

Sergio Guimarães de Lima

Validade Estética
da
Escola Fluminense de Pintura

Rio - GB - 1966



SERGIO GUIMARÃES DE LIMA

Conservador do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Chefe da Secção de História Artística
do Museu Histórico Nacional
Licenciado em Desenho pela Faculdade de Filosofia da U F R J
Diplomado em Museologia
Professor de Desenho do Estado da Guanabara

V A L I D A D E E S T É T I C A
D A
E S C O L A F L U M I N E N S E
D E P I N T U R A

TESE PARA CONCURSO DE LIVRE DOCÊNCIA
DA CADEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE, APRE-
SENTADA À DOUTA CONGREGAÇÃO DA ESCOLA
DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE FEDE-
RAL DO RIO-DE-JANEIRO

Rio-de-Janeiro - GB

1 9 6 6

UNITED STATES OF AMERICA

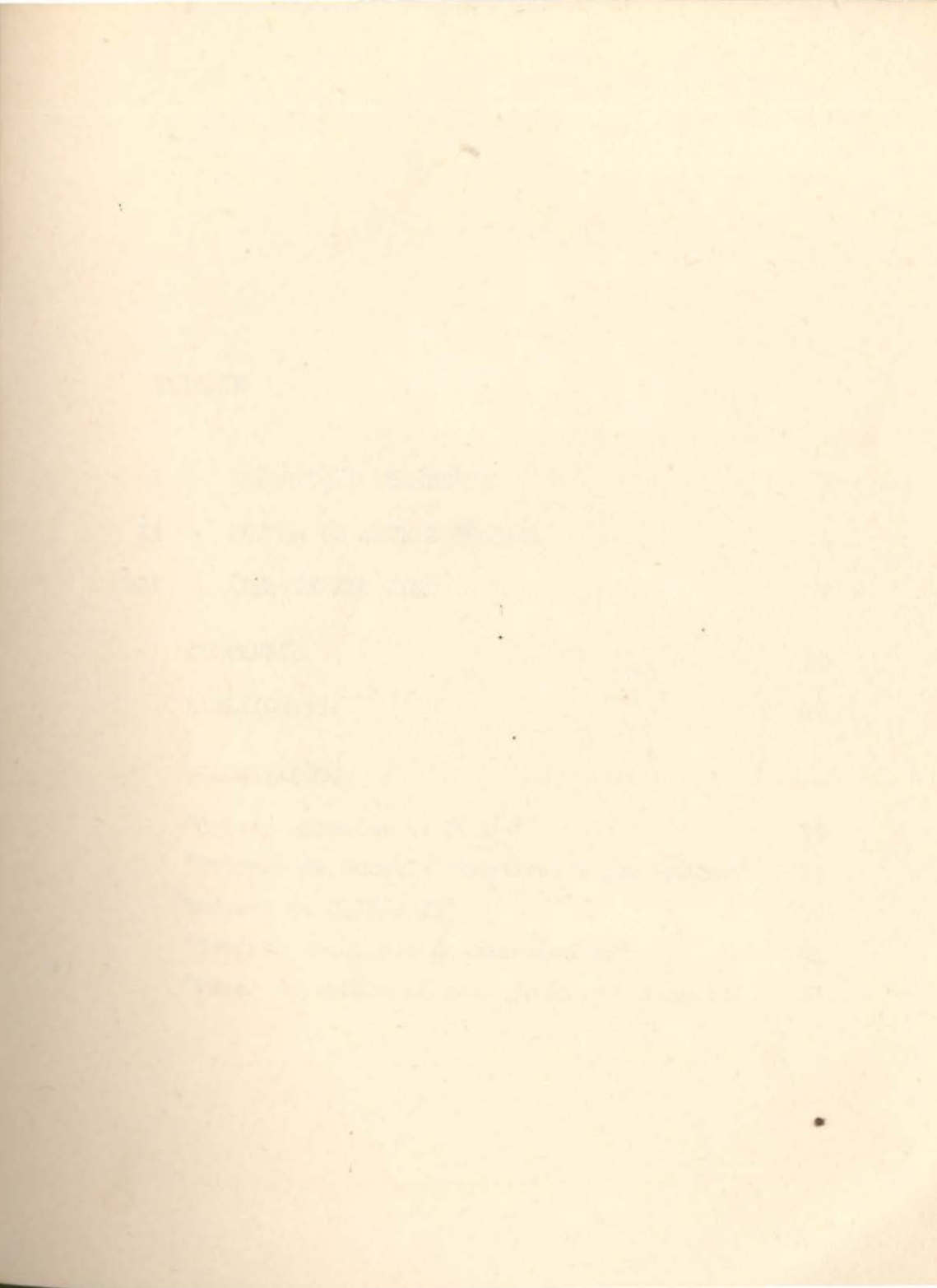
Department of Justice
Federal Bureau of Investigation
Washington, D. C. 20535

