



Concurso para o Grande Prêmio de Roma em 1805 na Classe das Artes do Instituto de França em Paris. Tema escolhido para Pintura Histórica: *Morte de Demóstenes*. Obras dos candidatos: 1 - Boisselier (ganhador); 2 e 3 – anônimos; 4 - Rouget; 5 e 6 - Drölling. Fonte: Grunheç, Philippe. *La peinture à l'Ecole des Beaux-Arts; les concours des Prix de Rome 1797-1863*. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986, tome II (Pièces d'archives et oeuvres documentées), p. 34.

História, arte e estilo no século XIX

Sonia Gomes Pereira*

A partir da constatação das limitações da historiografia tradicional sobre a arte brasileira no século XIX, o artigo reflete sobre a importância fundamental que a noção de estilo assumiu na constituição da disciplina História da Arte, suas diferentes abordagens em autores da época e a retomada dessa discussão na pós-modernidade.

Historiografia do século XIX, arte brasileira, conceito de estilo

Grande parte da historiografia sobre a arquitetura brasileira do século XIX apresenta a tendência dominante de trabalhar com divisões rígidas entre estilos, enfatizando a oposição entre o barroco/rococó e o neoclassicismo no início do século XIX e, em seguida, entre o neoclassicismo e o ecletismo no final do século XIX/ início do XX. Essa postura decorre de outra noção, ainda generalizada na literatura sobre arte brasileira: a idéia de que há uma correspondência "natural" entre as linguagens artísticas e os períodos históricos; assim o barroco predominaria na colônia, o neoclassicismo no Império, e o ecletismo na Primeira República.

Esses esquemas redutores sobrevivem na historiografia tradicional, apoiados numa metodologia fundamentada basicamente na "pinçagem" de alguns fatos históricos relevantes, tais como a chegada da Missão Francesa e a abertura da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro ou a vinda de alguns arquitetos destacados, como Grandjean de Montigny, em torno dos quais toda a narrativa histórica é construída.

No entanto, suspendendo, mesmo que temporariamente, a questão das atribuições ou as preocupações meramente estilísticas, é possível observar, na prática arquitetônica do século XIX, um conjunto muito mais complexo, em que vários elementos estão interligados: a persistência de formas e técnicas coloniais; a necessidade de novos programas e funções; a incorporação de materiais importados; a diversificação dos agentes; os novos processos de formação profissional de arquitetos e engenheiros; além da sincronidade de várias linguagens formais, mediante a recorrência aos estilos do passado (barroco e rococó) e a apreensão dos estilos então contemporâneos (neoclassicismo e outros revivalismos, além do ecletismo e do *art nouveau*). Portanto, em lugar de uma só feição dominante, coexistem técnicas, programas e estilos do passado e do presente, evidenciando a permanência da tradição colonial, entrelaçada ao desejo de modernização e à necessidade de construção imaginária da nova nação.

* Sonia Gomes Pereira é professora titular da Escola de Belas Artes da UFRJ. Fez mestrado na Universidade de Pennsylvânia, doutorado na UFRJ e pós-doutorado no Laboratoire de Recherches sur le Patrimoine Français/ CNRS em Paris.

Os mesmos esquemas redutores podem ser encontrados na maioria das obras de referência sobre pintura e escultura do século XIX no Brasil. Essa historiografia, produzida a partir das idéias modernistas e comprometida com sua militância, construiu uma narrativa dicotômica, enraizada no confronto radical entre vanguarda e academicismo. A compactação da arte desse século sob o único rótulo de acadêmico desfigurou o reconhecimento de suas diferenças internas e afastou o interesse dos estudiosos do confronto direto com as obras e os artistas. Além disso, a superposição, quase unânime, entre as noções de neoclássico e acadêmico acarretou também vários problemas: resultou na dificuldade de verificar, na produção brasileira, as claras ressonâncias dos movimentos europeus contemporâneos (romantismo, realismo, impressionismo e simbolismo); induziu a que fossem tomadas como expressões menores, incapazes de atingir o grau de qualidade da matriz européia – idéias e formas *fora do lugar*,¹ e ofuscou o entendimento do processo de academização daqueles movimentos na própria Europa.

A partir dos anos 60, com a pós-modernidade e a contestação dos paradigmas modernistas, retomou-se o interesse pelo século XIX. Essa produção crítica recente tem revelado alguns pontos fundamentais, como o equívoco em generalizar territórios estanques para a vanguarda e o academicismo e, sobretudo, uma compreensão mais profunda de como se colocava na época o dilema entre tradição e modernidade.

No entanto, a dificuldade em entender a diversidade artística do século XIX, tanto na Europa quanto no Brasil, não se deve apenas às interpretações da historiografia comprometida com o modernismo. No próprio século XIX, muitos artistas e teóricos mostravam-se perplexos, sobretudo no caso da arquitetura, com a falta de um estilo próprio, característico de seu tempo, e com a dificuldade em conciliar a tradição com as demandas e conquistas contemporâneas.

Na verdade, essa dificuldade tem raízes mais profundas, relativas à própria constituição da história da arte e a importância primordial que a noção de estilo assumiu em sua definição como disciplina autônoma. O objetivo deste artigo é exatamente refletir sobre essa relação entre história, arte e estilo no século XIX, destacando, no contexto em que esses conceitos foram então colocados, dois fatores primordiais: a problematização da tradição clássica e o desenvolvimento do historicismo.

Sabemos que, etimologicamente, a palavra estilo vem do latim *stilus*, que, entre os romanos, designava o instrumento usado para a escrita. Por metonímia, passou a designar também a maneira de escrever de um escritor. Toda essa discussão de estilo entre os antigos pertencia ao campo da retórica, que analisava, sobretudo, a escolha das palavras e sua pertinência às diferentes ocasiões, seguindo a doutrina do *decorum*. Essas noções da retórica espalharam-se para outros campos, como a música, a arquitetura e as artes plásticas. Da mesma forma, a associação entre poesia

1 Expressão tomada de Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

e pintura – a célebre *Ut pictura poesis*, estabelecida por Horácio no século I – manteve-se praticamente inquestionável, até ser repelida por Lessing em seu ensaio *Laokön*, de 1766, que estabeleceu as fronteiras entre os dois campos, atribuindo às artes plásticas uma linguagem específica.

