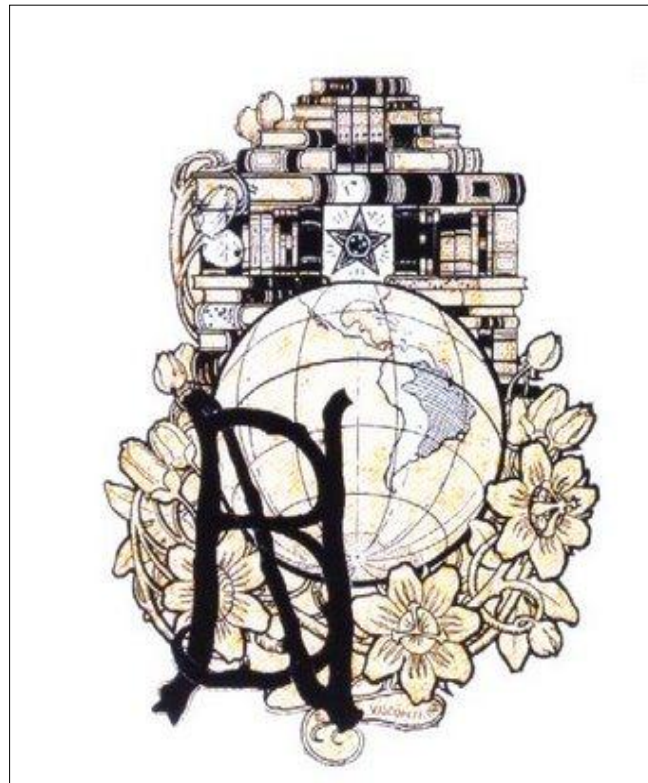


Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2014

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC



ALBERTO MARTÍN CHILLÓN

**MODERNIDADE E MODERNISMO:
CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL IMPERIAL
(1860-1889)**

2014

ÍNDICE

A arte moderna	p. 4
As artes: música e literatura	p. 7
Os significados do moderno	
I. Antiacadêmico e anticlássico	p. 9
II. Civilização e frívolo	p. 11
III. Moda	p. 12
IV. Social	p. 13
V. Político	p. 14
VI. Natureza e Realismo	p. 15
O transitório e o imutável: a inevitável entrada da realidade	p. 28
Modernismo	p. 30
A crítica as modas Os artistas modernos	p. 32
Os artistas modernos	p. 34
Os temas e o estilo moderno	p. 36
Conclusão	p. 40
Bibliografia	p. 43

A ARTE MODERNA

*Que é que é moderno, qual o caracter do modernismo não é cousa fácil de dizer e ninguém mesmo ainda o deffiniu. Caracteres do moderno, sim, cada um descobre diariamente, por miúdas feições, por facetas microscópicas, por cantinhos singulares da alma que se revela. Só as linhas geraes da construcção psychologica faltam. E faltarão. Há coisas que não convém saber.*¹

Árduo labor de definir a modernidade e estabelecer as suas características resulta frequentemente muito difícil, devido aos múltiplos usos e significados, quase tantos como indivíduos que o usam. Mas se é difícil de defini-la, por sua natureza cambiante e transitória, é, como afirma Peter Gay², muito mais fácil reconhecê-la ou exemplificá-la. Na época eram reconhecidas facilmente, embora não explicitadas com clareza, as características que faziam de uma obra uma criação moderna, reconhecíveis por exemplo num drama, “moldado pelos preceitos da arte moderna.”³

Não é nosso objetivo delinear aqui uma etimologia do termo, nem uma história do seu uso, nem muito menos pretender definir um conceito tão amplo quanto discutido, no qual quase tudo pode ser contemplado. Por uma parte, a arte da própria época pode ser qualificada de moderna em oposição à anterior; a arte moderna é a produzida também na tradicionalmente definida como Idade Moderna, sem entrar na discussão das implicações e limites desta periodização, e a inevitável ilusão, mas necessária como síntese, que nos traz; do mesmo jeito pode-se referir à arte contemporânea, moderna e pós-moderna; também, e dependendo do autor, a modernidade nasce em algum ponto histórico que divide a história da arte em clássica e moderna, relação que marca para Argan a arte europeia e americana do século XIX e parte do XX, quem situa o final do ciclo clássico no século XVIII, começando o moderno, já que, seguindo o iluminismo, nas origens da cultura moderna, o artista não imita, mas transforma e interpreta a realidade; arte moderna como inovadora, em relação à arte predominante ou oficial, com um sentido mais transgressor e político, próprio do mundo acadêmico oitocentista. Segundo Rosen e Zerner,⁴ o discurso acadêmico era um instrumento de

¹ *Gazeta de Noticias*, 13 de setembro de 1889, Domicio da Gama.

² GAY, P, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Barcelona: Paidós, 2007, p. 23.

³ *Revista Popular*, 1860.

⁴ ROSEN, C, e ZERNER, H, *Romanticismo y realismo: los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Blume, 1988.

opressão; o academicismo dominava os museus, teatros e instituições no âmbito cultural, ao qual somente se podia adentrar através dos favores dos acadêmicos.

São muitos os usos do moderno, quase tantos como pessoas, e me refiro a pessoas pela variedade de perfis que escrevem sobre o tema, não só críticos e artistas, como também literatos, filósofos, políticos, aristocratas, etc. É nosso desejo traçar aqui um mapa da modernidade, e concretamente um mapa da modernidade na cidade do Rio de Janeiro, como centro cultural do Império, entre a década de sessenta, quando começam a aparecer escritos sobre a modernidade, e o final da monarquia no território brasileiro. Por isso, a definição de moderno que utilizamos é precisamente uma falta de definição. Não escolhemos uma linha teórica, nem as opiniões de algum autor, nem uma definição própria, que vem de antemão, de alguma maneira, dirigindo o olhar numa direção ou outra. O principal objetivo é conhecer o que se entendia como moderno no período delimitado.

Segundo o que foi mencionado, a modernidade como conceito resulta problemática, e não isenta de conotações, bem positivas, bem negativas. Como bem aponta Blake⁵, o termo moderno, em sentido geral, se refere ao presente ou ao que é próprio da época. Partindo da sua afirmação do caráter seletivo da utilização do termo moderno, podemos dizer que ainda usado com um caráter neutro ou descritivo, sempre seleciona certas características do presente opostas a outros períodos que, ainda sendo próprios do mesmo momento, são reconhecidos como restos do passado.

Assim, o moderno é um termo polissêmico, dependendo do momento, lugar, área, etc, o que leva, segundo Gay,⁶ aos historiadores a utilizar um prudente, e segundo ele, insatisfatório plural, modernidades, ante o esforço enorme de tentar definir a modernidade, um amplíssimo fenômeno em todas as áreas da cultura. Neste sentido, vamos considerar a modernidade como um fenômeno global que existe em todas as áreas da cultura, mas que tem tantos usos e facetas, matizes, e diferenças, tantas vozes que falam a língua da modernidade, que se converte em um prisma que reflete a luz, provocando inumeráveis cores, inumeráveis pequenas modernidades.

A arte moderna, no lugar e tempo escolhidos, tem em muitas ocasiões, conotações científicas e técnicas, tratando de progresso técnico em vários campos, como o pirotécnico ou armamentístico: “da questão geral descêmos nós a tratar especialmente de vários artefícios pyrotechnicos, tendo em vista, sobretudo, os melhoramentos que no correr dos últimos annos a arte moderna tem sabido

⁵ BLAKE, N, FER, B, e HARRISON, C, *La modernidad y lo moderno*, Madrid: Akal, 1998, p.11.

⁶ GAY, *Op. cit.*, p. 23.

operar no fabrico das armas de fogo”⁷ ou mais próximo a nosso campo artístico, na arquitetura. “Os trabalhos no magnífico edifício para a próxima exposição de 1878, proseguem com actividade, tendo se já assentado sem maior difficuldade, a enorme cúpula de ferro, neste genero uma das obras mais notáveis da arte moderna.”⁸ Parece que, no campo arquitetônico, o moderno está ligado ao desenvolvimento da técnica, que permite fazer maiores e mais efetivas construções. A praticidade e a simplicidade são também características desta modernidade: “Finalmente a grande fundição de Creusot expõe num edifício inteiramente moderno, de uma grande simplicidade prática, as suas obras de ferro”⁹ do mesmo modo em que se associam também com a higiene e a ciência e todos os seus progressos. “O hospital da sociedade Portugueza de Beneficencia, construido a capricho segundo os principios da arte moderna, sob os preceitos da severa hygiene, admirado pelos homens da sciencia.”¹⁰

Neste debate moderno, é importante, em relação ao progresso, a relação inevitável entre arte e técnica. No caso brasileiro, é muito importante notar que o desenvolvimento técnico era uma das principais prioridades do Império, que desejava se situar à altura dos países desenvolvidos. Por isso, o fragmento de Félix Ferreira deve ser entendido desde um duplo ponto de vista. Precisamente, é sobre o Liceu de Artes e Ofícios sobre o que Felix Ferreira está falando quando trata das artes industriais cuja pretensão:

*era quebrar a dicotomia: bacharelismo versus analfabetismo e implantar um segmento intermediário de estudo que permitisse o exercício proficuo e digno de uma profissão nos diversos ramos das chamadas artes industriais ou artes menores. Visava, também, estimular o talento e as habilidades dos alunos-operários através do ensino artístico aplicado às artes e ofícios, e aperfeiçoado como desenho industrial,. Assim sendo, as artes se propagariam, e, conseqüentemente, uma nova estética nos produtos brasileiros acabaria por alavancar a elementar indústria do país tornando-a competitiva no mercado em geral.*¹¹

⁷ *Correio Mercantil*, 8 de abril de 1860.

⁸ *A Nação*, 26 de novembro de 1872, p. 2.

⁹ RAMALHO ORTIGÃO, J. D. *Notas de viagem, Paris e a exposição universal (1878-1879)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945, p. 100.

¹⁰ *Correio Mercantil*, 26 julho 1862.

¹¹ BIELINSKY, A. C. "O Liceu de Artes e Ofícios: sua história de 1856 a 1906". *19&20*, v. IV, n. 1, Janeiro 2009.

O desenvolvimento do país e a sua imagem, as artes em geral, viam-se fundadas no progresso das conhecidas como artes industriais. E é a relação entre artes plásticas e artes industriais o que Ferreira estabelece aqui, quase fundindo as duas, com uma fronteira difusa.

Como primeiro ensaio, limitou-se (Exposição do Liceu de Artes e Ofícios) simplesmente às belas artes sem, contudo, deixar de receber alguns produtos de artes-industriais, que se apresentaram espontâneos, sé é que não foram recebidos como produtos de pura arte, pois, como diz Lasteyrie, a indústria moderna tem por tal modo se aperfeiçoado e confundido com as belas artes, que dificilmente se discrimina onde acabam estas e começa aquela.

Como na passagem do reino animal para o vegetal, apresentam-se por tal modo os indivíduos confundidos que participam de ambos os reinos; assim, certos produtos de artes industriais atingem tal grau de perfeição que tanto podem ser classificados nas belas artes como na indústria, tais são as litografias, as fotografias, os objetos de ourivesaria, ornatos de metal fundido e até impressões tipográficas.¹²

A litografia, a fotografia, a fundição e as impressões tipográficas constituíam avanços técnicos fundamentais para o Império, e, também, eram algumas das necessidades básicas às que se enfrentava o Liceu, centro fundamental de formação nestas áreas.

AS ARTES: MÚSICA E LITERATURA

No caso brasileiro, é muito significativo que o moderno apareça antes e mais frequentemente referido à literatura, ao teatro e à música, que aplicado às belas artes. Um dos primeiros exemplos significativos aparece já na década dos anos sessenta, e referido a uma representação teatral, e nela, vemos com muita clareza a diferença clara e explícita entre o que se considera clássico, e o que, em contraposição, se considera moderno, pela época identificado com o movimento romântico. Assim, afirma o seguinte: “Preferimos à Sra. Emilia, porque resume em si essa sensatez e esse bom gosto, característico do clássico, mas temperado por muito sentimento, característico do romântico. Soube alliar no mesmo papel as graças antigas aos esplendores modernos.”¹³

¹² FERREIRA, F. *Belas Artes, estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Zouk, 2013, p. 114.