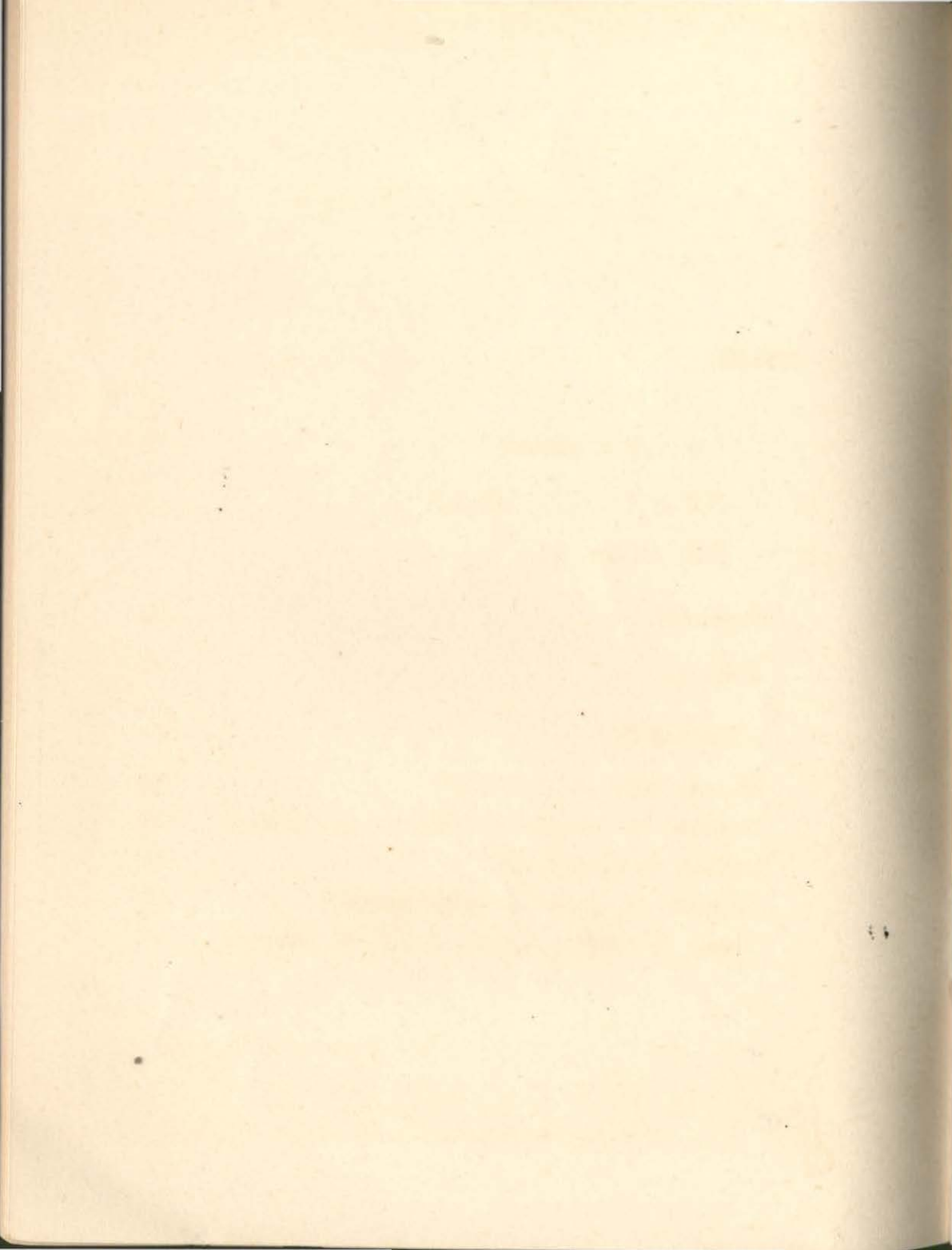
FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
OF
DEPARTMENT OF JUSTICE
WASHINGTON, D. C.

