

Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional*

Isis Pimentel de Castro¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

A pintura histórica alcançou no século XIX importante lugar no projeto político do Segundo Reinado, devido ao trabalho realizado por Araújo Porto-Alegre, durante a Reforma Pedreira. Esse gênero artístico foi responsável pela formação de uma memória nacional e manteve intenso diálogo com a produção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). A pintura histórica foi essencial na construção de uma identidade nacional, porque por meio dela forjou-se um

Abstract

Historical painting achieved an important place in the political project of the Brazilian Second Reign in the 19th century, thanks to the work of Araújo Porto-Alegre, during the Pedreira Reform. This artistic genre has been responsible for the formation of a national memory and maintained an intense dialogue with the production of the Historical and Geographical Brazilian Institute (IHGB). Historical painting has been essential in the construction of the Brazilian national identity,

* Painting, memory, and history: the historical painting and the construction of a national memory

¹ Endereço para correspondências: Avenida Brasil, 17191, Bloco 05, ap.401, 21241-051, Irajá, Rio de Janeiro/RJ (e-mail: isispimentel@yahoo.com.br).

passado épico e monumental, em que toda a população pudesse se sentir representada nos eventos gloriosos da história nacional. O trabalho de Porto-Alegre como crítico de arte e diretor da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) possibilitou a visibilidade da pintura histórica com seus pintores oficiais, Pedro Américo e Victor Meirelles.

since by means of it an epic and monumental past has been forged, in which all the population could see itself represented in the glorious events of national history. Porto-Alegre's work as a critic of art and director of the Imperial Academy of Fine Arts (AIBA) gave visibility to historical painting and its official painters, Pedro Américo and Victor Meirelles.

Palavras-chave: Pintura histórica; Araújo Porto-alegre; arte brasileira.

Keywords: Historical painting; Araújo Porto-Alegre; Brazilian art.

A criação de uma arte brasileira

Os campos artístico e historiográfico alcançaram tal grau de autonomização, que raros profissionais conseguem circular com desenvoltura nesses dois espaços. O processo de especialização, intensificado no último século, dividiu em disciplinas saberes que até então não se reconheciam como distintos entre si. A autoridade conferida ao especialista naturalizou um isolamento entre áreas de conhecimento que nem sempre foram autônomas, como, por exemplo, a arte e a história. Nesse sentido, a própria concepção de arte brasileira no século XIX é rica, para se pensar a relação entre essas duas esferas.

O próprio termo arte brasileira somente pôde ser pensado nos anos 1800, concomitantemente ao processo de construção de uma identidade nacional. O primeiro autor a se dedicar ao estabelecimento de uma história da arte brasileira foi Manuel de Araújo Porto-Alegre. Com vida intelectual intensa, assumiu posições de destaque nas duas instituições mais importantes do Império: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), lugares de produção de símbolos nacionais, que mantinham diálogo intenso entre suas produções.

Porto-Alegre foi um dos primeiros membros do Instituto Histórico, assumiu a função de orador da instituição por quase 14 anos, até tornar-se secretário e vice-presidente da casa. Na AIBA, além de ter obtido formação de pintor histórico, ocupou o cargo de professor de pintura histórica, entre os anos de 1837 e 1848. Somente em 1854, assumiu a direção da academia, sendo o primeiro brasileiro a alcançar essa posição. Durante sua administração, iniciou ampla mudança estrutural no ensino artístico da instituição, conhecida como Reforma Pedreira.

Porto-Alegre pode ser tomado como exemplo da inexistência de campos de conhecimento totalmente autônomos no século XIX, pois, além de pintor histórico e professor, foi arquiteto, caricaturista e escritor. É considerado o fundador da história e da crítica de arte brasileira, responsável pela edificação da idéia de “arte brasileira” no século XIX. Criou e dirigiu alguns dos principais periódicos da época, como a revistas Niterói (1836), Minerva Brasiliense (1843), Lanterna Mágica (1844) e Guanabara (1849). Em todas suas atividades, buscou imprimir na produção cultural oitocentista uma marca nacional e investiu na criação de uma cultura brasileira. Em suas palavras:

“A arte não progride, não forma escola, não adquire um caráter de superioridade e de permanência enquanto se não nacionaliza: apressar este passo é conquistar o futuro, é encurtar o tempo” (PORTO-ALEGRE, 1850, p.141).