Mas é a partir do Renascimento que os termos estilo, maneira e gosto aparecem com mais frequência, alternando-se com significações praticamente simétricas. Giorgio Vasari utilizava a palavra maneira, como fica evidente em sua obra principal, *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos*, publicada em 1550.² Já Giovanni Pietro Bellori empregava estilo, que definia da seguinte forma: “maneira particular ou ainda modo de pintar e desenhar nascido do gênio particular de cada um na aplicação e no emprego das idéias”.³ Denis Diderot, por sua vez, preferia gosto, termo que também foi usado por Johan Joachim Winckelmann em vários de seus ensaios.⁴

Para acompanhar a genealogia da noção de estilo, é interessante analisar melhor como Vasari entende estilo. Ele atribui à *maniera* uma variedade de significados para identificar tanto um artista ou grupo de artistas quanto um período cronológico, mas certamente a questão de um estilo nacional está fora de suas preocupações. Imprime a sua teoria do belo ideal um sentido de continuidade, em analogia à natureza. Assim, organiza as biografias dos artistas em sequência, o que evidencia uma lógica interna: sua concepção de que a arte segue o mesmo ritmo dos seres vivos, passando pelo processo de infância, maturidade e declínio. Estando Vasari convencido da finalidade da arte como construção do belo ideal, seu maior interesse volta-se logicamente para a fase do apogeu, que ele localiza nos romanos, entre os antigos, e em Michelangelo, entre seus contemporâneos.

Naturalmente, a discussão de estilo ou maneira, nesse momento, está inteiramente circunscrita ao campo mais amplo daquilo que se constituía, naquela época, a tradição clássica. É necessário destacar aqui alguns traços constitutivos da concepção de classicismo, que são importantes para a discussão da noção de estilo.

Uma das noções fundadoras da tradição clássica é a prioridade do desenho. Daí decorre a formulação da doutrina acadêmica em torno da importância do desenho na constituição da obra de arte, motivando sua prioridade na formação do artista.

Mas é preciso destacar que o desenho é tomado aqui não apenas como técnica, mas, sobretudo, como projeto inicial da obra. Mantinha-se intacto, portanto, o conceito, originado na Antiguidade e retomado no Renascimento, de que as artes visuais eram precedidas por uma idéia e era exatamente esse *a priori* mental que justificava a reivindicação de reclassificá-las como liberais, e não mais como mecânicas, como se fazia até então.⁵

O método de ensino acadêmico – que se implantou na Europa a partir do século XVI justamente para combater a tradição empírica das corporações de ofícios medievais e fortalecer a teoria clássica na formação dos artistas – estava

2 Vasari, Giorgio. *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Omanue ao nosso tempo, descritas em língua toscana por Giorgio Vasari, pintor aretino, com uma introdução útil e indispensável sobre as diferentes artes*, 1550, 2 v.

3 Bellori, Giovanni. *Osservazione de Nicolò Pussino*, 1672.

4 Como exemplo: Winckelmann, Johan Joachim. *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, publicado em alemão em 1762 e em italiano em 1780.

5 Panofsky, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

estruturado em clara separação entre o projeto da obra e sua realização posterior.⁶ Não deixa de ser interessante pensar na repercussão desse tipo de treinamento conceitual do artista para o desenvolvimento futuro de algumas das vanguardas modernas, apesar da ruptura do impressionismo e sua condenação de vários dos elementos constitutivos dessa metodologia de ensino: o esboço *a priori* e a obra dentro do ateliê. No caso da arquitetura, uma historiografia recente tem enfatizado a importância na formação do arquiteto desse sistema de ensino e a repercussão desse método de trabalho na formulação da teoria modernista, colocando em evidência o fato de toda a primeira grande geração de arquitetos modernos ter sido formada no sistema *Beaux-Arts*.⁷

Outra noção fundamental na tradição clássica é a importância da composição. Por composição, porém, entendia-se muito mais do que a simples solução formal da obra. Logicamente, o resultado formal do conjunto era muito importante, pois o artista deveria demonstrar a habilidade em reunir os diversos elementos constitutivos da obra, atendendo às regras de proporção e harmonia.

A composição, no entanto, envolvia também a adequação da solução formal ao tema, respeitando as exigências de natureza iconográfica para os diversos gêneros: religioso, mitológico, alegórico, histórico, retrato, natureza-morta, paisagem, entre outros.

Além disso, a composição exigia do artista o conhecimento de toda uma tradição, compreendida, sobretudo, pelos modelos antigos e do Renascimento, e que ilustrava como os grandes mestres resolveram os problemas de adequação da forma às características do tema. Isso implicava, em termos de formação do artista, a necessidade de ver os modelos; daí o esforço de realizar, sempre que possível, as viagens à Itália e de copiar aqueles modelos, fosse *in loco*, fosse por meio de reproduções pintadas, gravadas, esculpidas ou moldadas. As academias de arte, mesmo as mais afastadas dos modelos europeus, sempre procuraram prover suas coleções desse material didático, imprescindível nessa estrutura de ensino.⁸

Tomando, assim, a composição como uma escolha complexa, muito além da simples solução formal, é preciso enfatizar que ela estava integrada à idéia *a priori* da obra. Daí o método de ensino acadêmico dar tanta importância ao esboço inicial, destacando-o de sua realização posterior. Sabemos que os concursos realizados nas academias – tanto os simples exercícios de aprendizagem quanto os concursos para premiações e mesmo os de escolha de professores – estruturavam-se claramente em duas fases: a realização, em tempo determinado, de um esboço, no interior da academia, num espaço isolado e sem comunicação com o exterior; e a realização posterior da obra, o que, no caso francês, ocorria fora da escola, nos ateliês particulares, devendo o candidato apenas retornar com a obra pronta no prazo determinado. Essa estruturação dos concursos evidencia que a importância do esboço inicial deve-se ao fato de ele revelar a capacidade do candidato na escolha da composição da obra.