¹³ *O Portuguez*, 24 de novembro de 1864. H. M.

Seguindo esta linha, de aliar o moderno ao clássico, sem dar maior importância ao moderno, de novo aparece uma crítica teatral que incide na mesma ideia. Na data de 1864 o romantismo é identificado com a sociedade moderna, criação que sem a aportação do clássico, belo e atemporal, nada significa e nada vale. “Quanto à Sra. Adelaide, tem para nós o defeito de ser exclusivista na maneira d’interpretar a personagem. Sugeita-se a uma só Idea, a do romantismo, não vê n’ella senão uma criação da nossa sociedade moderna, e mais nada.”¹⁴

Nestas duas críticas, o romântico é o moderno, é o sentimento, mas nenhuma importância tem senão como complemento do clássico, que encarna a sensatez e o bom gosto, seguindo as ideias de Baudelaire. Porém, na década seguinte, esse mesmo moderno se transforma em antigo, é já não são o romantismo e o sentimento o que assinalam o moderno, é a realidade, na que se deve mirar-se a arte moderna:

*Assistimos no sabbado à representação do drama Remorso Vivo, que está em scena neste teatro. Ainda que se conheça que este drama não tem exclusivamente por fim satisfazer as exigencias da arte moderna, pois que tem passagens todas phantasticas, em que muito se sacrifica a realidade (...)*¹⁵

¹⁴ *O Portuguez*, 24 novembro 1864. H. M.

¹⁵ *O Cruzeiro*, 19 de novembro de 1878, p.1.

OS SIGNIFICADOS DO MODERNO

I. MODERNO COMO ANTI-ACADÊMICO E ANTI-CLÁSSICO

*A Academia era a contemplação ritual do passado; era a veneração do cânon inviolável das convenções plásticas dos antigos, distraíndo o espírito dos artistas do espetáculo ensinador da natureza, era a lição tirânica de como viam, contrapondo-se ao ensino intuitivo e natural de como vedes; era o academismo, em suma, com todas as suas modestas ambições de corrigir a cena das coisas.*¹⁶

Com esta crítica, podemos resumir as frequentes queixas e opiniões que a Academia teve nesta época. Era uma instituição antiga, conservadora e não adaptada aos novos tempos. As regras e a rotina caracterizavam o ensino e a prática acadêmica, afastando os alunos da fonte moderna da arte: a natureza, interpretada através do temperamento do artista, como souberam fazer Courbet e Corot. Courbet era como:

*Corot, um individualista. Como Corot elle desaprendeu todos os preceitos do convencionalismo metafísico, todas as regras consagradas pela rotina clássica e pela tradição acadêmica, e à semelhança de Corot e de Delacroix, sem outra alguma espécie de respeito à verdade. Courbet collocou-se em frente da natureza e consultou-a por sua própria conta.*¹⁷

A Academia ocupava o lugar principal na exposição e difusão da arte, um lugar quase monopolizador, mas na segunda metade do século XIX começam a aparecer outros núcleos importantes, embora já existiram alguns anteriormente, que se preocupavam de dar um lugar, um asilo, como se de desterrados se tratasse, aos artistas e as obras que ficavam fora da Academia, como a Galeria Gosvenor.

Acaba igualmente de abrir-se uma esplendida galeria de pintura moderna, construída a expensas de Sir Coutts Lindsay, sobrinho da rica baroneza Burdette Coutts, filha de um

¹⁶ VALLE, A, "O acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico pós-Reforma de 1890". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 19, 2013, p. 130.

¹⁷ *Gazeta de Notícias*, 25 de outubro de 1878, Ramalho Ortigão.

*opulento banqueiro. Denomina-se este edificio a Galeria Gosvenor e está situada na elegante Bond Street. Consta que será o asylo onde irão refugiar-se as obras da arte, que, apesar de possuírem mérito, forem rejeitadas pela academia.*¹⁸

A visão dos críticos sobre a realidade artística do Brasil não é muito favorável. Consideram que a Academia “tudo confunde: o antigo com o moderno, os desenhos com as pinturas, os quadros de Titien com os do Sr. Araujo Porto Alegre.”¹⁹ As próprias coleções, simulacro de museu artístico, que nem o título de pinacoteca mereciam, segundo Julio Huelva,²⁰ “eram muito inferiores em número e importância à de qualquer bric-a-brac da Europa, é uma tecnomania por demais luxuosa!” e, nelas, conviviam sem critério nem classificação por escolas cópias e originais. Por isso, as belas artes no Brasil se encontravam quase vegetando, apenas existiam por causa dos “estreitos cacifos de uma academia pequena por fora e por dentro”.

Esta falta resultava extremadamente importante, já que a educação artística do povo resulta um fator decisivo na modernidade, condição indispensável para poder estabelecer a comunicação entre artista e público. Neste processo necessário para o desenvolvimento artístico, as galerias de pintura e escultura tinham o papel de “verdadeira escola para educar o povo, pela contemplação do belo e arraigar nele a estima e veneração pelas artes.”²¹

No final, segundo Ramalho Ortigão, os artistas modernos não deviam buscar sua inspiração nem seu lugar nas academias, senão que é ao povo ao que “devem interrogar para descobrir o novo caminho que são chamados a percorrer: a intervenção acadêmica e dogmática não fará senão afastá-los cada vez mais do seu destino progressivo.”²²

Muitas são as críticas que a Academia recebe, e existem algumas alternativas práticas no caso brasileiro, que tentam mudar as práticas e rotinas acadêmicas, propondo outros meios de ensino e de entendimento da arte, como Acropólio ou o grupo Grimm. De novo, é Ramalho Ortigão, quem, dentro do seu pensamento sistemático e estruturado, apresenta uma alternativa às academias de belas artes, “atrofiadas pela imobilidade”: o congresso artístico. Segundo o autor, as academias não se adequavam ao seu tempo, devido a seu caráter eletivo, que lhes outorgava o poder de exclusão, e

¹⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, 25-26 de junho de 1877.

¹⁹ *A Actualidade*, 19 de abril de 1863, p. 1.

²⁰ *Gazeta de Notícias*, 13 agosto 1875, p.1. J. Huelva.

²¹ *Gazeta de Notícias*, 13 agosto 1875, p.1. J. Huelva

²² RAMALHO ORTIGÃO, *Op. cit.*, pp. 180-181

também por sua organização oficial que, inevitavelmente, tendia ao conservadorismo. Por isso, resultavam impróprias para julgar os trabalhos da “ciência moderna”.

Assim é definido o congresso, como substituto das academias, e novo meio para apresentar as criações modernas do novo tempo:

*O congresso não tem direito de escolher nem de recusar os seus membros, fazendo-se por êsse modo a imagem de um programa e de um estatuto preconcebido. O congresso aceita indistintamente, cegamente, o concurso de tôdas as ideias, de todos os princípios, de todas as opiniões. Não tem pátria, não tem política, não tem religião. É uma formação inteira e completamente livre, constituída por todas as correntes intelectuais que a um dado momento da civilização atravessam em designado ponto o espírito da humanidade. As ideias trazidas por essas diversas correntes opõem-se umas às outras, embatendo-se, acumulando-se, fortificando-se, destruindo-se, refazendo-se em sucessivas combinações que determinam afinal uma corrente nova, produto das correntes anteriores coadas No exame, na comparação, na controvérsia experimental e positiva como num aparelho, que é ao mesmo tempo um filtro expurgativo e um cadinho condensador.*²³

II. MODERNO COMO CIVILIZAÇÃO E FRÍVOLO

Pinheiro Chagas em 1874 escreve um pequeno texto tratando sobre o folhetim, de novo num escrito de crítica literária, que se erige num pequeno manifesto da modernidade como civilização e progresso, como refinadas produções cidadãs, e como não podia ser de outro jeito na modernidade, se contrapondo e superando o anterior. O asfalto, o champagne, as locomotivas, todos símbolos de progresso e refinamento, protagonizam o texto.

Mas, senhores, diria elle, o folhetim é uma flor delicada e ephemera, é uma flor de ovação theatral, que morre na manhã, que se segue ao beneficio delirante da actriz applaudida! Creação ligeira da arte moderna, article de Paris, phantasia do asphalto do boulevard, espuma do copo de Champagne, que nem chega a durar o espaço de um toast. O folhetim inventamol-o nós para substituir a conversação dos salões do seculo

²³ RAMALHO ORTIGÃO, *Op. cit.*, pp. 247-248.

*XVIII. Os nossos Paes, gente pacata e tranquila, que nunca pensaram em inventar os cainhos de ferro e o telegrapho electrico, gente que tinha vagar e socego de espirito (...) Nós, gente apressada e inquieta, locomotivas que trazemos no charuto a chaminé da caldeira, não temos tempo para consumir em salões e palestras. Pedimos, portanto, ao folhetim, que se lê em um quarto de hora, a quita essência dessas conversações de outro século.*²⁴

Do mesmo jeito, Ramalho Ortigão coincide em que a pintura moderna é a pintura da multidão, do cidadão, do homem de trabalho, do primeiro que aparecer.²⁵ O autor, seguindo Formentin e seu livro *Os mestres d'outrora*, acredita na pintura moderna com uma essência cidadã.

*Fromentin, no seu admiravel livro intitulado Os mestres d'outr'ora descreve nos seguintes termos o destino da pintura moderna: Trata-se hoje de dar a cada cousa o seu interesse, de pôr o homem no seu verdadeiro lugar e até a passar sem elle quando for necessario. Chegou o momento de pensar menos, de pôr o fito mais baixo, de olhar de mais perto, de observar melhor, de pintar tão bem como n'outro tempo, mas por um outro modo. A pintura moderna é a pintura da multidão, do cidadão, do homem de trabalho, do primeiro que apparecer.*²⁶

III. MODERNO COMO MODA

Um dos usos claros do moderno, em sua versão de modernismo, e aquele que se refere às modas, ao novo e “chic” que normalmente vem do estrangeiro, e que provoca as mais furiosas reações, bem pelo seu carácter frívolo ou bem por ser contrário às costumes estabelecidas pelo tempo e a tradição. Chapelarias ou joalheiras usam como reclamo publicitário o modernismo de produtos vindos dos mais longínquos e elegantes lugares da Europa e América do Norte. “Chapelaria modelo. Sortimento o mais variado possível e do maior modernismo, o que de mais chic e melhores qualidades se podem desejar. por ter sido recebido directamente das principais fabricas de Pariz, Londres o Berlim.” No final é o frívolo aparato da moda²⁷ do que estamos falando.

²⁴*Diário do Rio de Janeiro*, 28 de setembro de 1874, p. 1, Pinheiro Chagas.

²⁵*Gazeta de Noticias*, 25 de outubro de 1878, p. 1, Ramalho Ortigão.

²⁶*Gazeta de Noticias*, 25 de outubro de 1878, p. 1, Ramalho Ortigão.

²⁷*Gazeta de Noticias*, 4 de janeiro de 1885.

IV. MODERNO COMO SOCIAL

*Impressões pessoais, discordantes de sentir geral, por explicadas e justificadas que sejam, são sempre impostura de modernismo e scepticismo de mau gosto.*²⁸

O chamado individualismo, como os casos de Courbet e Corot,²⁹ a imposição do critério pessoal sobre o estabelecido socialmente, via-se como um atrevimento, uma excentricidade do artista que não podia ser permitida. Por exemplo, o romantismo, era considerado como um estilo, que apesar do esplendor da sua forma, não conseguia sair do subjetivo e individual, quando, realmente, a civilização tendia para o social, para o coletivo, para o humanismo.

