

# Araújo Porto-Alegre e o elogio do barroco

Leticia Squeff

*Professor Adjunto do Departamento de História da Arte – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP*

**RESUMO** A oposição entre estilos tem larga importância na historiografia das artes na Europa. O objetivo deste artigo é mostrar como a categoria de escola foi operativa para a construção de uma história da arte no século XIX brasileiro. Graças a ela, o crítico Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-79) concebeu um modo de interpretação do passado brasileiro que valorizava o barroco e as peculiaridades do passado artístico fluminense. Este artigo mostra que, ao contrário do que foi afirmado diversas vezes, Porto-Alegre via o barroco como parte importante na construção do que ele entendia como história da arte brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE** Araújo Porto-Alegre (1806-79); história da arte no Brasil; barroco; escola brasileira; Escola de Pintura Fluminense.

Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-79) já foi apontado como o primeiro crítico a utilizar o termo “barroco” para falar da história da arte no Brasil. Como artista formado na pedagogia neoclássica, Porto-Alegre teria deplorado as origens coloniais da arte brasileira. A “certidão de nascimento barroca” era um dado inquietante na cultura brasileira, problema que seria mais tarde retomado por Mario de Andrade. Para ambos interessava, ainda que partindo dessa origem um tanto “abastardada”, construir um futuro para as artes no Brasil.<sup>1</sup> Futuro que deveria ser construído sobre bases racionais, em sintonia com o que se passava no âmbito internacional, sobretudo na França. O objetivo deste artigo é apresentar uma outra interpretação das ideias de Porto-Alegre sobre o passado artístico do império. Pretendo discutir como a ideia de escola de pintura, desenvolvida sobretudo por Luigi Lanzi, é apropriada por Porto-Alegre para escrever a história das artes no Rio de Janeiro. Graças ao uso desse conceito, o crítico fez uma interpretação menos pejorativa dos artistas “barrocos” da colônia. Mais do que isso, o conceito de escola permitirá, a ele e a outros pensadores do século XIX, formular uma primeira visão orgânica e de conjunto da arte produzida no Brasil. A “escola brasileira” será o termo adotado e repetido diversas vezes pelos autores que vieram depois de Porto-Alegre, numa tentativa de evocar uma peculiaridade local a partir de uma categoria tida como “universal”.

---

<sup>1</sup> GOMES JR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp/Educ/Fapesp, 1998.

## Porto-Alegre e as ideias sobre arte de seu tempo

Além de ser considerado o fundador da história da arte brasileira, Porto-Alegre foi um dos homens mais cultos de sua época. E é justamente por isso que ele, sendo em primeiro lugar um artista, treinado em pintura e arquitetura, também atuou como crítico de arte e homem de letras no Rio de Janeiro. Por isso, seus escritos ficaram dispersos em jornais e revistas científicas. Apesar disso, pretendo mostrar que seu pensamento chegou a alcançar complexidade em alguns escritos, de modo a incluir as diferenças entre os artistas num todo orgânico.<sup>2</sup>

Porto-Alegre escreve sobre o passado do império utilizando-se de conceitos da história da arte europeia – as escolas e os estilos artísticos, tratando da biografia de artistas e da descrição de obras de arte e edifícios. Em seus artigos, o crítico menciona autores como Johann Joachim Winckelmann, Alexandre Lenoir, F. Schlegel, entre outros. Há, na verdade, uma longa lista de nomes e referências em cada um de seus textos. Por isso, sua participação no que se poderia chamar de história das ideias sobre arte no Brasil tem atraído interpretações diferentes. Muitos trabalhos mencionam as relações de Porto-Alegre com uma miríade de autores e personalidades do século XIX. Baseando-se normalmente em referências nominais feitas pelo próprio crítico, esses trabalhos raramente se aprofundaram em análises mais circunstanciadas. A questão, contudo, deve ser tratada com cuidado, pois a citação fazia parte da retórica dos homens de letras do período. A palavra rara, a menção a autores clássicos e escritores estrangeiros, o estilo floreado eram algumas das características da retórica dos bacharéis do império. Por isso, não é a simples menção aos autores o que deve interessar a uma história das ideias sobre arte do século XIX no Brasil, mas sim o método e os conceitos utilizados pelo crítico.