6 Pereira, Sônia Gomes. "Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão". In *Arte & Ensaios*, PPGAV/ EBA/ UFRJ, n. 8, 2001, pp. 73-83. Pereira, Sônia Gomes. "O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na *École des Beaux-Arts* em Paris no século XIX. In Pereira, Sônia Gomes, org. *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2002, pp. 93-177. Pereira, Sônia Gomes. "Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19". In *Arte & Ensaios*, PPGAV/ EBA/ UFRJ, n. 10, 2003, pp. 40-57. 7 Egbert, Donald Drew. *The Beaux-Arts tradition in French architecture illustrated by the Grand Prix de Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1980. Comas, Carlos Eduardo Dias. "Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro". *Revista Gávea*, n. 11, 1994, pp. 181-193.

8 O Museu D. João VI da EBA/ UFRJ, que conserva parte do acervo da antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, possui uma coleção desses recursos didáticos. As moldagens em gesso foram encomendadas ao Museu do Louvre (que fornecia essas cópias para academias de vários continentes, constituindo significativa fonte de renda para o museu). As cópias pintadas de obras dos mestres europeus foram, em geral, executadas pelos alunos ganhadores dos prêmios de viagem. E as gravuras européias foram sendo adquiridas ao longo do tempo para suprir as lacunas da coleção didática da Academia.

A composição, portanto, estava circunscrita à fase projetual. É importante agora enfatizar que ela constituía, na época, um saber em geral não codificado teoricamente e restrito à prática dos ateliês.

Tratando do ensino de arquitetura, David Van Zanten⁹ destaca a importância dessa prática projetual, evidenciando que, no âmbito da École des Beaux-Arts, em Paris, a composição era ensinada nos ateliês e permaneceu sem teorização até o século XVIII¹⁰. As tentativas de codificação desse saber só surgiram a partir do século XIX: inicialmente, com as obras de Jean-Nicholas-Louis Durand,¹¹ que foram adotadas pelos alunos tanto de arquitetura quanto de engenharia, e, mais tarde, com as publicações de Julien Guadet, professor de Teoria da Arquitetura na École de 1894 a 1908.¹²

No caso da arquitetura do século XIX, muito se avançou a partir de alguns trabalhos de reavaliação crítica do ecletismo, como os de François Loyer e de Luciano Patetta.¹³ Suspendendo o ponto de vista modernista, esses estudos retomavam o ecletismo como um sistema diferenciado de valores e práticas, destacando, entre outros, a função do ornamento como elemento que confere caráter à arquitetura. Seria uma verdadeira *architecture parlante*, em que o ornamento tem um valor associativo, conotando certas linguagens a determinadas funções. Assim, um dos traços recorrentes da arquitetura historicista é a associação entre programas e estilos, tais como os prédios religiosos e os estilos medievais; ou os monumentos públicos e o neoclássico ou o neo-renascimento; ou os pavilhões voltados para o lazer e os estilos exóticos. Constitui-se, assim, numa verdadeira tipologia definida pela relação entre estilo e função ou entre estilo e partido.

A questão da tipologia mostra-se, nesse contexto, muito importante, sendo, naquela época, recurso historiográfico freqüente. A partir do século XVIII, tornaram-se bastante comuns os levantamentos de monumentos históricos, agrupados por tipologias, que tanto podiam ser ditadas pela função comum quanto pela recorrência a um mesmo padrão formal. Certamente, esse procedimento foi sugerido pelos novos métodos científicos da época, em que a exposição conjunta dos espécimes era fundamental para a identificação de semelhanças e diferenças, levando a sua classificação. É nessa direção que se pode analisar o uso que Durand fez da tipologia, apoiado no levantamento histórico e concretizando-a em catálogos de prédios com funções ou partidos similares, em que ficavam evidenciados os padrões comuns. Para Durand, o tipo era uma composição característica de projeto, que, apesar de não ter mais a autoridade de um cânone, concentrava a força de uma tradição histórica.

É importante assinalar, porém, que essas pranchas de Durand, apesar de decorrentes de conhecimento histórico, acabavam gerando uma tipologia acima da história e da geografia, exatamente o contrário da noção de estilo, pois, se o estilo era determinado temporal e espacialmente, tal não acontecia com o tipo, que se

9 Van Zanten, David. "Architectural composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier". In *The Architecture of the École des Beaux-Arts*. New York: Museum of Modern Art, 1977, pp. 111-324.

10 No final do século XVIII, um novo método de composição foi sendo refinado na prática dos ateliês, principalmente nos concursos para o Grand Prix de Rome, e permaneceu basicamente inalterado por todo o século XIX. Este novo método de composição caracterizava-se pela combinação de uma rede de eixos cruzados com uma trama ortogonal modulada, garantindo grande versatilidade às possibilidades de adaptação do projeto a programas e mesmo estilos diferenciados. Foi exatamente a versatilidade desse método compositivo que fez a fama da *Beaux-Arts*, facilitando, aliás, sua internacionalização. Van Zanten, *op. cit.*, pp. 162 e 191.

11 Jean-Nicholas-Louis Durand (1760-1834), arquiteto formado pela Academia Real de Arquitetura de Paris, foi professor de arquitetura na Escola Politécnica a partir de 1796. Escreveu duas obras que se tornaram manuais obrigatórios para os estudantes de arquitetura e engenharia em todo o século XIX: *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. Paris, 1799-1801. Durand, Jean-Nicholas-Louis. *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*. Paris, 1802-1805. 2 v.

12 De 1901 a 1904 Julien Guadet publicou os quatro volumes de *Éléments et théorie de l'architecture*.

13 Loyer, François. "Ornement et caractère". In *Le siècle de l'eclectisme: Lille 1830-1930*. Paris/Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1977; Patetta, Luciano. "Considerações sobre o ecletismo na Europa". In Fabris, Annateresa, org. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

ancorava em características comuns, em termos de função ou partido. Diante dessas pranchas, é como se o arquiteto tivesse exposto diante de si toda uma tradição arquitetônica a sua disposição para ser reutilizada nos prédios contemporâneos. Mais do que imitar simplesmente o passado, trata-se de tirar proveito de sua notável experiência. Sua exemplaridade avaliza as escolhas do arquiteto e garante a legitimidade de sua arquitetura. Temos aqui, também, todo um processo de escolha entre alternativas possíveis, como aquela que Gombrich indica como sendo específica do trabalho artístico, como será visto adiante.