Em qualquer caso, a arte é considerada como um produto social que obedece às leis gerais da natureza, e sobre o que os governos seriam incapazes de influenciar. Segundo as leis da natureza, a arte teria suas fases de desenvolvimento, período de virilidade, velhice, decadência e termo. No povo estaria o poder de influenciar e definir as correntes artísticas.

*Só o impulso geral de um povo tem o poder de suscitar um renascimento estético. É o povo portanto que os artistas devem interrogar para descobrir o novo caminho que são chamados a percorrer: a intervenção académica e dogmática não fará senão afastá-los cada vez mais do seu destino progressivo.*³⁰

V. MODERNO COMO POLÍTICO

A relação entre arte e política aparece frequentemente por trás dos textos estudados, e é a política que muitas vezes define e limita ou fomenta a arte. Seria muito interessante estudar as diferentes personalidades dos críticos que ratam o tema, para ver até que ponto, estão definindo suas concepções do moderno e as relações que podem ser estabelecidas entre seus escritos e suas ideologias. Parece claro que coincidem em assinalar que é o regime democrático o mais propício para as artes, que quando passa por períodos como o Segundo Império Francês, onde, a exceção de alguns poucos artistas, como Corot, Millet, Courbet ou Rousseau, a arte viu-se asfixiada na

²⁸ *Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1889, Domicio da Gama.

²⁹ *Gazeta de Notícias*, 25 de outubro de 1878, Ramalho Ortigão.

³⁰ RAMALHO ORTIGÃO, *Op. cit.*, pp. 180-181.

banalidade. O império seria “funesto para as liberdades, “mas principalmente à liberdade do espírito, à independência da imaginação, ao instinto do progresso.”³¹

Segundo a classificação de Brás Moreira de Sá, a arte moderna, na sua fase de anti-tese, o romantismo, esteve caracterizada pela libertação da arte do absolutismo e sua democratização, produzindo-se “um fluxo crescente de imagens e de sensações que apeia do seu pedestal a pura razão; a especulação contemplativa e o subjectivismo mais íntimo, tudo se traduz em figuras, em cores, em sonoridade.”³² Assim, a esperança da arte, passava pela democracia, regímen “tão propício à arte em todas as suas manifestações”, que já na Holanda do século XVI, com sua liberdade política, criou uma arte feita pelo povo é para o povo, “no seio da natureza e na alma da pátria”. Assim na França a mesma democracia provocou uma liberdade intelectual que elevou a escola da pintura moderna, naturalista e humana, fazendo que perdesse o carácter religioso, simbólico, aristocrático, erudito ou militar, deixando de ser feita para os papas, imperadores, príncipes ou os heróis e passasse a glorificar “a natureza e a bondade humana, consolando, fortalecendo, ensinando a amar, congregando os espíritos pelo laço comum e desinteressado da commoção poética”.

VI. NATUREZA E REALISMO

*Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o realismo, a mais fragil de todas, porque é negação mesma do principio da arte.*³³

A negação do principio da arte. Essa é uma das definições dadas ao realismo, denominação que provocou uma autentica comoção e fortes reacções, se convertendo em ponto central das discussões sobre a modernidade. Oscila a crítica entre dois polos bem distantes. Se por uma parte vemos como é considerado a negação da arte, ou se considera que pouco “subsistirá, e com razão; não ha nella nada que possa seduzir longamente uma vocação poética”; por outra parte, consideram que o “realismo, pondo o artista em comunicação directa e immediata com a natureza, libertando-o de toda a superstição, de todo o fanatismo, de todo o respeito, de todo o espírito de escola e de seita, colloca-o evidentemente por esse facto no único caminho da arte.”³⁴

³¹ *Gazeta de Noticias*, 16 de novembro de 1878, Ramalho Ortigão.

³² *O Mequetrefe*, 30 de julho de 1885, B. Moreira de Sá.

³³ *Revista Brasileira*, 1879.

³⁴ *Gazeta de Noticias*, 25 de outubro de 1878, Ramalho Ortigão.

Este será o centro da discussão, até que ponto a realidade deveria entrar na pintura. “Um poeta, V. Hugo, dirá que ha um limite intranscendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um critico, Taine, escreverá que se a exacta cópia das cousas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução tachygraphica de um processo judiciario..³⁵ Sendo assim, da mesma forma como acontece com a modernidade, o realismo tem múltiplos reflexos, múltiplos usos e acepções segundo os críticos e seus interesses.

A definição dos termos naturalismo e realismo, apesar dos matizes de cada autor, é perfeitamente traçada por Rafael Cardoso.³⁶ Segundo ele, "a tradução pictórica da atitude realista consistia principalmente em representar de maneira deliberada e detalhada, e até mesmo de valorizar, elementos omitidos da pintura tradicional por convenção, tais quais o ambiente urbano, o trabalho e os trabalhadores, a miséria, a violência e a sexualidade. Esta mentalidade também a segue Homem de Melo:

*ao afastar à arte dos velhos gêneros históricos e dramáticos, a arte moderna inicia presentemente uma nova phase, decisiva e predominante. Ella afasta-se das grandes pretensões da pintura histórica, dos assumptos dramáticos, e entra resolutamente em um período de renovação. E o estudo, a contemplação da natureza, a reprodução em toda sua integridade do sentimento profundo e mysterioso que ella inspira.*³⁷

Na década de setenta, assistimos a uma luta entre escolas, estilos ou visões sobre a arte, num momento em que o realismo está muito presente, tentando se introduzir nos “ambientes oficiais”, e se contrapõe tanto com o romantismo, quanto como decoração frente a uma arte expressiva moderna. A situação do momento é definida como uma luta, “se ha ainda como que uma indecisão desanimadora, essa indecisão não é senão aparente, não é senão contemporisadora,” já que, sem dúvida, para Ramalho Ortigão o realismo ia triunfar sobre o romantismo, já que “só elle está na altura da sociedade que representa.” Mas a relação entre eles era mais próxima, como se sugere na Gazeta de Notícias, que define a relação entre realismo e romantismo como a de um filho natural com o pai desnaturado.³⁸

³⁵ Revista Brasileira, 1879.

³⁶ CARDOSO, R. D. "Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado", 19&20, v. II, n. 3, jul. 2007.
http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm.

³⁷ A Reforma, 5 de julho de 1872, p.1, H. de M.

³⁸ Gazeta de Noticias, 25 de dezembro de 1879.

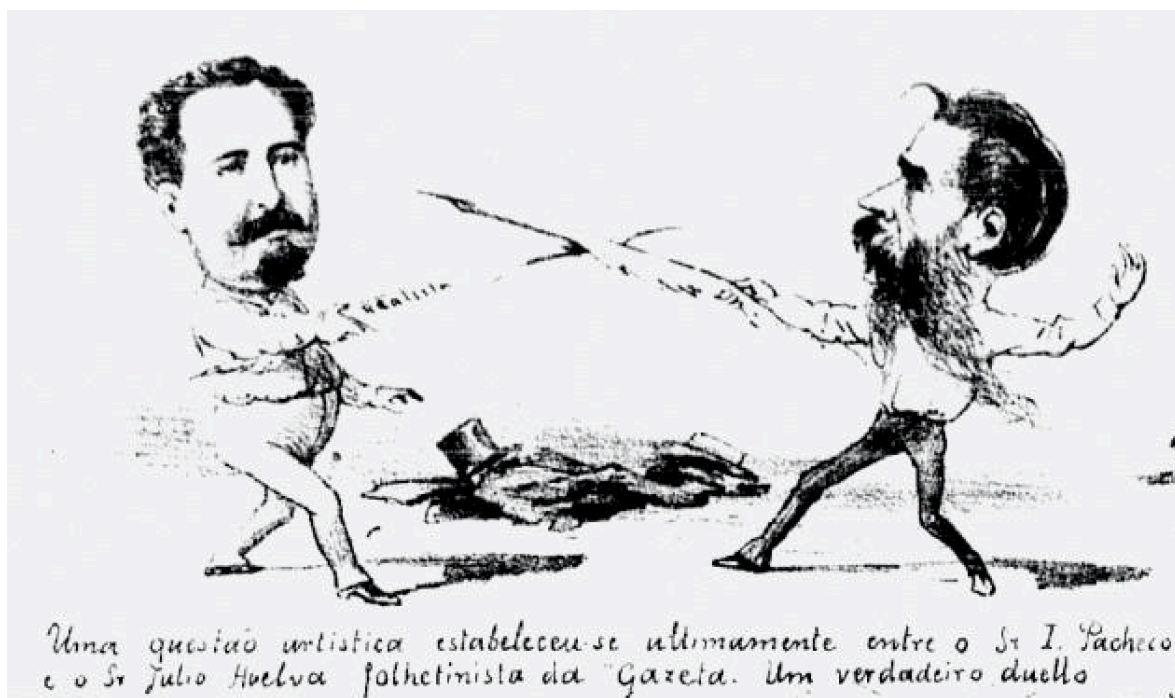


Figura 1. Revista Illustrada, 22 de janeiro de 1876. A luta entre o realismo, Julio Huelva, e idealismo, Joaquim José Insley Pacheco.



Figura 2. Honoré Daumier. *Combat des Ecoles*. Le Charivari (1855).

Este eterno confronto aparece refletido numa das caricaturas de Angelo Agostini na Revista *Illustrada*, em 1876³⁹ (Figura 1), na qual aparecem o fotógrafo Insley Pacheco e o crítico Júlio Huelva numa luta de espadas, encarnando a luta entre o idealismo e o realismo respetivamente, que remete ao grande caricaturista Honoré Daumier, que idealizou uma cena similar, *Combat des écoles, L'idéalisme et le réalisme*, publicada em *Le Charivari*, mais de vinte anos antes, em 1855 (Figura 2), no qual aparece a luta entre o idealismo, representado por um nu clássico, corpo atlético, com lança, casco e paleta de pintor como escudo, mas marcadamente velho no seu rosto, o que indica seu caráter de escola quase esgotada, enfatizado pelo uso de óculos, que denotam sua dificuldade para enxergar a realidade, frente ao realismo, baixo, com roupas comuns e armado com paleta e pincel.

Não será esta a última vez que Angelo Agostini toma referências artísticas europeias, pois na mesma página, dedicada a caricaturar o realismo, representa um pintor retratando a um burro sentado numa cadeira (Figura 3), sob a legenda "E' preciso confessar que tem sua graça ver tirar do natural o retrato d'um burro". Neste desenho, Agostini traça um paralelo com a obra de Thomas Couture, "A pintura realista", 1865 (Figura 4), que apresenta o pintor sentado sobre uma cabeça clássica, focado na cópia da cabeça de um porco, rodeado de elementos mundanos, como uma bota, um farol, uma garrafa, etc, substituindo os modelos de escultura e pintura que eram de se esperar no ateliê de qualquer artista.



³⁹ *Revista Illustrada*, ano I, n. 4. Angelo Agostini.

Figura 3. Revista Illustrada, 22 de janeiro de 1876

Figura 4. Thomas Couture, *A pintura realista*, 1865. Oleo sobre madeira, 56 x 45 cm. National Gallery of Ireland.

Este confronto aparece também refletido através da literatura, no caso o realismo seria um taberneiro roliço e pesado, e o idealismo uma menina coquete:

O realismo é, naquella grande arena, o taberneiro roliço e pesado, que conta os seus freguezes pelas contusões e o grande numero de quedas; o idealismo é a menina coquette e faceira que barboletea por entre aquella multidão, com as faces incendidas pela alegria, com o sorriso nos labios a conquistar affectos, suave, mimosa, e delicada, como uma ondina seductora nas verdes ondas do mar, ou como um anjo encantador nas brancas nuvens do céu⁴⁰.