Essa marca nacionalista na obra de Porto-Alegre também pode ser observada no poema Colombo, escrito no ano de 1866. Neste poema, assim como nos demais artigos que escreveria ao longo de sua vida, enfatiza que somente foi possível pensar numa nacionalidade brasileira graças à ação civilizatória dos colonizadores europeus, responsáveis por trazer o progresso e as luzes aos trópicos. Somente à medida que o País se igualasse às nações civilizadas, seria possível pensar em arte brasileira.

Desde sua atuação como crítico de arte, Porto-Alegre procurou unir história e arte. Essa união pode ser pensada por dois caminhos. O primeiro centra-se na própria concepção de “obra de arte”, que deveria ser antes de tudo uma obra histórica, não somente por pertencer a seu tempo,

mas principalmente porque caberia à história o papel de civilizar os homens por meio dos exemplos do passado. A arte, a serviço da história, tornava-se instrumento fecundo ao esclarecimento e ao progresso da humanidade. O segundo entende que a história possibilita estabelecer uma linha evolutiva no tempo, por meio da criação de marcos históricos. A construção de um passado artístico glorioso tornava possível o estabelecimento de uma evolução artística, necessária à edificação de uma “arte brasileira”, uma vez que, somente quando fosse criado um marco fundador para a produção artística do País, poderia ser instituída uma linha progressiva no tempo, que tornaria o presente “habilitado” para o desenvolvimento das belas artes. Essa linha evolutiva começava com as primeiras peças confeccionadas no período colonial e culminava, obviamente, com a produção dos artistas do Império.

Empenhado na tarefa de estabelecer as origens da produção artística brasileira, Porto-Alegre criou o que até hoje se chama Escola Fluminense de Pintura, termo empregado pela primeira vez no ano de 1841, em um ensaio intitulado *Sobre a antiga escola de pintura fluminense* (PORTO-ALEGRE, 1841). Esse ensaio foi o primeiro esforço para sistematizar o passado artístico brasileiro, e é reconhecido como o artigo fundador de uma história da arte brasileira. Em sua narrativa, o autor ocultou tudo aquilo que pudesse colocar em xeque o emprego do termo “escola fluminense”. A existência de poucas referências cronológicas serve, justamente, para evitar o questionamento do estilo, já que os artistas que o compuseram nem ao menos tiveram formação artística comum.

Ao elevar os artífices setecentistas ao *status* de artistas, Porto-Alegre fundou uma arte brasileira antes mesmo da chegada da Missão Artística Francesa. Sublinhou, dessa forma, a genuína vocação artística nacional. Não eram raros os momentos em que igualava os artistas da Escola Fluminense aos grandes nomes da arte européia, como é possível ver no texto seguinte:

Valentim elevou a arte borromínica a um ponto tal, que rivaliza com as maravilhas de Versailles e a Capela Real de Dresda. [...] José de Oliveira é o Pozzo brasileiro [...]. José Maurício foi o homem que nasceu como Dante em uma época bárbara para a música (PORTO-ALEGRE, 1845, p.241-248).

Os artífices setecentistas eram em sua maioria negros ou mulatos. Igualar negros escravos, mulatos e forros aos “gênios” da arte europeia não aproxima o autor de uma postura abolicionista. Se, no passado, circunstancialmente, os artistas nacionais eram escravos ou forros, no presente, eles deveriam ser formados pela Academia de Belas Artes, única instituição capaz de dar-lhes a educação adequada. Ao fazer tal comparação, tinha como objetivo inserir a arte brasileira em uma tradição já consolidada (SQUEFF, 2003). A Europa servia de parâmetro no momento de criação de uma história da arte brasileira. Isso não significa pensar essa aproximação como uma “imitação”, pois seu intuito, ao construir um passado artístico glorioso, era colocar o jovem Império em consonância com as nações civilizadas.

O termo “arte brasileira” caberia às obras que preferencialmente representassem temáticas da história nacional, o que pressupunha a apropriação de elementos do passado para a construção de uma identidade que habilitasse os trópicos a comungar dos mesmos valores dos países europeus. Dessa forma, o estilo artístico deveria ser de inspiração europeia, para marcar esse pertencimento junto às nações civilizadas, mas os motivos deveriam valorizar a paisagem e os feitos históricos do Império. Somente com a crise do sistema monárquico e o advento da República, essa concepção de arte foi modificada e fundada em novos termos, e a criação de técnicas e utilização de materiais genuinamente brasileiros foram valorizadas (ZÍLIO, 1997).