Porto-Alegre utilizou o termo “escola artística” em diversos escritos, que tratavam não apenas do passado do império, mas também de artistas seus contemporâneos. O crítico chegou a mencionar Luigi Lanzi em pelo menos um de seus artigos.<sup>3</sup> De fato, àquela altura, “escola” tinha larga tradição no pensamento sobre artes na Europa. O termo tivera enorme penetração nos museus e nas ideias sobre arte a partir de fins do século XVIII, graças à divulgação das ideias do antiquário e erudito Luigi Lanzi (1732-1810). Vale reconstituir rapidamente o lugar de Lanzi nos debates sobre história da arte na época.

## A escola de pintura e o novo display das coleções de arte

O padre Lanzi foi um respeitado etruscólogo, tendo publicado diversos tratados sobre arqueologia, literatura e poesia antigas.<sup>4</sup> Sua *Storia Pittorica dell'Italia* (1792) foi um grande sucesso, sendo lida e utilizada largamente durante o século XIX. A obra foi rapidamente traduzida para o inglês e

---

<sup>2</sup> GOMES JR, Guilherme Simões. *Op. Cit.*

<sup>3</sup> Porto-Alegre menciona Lanzi no artigo “Exposição de 1843”, in *Minerva Brasiliense*, vol. 1, n. 5, 1844, *apud* (orgs). *Manuel de Araújo Porto-alegre: singular e plural*. São Paulo: IMS, 2014, p. 275.

<sup>4</sup> BAZIN, G. *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris, Éditions Albin Michel, 1986.

francês, sendo reformulada pela primeira vez em 1795-96, quando foi editada em dois volumes. Em 1809, recebeu a edição definitiva, revista e aumentada pelo autor em cinco volumes acrescidos de um índice.

Inicialmente Lanzi divide a pintura italiana em quatro escolas (florentina, bolonhesa, romana e napolitana).<sup>5</sup> Nas três edições de sua obra, este esquema será sucessivamente ampliado em catorze escolas.<sup>6</sup> Cada escola era definida em função de critérios relativamente elásticos, que incluíam sua localização na geografia da península, a relação entre mestres e discípulos, admitindo-se em alguns casos a inclusão de artistas estrangeiros, entre outras variáveis, de modo a criar um sistema ao mesmo tempo coerente e variado.<sup>7</sup>

“Quem se torna mais sábio ao informar-se dos ciúmes dos artistas, das rixas dos romanos ou das vociferações dos bolonheses?”, perguntava Lanzi, com ironia, no prefácio, demonstrando a intenção de superar o modelo vasariano, organizado em função das biografias dos artistas.<sup>8</sup> Lanzi propunha discorrer sobre as obras, e não tratar da vida dos artistas. Por outro lado, o conceito de escola permitia a Lanzi evitar o que considerava outro problema da história da arte criado por Vasari: a excessiva valorização de Florença em detrimento de outros centros.<sup>9</sup> A ideia de escola pictórica também estava relacionada a um propósito de compreender a história da pintura na Itália em função dos estilos artísticos ou “maneiras”, seguindo o método já utilizado por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).

O erudito alemão transformara a abordagem sobre a Antiguidade. Seu método dava destaque ao exame e interpretação dos objetos, contribuindo para consolidar a disciplina que surgia como campo específico do saber – a história da arte. Winckelmann havia estabelecido períodos na história da Antiguidade, apontando etapas de progresso, ápice e decadência, além de diferenciar os estilos de cada civilização. Criara, assim, um esquema histórico complexo, que articulava fases históricas aos estilos das obras e a determinadas sociedades.<sup>10</sup> A partir da leitura de Winckelmann, Lanzi estabelece uma interpretação da história da pintura na Itália em que os estilos, relacionados às escolas artísticas, têm

