

contra a guerra, tratada por ele como insensata e infelicitadora, como atestam seus *Desastres da Guerra*.

A Inquisição era, portanto, também insensata e causadora de desastres e infelicidade. Todas as denúncias e sátiras feitas por Francisco de Goya em outras obras, especialmente no *Album C*, têm sua epítome no quadro *Auto-da-fé*. Sintetizam-se, pelo recurso a técnicas pictóricas refinadas, suas críticas sobre o inumano, o ridículo, o condenável nos procedimentos do Santo Ofício. Na expressão de Rose-Marie e Rainer Hagen, “nos tempos de Fernando VII, tal representação histórica poderia ser considerada como propaganda anticlerical e acarretar dificuldades ao pintor”¹⁵. Foi assim considerada e causou enormes dificuldades a Francisco de Goya.

Bibliografia

- BATICLE, Jeannine. **Goya d’or et de sang**. Ed. Gallimard, Paris, 1994.
- BUCHHOLZ, Elke Linda. **Francisco de Goya – vida e obra**. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2001.
- FEUCHTWANGER, Lion. **Goya**. Itatiaia, Belo Horizonte, 1969.
- GASSIER, Pierre. **Goya**. Skira, Genève, 1989.
- GENESIO, Emi (ed.). **Francisco Goya**. Kliczkowsky Publisher, Madri, 2001.
- GUDIOL, José. **Goya**. Harry N. Abrams, New York, 1985.
- HUGHES, Robert. **Goya**. Knopf, New York, 2003.
- MUHLBERGER, Richard. **O que faz de um Goya um Goya?**. Cosac & Naify, S. Paulo, 2002.
- OSTROWER, Fayga. **Goya – artista, revolucionário e humanista**. Imaginário, S. Paulo, 1997.
- SANTOS, João Henrique. **Sátira e denúncia contra a Inquisição nas pinturas de Francisco de Goya**. *Herança Judaica* 107:8-19 (setembro de 2000).
- WILLIAMS, Gwyn A.. **Goya and the Impossible Revolution**. Alen Lane, London, 1976.

João Henrique dos Santos. Professor da Universidade Gama Filho (RJ), Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ. Membro do Museu Judaico do Rio de Janeiro, da ABREM, LAJSA (Latin American Jewish Studies Association); BRASA (Brazilian Studies Association); ANPUH e CECAB (Centro de Estudos do Caribe no Brasil).

Kellen Jacobsen Follador. Aluna da Graduação do Curso de História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

PEDRO AMERICO, VICTOR MEIRELLES, ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

Jorge Coli, Prof. Dr.
jorgecoli@uol.com.br

1 - Autoritarismo moderno e renovação crítica

As questões vinculadas aos estudos das artes brasileiras e, dentro delas, mais especificamente, às do século XIX, surgem num tecido histórico internacional, do qual, em primeiro lugar, é preciso ter consciência.

Vivemos, como todo o Ocidente, o triunfo da modernidade que se impôs no correr dos últimos cem anos. Ele não somente trouxe uma profunda modificação nos produtos artísticos, no papel dos criadores e na postura dos críticos. Acarretou também a eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro dos parâmetros que esses modernos estabeleciam.

A modernidade venceu os chamados “acadêmicos”, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso dela própria. A história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade. Num manual, Lionello Venturi ensinava como um Bouguereau estava fora do campo das artes, se comparado com verdadeira e boa pintura, elevada, indiscutivelmente “artística”. Num outro compêndio, Francastell demonstrava que mesmo Delacroix ou Courbet eram imperfeitos porque insuficientemente “modernos”. Tornava-se, então, impossível amar essas artes condenadas que, na maioria dos museus, ia, com vergonha, para as reservas, quando não desaparecia fisicamente, ao ponto de, hoje, se ter perdido o rastro de muitas delas.