Dentro desta luta, para entender os conceitos de realismo e idealismo, resulta muito ilustrativa a batalha dialética de Insley Pacheco e Julio Huelva, que intercambiam acusações nas páginas do Jornal do Commercio e a Gazeta de Notícias em janeiro de 1876. Segundo Julio Huelva, pseudónimo de Alfredo Camarate, essa luta era uma criação do fotógrafo, pois o ponto em comum é a rejeição de ambos críticos das doutrinas realistas. Huelva afirma que "Quando se ataca o realismo puro, é facil e quasi certa a victoria!", e que ele já tinha se declarado anteriormente como adversário da escola realista. O realismo que denominam puro é um inimigo comum, mas a diferença entre eles vai residir na conceição da escolas, distinguindo o realismo puro da consulta do natural na hora de pintar e, por outra parte, a diferença entre o idealismo puro e o romantismo. Assim teriamos duas escolas: o realismo e o idealismo, e suas respectivas versões atenuadas: a inspiração no natural e o romantismo. Assim o expressa Insley Pacheco: "Existem sobre a arte dois systemas principaes e que differem essencialmente entre si. Um assignala-lhe por alvo a imitação da natureza, o outro o ideal. A esses dois systemas correspondem duas escolas ou duas tendencias, o Realismo e o Idealismo"⁴¹.

Segundo Huelva⁴², o idealismo "nao tem adeptos no seculo presente; e, como seja trabalho penoso defender o que universalmente é condemnado, o illustre articulista (Insley Pacheco) defendeu, em

⁴⁰ *Revista Illustrada*, ano 3, n. 123, 1878, p. 6.

⁴¹ *Gazeta de Noticias*, 17 de janeiro de 1876, Insley Pacheco.

⁴² *Gazeta de Noticias*, 6 de enero de 1876, Julio Huelva.

logar da escola idealista pura, o romantismo; isto é: defendeu a escola a que pertence e condenou o realismo, escola á qual, por nossa parte, também não pertencemos. Segundo Huelva:

O Sr. Pacheco chama de realista , ao pintor que pinta do natural!

*Confunde as caturrices da escola realista, que não admite a intervenção da arte na cópia da natureza, com os logicos dietames da escola romantica; a escola do seculo, que tem para modelo da fôrma sempre o natural, a imaginação para composição do quadro e a convenção para os seus effeitos!*⁴³

Julio Huelva defende a observação da natureza como primeiro passo para a criação artística, e assinala como "os mais modestos discipulos de paisagem vão para o campo com a sua caixa de tintas e os competentes millboards, e ahi se preparam para mais tarde fazerem quadros. Os mestres seguem o mesmo systema, não um, mais todos!"⁴⁴. Diante desta opinião, Insley Pacheco tenta expor uma posição algo vacilante, justificando um difícil equilíbrio entre ideal e natureza. Para ele, a arte é "a representação do ideal, embora realizado pelas formas da natureza, e' ao mesmo tempo ideal e real; ideal realizado, real idealizado"⁴⁵. Aceita o papel da natureza na arte, em quanto que fornecedora das formas para representar o ideal, enquanto realidade que precisa ser melhorada e idealizada. Por isso a missão do artista, elevada e nobre, é a de interpretar e criar, " não se trata de estudar a natureza com o designio de ser o copista, o imitador servil; mas de entrar na intelligencia de suas obras, de arrancar-lhe os seus segredos para os divulgar"⁴⁶. Pacheco critica fortemente o que chama de Arte pela arte, critica a ideia de seguir o natural como único modelo, porque representar a natureza visível e móvel, representar o real tal qual é, não teria o menor sentido para ele. Os artistas realistas seriam meros imitadores, escravos do real, enquanto o artista que idealiza, descobre a beleza no natural, é um grande mestre.

Os dois autores refletem sobre a escola de vários artistas, discutindo sua suposta filiação com o realismo, entre os que figuram Denner, Fachinetti, Messonier, Rose Bonheur, Tomás da Anunciação ou Fortuny. Huelva desestima a Denner como realista, e o define como um "exclusivista" por sua preferência de temas hediondos e repugnantes. Fachinetti também não seria realista senão "fantasista". No texto, Huelva ilustra como Messonier utilizava elementos reais para compor suas obras, como roupas e armas, e Rose Bonheur possuía um pequeno espaço nos eu ateliê

⁴³ *Gazeta de Noticias*, 6 de enero de 1876, Julio Huelva.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Gazeta de Noticias*, 17 de janeiro de 1876, Insley Pacheco.

⁴⁶ *Ibidem*.

com animais vivos. Mas para Insley, isso apenas provava como Messonier era "um artista pobre de memória e de imaginação, que se debate nos estreitos horisontes da cópia"⁴⁷.

Huelva toma como modelo de realismo a Mariano Fortuny "o pintor da moda, o enfant gaté dos francezes, que tão cedo se perdeu para a arte!"⁴⁸, e Pacheco a Courbet, a quem denomina chefe da escola realista, ao que apelida como "o famoso demolidor da coluna Vendôme". Pacheco defende artistas como Jean-Léon Gérôme, "que empreendeu longas viagens ao Oriente para em Pariz fazer os seus quadros, na ausencia de modelos", ou Horacio Vernet, que "fez uma ampa colheita de croquis, cujo deposito, foi sua memoria a unica a recebelo, segundo os eu costume", do mesmo modo que Gericault, que pintou A balsa da Medusa, "sem pressenciar o fato, sem ter modelo de outro naufragio"⁴⁹.

Em fim, Insley Pacheco está defendendo o chamado "idealismo", a elaboração intelectual que não deve representar o real, senão melhorá-lo. Nas suas palavras:

*O ideal foi e será sempre a verdade perenne e immutavel, que só apparece velada e immutavel, que só apparece velada e desfigurada no mundo visivel. Elle constitue as leis e a ordem da natureza, a essencia de cada ser, de cada especie, de cada genero. Fórma as altas concepções do espirito, as paixões nobres, as sentimentos elevados, as bellas qualidades d'alma, o dever e a virtude, o bello e o sublime; tudo quanto ha no mundo moral de fixo, de immutavel, de geral: tudo quanto é independente do tempo, dos logares e dos individuos. Para exprimir-o, a arte toma emprestado ao mundo real, ou sensivel, as fôrmas e as côres; mas essas fôrmas e essas côres são apenas accessorios, que não lhe alteram, nem lhe diminuem as qualidades. Proscreever o ideal é proscreever a arte, e esta não póde ser affectada por uma sentença, qualquer que seja o juiz que a profira*⁵⁰.

No fundo percebemos uma preocupação dos "idealistas" com o status da arte, pois temiam que a chegada do realismo à arte provocasse que esta se convertesse em apenas um médio mais de reproduzir a realidade, tal qual a fotografia, tirando assim o caráter intelectual que tanto demorou para conseguir. Assim o expressa Pacheco:

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Gazeta de Noticias*, 6 de enero de 1876, Julio Huelva.

⁴⁹ *Gazeta de Noticias*, 17 de janeiro de 1876, Insley Pacheco.

⁵⁰ *Ibidem.*

*Se o systema do illustrado Sr. Julio Huelva podesse ser posto em pratica, a arte não seria mais uma criação da intelligencia humana, uma obra da imaginação, onde brilha o talento e o genio do artista; seria apenas um producto da industria, da habilidade individual, muito abaixo da mais humilde e da mais grosseira das artes mecanicas*⁵¹.

Com intuito de legitimar seus discursos, ambos os dois autores recorrem as referências ao panorama artístico internacional, e mostrar como conhecem perfeitamente o que está acontecendo na Europa. Huelva acusa a Pacheco de ser apenas um artista regional, marginal, isolado dos grandes centros artísticos, reduzido "apenas os estreitos horisontes do seu elegante atelier e uma grammatica das artes de Charles Blane". Para Huelva, se "o Sr. Insley Pacheco tivesse frequentado as academias de bellas artes mais notaveis, e os ateliers dos artistas celebres, teria visto e sabido que, pintar do natural não é ser realista!". A resposta de Insley Pacheco segue a mesma linha, afirmando que "na França, nos paizes em que se cultiva esmeradamente as artes, as suas palavras constituíram uma excentricidade, quando muito", pois defende que na Europa o idealismo não era uma escola morta, sem seguidores como afirmava Huelva, cujas palavras só se justificavam no Brasil, "onde a arte ensaia os seus primeiros passos, onde bem poucas pessoas ocupam-se com os progressos da intelligencia humana". Ambos os dois tiveram oportunidade de viajar, pois Insley Pacheco, português, tinha-se formado em Nova Iorque, e Alfredo Camarate, também português, estudou no Reino Unido e morou em diversos paises⁵².

Outro crítico, Henrique Houssaye⁵³, em 1878, divide a arte entre arte espiritualista, aquela "pela qual o ideal é a expressão do pensamento e do sentimento", e a arte materialista, "a arte pela qual o ideal é a expressão da fôrma", que podiam, segundo ele, ser confundidas como a arte idealista e a arte realista, respectivamente.

Talvez a mais apaixonada defesa do idealismo se deve ao arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, quem reuniu três escritos de 1878, "O poeta e o artista", "A poesia e a arte" e "A arte e seus artistas" e a partir deles publicou o livro "As vulgaridades da arte"⁵⁴ em 1884. O propósito fundamental desta obra era a defesa do idealismo na arte e na literatura, segundo se reflete na sua citação de Alfred de Vigny, "L'art ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec le beauté

⁵¹ *Gazeta de Noticias*, 17 de janeiro de 1876, Insley Pacheco.

⁵² LÜSCHER, P. de C. "Alfredo Camarate: República, Civilização e Patrimônio. As crônicas jornalísticas de um Belo Horizonte em construção". Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH • São Paulo, julho 2011.

⁵³ *Diario do Rio de Janeiro*, 14 de abril de 1878, Henrique Houssaye.

⁵⁴ SILVA, F. J. B. da. *Vulgaridades da arte*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1884.

idéale"⁵⁵. Reforçando sua mensagem utiliza trechos de autores, em sua maioria literatos franceses, como Arsène Houssaye, Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine, Auguste Brizeux, Victor Hugo, Edgar Quinet, Victorin Fabre, Émile Deschamps ou Alfred de Musset.

Segundo Bethencourt a finalidade da arte é muito clara, para ele "a arte não consiste somente em imitar a natureza, reproduzindo com mais ou menos perfeição uma idéia ou um typo; a arte tem por fim especialmente a revelação do bello na sua plenitude e no esplendor do seu desenvolvimento, sempre subordinada a todas as exigencias da razão e do espirito"⁵⁶. Este bello ideal seria a natureza idealizada, ou seja, "purificada, engrandecida, elevada ao fastigio da perfeição, revestida de brilhos iriantes, de encantos e de graças multiformes, sempre novas, magicas e theoforicas"⁵⁷ O belo ideal, inamovível, se contrapõe às existências moveis e fugitivas do mundo real, oferecendo símbolos e ideias mas fixas, mais ideais e mais belas.

O texto se constitui tanto numa defesa do idealismo, do belo deal, quanto um ataque frontal ao realismo, detalhando todos seus defeitos e incoerências. Se foi o gênio imitativo do homem o que criou a arte, a copia servil da natureza jamais poderia ser seu fim. Uma vez superados os primeiros tempos da humanidade, o homem não podia mais representar a realidade como uma simples reprodução fotográfica ou matemática, porque isso provocaria uma arte estacionária e rotineira, superflua. Por isso, Bethencourt diferencia claramente dois tipos de verdades, de realidades: a verdade material e a verdade do ideal. O homem devia apresentar a "natureza modificada pelo raciocinio, pela reflexão e pelo gosto", mas nunca imitando a realidade:

A realidade seria repugnante se não impossivel. "Dans les arts, diz Fleury, la verité n'est pas tant la verité que la chose à laquelle on trouve le secret de faire croire". Na arte, como na eloquencia, raras vezes a belleza está na verdade, tal como ella se entende no mundo positivo⁵⁸.

Uma simples cópia da realidade, tal como Insley Pacheco já planteou, seria impossível, porque situaria a arte, especialmente à pintura, embaixo de "artes mecánicas", que superariam em todo à pintura na representação da realidade, mas nunca na beleza e na expressão. De ser assim:

⁵⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁶ SILVA, *Op. cit.*, p. 67.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 69.

