



Almeida Júnior. Leitura, 1892

A querela classicismo versus romantismo e o nefasto paradoxo do academismo.
The classicism versus romanticism controversy and the ominous academicism paradox.

Alberto Cipiniuk

Doutor em História da Arte pela Université Libre de Bruxelles.
Pós-doutor pelo Center for Advanced Study in the Visual Arts
da National Gallery of Art, Washington, D.C.

Departamento de Educação Artística/ História da Arte - UERJ.

Palavras chave

classicismo, romantismo, academismo.

Keys word

classicism, romanticism, academicism.

Resumo

Neste pequeno ensaio, nós procuramos estabelecer uma relação entre as estruturas ideológicas e as ações sociais. A discussão tem como foco a arte européia e a brasileira, e através dela tentamos demonstrar a modificação do estilo considerando variáveis espirituais (estéticas) e materiais (formas de produção material), normalmente existentes em academias.

Abstract

In this small essay we look for to stablish the relationship between the ideological structures and the social action. The discussion focus is european and brazilian art. We try to explain the style change considering spiritual (aesthetics) and material (material production forms) variables, normaly existing in academies.

Nas páginas que se seguem, o leitor deparar-se-á com um conjunto de problemas sobre a academia — instituição de ensino — e sobre o academismo — método de ensino baseado na doutrina pronada pela instituição, mas seu escopo maior é a discussão entre a expressão clássica e a romântica como falsamente opostas.

Pelo viés da história social da arte, este pequeno trabalho se limita à relação entre o determinismo das estruturas ideológicas ou mentais e o agenciamento autônomo da criação artística¹. Pode-se considerar também que oferecemos uma seleção bibliográfica de textos mais ou menos recentes sobre o fenômeno acadêmico. Do mesmo modo, supomos que propiciamos um aprofundamento e uma orientação para o entendimento de como articulações ideológicas, ao eclodirem, emularam-se aos movimentos artísticos no século XIX.

Se compararmos o que normalmente se enuncia sobre estética clássica ou acadêmica com a estética do inacabado, romântica (vanguardeira por definição), teremos de admitir que a segunda é "moderna" em relação à primeira. Todavia, se não considerarmos uma certa inadequação ou obsolescência dessa comparação, verificaremos que essa querela é paradoxal e muito mais complexa do que muitos imaginam. Com toda certeza, muito do que se diz sobre vanguardas artísticas desconhece as profundas raízes que elas têm com o ensino acadêmico. Talvez a questão seja escamoteada por pura ingenuidade, posto que é óbvio o fato de que a academia garantiu os pressupostos básicos da elaboração da própria arte para que as vanguardas pudessem se bater contra eles. Na verdade, estamos propondo, mesmo que superficialmente, uma análise que se pretende reformuladora da percepção do fenômeno acadêmico e que permite compreender como um campo artístico produz um valor, no caso como a expressão clássica foi substituída pela romântica. Estamos tentando demonstrar como se regulam as mediações entre as estruturas sociais e criação cultural e, finalmente, como ela contribuem para formar uma identidade social e um destino "tipo" de artista, o acadêmico e seu público. No desenvolvimento diacrônico do academismo desde o século XVI, podemos perceber que, no início, ele era flexível, mas que se modificou e veio a ser nefastamente rígido e que muitas vezes marginalizou os seus membros do convívio de seus colegas de fora da instituição. No processo de recrutamento e de socialização do artista, procuramos apontar os princípios que estabeleciam homologias entre a instituição e a produção acadêmica. Assim, a institucionalização acadêmica de parte do campo da arte foi um processo de racionalização da esfera artística e se constituiu como outras formas de trabalho, na sociedade industrial, em uma arte de execução cujo corolário natural foi a

funcionalização dos acadêmicos, a rotina das práticas pedagógicas, a especialização e profissionalização da atividade artística.

Deste modo, estamos propondo uma análise que tomou emprestado da sociologia das instituições, especificamente de como se organizam em relação às outras, aqui exemplificadas nas corporações de ofício, e da sociologia da cultura, de onde retiramos a idéia de como a academia foi a primeira forma organizada de estratégia para uma distinção cultural através de uma profissão.