Dou um exemplo pessoal destas tiranias dos gostos e critérios: no final da década de 1960, aprendíamos na universidade e nos livros a distinguir a “boa” arte da “ruim”. Morando não longe da Pinacoteca do Estado, em São Paulo, eu não resistia em subir aquelas escadas, fascinado por um quadro de Oscar Pereira da Silva, de Almeida Júnior ou de Weingartner, dispostos ainda nas nostálgicas salas, de cortinas pesadas, que Túlio Mugnaini havia concebido. Ora, era impossível entrar ali sem um profundo sentimento de culpa, como diante de um prazer proibido. O adolescente muito ingênuo encontrava então uma escusa diante da tentação sedutora: ele estava ali para aprender o que “era pintura ruim”. O alibi, está bem claro, não explicava o estranho deleite que aquelas telas magníficas provocavam.

Porém, ao desdém com que, há alguns anos, os quadros ditos acadêmicos eram ignorados, seguiu-se uma atenção carinhosa e interessada. Vários estudos se sucederam nos anos de 1970 e 1980, até que Jacques Thuillier –

¹⁵ HAGEN, Rose-Marie e Rainer Hagen. **Goya**. Köln: Taschen, GmbH, 2003, p. 67.

significativamente um historiador do século XVII, portanto livre dos preconceitos que os especialistas do campo específico nutriam - publicou uma espécie de admirável manifesto intitulado *Peut-on parler d'une peinture "pompier"?*¹ onde a questão da arte chamada acadêmica era disposta com agudeza e novidade, abrindo o campo efetivo para uma séria reflexão sobre o assunto.

Tal mudança de posições é fato consumado: o Museu d'Orsay, em Paris, surgiu como a brilhante afirmação dessa reviravolta e o cuidadoso trabalho de restauração das soberbas batalhas de Victor Meirelles e Pedro Americo, realizado no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, há alguns anos atrás, se inscreveu naturalmente nesse empenho renovado.

Essas obras, não percebidas e desprezadas durante um longo período de olvido, não se entregam, porém, tão facilmente. Com os critérios formais e seletivos que educaram gerações mostrando-se insuficientes para uma compreensão larga dos fenômenos artísticos e culturais do século XIX, é indispensável proceder a uma ampliação na inteligência do olhar contemporâneo. Trata-se de um desafio e de uma lição: decifra-me ou tens tudo a perder.

2 - O conceito e o olhar

Importa não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem, nem carregá-las de uma afetividade excessiva, sobretudo no que concerne aos conceitos classificatórios. Eles seriam muito úteis se apenas agrupassem objetos através de algumas afinidades, mas tornam-se perigosos porque rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam, como falsos semblantes escondendo os verdadeiros.

Essa atitude não é “ingênua”, ou culturalmente desarmada. Ao contrário, ela pressupõe uma revisão no saber. São - caso se queira - precauções metodológicas em um momento de mudanças de posições. Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define.

Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil. Se eu digo “Victor Meirelles é romântico” ou “Pedro Americo é acadêmico”, projeto sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos que dão segurança ao meu espírito. Se me dirijo diretamente às telas, de modo honesto e cuidadoso, percebo que elas escapam continuamente àquilo que eu supunha ser a própria natureza delas e, o que é pior, fogem para regiões ignotas, não submetidas ao controle do meu saber. Assim, ao invés de discutir se Meirelles ou Americo são ou não são clássicos, são ou não são românticos,

são ou não são pré-modernos — o que me coloca em parâmetros seguros e confortáveis, mas profundamente limitados — é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperadas.

“Quem é maior: Gonçalves Dias ou Castro Alves? Nunca soube responder à incômoda pergunta. Mas entre Pedro Americo e Victor Meirelles não hesito”.² E Manuel Bandeira toma claro partido pelo pintor de Santa Catarina, num texto despretensioso, mas notável pela acuidade inteligente do olhar. É compreensível: o poeta possuía afinidade fraterna com tudo que fosse contido, que expressasse uma sinceridade íntima, uma certa ingenuidade luminosa, sem grande habilidade aparente, ou astúcias, ou efeitos. Bandeira gosta do fazer dificultoso que descobre nas telas de Meirelles: “o pincel resistia, mas o artista duvidava, refletia, teimava, e o pincel acabava obedecendo da mesma maneira, mas transmitindo à tela o calor da luta. Em quase todos os quadros do pintor se nota o mesmo cuidado que ele punha nos pequeninos estudos de trajos”.