Assim, a composição passava a ser entendida como a escolha do artista entre várias soluções possíveis, tomadas dos modelos nobres da tradição européia, que constituíam uma verdadeira tipologia. Recorrer a essa tipologia não constituía desmérito, nem implicava plágio, como alguns críticos posteriores acreditaram; ao contrário, significava alinhar-se a uma tradição memorável, dando-lhe continuidade.

O mesmo ocorria em relação à pintura e à escultura, em que tanto o aprendizado nos ateliês quanto os diversos concursos destacavam a importância de uma tradição de tipologias compositivas, que entrelaçam soluções formais com gêneros, temáticas e iconografia.

Acreditamos que falte aos estudos atuais sobre as artes plásticas do século XIX maior compreensão do papel dessas tipologias. A literatura nesse campo ainda fica muito restrita à discussão dos estilos, ignorando que, na prática dos artistas da época, na maioria das vezes, as escolhas eram muito mais tipológicas do que estilísticas. Essa carência torna-se mais problemática no enfrentamento da produção do século XIX, quando verificamos que a expansão do sistema de ensino acadêmico ampliou a divulgação dessa tipologia, praticamente internacionalizando-a.

Também na pintura e na escultura, esse saber era construído e transmitido na prática dos ateliês e, em geral, não foi codificado nem nos tratados teóricos nem nos escritos dos próprios artistas, como nos de Ingres.¹⁴

A maioria dos escritos sobre arte, desde o Renascimento até praticamente o século XIX, trata apenas de assuntos doutrinários, integrando-se ao objetivo geral da criação das academias. O artista sempre aprendeu a prática de seu ofício no ateliê, como havia sido desde os tempos medievais. Só as teorias – no caso as idéias clássicas – eram divulgadas e defendidas nas palestras nas academias e nos tratados doutrinários. Assim, não cabia a esses textos ensinar ou fazer referência aos problemas práticos da execução da obra.

No entanto, esse saber prático existia de fato e era produzido e ensinado no cotidiano dos ateliês. Apesar de não codificado nos tratados contemporâneos, era transmitido pelos mestres de ateliê e constituía a base conceitual para o julgamento dos trabalhos nos concursos. A enunciação dos princípios que regiam a composição pode ser parcialmente revelada pelos pareceres dos júris desses concursos, embora restritos, em geral, a fórmulas estilizadas e sucintas.¹⁵

14 Ingres, Jean-Auguste-Dominique. "Commentaries on Art". In Taylor, Joshua C. (ed.) *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California Press, 1987, pp. 105-120.

15 Na documentação da Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, conservada no Museu D. João VI da EBA/UFRJ, nos Livros de Atas da Congregação, aparecem esses pareceres relativos aos concursos de diversos níveis: comuns, para aferição do adiantamento do aluno, para prêmios de viagem e para professor.

Outro ponto importante a ser destacado na constituição da tradição clássica é a própria conceituação da palavra clássico e sua aderência inicial a uma determinada concepção de mundo. A simetria entre sistema acadêmico e tradição clássica parece óbvia, mas um exame mais detalhado evidencia a diferenciação no interior do próprio conceito de clássico a partir do século XVIII.

O termo clássico sempre envolveu a idéia de forma de expressão que atingiu o apogeu, passando a ter caráter exemplar e normativo. É com esse sentido que aparece na *Enciclopédia*, correspondendo, no caso da França, à arte e sobretudo à literatura do tempo de Luís XIV.

O conceito fundador do classicismo, porém, sempre foi a aderência a uma concepção de mundo imutável, cabendo à arte imitar a ordem da natureza, pautando-se pelo exemplo dos antigos, que haviam conseguido realizar essa imitação da forma mais perfeita possível. Esse pensamento foi hegemônico, desde o Renascimento até o século XVIII, com poucas dissidências. No caso da arquitetura, por exemplo, a aceitação desse conceito foi praticamente geral desde Leon Battista Alberti até Jacques-François Blondel, sendo raras as discordâncias.¹⁶

No entanto, a partir do século XVIII, a hegemonia desse classicismo vai ser abalada pelo desenvolvimento do pensamento iluminista e da ciência, pela crise da metafísica clássica e pelo aparecimento da história. O relativismo e o evolucionismo serão a base tanto do historicismo quanto do movimento moderno.

A problematização da tradição clássica vai tornar-se aparente sob várias formas. Uma delas é a tomada de consciência da diversidade dos modelos clássicos e as discussões sobre suas validade e hierarquia. Mesmo em meio àqueles que continuam fiéis à doutrina clássica, há uma grande discussão sobre as fontes e os modelos históricos a serem seguidos. Para o já citado Jacques-François Blondel, que em 1762 tornou-se professor da Academia Real de Arquitetura, o clássico significava a Antiguidade romana, o Renascimento italiano e a própria tradição francesa a partir do século XVII. Mas seu professor adjunto Julien-David Le Roy, que em 1774 se tornou professor na Academia, incluía a Antiguidade grega entre aquelas fontes – certamente resultado de sua viagem à Grécia e da publicação, em 1758, de seu livro: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*.