Procuramos também demonstrar que, além do que chamamos de crise ou falência da academia e do academismo, resulta também de contradições inscritas no desenvolvimento mesmo da doutrina acadêmica: classicismo *versus* romantismo, idealismo *versus* verismo, liberalização das artes *versus* mercantilismo, difusão de uma concepção carismática (genialidade) do artista *versus* sua verdadeira situação social.

Começamos pela liberalização das artes, iniciada no Renascimento, onde o reconhecimento do saber estabelecido pertencia ao mundo empírico dos artesãos e enquanto tinham obrigações jurídicas com as normas estatutárias das guildas. Nesse período, foi estabelecida a institucionalização acadêmica ou autonomização do campo artístico tal com o conhecemos hoje e que, distinta das guildas, oferecia ao artista uma carreira balizada pela instituição e o fez caudatário das graduações honoríficas e dos privilégios oferecidos pelos poderosos desde então. Um pouco mais tarde o artista acabou sendo transformado em funcionário da cultura (Moulin, 1983) segundo os modelos de organização política das jovens nações que, em verdade, configuravam mais uma esfera de atração de alguma cidade-estado, e serviram como funcionários, ao mesmo tempo artistas e embaixadores, aos congêneres Estados por toda Europa (Warnke, 1993).

No século XIX, ao examinarmos as biografias concernentes aos artistas acadêmicos, verificamos que, seguindo uma longa tradição, ficam claras as qualidades profissionais atribuídas ao artista: precocidade do talento (que continua sendo ainda hoje uma constante nos relatos da glorificação dos mesmos), o caráter sociável (inteligência e educação mundana²) e o traço de infatigável e exigente trabalhador pela excelência do seu trabalho. Esta última característica esta vinculada aos valores tradicionais e técnicos (prático-teóricos) dos artistas independentes e individuais do século XIX, cujas obras, pelo tratamento adequado do tema, pela clareza, moderação e legibilidade, tinham a qualidade de agradar ao público, e nesse caso imediatamente recompensadas pelos numerosos prêmios e honras que se concretiza-

vam nas encomendas e nos títulos professorais (Genet-Delacroix, 1986).

Tal como observou Pierre Vaisse, o termo acadêmico estava indissociavelmente agregado à idéia de uma arte de escola.

[os acadêmicos] tinham por função principal ensinar as artes do desenho ou das belas artes, mas sua principal função era a defesa de uma idéia, na qual se moldava a forma deste modo de ensino [...] a função de encarregada do ensino das academias [...] [que] terminou por produzir a idéia do escolástico, quer dizer, da conformidade e desprovemento de originalidade que se agrega ao termo academismo, quando ele se define por inteiro [...] (Vaisse, 1987. p. 96-97)

À medida que a academia se engajava na idéia de uma instituição profissional, defendendo suas prerrogativas, e que seus mestres se transformavam em professores, a arte promovida pela academia tomava todas as características de uma arte de força executória realizada por alunos estupidificados para concursos, mais ou menos como encontramos aqui no Brasil, nos cursinhos de preparação para o ingresso na vida universitária. Carl Goldstein (Goldstein, 1975), por exemplo, já discutiu com veemência os critérios de avaliação que vigiam nos júris encarregados para os concursos e pela observação de que as pinturas acadêmicas produzidas no século XIX nos levavam a considerar que essas expressões eram puramente “escolares”, que os critérios de julgamento destinados a avaliar o grau de competência técnica alcançado pelo aluno terminava por se concretizar no conjunto de princípios estéticos necessários à obra, isto é, na prática artística desses pintores. Pierre Bourdieu não deixou também de observar que, na arte acadêmica, houve uma produção típica do “*homo academicus*” (Bourdieu, 1987).

Todavia, a tese de que o academismo é uma manifestação de um todo poderoso sistema acadêmico de educação do artista, solidário ao ethos burguês do trabalho bem feito e acabado, é um pouco apressada (Thevoz, 1980), ainda porque a demonstração dessa idéia seduz mais do que convence.

De forma muito útil, Pierre Vaisse também nos lembra que os estilos dominantes que se sucederam durante o século XIX foram todos qualificados de acadêmicos (Vaisse, 1987). Se a alcunha foi estabelecida também para a geração que habitualmente chamamos “*pompier*”, seria muito mais porque essa pintura se apresentou “*pictoricamente*”³, como exemplo dos princípios inscritos no sistema acadêmico, do que pelo fato de corresponder ao sucesso desses artistas em um momento da história da academia.