A crônica de Bandeira, tão solta e sem pretensões, sobressai dentre os textos que foram nossa própria pintura. Porque, justamente, seu instrumento é o da observação, evitando as categorias, as classificações, que, em última análise, sempre são determinadas pelas escolhas do momento — estéticas, culturais, ideológicas. Ao debruçar-se sobre as obras, o poeta oferece uma excelente lição ao historiador. Ele olha e interroga as imagens. Ele busca e percebe as características essenciais.

As coisas mudaram tanto que, felizmente, a não ser num meio muito desinformado e provinciano, a expressão “arte acadêmica” deixou de ser empregada. Ela não é mais útil pois surgiu, em verdade, com um sentido pejorativo, fruto da luta travada entre “modernos” e “tradicionais”. Era, antes, um insulto e como os objetos que ela denominava deixaram de ser insultados, ela perdeu seus poderes.

Vale a pena voltar aos exemplos sugeridos por Bandeira.

Ele partiu das duas enormes batalhas, *Avai* e *Guararapes*, que se encontram expostas na grande galeria do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Duas telas comparáveis pelas dimensões e pelo tema, mas absolutamente diversas do ponto de vista do estilo, da execução, das escolhas artísticas enfim. Elas provocaram, em 1879, no momento em que foram expostas pela primeira vez, um profundo debate: o público e os críticos as sentiam como nitidamente distintas, melhor, como excludentes. Porém, imensas e opostas, elas eram colocadas sob a mesma rubrica pelo historiador moderno: “acadêmicas”.

¹ THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompier"*, PUF, Paris, 1984.

² BANDEIRA, Manuel. “Pedro Americo e Victor Meirelles”, em *Flauta de Papel*, obras completas, Aguilaç Rio de Janeiro 1967, p. 553 e seguintes.

É claro, como já foi dito, que tratava-se de um insulto. Mas vinha disfarçado em categoria analítica e classificatória. Basta, portanto, refletirmos: que valor possui um conceito classificatório ou analítico, que põe, sob o mesmo rótulo, duas obras tão absoluta e completamente distintas? Os modernos simplesmente não as *viam*. Eles não pousavam os olhos sobre a superfície pintada. Eles criavam uma fronteira, uma muralha. Daqui para cá, moderno. Daqui para lá, “acadêmico”. E basta, para uma atitude que fazia uma ótima economia do olhar, da análise autêntica e da reflexão fecunda.

3 - O olhar descobre

Afastando o véu das tiranias classificatórias, as telas se revelam ricas, sutis, fascinantes - o oposto do dever escolar sem inspiração ao qual a idéia de “acadêmico” está com frequência ligada. E em pinturas que se espriam sobre tão enormes superfícies, achados e soluções sedutores multiplicam-se, permitindo que o percurso do olhar se torne uma extraordinária aventura. Tomemos um pequeno detalhe da Batalha de *Avai*: no limite esquerdo da tela, por trás do oficial que, sabre na mão, empina seu cavalo, há um grupo de soldados envolvidos pela fumaça, baionetas em riste. As que estão próximas são definidas por seu volume e pela sua cor cinza; atrás, elas sobressaem na fumarada, adquirindo um reflexo longilíneo, de tom creme. Ainda mais longe, o que era palpável desaparece e resta apenas o brilho, através de longo traço claro: do mais sólido ao mais imaterial, o objeto persiste como visualidade.