*o daguerreotypa teria matado o desenho para o retrato, a perspectiva para a paisagem; e ós seus escorsos seriam mais perfeitos e bellos, constituindo-se a rigidez do contôrno um elemento da belleza; as suas imagens porém, são frias, e a expressão physionomica é estúpida e hirta como a do cadaver*⁵⁹.

Segundo Bethencourt, a melhor copia fica sempre aquem do original, porque nunca poderia igualar as obras da natureza, "dotadas por Deus da vida e do movimento peculiares ao principio estavel do universo". Assim, "a imitação esterilisa o engenho, assim como a copia destróe as bellezas da originalidade"⁶⁰. O realismo, como simples cópia, só poderia deleitar aqueles que " no seu viver contemplativo, não podem elevar-se além da esfera da materialdiade, mas não satisfara jamais as ambições maximas da alma do poeta e do artista"⁶¹. Assim, tanto os artistas realistas, quanto seu público, são colocados num nível inferior.

No seu discurso percebemos uma interessante apreciação, criticando os novos modos da arte. A ideia do gênio que não segue regras, artistas " dissidentes do amor ao trabalho e ao estudo, que querem estabelecer o sentimento e o gosto como a causa efficiente e absoluta da arte, o que seria pretendel-a, por absurdo, sem regras nem preceitos"⁶². O verdadeiro gênio só podia ser aquele alcançado pelo trabalho, pelo estudo, a observação e o trabalho, ideia que reforça citando a Buffon, que "chamava genio á aptidão e a perseverança"⁶³. Defende de forma clara a necessidade das regras, da formação e o esforço frente ao gosto individual e o sentimento ou inspiração própria.

Especialmente importante no discurso de Bethencourt é a presença da religiosidade e espiritualidade. Para ele a arte tem uma missão também moral na sociedade, e "patentear em todos os seus productos alguma cousa da origem divina de quem emana, que vê e encontra em si mesma, como consequencia indeclinavel de um sêr potente e absoluto."⁶⁴ Assim, considera Deus como o artista por excelência.

Em fim, o arquiteto, considera existe uma beleza definitiva, formada pela reunião filosófica do belo material ou contemplativo e do beelo ideal ou metafísico, que é a legítima aspiração da arte. Seguindo esta idea haveria obras belas em todos os pontos de vista, obras que exemplifica com a

⁵⁹ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁰ SILVA, *Op. cit.*, p. 33

⁶¹ *Ibidem*, p. 33-34.

⁶² *Ibidem*, p. 59.

⁶³ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 44

"Transfiguração de Urbino, Apollo Pythio, Bôdas de Caná de Paulo Veronez, Creação de Haydn, D. João de Mozart, Tronco Belvedere, Fausto de Goethe e portas de Ghiberti"⁶⁵. Como resumo do seu pensamento e a defesa do belo ideal tomamos este pequeno trecho, que reflete bem os interesses, opiniões e aspirações de um dos mais importantes arquitetos do Império:

*Da belleza natural dos objectos representados, unida á belleza racional da execução que modifica e eleva aquella até os dominios do idéal, nasce o bello artistico, suprema aspiração, conquista eterna a que se votam os infatigaveis sacerdotes do culto sagrado das musas, onde o genio do poeta, como a aguia, transportado ás regiões do sublime, devassando os segredos da natureza que emerge da luz do seu espirito, mostra na perfeição das obras primas que produz, que é o élo que prende a alma de homem á essencia do creador*⁶⁶.

Ainda no ano 1881, parece que o realismo não está afiançado, devido aos obstáculos que encontrava no seu caminho⁶⁷. Silvestre de Lima, na luta entre o realismo e o romantismo, não duvida do resultado, pois:

se ha ainda como que uma indecisão desanimadora, essa indecisão não é senão aparente, não é senão contemporisadora. O realismo há de triumphar, porque só elle está na altura da sociedade que representa. Nada de mysticismos, nada de idealidades absurdas e incoherentes: o facto, eis a base da arte moderna.

Para este autor é claro que toda obra artística é "uma manifestação franca de uma impressão individual" mas o artista dessa época não poderia se inspirar fora do real, do que é verdadeiro, pois "só assim pode a Arte e, especialmente, a litteratura corresponder aos fins que determinam a sua existencia". Silvestre da Lima não exclui o belo, porque é "dentro da esphera da realidade" onde assume proporções mais nobres e elevadas, pois a verdade possui "uma face grandiosa, tocante, inspiradora". Por isso a realidade e a a verdade têm que ser a base da arte moderna. Fora deste caminho "não ha arte possivel: a arte é uma parasita social, é a propria nullificação, é a queda de um dos maiores instrumentos de progresso no abysmo das banalidades imprestaveis e inuteis".

⁶⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁶ SILVA, *Op. cit.*, p. 69.

⁶⁷ *Gazeta da Tarde*, 22 de junho de 1881, Silvestre de Lima.

Segundo Ramalho Ortigão, o realismo teria como teoria filosófica “todos os defeitos que lhe queiram achar. Como principio regulamentar da arte elle é o unico positivo, o único fecundo.”⁶⁸ Pierre Veron ilustra a luta entre os dois caminhos que, segundo ele, a arte moderna tinha tomado na França, por um lado a arte decorativa e por outro a expressiva. Na primeira categoria os discípulos de Ingres e Cabanel, e na segunda os discípulos de Delacroix, Corot e Courbet. A arte devia escolher entre decoração ou expressão, convencionalismo ou realismo, imitação ou sinceridade, eis o dilema da arte contemporânea.⁶⁹

O artista devia buscar um novo ideal de belo, já que a “a theoria platonica de uma forma ideal prevalecendo contra a realidade da natureza é um absurdo que cahiu completamente pela base diante da sciencia o diante da philosophia.” E este novo belo não devia se basear nos modelos ou estampas francesas ou alemãs, o jeito mais fácil de se aproximar ao belo acadêmico, senão que sua fonte de inspiração devia ser “o esplêndido e nunca repetido modelo da natureza, levam a sua existência artística, vivendo da cópia ou da imitação [...]”⁷⁰ Assim, para Ramalho Ortigão, o impressionismo seria o futuro e o progresso da arte.

*Desde que abandonam completamente o espírito da imitação, desde que não têm em vista fazer a arte decorativa, mas sim a arte da expressão, desde que se poem em contacto directo com a natureza, desde que não vão buscar fora d'ella o falso ideal metaphysico do que não sai senão a convenção rhetórica e banal, os impresionistas estão na legítima compreensão da arte, estão na verdade e estão no progresso.*⁷¹

Uma obra que, extraordinariamente, ilustra este debate entre as escolas será *O Gênio e a Miséria*, 1875, do escultor Cândido Caetano de Almeida Reis, definida como “talvez o maior sucesso que no Brazil se tem produzido quanto a estatuaria monumental tanto em concepção como em execução”⁷². Nela, a crítica nota duas escolas na execução, “O Genio a escola antiga com o caracteristico da estatuaria grega e a Miséria o producto mais completo da escola moderna realista”⁷³. Duas escolas em princípio opostas que aparecem reunidas numa obra extremamente original, na qual a figura da Miséria gera opiniões opostas. Para uns é uma figura “exagerada e falsa nas proporções do corpo

⁶⁸ *Gazeta de Noticias*, 25 de outubro de 1878, Ramalho Ortigão.

⁶⁹ *Gazeta de Noticias*, 25 de outubro de 1878, Ramalho Ortigão.

⁷⁰ RIANCHO, A. “Por Montes e Vales”, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XXXVI, 1985.

⁷¹ *Gazeta de Noticias*, 16 novembro 1878, Ramalho Ortigão.

⁷² *O Mequetrefe*, 1879.

⁷³ *Ibidem*.

humano"⁷⁴, e definida como uma "composição phantastica e estrambótica que prova que o seu autor não tem mas que fazer"⁷⁵. Ao contrário, para outra parte da crítica na figura da Miséria, necessariamente realista, "é que o esculptor mostrou o que vale; já no gesto, já na attitude, já na musculatura, já n'esse grandioso que a esculptura nunca poderá renunciar a que é uma das condições essenciaes da arte"⁷⁶.



Figura 5. Angelo Agostini. Caricatura da obra *O Gênio e a Miséria*, de Cândido Caetano de Almeida Reis. 1879.

Cândido Jucá também aposta pelo realismo como época positiva da arte. Para ele a arte deve subordinar-se à ciência, sendo uma sucursal dela, tendo dois elementos, o elemento natural e o elemento humano, e a arte deve se antes de todo, natural e humano, deixando de fora "o aereo, o phantastico, o chaotico e o sobrenatural". Assim, uma vez que o classicismo estava petrificado, o

⁷⁴ *Revista Musical*, 19 de abril de 1879.

⁷⁵ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, n.155. p.8. Angelo Agostini.

⁷⁶ *Revista musical*, 31 de maio de 1879.

romantismo tinha expirado "como um corcel estafado", levando "a breca o empirismo synthetico e pessoal". Diante delas o naturalismo "amanhece no oriente da arte moderna espadanando turbilhões de luz: gigante ousado que vai escalar o céu fulgente da Natureza e da Humanidade"⁷⁷.

O TRANSITORIO E O IMUTÁVEL: A INEVITÁVEL ENTRADA DA REALIDADE

O poeta francês Émile Bergerat⁷⁸ assina uma interessantíssima resenha no jornal O Globo, periódico no qual publicou alguma crítica artística, no ano 1874 escrita desde Paris. Num momento em que o realismo estava entrando com força nos âmbitos artísticos parisienses, Bergerat insiste em realizar uma apaixonada defesa das “velhas tradições”, mas também não pode deixar de reconhecer a força e a influência que o realismo vai ter, embora ele afirme que essas influências se darão de forma inconsciente, e sempre perderão ante a força do símbolo. Para isso, põe como exemplo as pinturas que Paul Baudry executou na Ópera de Paris, e que segundo ele “não tem rivaes entre os artistas contemporaneos”⁷⁹.

A definida por ele como arte decorativa não tem lugar para o realismo, ela está limitada, pelo papel que desempenha, pela alegoria e pelo símbolo, não à toa é que Bergerat define esta pintura como um poema pictórico, e portanto os assuntos atuais não podem entrar dentro desta arte, e o modernismo, identificado como realismo, só poderia influenciar nela remotamente de uma maneira inconsciente, já que se veria obrigada a procurar sua poética nos eternos lugares comuns, consagrados pelo uso, e que resultavam identificáveis para todo o mundo. Assim, a linguagem desta arte tem que se procurar na tradição, “nas fontes inexgotaveis em que os filhos de nossos filhos ainda hão de beber durante dez seculos que elle bebeu tranquilamente as fórmulas eternas do bello que procurava descobrir. A mythologia forneceu-lhe metade dos seus assumptos, e os dous Testamento o resto”⁸⁰.

O lugar do modernismo então fica relegado à liberdade do pintor “de datar a sua obra dando a Hercules a semelhança si quizerem de um athleta contemporaneo ou a sua attitude predilecta, contanto que taes particularidades conservem-se herculeas e não estragem o symbolo por demasiada exactidão na semelhança.” Para Bergerat, tudo na pintura moral tem que ser generalizado e

⁷⁷ *A Semana*, 10 de março de 1888. Cândido Jucá.

⁷⁸ *O Globo*, 11 de dezembro de 1874, Emilio Bergerat.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

idealizado. E tinha que ser assim, precisamente porque de outro modo o pintor corria o risco de não ser entendido, dando assim Bergerat mais importância à mensagem a ser transmitida, que como afirmava Ramalho, à comoção no espectador. O pintor “não se deteve na ambição pueril de imaginar typos novos e creae-lhes scenarios enigmaticos: não se tendo em conta de melhor poeta que Homero e que a Biblia, vio aquillo que bastara a Miguel Angelo, a Raphael e a Leonardo para exprimirem-se, não estaria abaixo do seu genio, e que para fallar de modo novo nenhuma utilidade havia em começar por inventar uma linguagem”⁸¹. No final, o tratado é a possibilidade ou não de superar aos antigos, coisa que Bergerat não aceita.