---

<sup>5</sup> GRASSI, Luigi & PEPE, Mario. *Dizionario dei termini artistici*. Torino: UTET, 1994, p. 850. A ideia de escola já era utilizada por autores como Giovanni B. Agucchi, Mancini, B. Cellini, entre outros. “A novidade trazida por Lanzi consistia em ter apensado às escolas maiores uma rica constelação de escolas menores: ao todo, catorze, incluindo o Piemonte, (...)” GUINZBURG, Carlo. “História da arte italiana”, in *A micro-história e outros ensaios*. LISBOA: Difel, 1989, p. 10. Cf. também VENTURI, L. *Il gusto dei primitivi* (1936); ZERI, Federico, *Storia dell'arte italiana* (1983). Agradeço a indicação dessas leituras a meu colega Cassio Fernandes.

<sup>6</sup> *Apud* BAZIN, *A história da história da arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989, p. 70.

<sup>7</sup> Venturi compara Lanzi a um botânico, que classifica e reagrupa artistas segundo escolas regionais (florentina, sienesa e assim por diante), individuais (maestros e discípulos) e de acordo com o gênero. Cf. VENTURI, Lionello. *Historia de la critica de arte*. Buenos Aires: Poseidon, 1949 (1936), p. 162.

<sup>8</sup> *Apud* BAZIN, *Op. Cit.*, p. 70.

<sup>9</sup> *Apud* GUINZBURG, Carlo. “História da arte italiana”, in *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>10</sup> SÜSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann”, in *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, pp. 67-77.

papel central. Além disso, a *Storia* de Lanzi insere-se em um movimento mais amplo de renovação do entendimento da arte, da arqueologia e dos debates a respeito do patrimônio.<sup>11</sup>

O padre Lanzi também fora responsável pela reorganização da coleção da Galeria degli Uffizi, sobre a qual publicara sua *Guida alla Galleria di Firenze*, em 1782. A obra teve enorme impacto entre os conservadores das galerias principescas e dos museus de arte que surgiam pela Europa. Lanzi organizou os quadros como “*Galleria Progressiva*”, de acordo com as escolas artísticas, alinhadas de modo cronológico e também regional ou nacional. A *Galleria Progressiva* oferecia ao visitante uma visão da história da arte europeia de modo simultaneamente geográfico e histórico.<sup>12</sup>

Homens como Francesco Algarotti, Louis Petit de Bachaumont, Chrétien de Mechel, Nicolas de Pigage, J.J. Winckelmann, entre outros, participaram de uma rede de eruditos que compartilhava desse princípio de organização progressiva das galerias em obras e escolas.<sup>13</sup> Junto com Lanzi, eles fixaram um novo paradigma de disposição de obras, que nenhum colecionador ilustrado podia ignorar. No começo dos anos 1780, Chrétien de Mechel transformou Viena no que foi o primeiro museu de história da arte. Já no começo do século seguinte foi a vez do Museu do Louvre adotar o princípio da *Galleria Progressiva*.<sup>14</sup>

Também Joachim Lebreton utilizou a ideia de escola pictórica para organizar o que seria a primeira coleção de pinturas da futura academia de artes do Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, a pinacoteca da Academia seria ampliada e reformulada pelos diversos diretores. Mais tarde, a ideia de “escola brasileira” seria adotada na organização da pinacoteca da Academia pelo menos três vezes durante o império: de modo inicial na exposição de 1859 e mais tarde, como “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira” em 1879 e 1884.<sup>15</sup>

## Os “nossos” primitivos e o elogio do barroco

Vista deste contexto mais amplo, a adoção da ideia de escola por Porto-Alegre parece quase

---

<sup>11</sup> Sobre os desdobramentos desse novo modo de se relacionar com a Antiguidade no debate sobre o patrimônio cf. por exemplo CHOAY, Françoise, *Alegoria do Patrimônio*, São Paulo: Edusp/Liberdade, 2001, p. 65 *passim*.