Uma concepção de arte tão distinta daquela naturalizada nos dias de hoje causa certo estranhamento, mas, para compreender a emergência desse conceito, faz-se necessário sublinhar o lugar da cultura histórica no século XIX. O Brasil oitocentista foi fundamentalmente marcado pelo que Carl Schorske (2000) chamou de um “pensar com a história”, que possibilitou não só o surgimento da História como disciplina, mas também a emergência de uma gama expressiva de produções relacionadas à história (BANN, 1995; GUIMARÃES, 2003). Podem-se citar como exemplos disso: a arquitetura, que por meio do neoclássico buscava resgatar a grandeza e serenidade das construções da Antigüidade; a significativa demanda por romances históricos; e, sobretudo, a visibilidade que as pinturas voltadas para a história nacional tiveram nesse século.

A pintura histórica era considerada o gênero artístico mais nobre e completo, não só por incluir em sua constituição todos os demais gêneros da pintura², mas também por abordar em suas telas as cenas mais virtuosas da ação humana. O ensino artístico da academia seguiu os moldes do neoclassicismo, que tinha inspiração sobretudo nos estudos de Winckelmann, considerado o principal teórico do estilo. O neoclássico caracterizou-se pelo desejo de elevar o terreno ao divino por intermédio das artes, aperfeiçoar o mundo por meio da razão e da moral e constituir-se como importante instrumento de civilização. A missão do artista era instruir moralmente, por meio da arte, aqueles que a observam, tal como frisa Winckelmann (1975, p.69): “o pincel que o artista manejar deverá ser mergulhado na inteligência”.

De acordo com o princípio horaciano, as noções transmitidas pela visão seriam sedimentadas de maneira mais rápida e eficaz na memória, enquanto aquelas adquiridas por meio da audição seriam facilmente esquecidas. No que diz respeito à produção e transmissão de conhecimento, esse preceito estabeleceu uma hierarquia entre os sentidos humanos, no qual a visão ocupava o topo. A apropriação oitocentista da regra horaciana entendeu que, se a visão era o instrumento de conhecimento mais confiável e legítimo, a arte tornar-se-ia um instrumento pedagógico por excelência, pois ensinaria por meio de imagens. Sendo assim, a arte tornou-se primordial na consolidação de valores morais e a pintura histórica, como seu gênero artístico mais elevado, revestiu-se de uma função essencialmente didática. A pintura de história configurou-se como um dos carros-chefes do projeto civilizatório do Segundo Reinado, à medida que inspiraria virtudes como ordem, patriotismo e civilidade, tão caras a uma nação em construção.

Inspirada na filosofia clássica, a compreensão de que a arte é uma imitação das coisas e ações humanas impregna-a de valores morais, à medida que as artes superiores seriam aquelas que se propusessem a representar ações humanas virtuosas, capazes de sublimar o espírito na busca da “bela alma”, ideal só alcançado por meio da imitação das obras de arte da Grécia Antiga. O aprendizado do artista deveria ser feito a partir da observação da arte grega,

² Em ordem decrescente, a hierarquia dos gêneros de pintura estava desta forma estabelecida: pintura histórica; pintura de paisagem, de retrato e de gênero; temas oriundos da imaginação, ligados a temáticas populares. Com o advento de movimentos como o Realismo, por exemplo, essa hierarquia foi invertida, e temas do cotidiano se valorizaram.

pois ela teria em si a soma de todos os ângulos perfeitos da natureza e, dessa forma, superaria a realidade em beleza e perfeição. A imitação aqui se aproxima mais da idéia de inspiração, no sentido de alcançar o pensamento grego:

“O importante, quando se faz arte, não consiste em simplesmente copiar os antigos, e sim em pensar como os gregos, em comportar-se como eles, exigindo da arte uma missão semelhante à dos gregos” (WINCKELMANN, apud BORNEHEIM, 1998, p.93).

A pintura histórica, por estar diretamente envolvida com a exaltação dos momentos gloriosos da nação e dos atos heróicos de grandes homens, torna-se o espaço privilegiado para gravar na alma de seus observadores os nobres sentimentos de amor à pátria. De acordo com Winckelmann (1975, p.69),

[...] todas as artes têm dupla finalidade: devem ao mesmo tempo agradar e instruir. Por essa razão, acharam muitos dentre os maiores paisagistas que se desincumbiriam apenas de metade das suas obrigações para com a arte, se deixassem as suas paisagens sem nenhuma figura humana.