Em primeiro lugar, a Academia, e juntamente com ela a arte acadêmica, encontrava-

se apreendida entre duas aspirações antinômicas: primeiro pela importância da atividade profissional em si, sua função manifesta de ensinar agregar-se às tradições das corporações de ofício, de onde ela também saiu, e segundo por sua função latente de reprodução de uma elite artística culturalmente valorizada e independente do ponto de vista profissional que, para existir, precisava romper com aquelas tradições do sistema corporativo todavia, durante longo tempo, esta tensão foi resolvida através de um compromisso conciliador.

A categoria profissional dos artistas como um todo teve uma vertente que apoiou suas reivindicações liberais na noção de que a arte era uma ciência entre outras e, na Academia (uma corporação com regras rígidas de organização semelhante às guildas), instaurou uma hierarquia de gêneros onde o ponto mais alto foi dado à pintura histórica, de nobre e erudita inspiração e onde a fatura de legibilidade total se prestava ora às encomendas oficiais (telas suntuosas para decoração ou comemoração de eventos do presente e do passado) e ora à burguesia, que ela atendia enquanto trabalho "bem feito e acabado".

Embora datado no início do século XX, este precário equilíbrio foi ameaçado e finalmente rompido em falência total por conta de dois movimentos históricos que operaram no sentido contrário ao do sistema acadêmico. Na verdade, a coabitação dos princípios acadêmicos de ideal clássico⁴ e o respeito a esse prestigioso ofício profissional remontam ao século XVIII, que viu, em toda Europa, a uniformização do sistema de educação artística sob o modelo da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* de Paris. Assim, na medida em que as belas artes eram reconhecidas como artes liberais, a produção artística desaguava em uma verdadeira indústria cultural.

No século XVIII, as academias foram fundadas ou então reformadas com um espírito não muito distante do que tinha Colbert sobre a instituição, e unia o artista profissional ao oficial artesão. Este último, iniciando-se no gosto emanado pela autoridade, reconciliava-se, contornando seu único direito⁵, desde que atendesse aos altos designios do Estado, isto é, continuasse a trabalhar nas manufaturas reais. Para o artista profissional ou oficial, exsudando o gosto legalmente constituído e dominante, conjugando o saber ou ciência da arte a uma prática de grande esmero, os privilégios que já detinha (Pevsner, 1940).

Por outro lado, o conteúdo do ensino que repousava sobre a apreensão quase mecânica de uma sólida ocupação profissional e aplicado aos nobres assuntos vinha sendo contestado pelo *outsider* enlevo "romântico" da arte e do artista, que primava pela "inspiração absoluta" e que identificava a marca do gênio tanto no esboço inacabado como na obra bem

terminada.

Podemos ver que o corpo acadêmico representado pelos professores cujo investimento na carreira acadêmica era inversamente proporcional ao seu capital cultural e simbólico quando se iniciavam, e que aliás defendiam valores tradicionais e artesanais que poderíamos chamar de contrários ao ideal acadêmico e nos quais se fundavam suas competências profissionais, opunham-se rigidamente às correntes ditas antiacadêmicas e reclamando para si esses ideais acadêmicos.

Juntamente com os parnasianos e com os românticos, mas também com o ecletismo acadêmico de Victor Cousin, assim como os credos estéticos de Gustave Flaubert, o século XIX elaborou uma doutrina da arte pela arte que, além de individualista, negava toda e qualquer implicação política e ocultava as condições sociais da produção artística. Foi assim que, se por um lado, a Academia serviu tanto tempo aos poderes estabelecidos e de onde tirou a sua legitimidade, a arte acadêmica, afora sua propensão de atender ao gosto das classes dominantes, que a coloca entre o estado-patrão e a burguesia “protetora das artes”, aderiu sem reservas a essa visão sacralizada de arte. E se as classes dominantes aceitaram esse deslize para a autonomia da arte, é porque esse movimento consistiu também em um desengajamento político da arte que garantiu sua neutralidade política e fez prova de sua inocuidade em um período de grandes modificações sociais. E se esta arte era de vanguarda — participava desta ideologia — a despeito de sua radicalidade estética, se imolou para ser recuperada, isto é, para ser consumida com deleite ou indiferença pelas mesmas elites, onde era mais sensato o vitupério, não foi por masoquismo, mas porque essa arte, como o discurso crítico formalista que a acompanha, procedem dessa disposição estética “pura” que implica na neutralização da arte (Bourdieu, 1971).