9162/24-05-2016

ALL INFORMATION CONTAINED
HEREIN IS UNCLASSIFIED
DATE 05-24-91 BY 9162/24-05-2016

Aos meus mestres da E N B A





INDICE

I	- INTRODUÇÃO NECESSÁRIA	1
II	- FORMAS DE ARTE E TÉCNICA	4
III	- ÁREA DE PESQUISA	7
	CONCLUSÃO	13
	BIBLIOGRAFIA	14
	-ILUSTRAÇÕES	
	"Cristo Salvador do Mundo"	15
	"Retrato de Gonçalo Gonçalves e sua mulher"	17
	"Retrato de D. João VI"	19
	"Retrato de D. Luiz de Vasconcelos"	21
	"Pesca da baleia na baía do Rio de Janeiro"	23

1	CHAPTER I
2	CHAPTER II
3	CHAPTER III
4	CHAPTER IV
5	CHAPTER V
6	CHAPTER VI
7	CHAPTER VII
8	CHAPTER VIII
9	CHAPTER IX
10	CHAPTER X
11	CHAPTER XI
12	CHAPTER XII
13	CHAPTER XIII
14	CHAPTER XIV
15	CHAPTER XV
16	CHAPTER XVI
17	CHAPTER XVII
18	CHAPTER XVIII
19	CHAPTER XIX
20	CHAPTER XX
21	CHAPTER XXI
22	CHAPTER XXII
23	CHAPTER XXIII
24	CHAPTER XXIV
25	CHAPTER XXV
26	CHAPTER XXVI
27	CHAPTER XXVII
28	CHAPTER XXVIII
29	CHAPTER XXIX
30	CHAPTER XXX

INTRODUÇÃO NECESSÁRIA

Estudar a arte de um povo implica muito mais do que perscrutar o caminho traçado por linhas, formas e côres. É estudar o homem, sua maneira de sentir e reagir ante os estímulos do mundo que o cerca. É varar o tempo, em tôda a sua perspectiva, para surpreendemos o homem no instante mesmo em que cria. É apreciar e participar ao mesmo tempo; apreciar na medida em que documenta; participar na medida em que se impregna do espírito da época em que vive.

Ora, o português era o homem que predominava no Brasil do século XVII. Aquêlpe pequenino solo que é Portugal, enoravado entre o Atlântico e o resto do continente, em sua decantada condição de "a mais ocidental da Europa", com sua escassa população, estava fadado a grandes aventuras marítimas e à expansão "por mares nunca dantes navegados". Como o principal elemento formador de nossa raça, o certo é que, com sua natural tendência para a miscigenação, o português fêz com que co laborassem e participassem na formação das raízes de nossa cultura, o elemento escravo, trazido por êle da África, e o autóctone.

Da fusão destas três raças de origens e culturas totalmente diversas resultaria, em consequência, um povo cujo denominador comum seria um pouco de cada um de seus componentes.

Para a melhor compreensão do fenômeno artístico com que se inicia a Escola Fluminense de Pintura torna-se necessário considerar um novo elemento ou um outro fator — é o meio: selvagem, agreste, inexplorado, contrastando fortemente com o que o europeu de então mais conhecia.