Ou reflitamos um pouco sobre a *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles. Bandeira insistia: a obra, ao contrário de *Avai*, não possui virtuosidade evidente. A ela se substitui uma fatura serena e sólida, uma composição muito pensada e clara. À paisagem que ocupa o canto esquerdo superior da tela, apresentada como massa vegetal dissolvida na atmosfera, contrapõe-se o grupo de militares no canto direito inferior, em primeiríssimo plano e contraluz. Entre esses dois grupos se situa a batalha, limpidamente organizada, aos poucos desaparecendo em direção ao espaço aberto à direita, que nos mostra, ao longe, o Cabo de Santo Agostinho, o mar e o céu imenso. Estes são os pontos principais de organização do quadro. Acrescente-se, indo para o lado esquerdo, em direção das terras, uma teoria de soldados que se mistura com a fumaça e a vegetação.

Trazidos para perto de nós, os personagens principais se impõem, com marcada presença. O ponto nevralgico da construção é o confronto entre André Vidal de Negreiros e o coronel holandês Pedro Keeweer. E para que esse confronto se afirme todo poderoso, Victor Meirelles faz prova de uma extraordinária ciência na disposição da cena. Da esquerda para a direita, avançam os

brasileiros: a atitude dos corpos inclinados para a frente conduz o olhar, e o movimento é ativado por três figuras mais importantes — Henrique Dias, atrás, seu escudo levantado no braço esquerdo e contrastando, quase silhueta, com o fundo luminoso; João Fernandes Vieira, que vem a cavalo, brandindo a finíssima lâmina de sua espada; Antônio Dias Cardoso, sargento-mor dos Infantes, claramente iluminado, a figura mais nítida de todo o quadro, correndo a passos largos, com a espada abaixada, cuja linha acentua a inclinação do corpo.

Eles todos convergem para André Vidal de Negreiros. Este, monumentalizado ao modo de uma estátua equestre, está, como convém, numa posição mais alta do que todos os outros, no topo de um triângulo vasto, cujos ângulos da base são ocupados por Cardoso e Keeweer.

Em frente deles amontoam-se os holandeses, subalternos, com as lanças erguidas, tentando uma defesa vã: a derrocada parece definitiva com a queda de Keeweer e seu cavalo branco. O arremesso e a defesa não se concretizam em qualquer imagem efetiva de luta; o confronto entre os dois grupos é concentrado no afrontamento dos dois chefes, opostos num notável efeito de tensão: Negreiros, empinando seu cavalo, freia as oblíquas que avançam; Keeweer, desmoronado, forma uma espécie de barricada, por trás da qual se levantam as lanças holandesas. E o retesamento se cristaliza no espaço vazio entre as duas montarias, centro virtual de oposições, habitado pela invisível trajetória dos olhares trocados por vencido e vencedor.

A atenção é bastante para observações deste gênero. Mas ela não é suficiente se tentarmos aprofundar as inter-relações culturais intrincadas que estes quadros possuem, e cujo acesso perdemos porque as obras não nos interessavam mais. As razões delas se foram, esquecidas durante o longo período de desafeição.

4 - Pensar por imagens

Assim, desaprendemos que os pressupostos culturais sobre os quais repousam as telas de Meirelles e Americo - ou de qualquer outro pintor da época - são tão constitutivos da imagem quanto as cores e as pinceladas. Um dos pontos importantes é que a pintura do século XIX - e não apenas a dita “oficial” - mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente.

Os pintores jovens se inspiravam, citavam os mestres que os precederam. Mesmo aqueles que parecem romper de modo radical, como Manet, se não forem percebidos na perspectiva da história das imagens recorrente nas telas por eles criadas, perdem, em muito, seu sentido. Foi a partir do impressionismo que a idéia de originalidade se modificou, e que realizar uma grande obra não significou mais orquestrar uma multiplicidade de imagens harmônicas.

niosamente organizadas numa grande superfície, fazendo apelo a um passado visual que nelas se insere, atualizado.