A identidade carismática do artista definido enquanto criador — *divino artista* — acompanhou e dinamizou o movimento de liberalização das artes, mas ela não podia, por definição, se aplicar a não ser em algumas individualidades que o seu talento e o seu renome distinguiam do comum dos pintores. Todavia, desde a segunda metade do século XVIII, em perfeita contemporaneidade com o movimento neoclássico trazido por Winckelmann, floresceu a ideologia individualista iluminista e estouram as violentas diatribes do *Sturm und Drang* contra o ensino acadêmico.

Esses poetas e filósofos tinham em comum a fé nos direitos do indivíduo contra todas as coerções da esfera subjetiva, mas as imprecizações contra o ensino acadêmico, supostamente

contrariando a inspiração e o gênio do artista, só encontram alguns ecos junto aos artistas antes da virada do século XIX (Carstens e Fuseli, na Alemanha, que se batem pela causa do ensino artístico natural, segundo a mesma convicção de Rousseau que recusa para a educação de *Émile* um professor de desenho “*que ne lui donnerait à imiter que des imitations et ne le ferait dessiner que sur des dessins*”; David na França, com uma inconstância teórica e uma inconseqüência intelectual que, após a abolição da Academia, pedida por ele mesmo, em 1793, e restaurada sem modificações maiores sob o novo rótulo de Instituto de França desde 1795, mas sob o tãção, digamos educacional, do próprio David), mas que os manuais de história da arte insistem em proclamar a importância.

O movimento antiacadêmico subentendia essa crença na identidade carismática do artista e que daí para frente foi estendida para todos os artistas “autênticos”. Os críticos lançados de encontro ao ensino artístico por pintores como Caspar David Friedrich, Ludwig Richter ou Carstens ilustram bem a antinomia existente entre a estética acadêmica e a estética romântica. A primeira era “mecânica” e procedia da justaposição das partes estudadas separadamente, e a outra era “orgânica” e globalizante. Essas maneiras divergentes de considerar a natureza como uma obra de arte ou uma pintura são provavelmente mais reveladoras que seus respectivos discursos. Mas é bom lembrar que os guardiães da doutrina acadêmica, tentando sintetizar o ideal clássico em algumas receitas mecânicas aplicáveis, e os românticos, desconhecendo tudo que não fosse a genialidade, deviam muito ao domínio academicamente adquirido, o seu *myster*, o que lhes permitia de esquecê-lo. Para os românticos, os gênios autênticos não deviam nada à Academia, que só poderia transformar a nulidade em mediocridade, segundo a fórmula de Friedrich. As emendas trazidas por esses reformadores da academia, quando estiveram em posição de fazê-las, trazem essencialmente e quase exclusivamente, o restabelecimento de um sistema de ensino do tipo medieval e lá introduzem a fórmula dos ateliês confiados aos mestres, que supervisionam pessoalmente e de, maneira contínua o progresso dos seus estudantes. Assim se estabelece o paradoxo que, desejando renovar com uma tradição medieval, só fizeram submeter o artista a um ensino individualizado, como explica Pevsner (1940, p.223-225).

Por outro lado, o interior da arte acadêmica estava sendo minado por sua própria doutrina. Remontando ao século XVII, partindo, por exemplo, da querela entre os partidários da linha e os da cor que, a despeito de optarem formalmente por estéticas díspares, estabeleciam uma preocupação com a preservação da nobreza dos assuntos de inspiração essencialmente

mitológica. Tratando os temas realisticamente ou pictoricamente, a representação corrente do antagonismo entre a tradição acadêmica ou clássica e as correntes pictóricas nunca se decidiu. Embora tenham discutido muito, nunca chegaram a reunir em um só conjunto estas duas tendências. Por outro lado, supomos que houve o sucesso da tendência clássica é duvidoso, pois não levamos em consideração a complexidade da doutrina acadêmica. Ao pensarmos, por exemplo, na estética do *"juste milieu"* de Delaroche⁶, ou ainda no exemplo *"troubadour"*, ou até o próprio "pictórico" e inacabado Impressionismo, verificamos que se trata da mesma doutrina e se estende século XIX adentro.