A discussão sobre os modelos mais pertinentes continuou ao longo do século XIX. A famosa polêmica, no final dos anos 20, entre o arquiteto Henri Labrouste e o secretário da Academia Quatremère de Quincy girou em torno da excelência das fontes clássicas. Labrouste mostrava-se surpreso em verificar que os monumentos gregos contradiziam muitas das regras clássicas e passava a ver em Roma a academiização da arquitetura grega – esta, sim, original e digna de admiração. Quatremère, apesar de tomar a arquitetura grega como ideal, considerava-a ainda na infância, enquanto os romanos, acreditava, ofereciam os

16 São poucas as vozes dissidentes: uma delas é a de Claude Perrault (1613-1688), o notável naturalista e arquiteto que polemizou com Nicolas-François Blondel (1617-1686), primeiro diretor da Academia de Arquitetura em Paris em 1671.

exemplos mais desenvolvidos, sobretudo no período imperial. Além disso, se a arte clássica era a imitação da natureza, manifestando valores eternos e constantes, apenas um pequeno número de exemplos poderia ser tomado como modelos – e deveriam ser buscados em Roma, pois só lá a arte atingira o grau mais elevado de magnificência.¹⁷

Durante todo o século XIX, é possível acompanhar o processo longo e conflituado de rompimento com a tradição clássica – na verdade, de sua desconstrução –, em que se alternam posturas mais ou menos radicais.

Para Durand, o rompimento com o classicismo é mais profundo. Ele não aceitava mais a idéia da arquitetura como imitação da natureza ou dos antigos; ao contrário, acreditava que as ordens e demais formas históricas só eram importantes pela força do hábito e do costume. Assim, elaborou, como vimos, um método de projeto, que se apoiava numa tipologia, construída a partir de exemplos, fornecidos pela tradição arquitetônica e organizados segundo função ou partido.

Ao contrário de Durand, Quatremère de Quincy, que foi secretário da classe das Belas Artes (depois Academia de Belas Artes) de 1816 a 1839, aceitava a validade da tradição clássica, acreditando na permanência de uma essência na arquitetura, que estaria localizada em suas origens. A diferença é que essa origem não estaria apenas na cabana primitiva, como antes se afirmava, mas em três elementos: a gruta usada pelos caçadores, a tenda dos pastores e a cabana dos camponeses – tendo esses elementos sido desenvolvidos por diferentes povos: a gruta pelos egípcios, a tenda pelos chineses, e a cabana pelos gregos. Assim, fica evidenciado que Quatremère, apesar de ainda atrelado ao pensamento clássico, já incorporara uma visão histórica e relativista. Também em relação à imitação, é possível verificar essa historicização do classicismo. Quatremère estabeleceu uma diferença entre modelo, que é uma coisa, e tipo, que é uma idéia e que constituiu a única base válida para a imitação. A essência do tipo é um princípio elementar, espécie de núcleo, mas apresenta-se diferente em cada país.¹⁸

Colocado, portanto, esse contexto geral de desconstrução progressiva da tradição clássica em confronto com o historicismo, é importante, agora, retornar à genealogia do conceito de estilo.

Winckelmann, em sua obra mais importante, *História da arte antiga*, de 1764, retoma várias das posições de Vasari. Sua teoria também repousa na procura do belo ideal. Entendia igualmente a arte como um processo contínuo, seguindo o ciclo vital de desenvolvimento na natureza.

Em outros pontos, contudo, sua postura difere totalmente de Vasari. Considera que o padrão mais alto de beleza havia sido alcançado pelos gregos, e não pelos romanos, como defendia Vasari, acompanhando, assim, o interesse crescente pela Grécia por parte de vários contemporâneos seus. Explica o gênio grego pela influência do clima: "Minerva escolheu por residência de seu povo

17 O regulamento para os alunos ganhadores do Grand Prix e pensionistas em Roma não mencionava claramente quais os exemplos a serem estudados, mas em geral havia o consenso de restringir-se a Roma e seus monumentos antigos, incluindo o estudo do Renascimento para reforçar a idéia de continuidade da tradição clássica, à qual estaria atrelada a arquitetura francesa a partir de Luís XIV. Henri Labrouste (1801-1875) foi o primeiro pensionista da Academia que resolveu dedicar o exercício de quarto ano (uma proposta de restauração de monumento antigo) a um exemplo grego: o templo dórico de Pestum. Neil Levine examina detalhadamente essa controvérsia entre Labrouste e o secretário da Academia, Quatremère de Quincy (1755-1849), incluindo seus desdobramentos na atividade posterior de Labrouste como mestre de ateliê e sua oposição à Academia (Levine, Neil. "The romantic idea of architectural legibility: Henri Labrouste and the neo-grec". In *The architecture of the École des Beaux-Arts*. New York: Museum of Modern Art, 1977, pp. 325-329).

18 Overbete Type foi publicado originalmente na *Encyclopédie méthodique: Architecture*. Paris: Panckoucke, 1788-1825.

19 Winckelmann (1713-1783) e Goethe (1749-1832) pertenciam à geração que iniciou o romantismo na Alemanha. Gerd Bornheim chama atenção para o isolamento em que a Alemanha tinha vivido até então em relação à cultura latina, propiciando, em muitos casos, um verdadeiro sentimento de inferioridade cultural. Winckelmann tinha imperiosa necessidade de afastar-se de seu país, pois dizia-se incapaz de suportar sua "terrível e deprimente paisagem". Sofria de uma "perene e insubstituível nostalgia – quase mórbida – pelo sol mediterrâneo". Bornheim, Gerd. "Introdução à leitura de Winckelmann". In *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998, pp. 78-113.

20 Aparece, por exemplo, em Montesquieu, em *L'esprit des lois*, de 1748. Diretamente relacionada à atividade artística, já havia aparecido em 1719, em *Pelléxions critiques sur la poésie et la peinture*, do padre Du Bos. Bazin, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp. 111-115.

21 Um século antes de Winckelmann, já aparecera uma história das artes: em 1698 Pierre Monier escrevera *Histoire des arts qui sont rapport avec le dessin* (dividida em três livros, o primeiro trata de sua origem, de seu progresso, de sua queda e de seu restabelecimento), incorporando vários povos: egípcios, hebreus, babilônios, gregos, romanos, decadência da arte romana, gosto gótico, Idade Média e Renascimento (Bazin, op cit., p. 56). Não há, entretanto, em Monier, o mesmo conceito de cultura global, como em Winckelmann.