Com a agravante da extensão territorial e da hostilidade do gentio, não é de estranhar que o mesmo ali tivesse custado a se fixar. Além disso, o cunho aventureiro, a miragem do enriquecimento fácil, contribuíram, igualmente, para impor ao homem, durante a sua permanência na Terra de Santa Cruz, uma vigília constante. Naturalmente, os valores materiais haveriam de prevalecer sobre os do espírito, em detrimento da arte que surge sempre que o homem sente a necessidade de acrescentar alguma coisa mais, além daquilo que lhe é meramente utilitário. Tampouco fixou-se suficientemente para que os valores artísticos pudessem evoluir. A cada mudança, implicações de ordem mais direta se impunham. Hoje, analisados os fatores históricos, temos que convir que o ritmo da colonização agiu como um fator negativo, não permitindo uma devida fixação a fim de que uma cristalização desses valores se pudesse operar. Por outro lado, são marcantes as conseqüências que têm como causa o encontro de três culturas bastante diversificadas. O português, ainda ofuscado pelo brilho de um humanismo renascentista, compreendido e interpretado, à revelia de seus valores, através do manuelino, já se impregnava da arte do barroco, com toda a pujança e força que lhe dera um Michelangelo. Por úl-

timo, a ambigüidade política luso-espanhola, exercendo tãda uma esfera de influências que deveriam marcar, decisivamente, os destinos do Brasil, compunha o quadro geral do meio em que a arte brasileira teria que refletir. Para Portugal, isto significou uma crise de transição, em que cessava o "élan" iniciado com a pintura de um Nuno Gonçalves e prosseguido, gloriosamente, através de Frei Carlos, Vasco Fernandes, Francisco Henriques e outros, até fins do século XVI. Novos valores anunciavam-se. Não houve, no entanto, possibilidades para que se desenvolvessem. Os fatos já referidos e os valores morais e culturais de que a história dos dois países bem nos dão conta, definem o homem que vai para o Brasil, nesta época, como uma testemunha da crise gerada no campo da arte.

Fatores que não podemos deixar de alinhar, no estudo da arte brasileira, são as limitações de ordem política impostas pelo govêrno de Lisboa, com o consequente agravamento de uma situação econômica não suficientemente estável e, ainda, o isolamento cultural. No caso particular da então Província do Rio de Janeiro que, com a corrida do ouro das "Minas Gerais", se transformou em sede do govêrno, até então fixado na Bahia, deslocou-se, para as terras fluminenses, o eixo social, econômico, político e, conseqüentemente, cultural de então. A mudança da sede do govêrno criou a necessidade de satisfazer o consumo de arte, ainda incipiente, destinada a palácio e às nobres casas de seus leais servidores.

II

FORMAS DE ARTE E TÉCNICA

Os documentos, falhos ou por demais sucintos no que pretendem informar — um simples registro, às vêzes, nem isto sequer — obrigam-nos a debruçar sôbre as obras realizadas que se nos apresentam diante dos olhos, e que, frequentemente, se acham mal situadas, em tetos mal iluminados, sob a poeira do tempo e fuligem, quando não, sob uma repintura irreverente de alguém que, as julgando mal, pretendeu melhorá-las.

Pelo que se nos depara, a pintura brasileira iniciou-se segundo uma orientação alienígena no que concerne à técnica de execução. Os pintores holandeses da comitiva de Nassau, que poderiam ter importado esta orientação, em nada influenciaram no que tange à formação de uma escola ou de um aprendizado de arte, nos moldes existentes, na época, em outros países, o que coube a um flamengo: Frei Ricardo do Pilar, de quem primeiro se tem notícias de haver pintado no Rio de Janeiro. Monge beneditino, toma o hábito em 1695 e atinge o limiar do século XVIII (morre a 12-2-1700). Cremos que somente um homem com uma vivência da arte européia ocidental daquele período, poderia ter produzido uma obra cuja forma plástica atesta a sua origem e cujo conteúdo místico-regilioso a confirma, por exemplo, através do Cristo Salvador do Mundo no Mosteiro de S. Bento.

