de perfeição do que os próprios Antigos.⁵

Mas é importante ressaltar que, apesar da aplicação interna do conceito de evolução, prevalece a noção de que os chamados artistas modernos constituem um conjunto único, isto é, uma longa duração

de artistas que foram tocados pela novidade do Renascimento e a ela deram continuidade.

É muito interessante observar a incorporação progressiva de um número cada vez maior de artistas, com suas variadas tendências e origens, ao núcleo original bem reduzido daquilo que se considerava a *maniera moderna*.

Este processo já aparece no próprio Vasari. Conforme já citado antes, a primeira edição de seu livro, em 1550, arrolava apenas artistas de Florença e Roma. Dezoito anos depois, na segunda edição de 1568, Vasari não apenas inclui artistas novos, nascidos entre 1550 e 1567, como incorporou várias outras cidades da Itália, fazendo, desta maneira, um quadro muito mais completo da arte italiana do seu tempo.

Vários autores que se seguiram a Vasari – sempre seguindo o seu método biográfico – trataram de ampliar o repertório dos artistas inscritos no rol de Modernos que mereciam ser incluídos nessa tradição – tanto na Itália como no resto da Europa.⁶

O resultado desta ampliação geográfica – ainda compreendida prioritariamente como um todo orgânico – pode ser verificada na obra de Pietro Bellori – *Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos* –, que foi publicada em 1672. Bellori preocupa-se com o conjunto de artistas modernos, independente de suas cronologias e nacionalidades. Analisa largamente os italianos: elogia Rafael, Michelangelo, Giulio Romano, Dominiquino, Lanfranco, Guido Reni e os Caracci, mas condena violentamente Caravaggio, acusado de tentar destruir a pintura, ao propor a cópia da natureza, tal como ela é, sem o processo de escolha em busca do belo ideal. Trata, também, de alguns flamengos – como Rubens e Van Dyck –, assim como de franceses – especialmente Poussin, que considera o artista supremo, aquele que melhor corresponde ao gosto clássico.⁷

Neste momento, portanto, a tradição está sendo entendida para um grande conjunto bem mais amplo do que o desenhado por Vasari, independente da cronologia e da geografia, mas unido pelo italianismo.

A mesma concepção de tradição artística estendida geograficamente pode ser encontrada entre os acadêmicos franceses do século XVII. Roger de Piles, por exemplo, coloca os Venezianos acima de Rafael e admite Caravaggio; Poussin lhe parece demasiadamente preso à Antiguidade e pouco humano; elogia Rubens, dando-lhe um lugar central, por ter atingido o perfeito equilíbrio, colocando-o acima, inclusive, de Ticiano; e comenta sobre Rembrandt, em quem descobre afinidades com Ticiano.⁸

Fica bastante evidente nestes autores que se está instalando uma concepção ampla de cultura artística européia, fundada na experiência italiana do Renascimento e referendada pelo modelo dos Antigos.

No entanto, é importante evidenciar que, nesta mesma época, a noção de escolas artísticas regionais estava se formando no interior da idéia mais ampla de tradição artística.

Os acadêmicos franceses – entre eles o já citado De Piles – historicizam a escola francesa de pintura, localizando – de maneira bastante significativa – as suas origens na chegada dos artistas italianos a Fontainebleau.

Em relação à arte italiana, vários autores identificaram as diferentes escolas regionais: romana, florentina, lombarda, veneziana, bolonhesa, usando frequentemente o nome de ultramontana para a arte estrangeira. Mas este sistema de escolas foi fixado definitivamente pelo padre Lanzi no final do XVIII. Luigi Lanzi, em sua *Storia pittorica dell'Italia*, tentou criar grandes sínteses, definindo os estilos inerentes aos artistas, às épocas e às escolas.⁹

É importante assinalar a tensão crescente na coexistência dessas duas idéias – a abrangência histórica e geográfica do conceito de tradição e o nacionalismo crescente que vai impregnar a noção de escolas regionais. Um exemplo notável desta polêmica aparece no texto de Roberto Longhi, escrito entre 1913 e 1914 e só publicado postumamente em 1980: *Breve mas Verídica História da Pintura Italiana*. Em sua conclusão, Longhi sentencia:

Com os poucos nomes ... de Caravaggio e Preti, de Tiepolo e Giordano...encerra-se a historia da arte italiana... Da pintura italiana! Só faltava mais essa tristeza! Que direito ou dever tem a pintura de se dizer italiana! Que italianidade específica vocês sentiram em Pollaiuolo, em Ticiano ou em Caravaggio? Quero dizer que isto também deve ficar claro para vocês: "a importância nula das características étnicas na arte". A etnicidade é um dos elementos usuais que servem aos falsos críticos para ambientar – dizem eles – a arte, já que não a sabem interpretar. Mas os artistas estão fora de qualquer ambiente, a não ser aquele puramente artístico; ou seja eles se dão as mãos para formar a cadeia de tradição histórica; mas esse simples contato basta pra elevá-los magicamente muitos palmos acima do solo da terra natal, onde estão a agricultura, a indústria e o comércio – isto é acima da etnicidade e do ambiente... Em suma, não é preciso que o espírito se deixe manietar pela geografia ou pela topografia... Pois bem: a historia da arte italiana continuou no exterior, e esse simples fato demonstra que o belo solo italiano não tinha mais o que fazer por ela" (grifos nossos).¹⁰