O público de hoje, acostumado com a genialidade mais imediata, formalmente originalíssima e com referências culturais estritamente focadas numa subjetividade, como no caso de Monet, Van Gogh ou Picasso, não sabe que até Manet as dimensões do quadro eram algo de essencial - só numa tela vasta podia eclodir a grande obra. E certamente também ignora as ambições da “pintura de história”, gênero então considerado como hierarquicamente superior aos outros - retrato, natureza-morta, paisagem - porque os engloba todos, numa articulação complexa, arduamente obtida.

Assim, a inovação e a especificidade do fazer não eram tidos então como valores tão fundamentais como para o público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual, do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação e a referência ao passado não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurge numa outra inter-relação.

Em *Mocidade morta*, Gonzaga Duque faz uma crítica “moderna” ao pintor Telésforo - em realidade Pedro Americo, e à sua Batalha de *Avai*. É interessante transcrever alguns excertos aqui:

... diga o senhor que originalidade ele desenvolveu e apresentou na sua obra, qual a escola que ele chefia? Tudo o que vemos nesse quadro, tudo, sem exceção de um ponto, já foi feito, já foi produzido, é composto de regras usuais e cediças. (...) Pedíamos, no entanto, uma maneira nova de pintar, o modelado seguro, palpitante, dos mestres contemporâneos, um arrojo de cor ou de pincel, alguma coisa que nos empolgasse de improviso ou nos atraísse paulatinamente, fascinado, e nos obrigasse a murmurar emocionado — aqui está um artista! (...) o que exigíamos desse vencedor era a sua vitória... Onde está ela?... Ele criou alguma coisa? ... Modificou as linhas do arabesco acadêmico? ... Alcançou alguma perfeição no expressionismo das suas figuras? ... Descobriu processos de pintura que nos dessem efeitos novos?... Fundou a arte nacional? ...(...) (O grupo dominante) não passa de flagrante reprodução da Batalha de Austerlitz de Gérard; os demais grupos são cópias flagrantes das composições de Horácio Vernet, de Yvon, de Philippoteaux!³

No que concerne às “cópias flagrantes”, as observações são injustas e as verdadeiras referências vão bem mais longe do que os quatro pintores citados. Interessa-nos, agora, essa exigência de originalidade, de novidade: Gonzaga Duque, precocemente no que diz respeito às luzes brasileiras, posta-se num excelente ponto de vista: o da pintura do futuro, aquela que vingará. Tem, portanto, a mesma posição mantida ao longo do século XX pelo gosto e pela crítica esclarecidos. Mas é ela, justamente, que o impede de ver na *Batalha de Avai* um quadro admirável, brilhantemente inserido num procedimento pictural característico do século XIX, procedimento que, em 1900, quando o livro foi publicado, realmente se extinguiu, dando lugar a uma nova arte. As grandes bata-

lhas de Meirelles e Americo não são, entretanto, apenas resíduos caducos de uma tradição morta - no momento em que foram feitas correspondiam a correntes culturais ainda vigorosas.

Infelizmente, a inteligência de Gonzaga Duque e sua cultura visual atualizada são qualidades que se perderam, e muitas vezes repetem-se, de modo mecânico, sem compreender bem o que ocorre, as atitudes que os debates do passado faziam suscitar. Ainda hoje - mas, por sorte, num nível jornalístico não muito elevado - retoma-se, por exemplo, a velha história de *O grito do Ipiranga*, do Museu Paulista, ter sido uma cópia de *A batalha* de Friedland, de Meissonnier, do Metropolitan Museum de Nova York, quadros que não possuem relação evidente entre si, que se referem muito mais a um modo prototípico de tratar a questão e para os quais, em todo caso, a noção de cópia ou imitação servil é inteiramente descabida.

Gonzaga Duque tem razão, do ponto de vista moderno, em seu ataque violento - ele toma partido por uma certa concepção artística nova, que vinha se afirmando. Durante muito tempo vivemos dentro dessa mesma polêmica, mas depois de a arte “acadêmica” ter sido vencida, podemos nos interrogar sobre ela e nos surpreendermos com a riqueza das respostas. Basta colocar as questões adequadas. É bobagem acusar uma bananeira de não produzir mangas.