A tela e a madeira são os suportes preferidos. A técni-

ca da preparação do fundo, é semelhante à que se operava na Europa, sendo que os pigmentos, êstes sim, acreditamos que nem sempre foram os mesmos de lá, pelo menos no que tange à quantidade ou melhor disponibilidade. Ainda, no século XVIII, Leandro Joaquim usaria o ouro com a finalidade de obter efeitos plásticos. O óleo é a técnica preferida. Necessário, porém, se torna uma pesquisa, em maior profundidade, principalmente com a contribuição valiosa e indispensável da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional neste sentido, que a distância que nos separa do Brasil, no momento em que escrevemos êste trabalho, nos impede de fazer no tempo devido. Podemos, no entanto, afirmar com tóda a certeza que não temos conhecimento de qualquer meio de expressão pictural dos séculos XVII e XVIII, executado noutra técnica que não a do óleo. Os pintores, evidentemente, seguem aquelas mesmas influências ditadas pelo aprendizado na Metr pole, com que alguns de nossos artistas coloniais foram aquinhoados, sem contar, fora de d vida, a contribui o, embora de interêsse secundário, trazida pela presença de portuguezes e italianos, de que temos notícia. Se falamos de interêsse secundário com rela o aos artistas europeus, é que, buscamos tão somente aquilatar, segundo um critério justo e com os meios de que dispomos, a validade da arte, mais precisamente da pintura, compreendida na fase da Escola Fluminense. Em Portugal foi grande o número de pintores italianos e franceses que l  foram trabalhar atraidos pelo mecenato iniciado por D. João V e D. José e que prosseguiu

até a vinda da família real para o Brasil, quando, para o aten
dimento da Côrte, tornou-se necessária a vinda de uma "Missão
Francesa". Mas isto já é um outro capítulo na história da nos
sa pintura, melhor dizendo, da nossa arte. Como cremos encon
trar valores estéticos na Escola Fluminense de Pintura, justa
mente nos artistas brasileiros, sôbre êstes concentraremos nos
so estudo.

ÁREAS DE PESQUISA

Entendemos não competir ao professor de História da Arte e Estética, julgar formulando conceitos a propósito desta ou daquela corrente artística, mas, sim, fornecer aos seus alunos aquêles dados informativos indispensáveis para que, com base neles, possam desenvolver seu trabalho de pesquisa, trabalho êste necessário, por um lado, à fixação daquele essencial exposto pelo professor e, por outro lado, à natureza íntima do aluno, à sua personalidade no sentido de que êle próprio que deverá formar, com o devido lastro, sua própria opinião.

É indispensável ter-se sempre em mente que, num mesmo grupo de alunos, estão presentes as mais diversas tendências e inclinações. Torna-se evidente que a bagagem informativa que cada um vai buscar, na medida de suas próprias necessidades, é uma noção básica comum a tôdas as solicitações, capaz de atender a um só tempo, ao futuro pesquisador, ou ao artista.

Se a arte que temos diante de nossos olhos é muito diferente da que se fazia, então, quer na modéstia de suas pretenções, quer nas suas relações de forma e conteúdo, nem por isto, é claro, deixamos de adivinhar aqui ou ali um indício, um contato, uma afinidade com a arte européia. Se quiséssemos contestar isto, seria necessário que negássemos a origem de nossa formação, as constantes universais manifestadas através

do poder criador, aquelas mesmas capazes de ligar uma escultura de Maillol com alguma coisa da arte grega ou uma figura de Amenofis IV, num baixo relêvo egípcio, com uma figura da Ressurreição de Greco.

Acreditamos que já, nas palavras de Gonzaga Duque, se confirmam a autenticidade, o valor e, sobretudo, a independência no espírito da arte brasileira: "ela manifesta-se, sem dúvida, mais pelas condições geográficas e pelos efeitos climatológicos, aos quais estava sujeito o povo" (é preciso que não desliguemos do espírito de uma escola de arte, a unidade de sentimento e de mesmo espírito do povo) "de que por outras quaisquer influências".

✓ Temos visto que foram agentes canalizadores prováveis e possíveis, particularmente na Escola Fluminense de Pintura, a formação artística européia de alguns de seus artistas, o ensino desenvolvido por Frei Ricardo do Pilar, a vinda de artistas italianos e portugueses e as estampas e gravuras que ilustraram alguns missais da época. Hannah Levy estuda exaustivamente, mas sem esgotar o assunto, esta última particularidade.

△ Os tons e as formas são também, por vezes, aquêles ditados pela arte da Contra-reforma, que aqui nos chegam bastante filtrados, quer pelo acanhado natural do meio, quer pela distância das fontes de irradiação.