Típicas do final do século XVIII, as paixões pelo pitoresco e pela arqueologia contrapunham-se radicalmente ao "bom gosto" clássico ou acadêmico idealizado por Mengs. E a decantada paixão pelo pictórico e pelo arqueológico, por sua vez, também se opunha ao verismo realista que este século XIX exigirá, concretizando-se, como sabemos, no Impressionismo. Esta tensão entre o ideal e o autêntico, entre o imperativo categórico estético e o imperativo categórico ético, entre a intuição e a razão, a norma e o capricho provocou um descompasso entre os pintores chamados de *"pompieri"* que se traduziu principalmente em um "sentimento desequilibrado, de uma heroicização ao vazio, aos antípodas da realidade vivida como uma tradição recente, o gesto eloquente tornou-se pura pose e a careta se substituiu-se pela expressão" (Philippot, 1985, p.24).

Não esqueçamos também que a interdição para os acadêmicos de possuírem "loja de porta aberta" lhes condenou, por assim dizer, a exporem seus trabalhos no Salon anual, e a consequência imediata foi, em parte, a submissão ao gosto do público que freqüentava esses salões. Os artistas "oficiais", aqueles que contavam com encomendas públicas (segundo normas editadas pela Academia) eram na verdade infelizes e desafortunados, posto que, em sua maior parte, foram colocados à parte, formando uma espécie de "reserva de mercado" à demanda dessa pintura oficial. Os burgueses, de gosto sabidamente inferior ao dos aristocratas que os precederam, por inércia atuaram como mecenas em uma sociedade patronal mas, por serem menos versados em matéria de arte, acabaram repelindo o modo inacabado ou pictórico dos românticos, mas também chocaram-se com o "bem feito e acabado" dos acadêmicos. Por outro lado, posto que, em última instância, as obras dos artistas oficiais eram "trabalhos de decoração", os colocavam em uma situação de instabilidade frente ao ideal acadêmico, isto é, suas obras eram "decoração" de feitos históricos e não propriamente "arte" ou "perfeição artística" como era exigido dos pares. A hierarquia dos gêneros os

colocava como produtores de artes menores, de artes decorativas e que, sob a dependência das belas artes, eram artes menores (Vaisse, 1987, p. 102).

A pregnância do gosto burguês, o triunfante burguês industrial, e a atitude aparente de condescendência para com a arte e o artista, distinguiram-no no momento onde os aspectos honoríficos da intransigente Academia se fizeram mais manifestos. O sucesso do ensino acadêmico e o prestígio crescente pela carreira a qual ela preparava, foram de tal ordem que o número de diplomados excedeu rapidamente as possibilidades de absorção do mercado: as obras enviadas ao "Salon" foram tão numerosas que os "refusés" contavam-se entre os artistas da tendência clássica e entre os inovadores românticos. Em consequência, um proletariado de artistas se constituiu e deu nascimento à realidade e ao mito da boêmia.

Longe de corresponder a uma visão maniqueísta que normalmente nos fornece, a ingênua história arte do século XIX se confirma mais complexa, principalmente nas relações entre as sensibilidades políticas e estéticas. Foi no segundo quartel do século XX que se difundiu realmente a prática de aplicar metáforas políticas e sociais à crítica da arte — "révolutionnaires", "réactionnaires", "bourgeois", etc. —, todavia o uso dessas metáforas deve ser considerado com infinita cautela, pois elas foram também excessivas e paradoxais. Na verdade havia uma tendência na história da arte de então, de tomar esses termos, normalmente formas de expressão subjetiva, como reveladores. Haskell já tinha apontado que, em 1827, um outro autor ainda, ardente defensor das normas davidianas do classicismo, sustentava que eram Delacroix e os românticos que, longe de serem agente de progresso, lançavam na verdade uma contra-revolução naquilo que parecia ser um retorno ao estilo colorista, empastado e "sans fini" do século XVIII (Haskell, 1982, p. 10).