22 Gottfried Semper (1803-1879) era arquiteto, teórico e historiador da arte. Exilado da Alemanha, esteve na França e na Inglaterra, onde visitou a 1ª Exposição Universal de Londres, em 1851, que muito o impressionou. No ano seguinte, publica *Arquitetura e civilização*. De 1855 a 1871, dirigiu a seção de arquitetura da Escola Politécnica de Zurique. Pretendia escrever obra bastante mais ampla, mas publicou apenas a primeira parte: os dois volumes de *O estilo nas artes técnicas e arquitetônicas* de 1861 a 1863.

23 Georges Cuvier (1769-1832) foi o criador da anatomia comparada. Criou vários princípios, como a lei da subordinação dos órgãos e a lei da correlação das formas.

24 Charles Darwin (1809-1882), após viagem à América do Sul em 1831-1836, escreveu *Da origem das espécies pela via da seleção natural*, publicada em 1859 – obra que teve, de imediato, imensa repercussão em vários campos do conhecimento.

25 Hippolyte Taine (1828-1893) foi professor de história da arte e estética na École des Beaux Arts de 1864 a 1874. Substituiu Viollet-le-Duc, que ficara nessa cátedra pouco tempo (de 1863 a 1864). Seu livro *Philosophie de l'art*, de 1865, foi acolhido quase genericamente nos ambientes acadêmicos na França e também no exterior, seguindo em paralelo a expansão das idéias francesas ligadas ao positivismo.

favorito o clima apazível da Grécia como o mais apropriado aos progressos do espírito e do gênio, graças à temperatura amena e ditosa que reina ali durante as diferentes estações do ano". A valorização dos antigos, como sendo os povos que tinham atingido o mais alto grau de perfeição na construção do belo ideal, era unanimidade entre praticamente todos os artistas e teóricos desde o Renascimento. Mas quase todos localizavam essa fase áurea da Antigüidade entre os romanos, como vimos no exemplo de Vasari. No século XVIII, sobretudo em meio aos românticos alemães, cresce o interesse pela Grécia. Goethe já compartilhava desse mesmo sentimento: em sua viagem à Itália, fez questão de dirigir-se até as "praias da Sicília, onde, de pé, nas margens do Mediterrâneo, voltado para a Grécia, recitava os versos de Homero".¹⁹

Winckelmann não foi o inventor dessa teoria que relaciona a cultura ao meio geográfico, pois a idéia da influência do clima sobre a cultura dos povos já fora formulada.²⁰ Essa relação, entretanto, em seu sistema, tomou significativo relevo. No entanto, em outro aspecto, a abordagem de Winckelmann é completamente inovadora e terá enorme repercussão no desdobramento futuro das teorias sobre arte: ela não considera a arte grega isoladamente, mas, sim, no contexto da civilização grega tomada como uma totalidade.²¹

Portanto, nessa época, ao se constituir como disciplina, a história da arte consolidou uma série de noções já esboçadas – como belo ideal, estilo, continuidade e analogia com o ciclo vital –, a elas acrescentando algumas idéias contemporâneas, tais como influência do clima, concepção de povo e cultura e interesse pela história. Portanto, imbricado nas noções de relativismo, evolução e nacionalidade, o objetivo da história da arte concentra-se em torno do conhecimento dos estilos artísticos históricos e sua diferenciação regional.

Ao longo do século XIX, essas mesmas noções – belo ideal, continuidade, evolução, ciclo vital, clima, povo, cultura e história – são retomadas, servindo de base a posturas bastante diferentes, mas sempre gravitando em torno do conceito de estilo. Examinemos agora algumas dessas diferentes interpretações.

O arquiteto Gottfried Semper²² acreditava que todas as formas artísticas, desde as artes decorativas até a arquitetura, obedeciam aos mesmos princípios, que retiravam sua lógica das aplicações da técnica. Apoiava sua teoria nas idéias da biologia da época, especialmente nos princípios anatômicos de Cuvier²³ e no evolucionismo de Darwin.²⁴

Para Semper, o estilo geométrico, encontrado nos exemplos artísticos mais antigos então conhecidos, seria devido ao uso predominante das artes têxteis na época neolítica. Assim, a origem da arte era puramente material, regulada apenas pelas questões práticas do avanço técnico.

Hippolyte Taine²⁵ também procurou articular a arte a uma explicação materialista, mas centrou sua teoria no meio físico e social. Construiu todo um sistema histórico, cujo método consiste em procurar a causalidade da criação

artística nas reações do meio sobre a arte. Embora Taine não tenha sido o inventor dessa teoria, pois, como vimos, Winckelmann já insistira nessa idéia, ele atribuiu às influências climáticas um caráter imperativo, tentando impor à história e à arte os métodos próprios das ciências. De um lado, apoiou-se na biologia, sendo sua teoria do meio uma adaptação da teoria evolucionista darwiniana e do método experimental de Claude Bernard;²⁶ por outro lado, dá destaque ainda maior à ação dos agentes sociais sobre a produção da obra de arte, alinhando-se a idéias que se vão consolidar na Escola de Durkheim e nas ciências sociais.²⁷

Para Taine, todas as manifestações artísticas, intelectuais, morais, religiosas e institucionais de uma época guardam entre si uma certa relação: é o que ele denominou lei das dependências mútuas. Estabeleceu entre todas elas uma relação causal, em que a arte é sempre consequência do meio, sendo a ação individual do artista praticamente nula. Essas teorias de Taine sobre a influência do meio físico e social sobre a arte deixaram marca profunda e persistente na história da arte, tanto na França quanto fora dela, instalando-se em vários países, na época, culturalmente francófilos – é o caso do Brasil no século XIX e boa parte do XX, como veremos adiante.

Muito diferente é a posição de Alois Riegl.²⁸ Formado no Instituto de Pesquisas Históricas de Viena, Riegl apoiou-se no método de análise histórica e comparativa, derivado da tradição filológica, e atribuiu grande importância à análise da obra em si, dando-lhe a posição central em seus estudos. Além disso, procurou sempre, na seleção de seus objetos de estudo, inserir-se nos temas polêmicos de sua época, refutando teorias consagradas e defendendo posições bastante inovadoras, que terão grande repercussão na produção teórica posterior, sobretudo nos países de língua alemã.