O que é certo, no entanto, é que em nenhum momento estamos diante de uma cópia servil do modelo. Isto nos leva a um

outro ponto muito importante, qual seja as implicações sociais, religiosas e políticas, capazes, estas sim, de agir quase que coercitivamente, de cima para baixo, sobre a produção do artista colonial.

Modernamente, considera-se a validade da obra de arte, quando esta responde positivamente a todas as questões que visam situá-la no seu tempo, em meio a uma conjuntura que, por sua vez, está condicionada a um dado complexo estrutural ordenador, ou sistema de forças, que age estimulando e condicionando a criação artística. Ao pesquisador resta, portanto, a sistematização do estudo, através de duas vias que caminham paralelamente: as fontes diretas — a obra do artista, suas anotações, registros a ela diretamente ligadas, etc., e as fontes indiretas — referências londárias ou romanceadas de fatos ligados à vida ou à obra de determinado artista, incluindo o anedotário, fatos, respectivas datas, locais, etc. Um levantamento biográfico é indispensável na medida em que se compreende o quanto importa situar o artista e a obra na sua época. O diálogo travado com a obra de arte perde-se ou se interrompe, na altura em que cessa o conhecimento de determinados dados essenciais de sua origem e causas que determinaram a sua elaboração.

Para compreendermos o sentido da arte fluminense, torna-se necessário que tenhamos em mente as causas aludidas em esboço no início deste trabalho, ou seja, a conjuntura social dos séculos XVII e XVIII do Brasil colônia. Estruturam-se es

tas causas, na base de uma sociedade econômica, social e culturalmente patriarcalista. Componente importante desta estrutura, é a enorme carga religiosa resultante, quer pela ação das ordens religiosas, quer pela herança de religiosidade, profundamente marcante, no povo português, também herdada pelo brasileiro, o que vai, por certo, explicar o número incontável (porque muitas se perderam) de exemplares de arte conventual ou ordens religiosas. Isto não quer dizer que não tenha havido a arte não religiosa. É claro que houve, mas, sem dúvida, em menor quantidade. Cedeu-se lugar, no caso, a um imperativo bem característico: a importância da ornamentação da capela que, submetida à arquitetura, exigia maiores desvelos. Assim, a arte vai servir a uma solicitação prioritária do poder espiritual, exercida através dos retábulos, decorações de tetos, oratórios, etc. Mais raramente, e em muito menor número, aparecem os retratos. A paisagem, esta então, escasseia-se sensivelmente.

Numa tentativa de valorização estética da obra que temos diante de nós, verdade se diga, malgrado as intervenções, nem sempre felizes, que sofreu através dos anos, torna-se necessária uma pequena digressão a propósito do que, modernamente, entendemos por arte desligada da noção de belo no conceito tradicionalista ou acadêmico. Cremos assim, melhor nos situarmos, marcando a posição deste trabalho. A obra de arte é hoje entendida, em toda a sua leitura, inteiramente desligada daquela noção. Mas importa, isto sim, proceder a uma total revi-

são dêste conceito -- belo -- em face da mutabilidade que sofreu através dos diversos estágios da História da Arte. Herbert Read, comentando sobre as teorias estéticas de Croce, conclui que a obra de arte é entendida e valorizada como tal, independentemente do fato de ser ou não bela. Arte seria então e, sobretudo, intuição. "Uma realização plástica de formas e espaços concebidos nos limites da sensibilidade" através do impulso criador. Já para a moderna crítica de arte, no dizer de um dos seus mais eminentes representantes, Dr. José Augusto França, uma arte, para ser válida, tem que, necessariamente, ser representativa em reflexo, como que um espelho dos anseios de uma sociedade e, portanto, necessariamente ambígua, documento e reação, a um só tempo, do período em que se situa. É negada, pois, a passividade do artista face aos estímulos que, de todos os pontos e a todo o instante, está a receber.

Ora, a pintura fluminense coloca o problema de ser, justamente, uma arte cuja forma se situa no plano de uma determinante temática de ordem religiosa. Até mesmo o retrato, puro e simplesmente, confirma esta asserção. Importa para o estudo da arte, saber até que ponto estas determinantes favoreceram ou prejudicaram o processo criador.