No âmbito da política, assim como no meio estético, há mais de vinte anos alguns autores (Boime, 1971, Thuillier, 1984, e Ackerman, 1986) vieram apontando para o fato de que as vanguardas artísticas não apresentavam correspondência equivalente às posições políticas progressistas, ou seja, que, embora lançassem mão de formas e cores avançadas, não eram tão inovadoras assim com relação à ordem social. Já no século XIX, a atitude reacionária face à Comune foi percebida⁷. Numerosos escritores e artistas inovadores, e também Durand-Ruel, o marchand e defensor dos impressionistas, deram exemplos de profundo reacionarismo político. Para escapar ao paradoxo fácil e sedutor de uma mudança completa de ponto de vista (que colocaria a relação arte e dinheiro/artista e ordem social, como bons amigos) e para escapar à confusão total, é preciso lembrar que a doutrina neoclássica (que

engloba em essência o classicismo e o academismo) foi política e revolucionária, mesmo que as inovações introduzidas pelos críticos da academia fossem inspiradas pelo ideal medieval dos mestres e por uma estética cristã pré-renascentista. Esta ambigüidade dos reformadores entende-se melhor se enunciarmos que este anti-academismo era menos de ordem social e, com muito esforço, estético. Foi a perseguição do ideal romântico e individualista (particularmente herdeiro do idealismo humanista do renascimento e não do Iluminismo) que dirigiu, tanto na Alemanha como na França, o essencial dos ataques à Academia. Neste sentido, a figura de Delacroix é emblemática, pois ele exemplo de que toda a atitude romântica é "decadente", isto é, moderna, e caracteriza o "artista" do século XIX, se confrontada ao acadêmico.

Para finalizarmos este quadro europeu, gostaríamos de lembrar, que se a vida de artista moderno do século XIX reteve apenas a imagem da vida boêmia, magnificada e imortalizada por Puccini, seria preciso não perder de vista que ela sustenta menos do "*front populaire*", como deseja o imaginário populista, que um produto heteróclito da superprodução de pintores em uma época de ruptura entre a esfera econômica e a cultural.

No Brasil, depois da segunda metade do século XIX, os manuais de história da arte costumam apontar para o confronto entre a hierarquizada estética clássica ou acadêmica com a pintura de paisagem, que é identificada como moderna e vanguardeira. Mas o que estamos na verdade observando é o velho confronto entre a estética do pictórico, a estética do inacabado, e a estética "*fini*" do estilo clássico. Talvez esta relação se explique pelo fato de a pintura de paisagem (Grupo Grimm) no Brasil ser mais ou menos o equivalente do Impressionismo na França; aliás, uma e outro aconteceram na década de sessenta. Contudo, o problema teórico deste pesquisador não é constatar a mesma opção estética em um determinado período no tempo, mas por qual motivo não houve setores da burguesia a encomendarem paisagens ou retratos⁸ do mesmo modo que encomendavam a chamada pintura clássica⁹? Ou então, por qual motivo não se identificaram completamente com o aspecto inacabado ou pictórico das paisagens como fez a burguesia européia?

A nobilitação rápida de extrações sociais que poderiam ter sido identificadas com a ideologia ou mentalidade que chamamos de burguesa na Europa podem, em parte explicar esta questão mas, contrariamente ao que afirmaram Caio Prado Júnior (1978) e Celso Furtado (1976), o Brasil não era um imenso canavial, onde os homens ricos viviam apenas cumprindo ordens de Lisboa, isto é, não viviam totalmente de forma caudatária à Europa. Depois do trabalho de João Luis Ribeiro Fragoso (1992), ficou provado que, no final do século

XVIII, havia no Rio de Janeiro uma classe de comerciantes ricos, politicamente poderosa e relativamente autônoma. Era uma gente rude, sem cultura, mas poderosa econômica e politicamente. Também Jorge Caldeira (1995), no seu estudo sobre Irineu Evangelista de Souza, caracterizou muito bem o processo de opção de uma burguesia nacional na direção dos títulos nobiliárquicos e da vida no campo. Boa parte dos barões do café foram alçados muito rapidamente das tropas de mulas, de suas atividades comerciais, para os refinados salões imperiais do Rio de Janeiro. Afigura-se que, em uma época onde reis eram depostos, a gente brasileira que enricou identificou-se com medidas e rapapés cortesãos. Por outro lado, existe um dado de ordem social, bastante marcante e curioso, que associa estes setores sociais a uma tendência cultural brasileira muito particular: parece que preferiam investir mais em pedra e cal do que em pinturas. É digno de nota o fato de que esses senhores, participando de confrarias e irmandades até quase o final do século, preferiam despende mais dinheiro para a construção de prédios onde se realizavam cerimônias públicas (cultos e enterro dos mortos), do que consumi-lo em privadas expressões da subjetividade (pinturas de paisagens ou de gênero). É marcante também que, no âmbito da religiosidade doméstica, o brasileiro tenha utilizado como suporte para o colóquio com Deus ou o santo exemplos artísticos tridimensionais (crucifixos, imaginária, oratórios, presépios, etc) e mais raramente imagens bidimensionais (Mott, 1997).