O autor já esperava as críticas, e era consciente dos novos tempos que traziam novidades, mas que, como bem reflete a última parte do seu texto, considerava fugazes, modernas como efêmeras, e que o tempo colocaria em seu lugar, dando-lhe a razão na sua luta pela beleza, e a certeza da imortalidade e superioridade das “velhas escolas”.

*Perguntaram aos seus deuses e aos seus heróes o que nos querem, e perguntaram a esses personagens biblicos: o que vindes fazer na nossa opera? Accusaram o Sr. Braudy de ter dado inutilmente vida ficticia a symbolos gastos, cujo succo e medula os mestres christãos já tinham tirado. Póde até succeder, e deve predispor-se para isso que o pintor não seja comprehendido, pelo seu tempo, tão loucamente apaixonado pela novidade, a que rende culto até na feialdade; mas que importa tudo isto? O tempo, disse um poeta, não poupa o que foi feito sem a sua participação, mais cedo ou tarde dá valor ás cousas que só delle esperam a consagração. Si em alguns pormenores perdidos no conjuncto o Sr. Baudry quiz provar que não era insensivel aos acontecimentos destes ultimos annos, não restringio, para lisongear-nos, o alcance da sua obra a este periodo accidental da historia humana, e fez bem, porque o seu poema decorativo sobreviverá ao seculo que o vio nascer e accrescentará uma pagina ao livro de ouro e de bronze do genio do homem que já participa, attestando a existencia della, de nossa inmortalidade.*⁸²

⁸¹ *O Globo*, 11 de dezembro de 1874, Emilio Bergerat.

⁸² *Ibidem*.

MODERNISMO

*E, enquanto um album de photographias na mesa do centro e um pano de crochet nas almofadas do canapé, luctam debalde para afirmar uma convicção de modernismo, o varapáu de um caseiro, esquecido a um canto da propria sala de visitas, protesta pelas realidades da vida contra o frívolo apparatus da moda.*⁸³

A luta entre um álbum fotográfico e um pano de crochet contra o varapau de um caseiro exemplifica quase que de maneira moral o que era percebido como modernismo na época. Embora o moderno podia se utilizar de maneira múltipla, o modernismo era um termo difícil, usado para referir-se ao moderno como inovador, e que desatou uma cascata de críticas e elogios, convertendo-se num ponto-chave na discussão artística. Algo como um crochet suponha uma frivolidade, uma moda extravagante e excêntrica, condenada a desaparecer, enfrentada a realidade cotidiana. Neste sentido, muito diferente aos usos do moderno como realidade, como preocupação, precisamente pela vida cotidiana. Como afirma Jacobino Freire,⁸⁴

a vida moderna é a luta, o trabalho. A luta desarmada, tranquilla, pacifica, sacrosanta, o trabalho honesto, remunerado, livre engrandecedor.
A penna tende a absorver a espada; a escola o quartel; a officina a igreja; o operario o rei ! ... “*Parece pelas conceição do que deveria ser um mundo civilizado, um mundo onde reinara o ordem, a paz e a liberdade, que o autor comparte as ideais positivistas. Valoriza o trabalho, a liberdade e o desenvolvimento dos povos a traves do progresso. Para ele a vida moderna procede da ordem e “da ordem vem a paz, o doce remanso do lar da familia, como do grande lar social: do progresso procede a luz, o adiantamento, a riqueza; da liberdade irrompe beneficente a suprema felicidade dos povos.” Finalmente, rompe com os costumes anteriores e confia numa nova arte com novas funções, e assim “o atelier repelle nobremente os ocios da fidalguia que o buscava para esquivar-se das nostalgias, e faz-se aureoladamente o templo magestoso, amplo e scientifico do privilegiado pincel contemporaneo. Eis a vida moderna, a civilisação. Le mode marche.*

⁸³ *Gazeta de Noticias*, 4 de janeiro de 1885.

⁸⁴ *O Pharol*, 1 de março de 1885. Jacobino Freire.

Os novos artistas seguem novos modelos, sacrificam, definido exactamente assim pela crítica,⁸⁵ os velhos ídolos em favor de outros artistas, por exemplo, os artistas de Viena, deixaram de seguir a Schiller (1759-1805) para adorar a Gondinet (1828-1888), ou abandonaram a Eurípides (480-406 a. C.) para seguir a Dumas Filo (1824-1895). O valor da tradição não distingue entre atores clássicos e autores mais recentes, mas sim separa o moderno, quase como um inimigo comum, de todo o anterior.

O modernismo, no entanto, terá muito mais críticas do que defesas na imprensa da época, suscitando os mais intensos e furiosos ataques. Inclusive algumas das opiniões favoráveis ao modernismo levam em consideração que os antigos eram também de seu tempo, portanto modernos, e tinham excelentes razões para sê-lo. “O modernismo é uma bella cousa, mas devemos acreditar que os antigos tinham excellentes razões para ser do seu tempo.”⁸⁶

A introdução de câmbios considerados provocados pela moda, o modernismo, atravessa todos os âmbitos da sociedade, desde a introdução de vocábulos franceses na literatura portuguesa,⁸⁷ até a mudança de nomes de igrejas⁸⁸, todo considerado de péssimo gosto, como resume esta sentença: “*Le realism! Bradarmos, voil l’ennemi! Desastrado modernismo, que estragas tantas intelligencias e perturbas tão aproveitaveis imaginações!*”⁸⁹ Portanto, o modernismo destruía as capacidades dos artistas porque os levava à imitação, o principal mal dos seguidores dos modernistas, “os seguidores de Zola”, em quem considera o autor que “morta a originalidade na elaboração, está morta a esperança de progresso literário...”⁹⁰ cujos afervorados apóstolos “quando se exibem lá ao seu feito, é espicho reto.”⁹¹

Uma crítica aos modernistas era a de “reproduzir nas suas telas os mesmos modelos” e esperam que “taes pintores com um só modelo me expliquem por que diabo elles não querem vêr, nem mais homens, nem mais cousas pelo mundo.” Uma das razões pela qual o modernismo é criticado é a de destruir uma boa parte da fantasia do artista. Os temas que os modernos elogiaram são aqui o ponto

⁸⁵ *Gazeta de Noticias*, 14 de dezembro de 1885.

⁸⁶ *O Globo*, 25 de outubro de 1874.

⁸⁷ *Gazeta de Noticias*, 18 de junho de 1883. “A mania pelas corridas, importada de Inglaterra trouxe consigo uma cousa terrível para o jornalismo priziense, a introdução de nomes inglezes. Muitos escriptores condemnam, e com razão, a introdução ás vezes idiota, de nomes francezes na litteratura portugueza, apenas por modernismo, por chic.”

⁸⁸ *Gazeta de Noticias*, 17 de junho de 1885. Os velhos protestam sempre contra as innovações do modernismo, que até ás igrejas muda os nomes.

⁸⁹ *O Pharol*, 13 de setembro de 1884.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Brazil*, 7 de novembro de 1874.

fraco da obra, que apesar de ter “muito talento, muito trabalho e muita beleza,” a pobreza do assunto as destrói.⁹²

Bem definido como sem razão de ser, “nada esprime, talvez, o desageitado a não ser um modernismo palpitante, isto é, uma enovação, para não dizer... uma innovadella!... Como tantas outras que por ahí formigam... sem razão de ser! ...”⁹³ bem como fato de mau gosto, “impressões pessoas, discordantes de sentir geral, por explicadas e justificadas que sejam, são sempre impostura de modernismo e scepticismo de mau gosto.”⁹⁴ O modernismo recebe as suas maiores críticas por parte da religião, que o considera como o lixo do gênero humano, comparando-o com as matérias fecais, e afirmando que “o paganismo e o philosophismo modernos não têm uma só idéa religiosa, um pensamento só, que os ligue áquelle sentimento universal e de todas as gerações, qual é o homem sentir em si que não pode viver sem idéa religiosa.”⁹⁵

A CRÍTICA ÀS MODAS

A dialética entre escolas artísticas, disputando-se a supremacia e o domínio da modernidade, é uma constante nos textos que estamos tratando até agora, mas existem certas opiniões que contradizem estas lutas. Mariano Pina e Gonzaga Duque introduzem um novo matiz no debate artístico. O moderno é uma moda passageira que engloba dentro de si mesma uma nova escola, umas novas regras, similares às acadêmicas, que muitos seguem por inércia, por simples vontade de fazer o que é moderno, o que é mais novo e popular.

*Ha gente que se diz modernista sem ter bastante certeza de que o moderno existe, que é modernista por acompanhar a moda, mas sem convicção, persuadida mesmo de que o passado foi maior do que o presente e mais admirável. Para mim, que sou um humilde e simples de espirito, que não sinto tão bem as grandezas extinctas como as que me dominam na hora presente, o sentimento do moderno é a sympathia com a vida que me pulula em torno. A humanidade por que me afino é essa que vive commigo hora a hora, que sente, pensa, e quer cousas que entendo, que sinto, que sou capaz, de querer, immediatamente realisaveis ou não, mas nunca inúteis ou obsoletas.*⁹⁶

⁹² *Gazeta de Noticias*, 12 de junho de 1884, Mariano Pina.

⁹³ *Diário do Brazil*, 29 de dezembro de 1883.

⁹⁴ *Gazeta de Noticias*, 10 de fevereiro de 1889, Domicio da Gama.

⁹⁵ *O Apóstolo*, 3 de outubro de 1877.

⁹⁶ *Gazeta de Noticias*, 13 de setembro de 1889, Domicio da Gama.

Um romance, como *Os Maias* de Eça de Queiroz, segundo Mariano Pina, é apenas um bom livro, nem realista nem romântico. Assim afirma:

*Que os realistas portuguezes meditem n'esta obra e se deixem por uma vez d'esse modo ridículo e fastidioso de fazer estylo à moderna. Na obra d'arte exige-se uma grande sinceridade de concepção e uma grande simplicidade na maneira de dizer. Tudo quanto for affectado, tudo quanto se fizer com preocupação d'escola há de morrer amanhã. É necessário varrer d'uma vez para sempre com toda a banalidade d'essa nova rethorica para medicores.*⁹⁷

Com essa opinião concorda Gonzaga Duque, ao colocar na boca da sua personagem Cesário Rios, nome que esconde ao escultor Cândido Caetano de Almeida Reis, uma rejeição violenta de qualquer etiqueta de escola, qualquer designação, que observamos no seguinte fragmento:

Perfeitamente — concordou Camilo —, vai inegavelmente bem. Você é o derradeiro moicano do romantismo.

—Do romantismo !... do romantismo ! — murmurou Cesário, encolhendo os ombros — coisas !. .. palavras.. . modernices... A arte há ser arte, sem rótulos, sem papeletas, sem dísticos... Ela é o que é.

—Mas... — ia objetar Camilo, Cesário interrompeu-o:

*—Coisas !. .. O que ela tem é um destino. Isso, sim; é o que ela tem. Quanto a designações são baboseiras.*⁹⁸

⁹⁷ *A Ilustração*, 5 de julho de 1884, p. 67, Mariano Pina.