Justamente por tratar diretamente dos grandes momentos da história da humanidade, a pintura histórica configura-se como peça chave da relação entre a Academia Imperial de Belas Artes e o Império. Sua narrativa era balizada por parâmetros estabelecidos pelo Instituto Histórico. Tudo aquilo que ferisse os ideais de ordem e patriotismo, como, por exemplo, as revoltas regenciais, deveria ser apagado da narrativa oficial. Somente seriam exaltados os grandes momentos históricos que despertassem o patriotismo.

As principais referências de pintura histórica são as telas de Victor Meirelles e Pedro Américo, artistas que produziram num período em que a pintura de história era uma das principais ferramentas na construção de uma identidade nacional. No entanto, para que esse gênero artístico alcançasse tal expressividade com as obras *A primeira missa no Brasil*,

de Victor Meirelles, ou *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, foi necessária uma iniciativa que harmonizasse arte e história. Esse movimento das artes em direção a Clío foi posto em andamento por Araújo Porto-Alegre, tanto em seus trabalhos como crítico de arte como na ocasião em que foi diretor da Academia Imperial de Belas Artes.

Sua compreensão de arte como relação com a história fez com que, no período em que foi diretor da AIBA, de 1854 a 1857, procurasse estimular a produção de pintura histórica no Brasil. Somente quando arte e história caminhassem juntas, seria possível criar um passado glorioso que conferisse ao Brasil seu lugar junto às nações civilizadas e construir uma identidade nacional. A Reforma Pedreira foi um momento de esforço da Academia no sentido de revestir a arte de uma identidade nacional. Cabia à pintura de história lugar privilegiado nesse projeto, pois se configurava como a forma mais eficaz de incutir na população sentimentos patrióticos. Segundo Carlos Zilio (1997, p.237):

A proposta de Porto-Alegre visava dotar a arte brasileira de uma identidade própria capaz de fornecer uma imagem a um país recém independente, baseado ao mesmo tempo no estilo acadêmico com uma temática histórica. Este projeto terá seu coroamento nas pinturas de Pedro Américo e Victor Meirelles e seu apogeu na consagração pública e no debate crítico que teve como objeto as batalhas do Avaí e dos Guararapes.

Reforma Pedreira: o estímulo à produção artística nacional

A Reforma Pedreira, decretada em 14 de maio de 1855, orientou as atividades da Academia de Belas Artes até a emergência da República e buscou harmonizar a instituição com o projeto civilizatório do Império, por meio do estímulo à industrialização e à construção de uma iconografia nacional. De acordo com os estatutos da reforma, cabia à AIBA (1855, Título IV, art.10):

“promover o progresso das Artes no Brasil, combater os erros introduzidos em matéria de gosto, dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim auxiliar o Governo em tão importante objeto”.

A reestruturação do ensino artístico integrava-se a uma ação mais ampla, que visava à reformulação das instituições de ensino do País, chamada de Reforma Couto Ferraz (SQUEFF, 2000). Tal reforma objetivava difundir a instrução e criar mecanismos de fiscalização das instituições de ensino existentes, além de unificar e centralizar a instrução nas mãos do governo central, de modo a adequar a nação brasileira ao modelo de civilização européia, por meio da instrução pública. A difusão homogênea de valores e padrões de comportamento a partir de uma única matriz, ditada pelo Estado, poria fim aos “localismos” e serviria à consolidação de um sentimento de identidade.

Porto-Alegre procurou adaptar a instituição aos progressos técnicos do século XIX, aumentar a ascendência de professores brasileiros e criar uma nova forma de expressão artística que correspondesse à realidade nacional. Redefiniu o papel das atividades manuais, dividiu o ensino da instituição entre as atividades técnicas e as artísticas e, por conseguinte, delimitou o espaço de artistas e artífices, até então indefinido. Ainda, criou cadeiras voltadas ao ensino técnico, dessa forma, os artífices receberam formação acadêmica importante no desenvolvimento industrial e conseqüentemente no advento do “progresso”. Além disso, ampliou os conhecimentos e o campo de atividades dos artistas. Os estatutos de 1855 estabeleciam que, nas cadeiras destinadas ao ensino industrial:

Haverá sempre nestas três últimas aulas duas espécies de alunos: os Artistas e os Artífices, os que se dedicaram as Belas Artes e os que professam as Artes mecânicas. Os alunos desta segunda espécie terão um livro próprio de matrícula, na qual se declarará a profissão que seguem, para que os professores o saibam e o possam dirigir os seus estudos convenientemente (AIBA, 1855, Título VIII, art. 79).