Não se trata, portanto, de vincular simplesmente a pintura de gênero à ideologia comercial dos burgueses do século XIX. Tudo leva a crer que pelo menos duas tradições influíram nesse processo. Uma foi a preferência por imagens tridimensionais e a outra, mais atinente à arte (o clássico versus o pictórico), obtiveram no Brasil um novo significado em meados do século XIX e passaram a ser meio de expressão de uma classe social. A teoria da arte nos faz pensar que tivemos uma outra escolha estética ou a ausência desta classe social. Mas na Europa, a vitoriosa burguesia, com pretensão de elegância, atitude de espírito e impertinência, que tinha prazer de desagradar, juntara-se ao artista de "vanguarda" ou romântico que estava lá *"pour épater la bourgeoisie"*. A burguesia brasileira do início do século XIX, mais conservadora espiritualmente, não chegou a ameaçar a expressão pictórica que chamaríamos de romântica, pois continuou adquirindo retratos e paisagens (pintura de gênero), talvez por ignorância de que este gênero artístico pudesse lhes dar prestígio e distinção e também por uma completa falta de noção do que fosse vida espiritual fora da esfera religiosa. Mas refutou qualquer expressão que fosse antítese completa ao classicismo

de exortação moral e característica mais evidente deste estilo.

O raciocínio é simples: como Argan já havia apontado (1992, p.12), a arte neoclássica e sua aparente divergência com a expressão romântica são, na verdade partícipes do mesmo ciclo de pensamento, e o que estabeleceu a diferença da sua escolha foi a relação que o artista assumiu em relação à história e à realidade social, que facilmente poderíamos estender também ao seu público. Se Argan estiver certo, o nosso dilema teórico reduz-se a poder provar uma das hipóteses dessa alternativa: ou bem a expressão pictórica foi a escolha da mentalidade burguesa, ou foi a estética clássica do acabado. Todavia, o trabalho do pesquisador se complica, pois a mentalidade burguesa no Brasil encomendava as duas formas de expressão. Como os estudos recentes nos informam, a elite burguesa brasileira desenvolveu um projeto existencial arcaico. Não foram, por exemplo, como os comerciantes de Boston, que continuaram a ser comerciantes: mudaram de ocupação. Como tinham muito dinheiro¹⁰ e queriam mais, investiram tudo que tinham na manutenção do tráfico de escravos e por extensão nas atividades agrícolas. O tráfico, em relação ao comércio em geral, rendia 15% em vez de 10%. Ao trocarem suas atividades profissionais básicas, isto é, o comércio, ao investirem suas fortunas na direção da propriedade da terra, trocaram o prestígio de serem reconhecidos por sua agilidade na obtenção de créditos e sua dinâmica nos negócios de abastecimento no porto do Rio de Janeiro por uma vida acomodada e sem trabalho¹¹. Sem exagero, a idéia do senhor de engenho balançando em uma rede controlando o trabalho escravo no terreiro com os olhos semicerrados preguiçosamente é verdadeira. O escravismo no Brasil foi um consenso social. O arcaísmo, as decisões perversas que culminaram no atraso e na pobreza, foram atos volitivos e pensados, pois deram mais prestígio e mais lucro e muito menos trabalho.

A mentalidade que predominava entre nossos patrícios fez também uma escolha estética. Sua indefinição entre o clássico *"fini"* com temas moralistas e o tecnicamente inacabado romântico reflete, além da ignorância e limitação espiritual, o mesmo pragmatismo de suas ações econômicas. O classicismo adotado não foi o moderno neoclassicismo burguês com toda sua ambigüidade apontada por Robert Rosenblum (1974). Foi um classicismo que pudesse identificar o burguês abastado às imagens de ordem, estabilidade e conforto que vinham junto com sua nova opção comercial.

Quando Taunay foi acusado de ousadia por tentar pintar um quadro diferente do outro (Arago, 1822, v. 1, p.86), seus críticos demonstraram que nada entendiam de pintura, que

não tinham o menor contato com este gênero de representação artística e também que não percebiam a representação de objetos naturais como indicadores de erudição e refinamento. Indicaram que continuariam no seu zelo carola, com seus funerais acompanhados por centenas de padres (Reis, 1991), bandas estridentes e demais pompas religiosas.