⁹⁸ DUQUE-ESTRADA, L. G. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

OS ARTISTAS MODERNOS

Em opinião de Ramalho Ortigão, uma das necessidades da modernidade era a da existência de uma comunicação direta entre o artista e o espectador, dentro da corrente geral do pensamento moderno,⁹⁹ para provocar a necessária comoção no público. O artista devia recorrer a observação da natureza, a realidade, para consegui-lo, mas segundo o autor “a maioria dos artistas não discrimina nos espetáculos da natureza senão certas e determinadas linhas, certas cores, certas notas predominantes.” Foi um dos pintores modernos por excelência, Corot, quem conseguiu “por um poder assombroso de estilo pôr na tela toda a impressão absorvida na retina.” E justamente o conseguiu porque não tratou de embelecer o que via, porque transmitiu a natureza “sem escolher, sem joeirar, sem investigar o que é mais ou menos belo, mais ou menos nobre, mais ou menos gracioso, vendo a natureza como ela é procurando pintá-la como vê. Corot conseguiu.”¹⁰⁰

As razões pelas quais Corot conseguiu esta façanha moderna, quase se erigem num manifesto da modernidade, do olhar moderno, da maneira na que o artista devia se enfrentar à natureza. Eram três as razões pelas que Ramalho tenta explicar o especial olhar de Corot. Poderia ser por uma educação especial dos olhos, por uma ginástica permanente dos mesmos ou por um dom anatômico. Por qualquer destas características, os olhos de Corot eram capazes de ver tudo, todos os acidentes da forma, da cor e da luz. “Nenhum outro artista moderno possuiu ainda um tal poder criador, porque ainda ninguém como Corot aprendeu a olhar e conseguiu ver de modo tão complexo e tão vasto.”

Ramalho Ortigão na sua viagem a Paris teve a oportunidade de observar “a sala ocupada na rua Lepelletier por oitenta-e-sete quadros de Corot é uma verdadeira maravilha. Respira-se largamente no meio daqueles quatro paredes como no alto de uma montanha.” Esta representação da natureza sem exaltações, tão real, tão viva e tão exata se constituía num canto a modernidade, fora dos temas nobres do academismo, fora inclusive da paisagem, tema menor, era “uma espécie de hino triunfante, executado por uma orquestra invisível e misteriosa.”

A forma de olhar do artista teria que estar acompanhada da visão moderna do espectador e a crítica, fato que, segundo Ramalho Ortigão, é aprendido, já que no começo o artista não seria entendido, por ir contra as convenções estabelecidas:

⁹⁹ RAMALHO ORTIGÃO, *Op. cit.*, pp. 132.133.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 134-137

No principio a maneira de ver de Courbet, foi considerada não só como um insulto aos antigos dogmas de escola, mas como um escárnio premeditado à critica, à opinião publica e à propria moral. Mais tarde o público aprendeu a olhar como Courbet. O publico, dissemos, aprendeu a olhar. Deve-se acrescentar que a critica aprendeu também a submeterse e a reconstituirse em princípios menos falsos do que em que se assentavam os seus juízos.

OS ARTISTAS MODERNOS NO BRASIL

Foi entre os jovens artistas que atuavam no Rio de Janeiro no final de 1880 e entre os professores da Escola Nacional de Belas Artes, que o meio artístico carioca localizou os seus icones de modernidade. Henrique e Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoêdo, Modesto Brocos, Pedro Weingärtner e Belmiro de Almeida eram vistos como os iniciadores de uma moderna escola brasileira de arte, o que ocorria não somente em razão do aspecto inovador das suas obras, mas igualmente da própria imagem de artistas modernos que deles se difundiu e que eles sabiam adotar.¹⁰¹

Frequentemente modernidade e mocidade aparecem unidas, e parece que é um papel reservado aos jovens, impulsar a arte até uma renovação. “Subitamente, saudades dolentes do passado, cinzas que me cobram a alma foram varridas, por um fresco vento de mocidade e de modernidade...”¹⁰². Assim, dentro da jovem geração brasileira, é onde a crítica encontra aos artistas modernos, especialmente dois que aparecem citados frequentemente e merecem especial atenção e uma classificação clara dentro da modernidade, são estes Rodolfo Bernardelli e Aurelio de Figueiredo. Rodolfo Bernardelli foi quem, segundo França Junior, proclamou a revolução, fato do qual nasceu a escola à que o artista estava ligado, indo contra as velhas tradições acadêmicas, preocupadas em representar Antinoos, Venus, Apollos, Bacos, Dianas, Faunos, seguindo as diretrizes gregas, que representavam a realidade não como era senão como devia ser, criando assim uma arte convencional, cheia de regras próprias, que não deixavam prosperar a arte moderna, cujo objetivo tinha que ser representar só o que é belo, e isso só podia ser o verdadeiro. Seguindo este

¹⁰¹ DAZZI, C, "O moderno no Brasil ao final do século XIX". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 11, p. 87-124, 2012.

¹⁰² *Gazeta de Noticias*, 1 de junho de 1887. Eça de Queiroz.

pensamento, valoriza a obra *Cristo e a mulher adúltera* pela “verdade com que soube esculpir as duas figuras do grupo em todos os seus detalhes” se preocupando pelo que os artistas anteriores não tinham se preocupado.¹⁰³

Segundo outro jornal, este grupo escultórico inaugurou uma nova era para a escultura no Brasil, já que até esse momento só havia existido reproduções de modelos clássicos, seguindo a arte grega, que só representavam o belo plástico, mas que não se preocupavam com os elementos próprios da arte moderna: a animação, a vida e a expressão.¹⁰⁴

Aurelio de Figueiredo apresentava umas excepcionais qualidades artísticas, destacando seu amor pelo trabalho e seu talento reformador e poderoso, mas o que fazia dele um artista verdadeiramente moderno era o fato de ele não se preocupar com a chamada escola clássica italiana, além de não tratar de assuntos místicos e religiosos, e tratar muito menos que outros artistas brasileiros das alegorias. Segundo a *Gazeta da Tarde*, “Longe de deixar-se prender nas rêdes esphaceladas da velha escola sacra, elle enverada pelos mais verdejantes atalhos da arte moderna, e, sem cahir nos exageros proprios da nascente escola, alcantila não obstante os vôos de sua inspiração aos galarins dos novos idèaes.”¹⁰⁵

¹⁰³ *O Paiz*, 19 de outubro de 1885, França Junior.

¹⁰⁴ *O Paiz*, 21 de novembro de 1885.

¹⁰⁵ *Gazeta da Tarde*, 23 de maio de 1883.

OS TEMAS E O ESTILO MODERNO

*Trata se para o artista de ser humilde com as cousas humildes, subtis como as cousas subtis, de as acolher todas sem omissão nem desdém, entrando familiarmente, affectuosamente, na sua intimidade, na sua maneira de ser; é uma questão de sympathia, de curiosidade, de atenção, de paciência. D'ora avante o genio consistirá em não preconceber cousa alguma, em não sabermos aquillo que sabemos, em nos deixarmos surpreender pelo modelo e em não perguntar-mos a ninguem mais senão ao proprio modelo, como elle quer que o representem. Quanto a aformosear nunca! Quanto a emendar, nunca! Seria commetter outras tantas mentiras e ter outros tantos trabalhos inúteis. Em todo o artista digno d'este nome ha o que quer que seja, que se incumbe de todos esses cuidados, naturalmente e sem esforço.*¹⁰⁶

Parece claro, até agora, que os temas que um artista moderno deveria escolher teriam que ser procurados dentro da natureza e da realidade, e também nos temas que tradicionalmente a “grande pintura”, a pintura histórica e os temas mais nobres deixavam de fora, como os trabalhadores e operários.

*A Sesta, do mesmo Jules Breton, é um quadro igualmente inspirado pelo sentimento da verdade, pelo amor da natureza sãbiamente interrogada, pela simpatia dos trabalhadores humildes, tão geralmente esquecidos nas altas civilizações de que eles são uma parte integrante, tão despremiados na atenção e na estima dos seus consócios na humanidade.*¹⁰⁷

Como exemplo de tudo o que um artista moderno não devia fazer Ramalho Ortigão define uma doença anti-moderna, a cabanelite. Era esta uma enfermidade “na massa do sangue” causada pelas influências, tão frequentemente criticadas, da Academia, Instituto e da Administração de Belas Artes, convertendo-se em uma “enfermaria” para pintores, e não por falta de talento. Um dos artistas “doentes” seria Gustave Moreau, quem expôs: *Salomé, Jacó e o anjo, Moisés exposto no Nilo, David, a Esfinge adivinhada, Hércules e a hidra de Lerna*. Para Ramalho:

a ideia de fazer Hércules e a hidra mostra claramente que a cabanelite do pobre Moreau o corroe até à medula dos ossos e que seu mal não tem cura, apesar da finura

¹⁰⁶ *Gazeta de Noticias*, 25 de outubro de 1878, p. 1, Ramalho Ortigão.

¹⁰⁷ RAMALHO ORTIGÃO, *Op. cit.*, p. 131

*do seu pincel, da delicadeza da sua mão (...) Um artista dêste século que presa os seus dias e que se sente habitado seja por uma hidra, seja por outro qualquer verme, não faz jamais um quadro; toma simplesmente pastilhas de santonina ou pevides de abóbora*¹⁰⁸.

O principal problema dos enfermos da cabanelite é que os seus assuntos estão muito longe do público, não existe uma comunicação entre o artista e seu público,

falta essa faísca comunicativa que deve ressaltar de toda a obra de arte para pôr de inteiro acordo dois pensamentos sobre o mesmo princípio.” O público “passa indiferentemente por diante das telas intituladas Galatea, O julgamento de Paris, A morte de Nessus, Diana, Davide triunfante, Ixião precipitado nos infernos, A flauta de Pan, A morte de Santa Mónica, O enterro do corpo de S. Dinis, Dáfnis e Cloe, S. Sebastião, etc.

Os acadêmicos escolhiam temas dentro da mitologia e da religião que nada diziam aos espectadores, que não podiam ser decifrados “sem recorrer aos dicinários de fábulas”. Estes temas eram “uma repetição banal, a cópia incorrecta, descorada e fria de velhos assuntos "resultado de invocações místicas feitas no fervor das suas crenças pelos artistas da Idade-Média e da Renascença". Por isso, estes temas “estão fora da corrente geral do pensamento moderno”¹⁰⁹.

Por outra parte, o estilo moderno se teria seria caracterizado pela técnica empregada, o modo de pintar, já que quase sempre se trata de pintura nesses casos. Um pintor moderno jamais deveria recorrer ao chamado “desenho lambido”, à finura própria da escola oposta àquela que prefere a semelhança e o movimento.¹¹⁰ De novo é Ramalho Ortigão quem nos oferece um claro texto sobre este assunto, recorrendo de novo a um artista para exemplificar o estilo moderno, Jules Breton, frente ao estilo convencional ou acadêmico de Cabanel ou Bouguereau, e comparar a maneira em que eles fartam as mulheres das suas telas. Frente ao acabamento “longamente esmiuçado, pacientemente relimado e repelido” dos cabanelistas, discípulos de Ingres, Jules Breton, ao contrário, não apresenta “o delineamento prévio do desenho, a imposição minuciosa do contôrno. Dir-se-ia, pelo seu estilo, que o quadro principou por uma mancha de luz e de sombra que se

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ RAMALHO ORTIGÃO, *Op. cit.*, pp. 132.133.

¹¹⁰ FERREIRA, *Op. cit.*, p. 119. *O sr. Valle (Alves do Valle) é um artista que tem feito muitos progressos. Segue a escola do sr. Off (Augusto Off), prefere a semelhança e o movimento a essa finura a que os artistas chamam desenho lambido.*

alastrou progressivamente do centro para a circunferência até encher a tela com a aparição evocada.”

O acerto de Breton, a sua modernidade, foi compreender que o fim da obra de arte é causar uma comoção no espectador, e o trabalho do artista cessa no momento em que essa comoção está conseguida, quando “feriu de um modo rápido e profundo a atenção do espectador. Tudo quanto daí por diante se acrescente ao quadro, é obra de joalheiro, do embutidor ou do retórico, nunca do artista.”¹¹¹

Dentro das poucas referências sobre o estilo moderno, é realmente interessante um pequeno texto sobre literatura, a obra *Os Maias*, de Eça de Queiroz, onde Mariano Pina traça uma semelhança entre literatura e arte, atribuindo aos tipos que aparecem neste livro, “expressão escripta de toda a arte moderna”, uma “plástica dos seus melhores typos são obras-primas de esculptura” que tem o desenho e colorido de Meissonier e de Fortuny e a poesia e o sentimento de Corot e Millet.¹¹² Jules Bastien-Lepage, com sua obra *Retrato do meu avô*, de 1874, é tomado como um exemplo de modernidade, pelo estilo pessoal, pela compreensão da natureza, pelo sentimento e pela execução.