Embora os artífices frequentassem algumas das aulas ministradas aos artistas, ficavam restritos às cadeiras técnicas, não podiam frequentar, em nenhuma hipótese, as cadeiras destinadas ao ensino artístico (DENIS, 1997). O curso teórico de História das Belas Artes, Estética e Arqueologia seria destinado somente aos alunos artistas. Os artífices possuíam um livro de chamada em separado, no qual deveria constar a profissão que seguiam, para que os professores lhes ensinassem o que fosse útil a sua atividade.

Talvez, a maior contribuição de Porto-Alegre para a história da arte brasileira tenha sido a definição do espaço social do artista, visto de maneira pejorativa, por estar vinculado ao trabalho manual. A própria ênfase dada pelo diretor ao gênero de pintura histórica serviu para valorizar o *status* do artista, já que caberia aos pintores históricos difundir as virtudes e os ideais civilizatórios.

A reforma estabeleceu a divisão do curso em cinco sessões: Arquitetura, Escultura, Pintura, Ciências Acessórias e Música, introduziu as cadeiras de Desenho Geométrico, Desenho Industrial, Teoria das Sombras e Perspectiva, Matemáticas Aplicadas, Escultura de Ornatos e História das Artes, Estética e Arqueologia, incorporou também o Conservatório de Música à academia, buscou fazer da instituição não apenas uma escola de artes, mas também um centro cultural e reforçou a política de intercâmbio da AIBA com os centros artísticos europeus, por meio de relações diplomáticas e acadêmicas.

Araújo Porto-Alegre criou uma biblioteca e uma pinacoteca, instituiu o cargo de restaurador de quadros e de conservador da pinacoteca. Pôs em vigor grande número de normas de conduta, com o intuito de moralizar a instituição. Assim, aproximou o ensino artístico de uma formação industrial. Ampliou o prazo das bolsas concedidas aos artistas que conquistassem o prêmio de viagem, pois, segundo ele, o período de dois anos era muito curto e insuficiente para o aprendizado de uma língua estrangeira e para a formação do artista.

No período em que foi diretor, estabeleceu uma série de medidas que privilegiaram a constituição de artistas “nacionais”, como, por exemplo, estímulo à entrada de brasileiros no seio da instituição, fosse como alunos ou professores. A partir dessas mudanças, houve significativa ascendência de professores brasileiros. Os estatutos da reforma que regulamentavam a participação nos concursos da AIBA favoreciam os artistas nacionais, já que não era permitido o ingresso nas competições: “Os que tiverem feito seus estudos fora do Império; Os estrangeiros que não forem filhos da Academia” (AIBA, 1855, Título IV, art. 56, §2, §3).

Porto-Alegre reformulou o ensino artístico oferecido na AIBA, ampliou a formação do artista. Sua reforma teve papel fundamental no processo de definição da atividade artística, pois, ao dividir o curso da AIBA entre técnico e artístico, definiu e separou artistas de artífices,

elevou a atividade do artista, concedeu-lhe *status*, promoveu a arte a uma posição de superioridade e concedeu ao pintor histórico o mais alto lugar nessa hierarquia dos gêneros artísticos.

Fisiologia das paixões e modelo vivo

A Reforma Pedreira impulsionou de maneira significativa a produção de pintura de história, à medida que investiu na formação de pintores desse gênero, por meio da ênfase dada nas aulas de Anatomia e Fisiologia das Paixões e de Modelo Vivo. Essas disciplinas visavam a aprimorar o desenho do corpo humano, inclusive a representação das emoções por meio das feições do rosto. Segundo os estatutos da reforma,

“os alunos [...] desenharão e esculpirão ossos e músculos, exercitar-se-ão em desenhar o modelo vivo e descrevê-lo anatomicamente a fim de conhecerem perfeitamente o arcabouço humano e seu revestimento” (AIBA, 1855, Título V, seção XII, art. 45).

A perfeita representação do corpo era a base da produção de pintura histórica. Preocupado com o descaso em que se encontravam as aulas de anatomia e de modelo vivo, logo que assumiu o cargo de diretor da instituição, Porto-Alegre estabeleceu em um dos estatutos de sua reforma que todas as cadeiras deveriam ter um programa que estivesse em harmonia com a proposta de ensino da casa. Uma de suas maiores preocupações era romper com o modelo de ensino baseado na cópia, com o objetivo de incitar nos alunos a criatividade, pois entendia que somente dessa forma poderia conduzir a produção da casa ao progresso artístico, formando criadores em vez de copistas.