Como vencer os escolhos de uma análise que exige os próprios meios mentais da cultura na qual a artista encontrava-se banhado? Buscando alimentar-se dessa cultura. Por onde Meirelles, Pedro Americo, Alexandrino ou Almeida Júnior passaram em sua formação? Que tipo de leitura podiam ter? Que contatos intelectuais? No nosso meio - sem querer esgotar a lista e citando apenas dois nomes muito elevados e muito caros - Alexandre Eulálio e Gilda de Mello e Souza ofereceram alguns dos estudos mais exemplares para se compreender a maneira como a arte do século XIX pode ser estudada, com amplitude, pertinência e profundidade.

5 - Finalismo

Atentar, porém, para um outro tipo de recuperação insidiosa que esta pintura pode sofrer é muito necessário: o de ser considerada como “precursora”. Podemos ter, por exemplo, uma alta estima pelo “modernismo”, e julgarmos baixos os critérios estéticos do que chamamos “academismo”. A isto se associa uma concepção teleológica da história da arte, muito presente ainda, na qual se insere a idéia de progresso. Buscamos, então, em Pedro Americo ou Victor Meirelles, para recuperá-los, os sinais do futuro, as soluções anunciadoras de uma pintura que virá. As obras encontram-se, desse modo, valorizadas a partir de critérios que lhes são exteriores, aplicados de trás para frente.

³ DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Mocidade morta*, São Paulo: Editora Três, 1973, pp. 128 e 129.

Esta é uma forma ainda mais traiçoeira, pois nos faz crer que estamos nos aproximando desses artistas, quando, em verdade, estamos percebendo e nos referindo a elementos projetados neles, isto é, não aos critérios que presidiram à criação de suas obras, mas a um construto, um fantasma, que os substitui. O ante-fixado pré, por exemplo, possui armadilhas por vezes definitivas. Porque raramente designa apenas uma anterioridade: ele faz com que um conjunto de obras e de acontecimentos deixe de adquirir sentido em si próprio para definir-se através do futuro, ele faz esquecer que os critérios culturais presentes à criação existiam numa coerência específica, numa complexidade onde o pensamento e o sensível se misturaram de maneira singular.

É legítimo buscar nas obras e nos momentos artísticos o seu passado: os criadores dos quais eles derivaram servem-lhes de raízes. E, ao contrário, enganoso construir-lhes um futuro, e adivinhar neles aquilo que não podiam prever.

6 - Geral e particular

Há outro ponto que se insere no elenco destas atitudes mais fecundas para o estudo de nosso patrimônio artístico do século XIX. Desde o início deste texto insistimos sobre a importância do olhar. Ele é essencial para a arte de qualquer período e de qualquer país, mais ainda para o século XIX, diante do qual os velhos preconceitos ainda não desapareceram de todo. No caso do Brasil, entretanto, ele adquire um papel ainda mais pertinente e, no atual estado das coisas, eu diria mesmo, subversivo.

Aqui, devo arriscar uma generalização, que me parece, no entanto, importante. O saber brasileiro, no século XX, adquiriu uma predominante “intelectual”, em detrimento de uma postura propriamente cultural. É o triunfo das chamadas “ciências humanas” que vão, cada vez mais, revelando-se menos e menos ciências e, menos e menos, humanas. Mas essa formação, trazida em grande parte pela universidade moderna, acreditava-se mais que rigorosa: ela se tomava por verdadeira.

A verdade é o carma dessas “ciências humanas” que trazem chaves para interpretações pretensamente objetivas. A relação com a cultura, mais difusa, pessoal, que se vincula a trajetórias de vida, que lida com intuições, era vista com desprezo. Até hoje, no Brasil, fala-se, por exemplo, numa crítica “teórica” e numa outra, “impressionista” - divisões que só se justificam pela separação tácita que eu evoquei acima. Esse clima de preconceitos em relação à cultura valorizou a “teoria”; na verdade, a leitura de alguns poucos livros onde se acredita encontrar as chaves para a compreensão do mundo. Tenho a impressão, por exemplo, que as teorias sobre as artes acabaram ficando, nos meios acadêmicos,

mais importantes do que as próprias obras. O trabalho longo, paciente, às vezes desordenado, mas prazeroso, de ler romances, ver quadros, ouvir música, torna-se secundário em relação a esquemas interpretativos, necessariamente muito pobres.