Em sua publicação *Stilfragen (Questões de estilo)*, de 1893, ele se dedica à análise do ornato vegetal, combatendo a teoria da primazia da técnica, exatamente discutindo sobre as artes têxteis, que tinham, como já visto, importância fundadora na teoria de Semper. Ao mesmo tempo, essa obra insere-se na polêmica da época entre o *Art Nouveau (Jugendstil)*, muito atuante em Viena, e as idéias modernistas de combate ao ornamento, como as de Adolf Loos, que logo depois serão reunidas num manifesto: *Ornament und Verbrechen (Ornamento e crime)*, redigido em 1908 e publicado em 1912 na revista *Der Sturm*.

Novamente em 1901, ao escrever *As artes aplicadas na época romana tardia segundo descobertas na Áustria-Hungria*, Riegl rejeita as noções de que a arte romana decorra da arte grega e que o romano tardio represente o declínio da cultura latina. Não aceita a idéia de decadência e acredita que a arte romana e o período romano tardio são culturas autônomas, sem estar necessariamente relacionadas entre si numa seqüência evolutiva. Por esses motivos, Damisch questiona a crítica posterior que considera Riegl evolucionista e determinista,

26 Antes de se dedicar aos estudos históricos, Taine frequentou por dois anos os cursos do Museu de História Natural de Paris. Deve decorrer daí sua familiaridade com o método experimental de Claude Bernard (1813-1878) – célebre fisiologista que descobriu as funções do pâncreas, do fígado e do sistema nervoso, sendo o mais ilustre representante da ciência experimental do final do século XIX.

27 Émile Durkheim (1858-1917) é considerado o líder da sociologia francesa na corrente do naturalismo sociológico. Foi diretor da Sorbonne, escreveu várias obras e foi diretor de *L'année sociologique*.

28 Alois Riegl (1858-1905) formou-se no Instituto de Pesquisas Históricas de Viena, que mantinha estreita ligação com a filologia e a Escola Francesa de Chartres. Dirigiu o Departamento de Artes Têxteis do Museu de Artes Decorativas durante 12 anos (de 1885 a 1897). Assumiu a cátedra de história da arte na Universidade de Viena em 1897. Publicou várias obras. Em 1893, *Stilfragen (Questões de estilo)*. Em 1901, *As artes aplicadas na época romana tardia segundo as descobertas na Áustria-Hungria*. Em 1902, *Retrato de grupo na Holanda do século XVII*. Deixou manuscrita a *Gramática Histórica das artes plásticas*, produzida em 1897-1898 e publicada por Swoboda e Otto Pächt em 1963.

acreditando que ele cite Darwin justamente para manter distância, pois rejeita totalmente a noção de seleção natural.²⁹

Certamente, porém, a teoria de Riegl está centrada na idéia de continuidade, e não na de ruptura. Para ele, há uma criatividade contínua, identificada por uma série de transformações, menos pelo desejo de imitar a natureza e muito mais pelas possibilidades virtuais das formas, que constituem as leis do estilo. Segundo Riegl, não há imperativo técnico, mas, sim, uma *Kunstswollen*, que Otto Pächt traduz por “aquilo que determina a arte”: muito mais do que vontade, como se traduz normalmente, trata-se de uma pulsão, como no conceito freudiano.

Assim como Alberti, Riegl enfatiza o ornato como arte de superfície. A passagem das artes plásticas para as artes de superfície sempre implica uma maneira de projeção, na significação geométrica do termo: representação gráfica de linhas. Essas linhas, em geral, não existem na natureza, com poucas exceções, como nas folhas, por exemplo. Mais do que a invenção do contorno, do traço e da impressão, é o ato de traçar que importa em todo desenho – indício de uma pulsão artística. Essa dimensão pulsional, entretanto, está sempre sujeita a limitações externas, do meio ou do próprio artista, e também à observância de regras e princípios, que caracterizam o estilo.

Outros teóricos poderiam ser aqui mencionados, mas estes três autores – Semper, Taine e Riegl – já nos bastam para evidenciar a diversidade de abordagens em que a noção de estilo é tomada no século XIX.

É bastante significativo o fato de que o problema do estilo e suas implicações para a história e crítica da arte sejam retomados nos anos 50 e 60, justamente quando se avolumam as críticas ao modernismo e começa a se constituir o Pós-Modernismo.

Meyer Schapiro escreve em 1955 o artigo *Style*, que se tornou clássico na área.³⁰ Nele, Schapiro enumera as várias dimensões e conotações da palavra estilo, finalizando por reafirmar aquela que constitui, em sua opinião, a abordagem mais importante: muito mais do que o material ou o meio, é a análise da forma como expressão que distingue a obra de arte. O conceito é colocado em termos individuais ou, no máximo, em termos de escolas artísticas, mas ele não estende a noção para nenhuma idéia de cultura global. Relaciona essa abordagem diretamente com a teoria de arte moderna, o que parece coerente numa década em que o informalismo se revigora, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

Ernst Gombrich³¹ publica um artigo também intitulado *Style* em 1968. Sua posição é de intenso questionamento das teorias do estilo, tanto as materialistas quanto as idealistas. Na verdade, seu argumento está centrado no caráter holístico dessas teorias, que implicam sempre um *a priori*, que dá sentido à arte e à cultura como um todo, submetidas, assim, a um determinismo inexorável. Não aceita as tentativas de determinar a lógica interna de uma evolução, tomando-a como inevitável e genérica, pois,

29 Damisch, Hubert. “Le texte mis à nu”. In Riegl, Alois. *Les questions de style*. Paris: Hazan, 1992. Prefácio, pp. IX-XXI. Damisch acredita que Riegl esteja mais próximo de Lamarck (1744-1820), que apresentou a teoria da vontade animal, também examinada por Freud.
30 Meyer Schapiro (1904-1995) foi professor da Columbia University em Nova York. Esse artigo foi publicado pela primeira vez em Kroeber, Alfred, ed. *Anthropology today*. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
31 Ernst Gombrich (1909-2001) foi professor do Warburg Institute, em Londres, e seu diretor de 1959 a 1976. Foi também professor nas Universidades de Oxford e Cambridge. O artigo *Style* foi publicado na *International Encyclopaedia of the Social Sciences*. New York: Marmillan, 1968, tomo 15.