Este texto polêmico de Longhi revela, de forma exemplar, a permanência do conceito de tradição artística ainda no início do século XX, mesmo que ele esteja sendo usado, agora, em nome de outros valores – o da autonomia da arte. A discussão do nacionalismo, portanto, está longe de ser uma questão simples na História da Arte.

A geração atual de historiadores da arte tem, à sua frente, muitos desafios que precisam ser enfrentados. Primeiro, a produção de novas leituras para exatamente aqueles itens consagrados, que vêm sendo questionados recentemente. Segundo, o embate com uma série imensa de tópicos não estudados ou pouco estudados na arte brasileira de todos os períodos. Terceiro, a tomada de consciência de seu próprio instrumental teórico de trabalho.

Este último tópico me parece o mais importante. Novas disciplinas se estruturaram recentemente no campo de estudos da visualidade. Algumas, como a Cultura Visual, em frontal oposição às posturas tradicionais da História da Arte. Outras, como a História Cultural, embasadas na crítica radical aos teóricos formalistas, que revolucionaram a História da Arte no final de XIX e na primeira metade do XX. Além disso, a própria arte contemporânea explodiu o campo restrito da visualidade.

O problema, como se vê, é sério. Mas acredito que a especificidade e a potência da História da Arte podem permanecer, revigoradas pelos embates com as disciplinas vizinhas e, sobretudo, pelo convívio com a própria arte.

Notas

- 1 Ginzburg, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich” em *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 41-93.
- 2 O conceito de Barroco foi introduzido a partir do final do século XIX, sobretudo com a obra de Heinrich Wölfflin. O de Maneirismo é bem posterior, tendo surgido em meados do XX, especialmente com os estudos de Walter Friedlaender. Somente a partir do Romantismo, os movimentos se auto-denominaram de imediato. A escrita de Beaudelaire, no *Salão de 1846*, é uma evidência disto: “*Quem diz romantismo, diz arte moderna, isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios de que dispõem as artes*”. Lichtenstein, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. São Paulo, Editora 34, vol. 9, p. 96.
- 3 “Muito surpreso ficaria Bernini se lhe dissessem que ele se afastara do classicismo; foi barroco sem ter consciência disso! Só Borromini, Guarini, Caravaggio e Pietro da Cortona tiveram a vontade de transgredir normas”. Bazin, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 49.
- 4 Nunca é demais lembrar que a arte no Ocidente “*nasceu de um impulso que destruiu a civilização antiga e tornou-se uma mistura conflitual entre a romanidade e o mundo bárbaro*”. O Renascimento entra neste conflito francamente a favor da romanidade

e querendo exorcizar o mundo bárbaro. “*Tratava-se de retomar a evolução da civilização, para eles interrompida durante longos séculos, entre Constantino e a Toscana do século XIII*”. Bazin (1989), p.32-33.

- 5 Vasari, Giorgio. *Lives of the Artists*. Middlesex: Pinguin Books, 1965.
- 6 Germain Bazin descreve a literatura dos séculos XVI e XVII, evidenciando a progressiva incorporação, não apenas de um espectro mais amplo de artistas italianos, mas também dos estrangeiros. Karl Van Mander, por exemplo, escreveu numerosas obras, de caráter enciclopédico, tratando dos artistas italianos e do resto da Europa; as informações biográficas sobre a maioria dos pintores do Norte nos foram transmitidas exclusivamente por ele. Bazin (1989), p. 45. Joachim Sandrart concebeu uma verdadeira enciclopédia da arte: bastante eclético, admitia todos os estilos; em sua obra, há biografias desde a Antiguidade até os seus contemporâneos, aparecendo, inclusive um espanhol: Murillo. Bazin (1989), p. 46. O isolamento da Espanha neste quadro cultural é surpreendente. O pintor Francisco Pacheco escreveu *L'arte de la pintura* em 1649, em que trata de Rubens e de Velásquez, seu genro, mas esta obra não teve grande repercussão fora da Espanha e Velásquez permanecerá desconhecido no resto da Europa até o século XIX. Bazin (1989), p. 41.
- 7 Bellori, Pietro. *Le vite dei pittori, scultori e architetti moderni*. Roma, 1672.
- 8 Roger de Piles: *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, 1681.
- 9 Bazin (1989), p. 54 e 68-71.
- 10 Longhi, Roberto. *Breve mas Verídica Histórica da Pintura Italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 114-115.