Os grandes estudos ditos “sociológicos” em arte, aqueles que realmente compensam a leitura - penso no alto nível de um Baxandall, por exemplo -, não são feitos com “metodologia científica”: são uma mistura de intuições, de cultura imensa, de percepções muito secretas sobre as relações entre os seres humanos e os objetos artísticos.

Há uma evidente sedução em métodos aparentemente objetivos, em estatísticas, em levantamentos numéricos. Ou nas convicções do que imaginamos ser os determinismos de classe ou de instituições - “gosto burguês”, “critérios oficiais”. Eles oferecem uma agradável impressão de segurança e de certeza. O *bic* está no fato de ela ser inteiramente falaciosa. O impacto de uma obra, sua força interna, a capacidade de agir sobre outros criadores, que multiplicarão, de maneira muitas vezes indireta e não explícita, a força dos protótipos, é impossível de medir por números ou pelas formas simplificadas daquilo que se imagina ser uma compreensão ideológica. Quando muito, alguns desses estudos “cientificamente” sociológicos podem servir como apoio, secundário, para a compreensão das obras. No entanto, eles não funcionam de maneira primordial, para o que de mais importante a história das artes pode trazer.

O que há de mais difícil é fazer a junção entre o particular e o geral. Nossa história mental tem uma tradição de ensaios com resultados fulgurantes - basta pensar n’*Os sertões* ou em *Casa grande & senzala* -, mas que é pobre na busca sistemática do particular. Essas intuições, iluminadoras, não podem ser a regra. Urge um trabalho metódico, indutivo, que saiba organizar os detalhes para deles extrair, pouco a pouco, o geral. Isto viria enriquecer entre nós - como acontece nas culturas de grande tradição analítica - as percepções, controlaria os *insights* dos ensaios, introduziria um debate seguro.

A tendência de muitos dos nossos estudos sobre a arte - e particularmente a do século XIX - é a da generalização. Não é muito fácil, a não ser em certas publicações universitárias brasileiras mais específicas (felizmente elas vêm aumentando em número), encontrar um lugar onde publicar o resultado de pesquisa específica sobre uma obra, sobre uma questão. Falando por experiência pessoal: os convites para conferências, para artigos, para cursos, solicitam, na esmagadora maioria, “visões panorâmicas”, como se o geral não pudesse ser pensado partindo do particular, como se, por exemplo, o estudo de uma obra trouxesse uma visão estreita das coisas.

Ora, entender de verdade as artes é saber vê-las na sua complexidade concreta. Isto, para o século XIX, surge como definitivamente essencial. Tentei

mostrar como estamos num processo internacional de revisão desse período, carregado de preconceitos. Para desenvolvermos os estudos que busquem dar a esse universo artístico sua plena significação, não há dúvida, é preciso partir da obra.

7 - A teia e a aranha

Resta um ponto a considerar e que deriva de nossa trajetória ideológica. O século XIX inventou uma história brasileira. Ela ergueu-se dentro de um clima cultural nacionalista, que teve configurações diferentes, mas que permaneceu até o século XX, reforçado pelo Estado Novo. São mitologias que se pretendem, outra vez, verdades.

O olhar projetado pelo século XX sobre a cultura do período que o antecedeu, seja ele “acadêmico” ou “moderno”, deu-se, quase sempre, através de óculos nacionalistas. Trata-se de uma espécie de curto-circuito, já que muito da arte do século XIX contribuiu para a formação dessa mitologia histórica brasileira. Por exemplo, os historiadores publicam, em 1817, a carta de Caminha. Nesse momento, ela adquire existência - é a invenção do verdadeiro. Viria legitimar, do ponto de vista da história, o romantismo indianista. Esse romantismo, a sério ou pela caricatura, pelo avesso ou pelo direito, projetar-se-ia como essência de uma brasilidade no século XX, indo da moda marajoara - *art déco* a *Macunaíma*.