Do retrato de Gonçalo Gonçalves e sua mulher, prêsso a um hieratismo representativo das figuras, passando pelo nancirismo ou ingenuidade de um Leandro Joaquim, nas suas paisagens ou mesmo aquela traduzida no retrato de D. Luiz de Vasconcelos (M. H.N.), até a um sentido compositivo e segurança de execução de

um João de Souza (N.S. do Carmo), há t^oda uma gana de valores que lhe são próprios e característicos. Durante dos ovais de Leandro Joaquim respira-se alguma coisa que tem muito que ver com a maneira ingênua da representação medieva; por outro lado, já possui vislumbres de introdução da atmosfera, numa tentativa de criar espaços, aliada talvez à idéia da distância e da imensidão do mar.

Nos retratos, malgrado a constante de ordem estética que este gênero de pintura imp^os, pensamos encontrar elementos para um estudo de sociologia na Arte Brasileira. Se em alguns pudemos anotar algum elo com a pintura espanhola do séc. XVII, e isso se explica perfeitamente, noutros, a linguagem, parecendo ingênua, é, sobretudo, uma nova maneira de ver que, de resto, se aproxima de alguns exemplos contemporâneos. Há, é certo, um verismo representativo — é necessário não ligar o termo à idéia de uma verdade visível, palpável (há retratos executados posteriormente à morte do retratado) — onde, plásticamente, o quadro é tratado nas suas relações em que fundo e figura se pertencem, coexistem numa perfeita harmonia. Exemplos há, no entanto, cuja forma tende ou se inclina para uma representação da realidade interior. É o caso, por exemplo, dos retratos de D. João VI de José Leandro ou aquêle de Manoel Dias. Aqui reside, a nosso ver, um dos valores positivos desta arte que não pretende ser do domínio universal, mas que se afirma na medida em que atende às necessidades do meio do qual, em última análise, é um reflexo.

CONCLUSÃO

Da análise dos fatores acima referidos, podemos julgar a validade da obra deixada pela Escola Fluminense, quanto à sua contribuição de valores estéticos para a arte e se foi ou não representativa do seu tempo. Concluimos que sim, não obstante as limitações estéticas impostas por aqueles padrões formais a que já aludimos. Trata-se de uma arte, sem dúvida, com extraordinário sentido e poder de criação — claro que é, sempre necessário têmos em mente a época em que a obra foi realizada e tudo que isto implica.

Bibliografia

- Andrade, Rodrigo Melo Franco de - Artistas coloniais. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação, M.E.C., 1958
- Araujo Viana, Ernesto da Cunha - Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular - In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, t. 78, 2ª parte
- Batista, Nair - Pintura do Rio de Janeiro colonial. In Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v.3, 1939
- Duque Estrada, Gonzaga - A arte brasileira. Rio de Janeiro, - 1939
- Freyre, Gilberto - Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal. In Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v.1, 1937
- Guimarães, Argeu - História das artes plásticas no Brasil. In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo especial, v.9, 1922
- Levy, Hamah - Retratos coloniais. In Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v.9, 1945
- _____ - Modelos europeus na pintura colonial. In Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v.8, 1944
- Marques dos Santos, Francisco - O ambiente artístico fluminense se à chegada da Missão Francesa. In Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v.5, 1941

.....

- . Frei Ricardo do Pilar - "Cristo Salvador do Mundo"
Mosteiro de S.Bento





_____ - Artistas do Rio de Janeiro colonial. In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo especial, Anais do 3º Congresso de História Nacional, v.8, 1938

Matos, Anibal - Arte colonial brasileira

Porto Alegre, Manuel de Araujo - Memórias da antiga Escola Fluminense de Pintura. In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, t.3, 1841

Read, Herbert - O significado da arte. Lisboa, Editora Ulis-séia, s.d.

- Retrato de Gonçalo Gonçalves e de sua mulher Maria Gonçalves (1620) - Santa Casa de Misericórdia





. José Leandro de Carvalho - "Retrato de D. João VI"
Museu Histórico Nacional





• Leandro Joaquim - "Retrato de D. Luiz de Vasconcelos"
Séc XVIII - Museu Histórico Nacional





. Leandro Joaquim - "Pesca da baleia na baía do Rio de Janeiro - Museu Histórico Nacional