Porto-Alegre chamava também a atenção para a urgência de dotar a instituição de gravuras da fauna e flora nacionais, com intuito de valorizar a natureza brasileira. A pintura de paisagem desempenharia duas funções primordiais na construção de uma identidade nacional: 1) o conhecimento dos espécimes da natureza nacional; 2) a afirmação do caráter nacional da arte. São conhecidos os incentivos do imperador às pesquisas sobre a fauna e a flora brasileira.

A reforma de 1855 também agiu na direção de estabelecer pré-requisitos mais exigentes para aqueles alunos que desejassem ocupar a cadeira de pintura histórica, investiu, dessa forma, em uma formação mais demorada, porém mais completa. Porto-Alegre estabeleceu que, para cursar a cadeira de pintura histórica, o aluno deveria obter boas notas em Matemáticas Aplicadas, Desenho Geométrico e Desenho Figurado. Depois de admitido no curso, teria de assistir às aulas de Modelo Vivo e de Anatomia e Fisiologia das Paixões, matérias obrigatórias a quem pretendesse seguir nesse gênero.

O exaustivo estudo do corpo humano é fundamental para a pintura histórica. Como foi observado, esse gênero artístico foi marcado pela preocupação com representar eventos gloriosos e marcantes, que inspirassem nobres sentimentos. Sendo assim, as aulas de Modelo Vivo e de Anatomia e Fisiologia das Paixões constituíam-se como esteios na execução dessas telas. Os movimentos do corpo teriam de ser perfeitamente delineados, as expressões faciais comoveriam, o panejamento das roupas pareceria mover-se com a silhueta do corpo, bem como a paisagem, que seria cuidadosamente “reconstituída” para abrigar os atores da cena, tal como num palco. O observador deveria ter a impressão de ser testemunha ocular do evento. Nenhum detalhe poderia ser mal representado, a identificação do espectador com a cena dependia disso. Um trecho da carta escrita por Porto-Alegre a Victor Meirelles, em 1855, mostra o destaque dado à representação do corpo e da emoção:

A figura do algoz tem uma boa cabeça; o pescoço, o tórax e o abdômen estão sofrivelmente modelados e melhor coloridos [...] parece-me que há uma falhazinha miológica na região intercostal. O braço direito, no que toca ao antebraço, punho e mão, esses não foram estudados com tanto amor como o abdômen. O panejamento está bem lançado, bem dobrado, e de um bonito tom, porém, o esbatiamento, ou a sombra que lhe projeta o braço não está muito exato: deveria seguir as curvas das pregas e não apresentar uma linha reta, como a figura em sua generalidade. [...] Antes de compor, veja a ação em geral, veja, depois, cada uma de suas personagens; estude-as moral e fisiologicamente para que elas possam, cada uma per si, compor um todo harmônico e verdadeiro (GALVÃO, 1959, p.72-73).

Os estudos sobre anatomia eram a base da produção de pintura histórica. Por esse motivo, quando Porto-Alegre dedicou especial atenção a esse gênero artístico, criou e incentivou as cadeiras de Anatomia e Fisiologia das Paixões e de Modelo Vivo. É necessário chamar novamente a atenção para que a importância dessas matérias reside em promover a ligação entre o observador e a pintura, ou melhor, a identificação do cidadão com os eventos da história nacional, representados na tela.

Pintores de história: entre o historiador e o artista

A ligação entre pintura histórica e a disciplina História vai além das evidentes pistas em que o próprio nome leva a pensar. Não se trata apenas da temática das telas, mas também de uma ligação estreita entre o trabalho do artista e do historiador, ambos engajados na construção de uma memória nacional e no estabelecimento de uma identidade. Como forma de legitimar a autoridade sobre o passado, o historiador e o pintor de história procuraram marcá-la por meio da investigação científica.

A disciplina História nasceu no século XIX e procurou consolidar seu lugar como ciência mediante as fontes, único elo entre o historiador e o “fato histórico”. A fonte nesse sentido não era entendida como representação, mas como a própria materialidade do passado. A pintura histórica, por lidar com os fatos históricos, também deveria utilizar fontes e buscar a “verdade”. Tanto a Academia de Belas Artes quanto o IHGB são herdeiros dessa tradição, pois ambos são responsáveis pela narrativa do passado nacional. Mais do que isso, essas duas instituições lidam com o elo entre o passado e o presente. Quando Victor Meirelles reinterpretou um episódio como o da Invasão Holandesa, na tela *Batalha dos Guararapes*, ele fê-lo “reviver”, construiu uma memória que se apoiava na (re)constituição desses momentos, a partir de uma narrativa oficial.