Se eu me volto para uma obra como, digamos, *A primeira missa*, de Meirelles, para me perguntar se ela é “brasileira” ou não, seja qual for a resposta, eu estarei dentro desse campo nacionalista. Isto é, eu estou interrogando a obra por meio de uma ficção que a própria obra ajudou a forjar.

O recuo diante das identidades, ou “raízes”, lusórias que nossa história criou torna-se, desse modo, fundamental para a compreensão da arte desse período que nos interessa. Porque, ao invés de sermos moídos pelos próprios mecanismos interpretativos que essa arte contribuiu para montar, nós podemos, ao contrário, nos perguntar quais são esses mecanismos, quais as peças que os compõem, de que modo eles agiram em nosso meio cultural, inventando tradições, fazendo palpar um sentimento de pátria, escondendo por aí as diferenças sociais e humanas, tecendo as teias de um imaginário tão lindo e confortável. É mais árduo, mas muito melhor, sem dúvida, não se deixar devorar pela aranha.

Jorge Coli. Professor titular em História da Arte e da Cultura, no Departamento de História do IFCH-Unicamp.

REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE QUESTÕES MUSEOLÓGICAS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA CENOGRAFIA

Juliana Pfeifer Caetano
jucae@iar.unicamp.br

O presente trabalho faz parte de uma Iniciação Científica que estou desenvolvendo no Instituto de Artes sobre a questão do uso de cenografias em exposições de arte. O trabalho envolveu a análise de várias exposições de arte que usaram do recurso da cenografia, além de entrevistas com curadores, cenógrafos, artistas e com o público dessas exposições. Decidimos, no entanto, nos concentrar hoje numa questão pontual que consideramos fundamental para compreender o debate em torno da questão da cenografia em exposições de arte. Trata-se da discussão que surgiu na imprensa a respeito do uso de cenografias na “Mostra do Redescobrimento Brasil + 500” realizada no Pavilhão da Bienal do Parque do Ibirapuera – SP em 2000, especialmente no módulo referente ao Barroco. Procuraremos aqui compreender esse debate à luz de algumas reflexões teóricas sobre o papel histórico e ideológico dos museus e de uma análise de suas modalidades discursivas.

Analisando as formas de comunicação estabelecidas entre profissionais e público no contexto dos museus, ao longo do último século, Eileen Hooper-Greenhill observou duas posições pedagógicas distintas que corresponderiam, grosso modo, àquelas postas em prática no museu moderno e a desenvolvida a partir de uma crítica a esse modelo de museu, constituindo o que o autor denominou de pós-museu. O modelo moderno, nascido no final do século XIX, alcançou seu apogeu em meados do século XX. Ele baseava-se na idéia de autonomia da obra a ser exposta, pressupondo, por um lado, um público abstrato e desinformado e, por outro, um profissional (historiador da arte, cientista, etc.) possuidor de um saber absoluto que se configuraria como o único capaz de suprir as necessidades de conhecimento do público. O modelo alternativo a este, característico do “pós-museu”, por sua vez, teria nascido de uma crítica ao modelo moderno, propondo uma reconceitualização, tanto da idéia de “público”, quanto da de profissional de museu. Este novo modelo procura ver no público não mais uma “massa amorfa” a ser instruída, mas um grupo heterogêneo e com necessidades específicas, portador de uma visão de mundo própria e de conhecimentos prévios, sempre capaz de interferir ativamente na comunicação estabelecida no contexto museológico. Por sua vez, os profissionais do museu (historiadores da arte, cientistas no papel de curadores, museólogos, etc.) passaram cada vez mais a assumir seu conhecimento como articulação de um discurso dentre muitos outros, deixando de compreendê-lo como única possibili-