<sup>12</sup> Lanzi “(...) donnera un exposé théorique dans sa *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fino del XVIII secolo*, ou il créera ce cadre des écoles de peinture qui allait régir les pinacothèques européennes jusqu'à nos jours.” Bazin, *Les temps de musées*. Liège: Desoeur S.A., s/d, p. 162. Sobre o tema, ver também McCLELLAN, Andrew. “Rapports entre la théorie de l'art et la dispositions des tableaux au XVIIIe siècle”. In : *Les Musées en Europe à la veille de l'Ouverture du Louvre. Actes du colloque la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre*, les 3, 4 et 5 juin 1993, sous la direction scientifique d'Edouard Pommier. Paris: Klincksieck et musée du Louvre, 1995.

<sup>13</sup> McClellan, *Inventing the Louvre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 4.

<sup>14</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 4.

<sup>15</sup> Sobre a coleção escola brasileira na coleção da Academia, cf. *Uma Galeria para o Império: a coleção de quadros nacionais formando a escola brasileira (1879)*. São Paulo: Edusp, 2013.

óbvia. Ele fora aluno da academia carioca e conhecia alguns escritos de Winckelmann, Mengs e Lanzi. No entanto, a questão merece um olhar mais detido.

Na primeira vez em que trata diretamente do passado artístico do império, diante de uma plateia formada por eruditos franceses, Porto-Alegre menciona alguns dos artistas de que trataria mais tarde, como o escultor e arquiteto Mestre Valentim e o pintor José Leandro de Carvalho, entre outros. No pequeno discurso, mais tarde publicado num dos volumes da *Voyage Pittoresque et historique au Brésil (1834-39)*, de Debret, o jovem Porto-Alegre já utiliza a ideia de escola artística. Como sua principal preocupação diante dos membros do Instituto Histórico de Paris é enfatizar a relação entre a nova academia, inaugurada no Rio de Janeiro em 1826, e a tradição de ensino artístico francês, ele afirma que a “escola do Rio de Janeiro” é “filha legítima da escola de Paris”. A seguir, complementa que “a escola de Grandjean [de Montigny] não se mostrava menos próspera do que a do senhor Debret.”<sup>16</sup> Ao declarar isso, o autor admite que “escola” se refere a algo mais do que uma instância de ensino artístico. Liga-se à maneira específica de cada mestre, que é aprendida e desenvolvida pelos discípulos.

Após seu retorno ao Brasil, em 1837, Porto-Alegre tem a possibilidade de fazer pesquisas mais aprofundadas, examinando pessoalmente documentos eclesiásticos e igrejas. A “Memória sobre a Escola de Pintura Fluminense” reconstitui a trajetória de sete pintores que trabalharam no Rio de Janeiro entre o início do século XVIII e os anos 1830. Neste artigo alentado, publicado na *Revista Trimestral* do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ele fez uma síntese das obras e das biografias de artistas que atuaram durante o século XVIII, juntando, em alguns casos, tudo o que se conhece até hoje sobre aqueles homens.<sup>17</sup>

A ideia de escola foi utilizada como referência não apenas geográfica genérica – “a escola fluminense de pintura” –, mas também como maneira típica de cada artista. Porto-Alegre insere os artistas da colônia sob um epíteto duplamente simbólico. Em primeiro lugar, organiza o grupo a partir de sua localização na geografia da antiga colônia portuguesa: o adjetivo “fluminense” circunscreve os artistas num determinado contexto climático-geográfico. E aqui existe uma apropriação explícita do sistema usado por Lanzi, que também dividira as escolas italianas em função de sua localização geográfica. Por outro lado, ele menciona a “escola” de Manoel Dias, do mesmo modo como se referira à “escola” de Montigny ou de Debret.

---

<sup>16</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “As artes”, in “Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil”, in *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, apud KOVENSKY & SQUEFF (orgs). *Manuel de Araújo Porto-alegre: singular e plural*. São Paulo: IMS, 2014, pp. 260-261.

<sup>17</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense”, *R.I.H.G.B.*, 1841, III, 33, Suplemento, pp. 547-557 apud KOVENSKY & SQUEFF, *Op. Cit.*, pp. 262-266.