Notas

¹ Na verdade, o autor não tem conclusões definitivas se há ou não autonomia dos agentes em relação às estruturas sociais.

² Nesse caso, com um sentido renascentista de "virtú", ou se preferirmos, os atributos humanos que propiciam os meios necessários à passagem social nos meios requintados dos nobres, ricos e poderosos de então.

³ Retomando uma expressão de Carl Goldstein, *op. cit.*

⁴ Baseado sobre um modelo de doutrina que remonta sem grandes rupturas ao século XVI na Itália passando pela visão de Bellori e chegando até Winckelmann.

⁵ O direito de ter loja de porta aberta, que era negado aos acadêmicos, mas estes tinham o privilégio de expor publicamente seus trabalhos no *Salon*.

⁶ Particularmente sobre este assunto, ver Boime, 1980.

⁷ Sobre este assunto, ver especialmente Boime, 1996.

⁸ Se compararmos o retrato à paisagem, a demanda ao primeiro foi até razoável; todavia, no contexto geral do Brasil em relação, por exemplo, aos Estados Unidos da América, ambos os gêneros foram praticamente inexistentes, tal como comentamos a seguir.

⁹ Neste caso, o clássico significa a pintura histórica no seu viés religioso.

¹⁰ Como Fragoso nos informa, Brás Carneiro Leão e Amaro Velho da Silva deixaram um patrimônio avaliado em meio milhão de libras, o que equivale, por exemplo, ao patrimônio deixado por um dos maiores banqueiros de Londres, sir Richard Oswald, quando morreu, em 1784.

¹¹ "Um senhor de engenho tem geralmente um aspecto que prova que se nutre bem e trabalha pouco" (Saint-Hilaire, 1975. p.38).

Bibliografia

ACKERMAN, G. *The Life and World of Jean-Léon Gerôme*. Paris, Sotheby Publications, 1986.

ARAGO, Jacques. *Promedade autour du monde, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Frycinet*. 2 vols. Paris: Leblanc, 1822.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOIME, Albert. *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*.

- Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- . *Thomas Couture and the eclectic vision*. New Haven and London: Yale University Press, 1980.
- . *The Academy and French Painting in the 19th Century*. London, Phaidon, 1971.
- BOURDIEU, Pierre. "L'Institutionnalisation de l'anomie". In *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris, n^o 19-20, juin 1987.
- . "Disposition esthétique et compétence artistique". In *Les Temps Modernes*, Paris, n^o 295, 1971.
- CALDEIRA, Jorge. *Mauá: empresário do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GENÉT-DELACROIX, M.C. "Vie d'artiste; art académique, art officiel e art libre en France à la fin du XIXe siècle". In *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Paris, n^o 33, janv.-mars., 1986.
- GOLDESTEIN, Carl. "Towards a definition of Academic Art". In *Art Bulletin*. London n^o 57, 1975.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- FRAGOSO, João Luís Ribeiro. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- HASKELL, Francis. "L'art et le langage de la politique". In *Le Débat*. 1982.
- MOTT, Luis. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello (org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MOULIN, Raymonde. "De l'artisan au professionnel: l'artiste". In *Sociologie du Travail*. Paris, n. 4, 1983.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge, Cambridge University Press, 1940.
- PHILIPPOT, Paul. "Une nouvelle conscience de l'art". In *1770: 1830 - Autour du néoclassicisme en Belgique*. Bruxelles, 1985.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- REIS, João José. *A morte é uma festa. Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século*

XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROSENBLUM, Robert. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte, Itatiaia, 1975.

SOUZA, Laura de Mello e. *História da Vida Privada no Brasil. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. Volume I. Coordenação geral de Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

THÉVOZ, Michel. *L'Académisme e ses fantasmes*. Paris, É de Minuit, 1980.

THUILLIER, Pierre. *Peut-on parler d'une peinture pompier?*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

VAISSE, Pierre. L'esthétique XIX siècle: de la légende aux hypothèses. In *Le Debat*, Paris, n. 44, mars-mai, 1987.

WARNKE, Martin. *The court artist. On the ancestry of the modern artist*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.