As produções da AIBA e do IHGB estavam carregadas de uma dimensão didática, a escrita e a imagem serviam ao esclarecimento de seus cidadãos, pois gravavam em seus espíritos as virtudes de uma boa sociedade, ditadas, é claro, pela elite do Império. Dessa forma, tanto o Instituto Histórico quanto a Academia Imperial tornaram-se instâncias de controle social, exatamente por se constituírem como lugares de construção do passado.

Nesse sentido, as duas instituições detinham domínio sobre a escrita desse passado, pois, enquanto a AIBA a escrevia na tela a óleo, o IHGB a fazia no papel. Qualquer outra visão não-oficial não encontrava espaço para florescer.

A pintura histórica procurou marcar sua legitimidade por meio da investigação científica. Essa tradição buscou distanciar-se de categorias como “imaginação”, carregadas nesse momento de conotação negativa. Os pintores de história empenhavam-se em representar “o que realmente aconteceu” e deveriam, portanto, afastar-se de tudo que pudesse falsar ou camuflar esse passado. O pintor deveria permear todo seu trabalho por minuciosa pesquisa histórica e atenta observação, pois elas resgatam e provam a existência do fato que se deseja retratar. De nada adiantariam todos seus estudos de anatomia e de claro-escuro, se, na representação de um grande momento da história nacional, não se vestissem os atores com a roupa da época ou não se reconstituísse o ambiente o mais fidedignamente possível. As fontes tornavam-se seu refúgio, pois, quando a crítica o atingia, sua defesa era pautada no arrolamento dos documentos nos quais se baseara, quão mais “original”, mais legítimo seu trabalho.

Tome-se como exemplo o trabalho de pesquisa envolvido na execução das principais telas exibidas na Exposição Geral de 1872 e que representam episódios da Guerra do Paraguai. No ano de 1868, Victor Meirelles permaneceu cerca de seis meses em Humaitá, Paraguai, onde realizou estudos sobre o território para compor a tela *Passagem de Humaitá*. Ao voltar, embarcou num navio a vapor que percorreu o Rio Paraná e colheu novamente informações, porém, dessa vez, para o quadro *Combate naval de Riachuelo*. O mesmo tipo de apreço pela precisão histórica pode ser percebido em Pedro Américo, que trocou correspondências com o mordomo do príncipe Gaston d'Orleans, Sr. José Maria Jacintho Rabello³, e pediu-lhe informações sobre o traje que o Conde d'Eu vestia, os nomes e postos das pessoas próximas a ele durante o episódio da batalha na região do Campo Grande, dentre outros dados que julgava necessário para confeccionar a obra *Batalha de Campo Grande*.

A tela não poderia ser puro exercício da “imaginação” do artista, mas sim fruto de pesquisas documentais, de leitura de textos sobre a época e de observação dos personagens e do local onde o evento ocorreu.

³ Carta de 8 de novembro de 1869. Arquivo histórico do Museu Imperial.

Nesse sentido, a crítica do jornal italiano *Corriere Italiano* (26 de abril de 1888) sobre o quadro, de Pedro Américo, exposto em Florença no ano de 1888, fazia a seguinte afirmação:

A ação foi estudada no próprio cenário e habilmente representada com todo rigor histórico. [...] Em resumo, a nova tela de Pedro Américo é uma obra colossal... e que traz o cunho de uma imaginação criadora e de um robusto engenho; qualidades que se manifestam na concepção, no desenho, na verdadeira reprodução dos tipos e dos costumes locais assim como do cenário onde se passou o fato histórico e que o autor faz representar com tanta robustez de idéia e de execução (apud ROSEMBERG, 2002, p.72-3, grifos nossos).

O rigor no estudo da anatomia e a busca pela veracidade são dois lados de um mesmo objetivo, que é promover a ligação entre o observador e a pintura, ou melhor, a identificação do cidadão com os eventos da história nacional representados na tela. Esses dois elementos fundamentaram a pintura histórica, como produtora de uma imagem oficial da nação a partir de 1870.