¹¹¹ RAMALHO ORTIGÃO, *Op. cit.*, pp. 129-130

¹¹² *A Ilustração*, 5 julho 1884, p 67. Mariano Pina.

Figura 6. Jules Bastien-Lepage. *Retrato do meu avô*, 1874. Oleo sobre tela, 103x70 cm, Coleção particular.

*Uma obra prima da arte moderna que o colocou logo entre os primeiros artistas da França, e que tão apreciada foi pela sua sinceridade, pela nota pessoal que ressaltava de todos os lados, pela imensa compreensão da natureza, pelas qualidades maravilhosas de sentimento e de execução que o retrato possuía e que constituíram mais tarde o carácter proprio de todas as suas télas.*¹¹³

CONCLUSÃO

O termo moderno tem suscitado inúmeras discussões, definições e redefinições, críticas e reinterpretções no decorrer do tempo. A preocupação do homem por definir e codificar o que lhe é próprio, o que pertence à sua época, diferenciando-a das anteriores, e também de seus próprios contemporâneos, não é patrimônio do modernismo e das vanguardas históricas; remonta-se ao período clássico, desde Gelasius, no século V, com quem já aparece a discussão entre modernos e antigos,¹¹⁴ mas quando toma um caráter mais atual é a partir do debate conhecido como *la Querelle des anciens et des modernes*, ilustrado por obras como *Parallèle des anciens et des modernes*, de Charles Perrault, publicada entre 1677 e 1697, dando lugar a um conceito de arte moderna, com a tomada de consciência do presente não como um reflexo da glória passada, mas como algo capaz de superá-la.¹¹⁵ É a partir do século XVIII quando a estética ocupa um lugar relevante na filosofia e se reflete, mais do que nunca, sobre o sentido e a finalidade da arte,¹¹⁶ e segundo Argan a arte europeia e americana do século XIX e parte do XX, está marcada fortemente pela relação entre clássico e moderno, que provocou grandes debates nesses territórios.

A aproximação à modernidade, no caso brasileiro, entre 1860 e 1890, realizada mais a traves de textos da própria época, que de críticos posteriores, tem mostrado interessantes resultados, já que por exemplo, vemos como a arte moderna, em muitos casos se refere a progressos científicos e técnicos mas do que às artes plásticas, e também aparece com muita mais frequência e com

¹¹³ *A Ilustração*, v. II, 1885.

¹¹⁴ RODRIGUES, A. E. MARTINS. “A querela entre antigos e modernos: Genealogia da Modernidade”. Em: CESARIO, W. (coord.). *Tradição e inovação*. Anais do 5º encontro do Mestrado em História da Arte da UFRJ, 1997. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1997.

¹¹⁵ BARASCH, M. *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1999, p. 28.

¹¹⁶ HONOUR, H. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 23.

anterioridade na crítica literária do que na plástica, na qual os caracteres do moderno aparecem mais claros já na década de 60, relacionado com o romantismo e depois com o realismo, mas nesta década entendido como uma combinação entre o clássico e o moderno, mas não exclusivamente moderno, algo inconcebível nesse momento.

Os usos da modernidade são muito variados: desde uma identificação como antiacadêmico; civilizado e frívolo; referente às modas; político com a natureza e o realismo, a mais importante. No caso de sua aceção como anti-clássico ou anti-acadêmico, a maior crítica dirige-se às estritas regras dessas instituições, seu caráter excludente e hierarquizado, ao mesmo tempo que antiquado, com propostas originais que substituíram aos salões e exposições, os congressos artísticos, abertos e democráticos. Tanto esta, quanto os outros sentidos outorgados ao moderno focam no seu caráter novo, como no caso do moderno associado à vida das grandes cidades, a velocidade, ao cidadão, aos símbolos de progresso e refinamento. Em quanto a sua relação com a moda, retoma a ideia de novidade, mas reforçando o caráter efêmero, superficial e frívolo. O moderno, como será frequente, normalmente procede do estrangeiro, e compartilha um sentido de rapidez e velocidade, que pode ser entendido quanto como renovação e progresso, quanto como uma moda passageira frente as tradições e costumes estabelecidos, que enlaça com o sentido social, pois se entende como algo contrário ao sentir geral, excentricidades que não obedecem regras. Essa individualidade, o gênio, a emoção particular do artista será frequentemente elogiado e caracterizado como traço dos artistas modernos. Essa ideia de liberação aparece também nas implicações políticas da modernidade, associada com os regimes democráticos. Em todos os casos o moderno é um termo "conflitivo", quase nunca aparece como um termo neutro, senão que desata as mais intensas batalhas. As críticas mais ferozes se dirigem ao modernismo, termo específico que designa ao moderno como inovação artística, como quebra da tradição, ao que acompanha um forte desprezo.

Talvez o aspecto mais importante, o "leiv-motiv" do moderno tem a ver com o realismo, com o papel que a natureza, a realidade e sua observação deveriam ter no processo artístico. Aqui é onde apareceram os discursos mais extensos e interessantes. Se produz uma ampla interpretação do realismo, que se constitui quase que como um inimigo comum. Oscila entre sua consideração como negação da arte, a posição maioritária, e sua consideração como o único caminho possível para arte, uma vez que as anteriores escolas estavam mortas e esgotadas. Assim o realismo e o idealismo povoam os jornais e as críticas artísticas, chegando até a ter a sua representação caricaturada em quadrinhos. O real e o ideal, o tradicional e o moderno se enfrentam constantemente, sendo o realismo representado frequentemente por tipos pouco sofisticados, mundanos, como um taberneiro ou um obreiro, enquanto que o idealismo se associa com uma mulher faceira e coquete. Cabe

destacar que o conhecimento do moderno se constrói por oposição, através principalmente dos textos que o criticam. Poucos são os textos em defesa do moderno, que parece mais um realismo "mudo", delineado através das críticas, e cuja ausência nos textos se contradiz com as furiosas defesas do idealismo, apresentando quase que um inimigo oculto, mas com forte presença.

A variedade de obras e artistas considerados modernos é muito grande, mas destacam entre eles pintores como Corot, Courbet ou Millet, e no caso brasileiro Rodolfo Bernardelli e Aurelio de Figueiredo, destacados por renovar a arte desafiando as convenções acadêmicas, tratando temas fora do clássico, e focando em conseguir a animação, a vida e a expressão. Por sua vez os temas tendem ao popular, ao real, e aos temas desprezados pela tradição acadêmica de temas nobres, e a técnica tende a esquecer o polimento e perfeição do ensino acadêmico.

Finalmente assistimos à convivência entre dois modos de conceber a arte, dois modos de mirar o mundo. Duas finalidades e necessidades são as que aparecem na trajetória do moderno, e que provocam sentidos manifestos sobre as vantagens e desvantagens das escolas, como se denominam na época, num momento decisivo, a segunda metade do século XIX, e que descobrem um panorama intelectual no Brasil rico e complexo. A dialética que Argan definia como o eixo em torno do qual girava a arte europeia e norte-americana do século também é protagonista no Brasil imperial, que estabelece uma intensa comunicação com Europa, e cria um debate artístico e intelectual do qual participam destacados artistas, literatos e críticos, que permite conhecer melhor o panorama artístico e cultural brasileiro oitocentista.

FONTES HEMEROGRÁFICAS

O Apóstolo, 3 de outubro de 1877.

A Ilustração, 5 de julho de 1884, p. 67, Mariano Pina.

A Ilustração, v. II, 1885.

A Nação, 26 de novembro de 1872

A Reforma, 5 de julho de 1872, p.1, H. de M.

A Semana, 10 de março de 1888. Cândido Jucá.

Brazil, 7 de novembro de 1874.

Correio Mercantil, 8 de abril de 1860.

Diário do Brazil, 29 de dezembro de 1883.

Diário do Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1874, p. 1, Pinheiro Chagas.

Diario do Rio de Janeiro, 14 de abril de 1878, Henrique Houssaye.

Gazeta da Tarde, 22 de junho de 1881, Silvestre de Lima.

Gazeta de Notícias, 13 agosto 1875, p.1. J. Huelva

Gazeta de Noticias, 6 de enero de 1876, Julio Huelva.

Gazeta de Noticias, 17 de janeiro de 1876, Insley Pacheco.

Gazeta de Noticias, 25 de outubro de 1878, p. 1, Ramalho Ortigão.

Gazeta de Noticias, 16 de novembro de 1878, Ramalho Ortigão.

Gazeta de Noticias, 25 de dezembro de 1879.

Gazeta da Tarde, 23 de maio de 1883.

Gazeta de Noticias, 18 de junho de 1883.

Gazeta de Noticias, 12 de junho de 1884, Mariano Pina.

Gazeta de Noticias, 4 de janeiro de 1885.

Gazeta de Noticias, 17 de junho de 1885.

Gazeta de Noticias, 14 de dezembro de 1885.

Gazeta de Noticias, 1 de junho de 1887. Eça de Queiroz.

Gazeta de Noticias, 10 de fevereiro de 1889, Domicio da Gama.

Gazeta de Noticias, 13 setembro 1889, Domicio da Gama.

O Cruzeiro, 19 de novembro de 1878.

O Globo, 25 de outubro de 1874.

O Globo, 11 de dezembro de 1874, Emilio Bergerat.

O Mequetrefe, 30 de julho de 1885, B. Moreira de Sá.

O Paiz, 19 de outubro de 1885, França Junior.

O Paiz, 21 de novembro de 1885.

O Pharol, 13 de setembro de 1884.

O Pharol, 1 de março de 1885. Jacobino Freire.

O Portuguez, 24 de novembro de 1864. H. M.

Revista Brasileira, 1879.

Revista Illustrada, ano I, n. 4, 1876, Angelo Agostini.

Revista Illustrada, ano 3, n. 123, 1878.

Revista Illustrada, Rio de Janeiro, ano IV, n.155., 1879, p.8 . Angelo Agostini.

Revista Musical, 19 de abril de 1879.

Revista musical, 31 de maio de 1879.

Revista Popular, 1860.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARASCH, M. *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1999.
- BIELINSKY, A. C. "O Liceu de Artes e Ofícios: sua história de 1856 a 1906". *19&20*, v. IV, n. 1, Janeiro 2009.
- BLAKE, N, FER, B, e HARRISON, C, *La modernidad y lo moderno*, Madrid: Akal, 1998.
- CARDOSO, R, D. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado, *19&20*, v. II, n. 3, jul. 2007.
http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm.
- DAZZI, C, "O moderno no Brasil ao final do século XIX". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 11, p. 87-124, 2012.
- DUQUE-ESTRADA, L, G. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.
- FERREIRA, F. *Belas Artes, estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Zouk, 2013.
- GAY, P, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Barcelona: Paidós, 2007.
- HONOUR, H. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- LÜSCHER, P. de C. "Alfredo Camarate: República, Civilização e Patrimônio. As crônicas jornalísticas de um Belo Horizonte em construção". Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH • São Paulo, julho 2011.
- RAMALHO ORTIGÃO, J. D, *Notas de viagem, Paris e a exposição universal (1878-1879)*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945.
- RIANCHO, A. "Por Montes e Vales", *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XXXVI, 1985.
- RODRIGUES, A; E. MARTINS. "A querela entre antigos e modernos: Genealogia da Modernidade". In: CESARIO, W. (coord.). *Tradição e inovação*. Anais do 5º encontro do Mestrado em História da Arte da UFRJ, 1997.
- ROSEN, C, e ZERNER, H, *Romanticismo y realismo: los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Blume.
- SILVA, F. J. B. da. *Vulgaridades da arte*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1884.
- VALLE, A, "O acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico pós- Reforma de 1890". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 19, 2013.