para ele, os estilos traçados numa evolução são sempre recortes arbitrários. Recusa também as tentativas de caracterizações sincrônicas, que vêem o estilo como expressão do espírito coletivo, criticando o *Kunstwollen* ("vontade" da arte), o *Zeitgeist* (espírito de época) e o *Volksgeist* (espírito do povo). Identifica em Hegel a origem dessa idéia e acredita que "toda a historiografia do XIX e parte do XX tentou se livrar dos traços embaraçosos da metafísica de Hegel, sem sacrificar sua visão unitária".³² Assim, todas essas teorias que têm um caráter *a priori* fundam-se sobre uma presumida interdependência entre estilo e sociedade, constituindo, em sua opinião, generalizações questionáveis. Para Gombrich, o futuro está em aberto, e o artista, sempre compelido a fazer escolhas. A questão central de toda a teoria da expressividade é, portanto, o conceito de escolha, estando a sinonímia na raiz de todo o problema de estilo. Logicamente essas escolhas não são ilimitadas: há restrições impostas pelas diversas situações pessoais ou do meio, mas o artista tem sempre um grau de latitude de atuação. Na opinião de Gombrich, são exatamente essas limitações e escolhas que devem ser observadas. A maneira de identificar os estilos decorre, em parte, da familiaridade com suas convenções e o preenchimento ou não dessas expectativas. Apesar dos esforços de uma morfologia científica, que pretende dar conta da constituição dos estilos, a tomada intuitiva do especialista, para ele, ainda é o melhor caminho, embora não infalível.

Antes de finalizar, é interessante analisar a historiografia da arte no Brasil em relação às discussões sobre estilo apontadas na Europa. É possível verificar que a influência de Taine foi também grande no Brasil, devendo ser a referência teórica mais importante no final de XIX e início do XX, em autores como Duque Estrada e Araújo Viana. A idéia da prioridade da influência do meio sobre cultura acompanhava o movimento positivista, tão influente em meio à elite brasileira da época. Era, também, a base ideológica para um novo modelo de leitura do país, como em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha: o conhecimento do território e a valorização do sertanejo.

O contraponto a essas interpretações materialistas da arte demoraria a aparecer na crítica das artes visuais no Brasil. A influência dos teóricos da chamada Escola de Viena parece só despontar a partir dos anos 40 e surge em torno das discussões sobre o barroco.

Os historiadores e críticos de arte do século XIX e início do XX, de maneira geral, não se preocuparam com o barroco, como pode ser visto em Araújo Porto Alegre, Duque Estrada, Araújo Viana e Morales dos Reis Filho. A valorização do barroco surge entre os pesquisadores do SPHAN, criado em 1937. Ai, porém, é importante ressaltar que o barroco é tomado, mais do que como um estilo histórico, sobretudo como uma categoria estética. Daí o interesse pelas idéias da chamada Escola de Viena, mais especificamente as de Heinrich Wölfflin: esse

32 Gombrich, *op. cit.*, 1968. O pensamento de Gombrich foi muito influenciado por K. R. Popper, especialmente pela obra *Pobreza do Historicismo*, de 1957, que critica e refuta o holismo cultural.

deve ser, um dos motivos da acolhida à pesquisadora alemã Hanna Levy e do espaço que lhe foi aberto nas publicações daquela instituição.

Paralelamente, é possível observar que, desde o primeiro modernismo, havia a intenção de retomar e valorizar o colonial, que não é ainda chamado de barroco, pois nele se reconhecem a espontaneidade e a despreocupação em relação aos cânones clássicos e acadêmicos. Os estudiosos do urbanismo, durante muito tempo, trabalharam no confronto radical entre as matrizes espanhola e portuguesa para a implantação urbana em suas colônias. À racionalidade e ortodoxia do padrão "tabuleiro de xadrez" das cidades espanholas, ditadas pelas Leis das Índias, corresponderia a espontaneidade da cidade brasileira, num sistema colonial como o português, em que nenhuma legislação foi codificada a esse respeito. Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, insiste nesse ponto em *Raízes do Brasil*, publicado em 1936. Nas últimas décadas, essas teorias têm sido questionadas por estudos recentes, que evidenciam a formação teórica e racional dos engenheiros militares portugueses – fator que garantiu a homogeneidade e a funcionalidade da arquitetura e do urbanismo coloniais, constituindo peça importante na estratégia política do império português.

Assim, interessa ressaltar aqui a maneira como estes dois conceitos – primeiro, a espontaneidade da arte colonial luso-brasileira e, mais tarde, a compreensão do barroco como uma categoria estética em oposição ao clássico – vão-se acoplar, dando origem à construção de um padrão que domina nossa historiografia da arte até os dias de hoje: a idéia de que o Brasil é barroco "por natureza" e que todas as manifestações "realmente legítimas" no Brasil – sejam elas Aleijadinho, Glauber Rocha ou Oscar Niemeyer – são do campo do barroquismo.

Enfim, a superação do modernismo e a confrontação com a arte e a crítica pós-modernas têm obrigado os historiadores da arte a revisões profundas em seus embasamentos teóricos e metodológicos. Superar a pretensão de que seria possível reconstituir o passado totalmente e com a máxima verdade possível; compreender a sincronicidade de processos de longa, média e curta duração, em lugar da sucessão e superação dos estilos; entender também a sincronicidade de tendências estéticas opostas (clássicas e anticlássicas, por exemplo), em lugar da sua ocorrência cíclica, todos esses passos, enfim, têm sido um desafio para o historiador da arte na passagem do século XX para o século XXI. Também no caso do Brasil estão sendo exigidas do historiador da arte uma nova postura teórica e uma compreensão mais clara dos paradigmas que embasaram e, de certa maneira, engessaram nossa historiografia.