A invenção de uma memória nacional

Embora as mudanças introduzidas com Reforma Pedreira não tivessem resultados imediatos, estabeleceram as bases sobre as quais o ensino das Belas Artes atingiu o auge de sua vocação nacionalista, a partir da década de 1870. Foi nesse período que a pintura histórica ganhou expressão com seus artistas oficiais – Victor Meirelles e Pedro Américo – e quando as Exposições Gerais tornaram-se os grandes eventos do Império. Segundo Debret (1989, p.104), foi graças à direção de Porto-Alegre que a pintura histórica conseguiu popularidade e prestígio:

[...] os pintores, que não eram até então apreciados, foram admitidos nas sociedades mais brilhantes, gozam agora de estima e da consideração geral.

O Imperador manda parar sua carruagem na rua para conversar com pintores; deixando um deles cair o pincel num momento de inspiração, o Imperador se abaixou, ergueu-o e o devolveu.

A Reforma Pedreira forneceu as bases sobre as quais as pinturas históricas se consolidariam de tal forma na memória nacional, que se desvinculariam de sua dimensão histórica original. Assim, em vez de serem encaradas como frutos de uma determinada concepção artística e histórica oitocentista, foram tomadas como reflexo daquilo que representam.

Essas imagens acompanham a trajetória de grande parte da população brasileira, seja por meio de livros didáticos, de revistas, de cenas da televisão ou mesmo do cinema, como é o caso do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), do diretor Humberto Mauro. São imagens que, de certa forma, eternizaram-se no imaginário com tal força que é quase impossível pensar na missa realizada por ocasião do “Descobrimento”, sem se lembrar automaticamente da tela de Victor Meirelles, *A primeira missa no Brasil*. É importante refazer o percurso que as levou a ter tamanha força e importância, desnaturalizar seu lugar de imagens canônicas, devolver-lhes sua historicidade (SALIBA, 2002).

O movimento no sentido de historicizar não só o que é entendido como “arte brasileira”, mas conseqüentemente as telas de pintura de história, é uma forma de compreender esses símbolos como construções históricas. Tomar essa memória como questão é, ao mesmo tempo, problematizá-la como fruto de uma experiência histórica, constituidora da própria identidade brasileira.

Entre lembrança e esquecimento, a escrita de uma história nacional nos oitocentos era forjada, por meio da exaltação das vitórias militares do Estado, como a Guerra do Paraguai, e do apagamento das revoltas do período regencial. A invenção de um passado comum visava fundamentalmente à criação de uma identidade nacional. Coube à história fundar e organizar essa memória nacional e estabelecer os elos de identificação entre seus cidadãos, mediante o IHGB e as pinturas históricas.

Referências bibliográficas

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES. *Decreto 1603*, de 14 de maio de 1855. Dá novos estatutos à Academia das Belas Artes.

- BANN, S. *Romanticism and the rise of history*. New York: Twaine Publishers, 1995.
- BORNHEIM, G. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.
- DENIS, R. C. A Academia de Belas Artes e o ensino técnico. In: *180 anos da Escola de Belas Artes*. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1997, p.127-146.
- GALVÃO, A. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.14, p.19-120, 1959.
- GUIMARÃES, M. L. S. A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *História cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.
- PORTO-ALEGRE, M. de A. Algumas idéias sobre as belas artes e a indústria no Império do Brasil. *Revista Guanabara*, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p.114-115, fev.1850.
- PORTO-ALEGRE, M. de A. Santa Cruz dos militares. *Ostensor Brasileiro: jornal literário pictorial*, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, Tomo 1, 1845.
- PORTO-ALEGRE, M. de A. Sobre a antiga escola de pintura fluminense. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tomo III, 1841.
- ROSEMBERG, L. R. B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.
- SALIBA, E. T. *As imagens canônicas e o ensino de história*. Sinopse – *Revista de Cinema*, São Paulo, n.7, 2002.
- SCHORSKE, C.. E. *Pensando com a história*. Indagações na passagem para o modernismo. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

SQUEFF, L. C. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Caderno CEDES*, v.20, n.51, nov.2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 19 jul. 2004.

SQUEFF, L. C. Quando a história reinventa a arte: a escola de pintura fluminense. *Rotunda*, Campinas, ano 1, n.1, p.19-31, abril, 2003. Disponível em <<http://www.iar.unicamp.br>>. Acesso em: 9 jul. 2004.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

ZÍLIO, C. A modernidade efêmera: anos 80 na Academia. In: *180 anos da Escola de Belas Artes*. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1997, p.237-242.

*(Recebido em agosto de 2005 e aceito para
publicação em dezembro de 2005)*