Em seu artigo sobre a igreja da Candelária, Porto-Alegre afirmava: “Os nossos melhores templos foram começados quando a arte borromínica triunfava na metrópole da América portuguesa, motivo porque vemos abundar aqui semelhante estilo.”<sup>18</sup>

De fato, a cidade do Rio de Janeiro tinha seus principais marcos monumentais em edifícios construídos no século anterior: o passeio público, os arcos da Carioca, os chafarizes, as principais igrejas da cidade. Essas construções são elogiadas mais de uma vez pelo crítico.<sup>19</sup> No discurso no Instituto Histórico de Paris, Porto-Alegre reconta a história do Passeio Público, exaltando os crocodilos que ornamentavam um dos chafarizes, “engenhosos na sua forma colossal”. Elogia “os quiosques” por seu “conjunto harmonioso que domina o mar e se casa aos rochedos vizinhos”, concluindo que “Essas obras e muitas outras deram impulso ao gênio nacional; (...)”.<sup>20</sup> Em outro artigo, elogia as portas da igreja do Carmo, comentando que: “Estas duas portas seriam consideradas como dois monumentos perfeitíssimos da arte borromínica em toda a sua pompa e em qualquer cidade da Europa.”

Também elogia o “caráter grandioso” das “artes no tempo da colônia”.<sup>21</sup> O Mestre Valentim seria exaltado em diversos artigos, pelo “luxo” de suas criações. Porto-Alegre chegaria a afirmar: “Valentim elevou a arte borromínica a um ponto tal, que rivaliza com as maravilhas de Versailles e Capela Real de Dresda.” O barroco, como estilo de uma época, é parte de um repertório artístico próprio da escola fluminense. Sendo assim, deve ser exaltado e inserido na narrativa mais ampla da história da arte brasileira. O barroco só é criticado quando Porto-Alegre comenta artistas do século XIX, tratando de exposições e artistas contemporâneos.<sup>22</sup>

Mas é preciso notar que a ideia de escola se adequava aos problemas enfrentados pelo historiador. O conceito de Escola permitiu-lhe lidar com o material um tanto específico que tinha nas mãos: o processo artístico da colônia portuguesa sempre seguiu de longe o que ocorria no centro das artes europeias – Itália e França. “(...) Nós andamos sempre um século atrás do movimento europeu”.<sup>23</sup> Além disso, os artistas do passado do império eram normalmente simples artesãos, com uma formação artesanal e prática. Porto-Alegre observa, por exemplo, que o pintor Raimundo era “filho de seu próprio entusiasmo”, ou que “da escola de Manoel Dias não saiu um único figurista que tal nome

---

<sup>18</sup> Porto-Alegre. “Iconografia Brasileira”. *RIHGB*, 1856, p. 370.

<sup>19</sup> O mesmo acontecia em outras ex-colônias americanas, onde a instauração do neoclássico foi um processo lento e condicionado por muitas concessões e negociações. Cf. NIELL, Paul B. and WIDDIFIELD, Stacie G. *Buen gusto and classicism in the visual cultures of Latin America, 1780-1910*.

<sup>20</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “As artes”, *apud* KOVENSKY & SQUEFF (orgs). *Op. Cit.*, p. 259.

<sup>21</sup> Cf. PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “A igreja Santa Cruz dos Militares” *Ostensor Brasileiro*, nº 31, vol. 1, 1845, pp. 241-245, p. 242.

<sup>22</sup> Ver por exemplo as críticas que faz às exposições gerais nas revistas *Minerva Brasiliense* (1843-45) e *Guanabara* (1849-1855). O autor faz ácidas críticas ao barroco no artigo sobre a exposição de 1843. “Exposição de 1843”, in *Minerva Brasiliense*, RJ, nº 5, vol. I, 1º de janeiro de 1844, transcrito in Kovensky & Squeff, *Araújo Porto-alegre: singular e plural*, p. 275.

<sup>23</sup> Cf. PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “A igreja Paroquial de Nossa Senhora da Candelária”, *apud* KOVENSKY & SQUEFF (orgs). *Op. Cit.*, p. 281.

mereça”. Ou seja, o crítico não se furta a reconhecer os limites técnicos dos primeiros artistas fluminenses.<sup>24</sup>

É talvez por isso também que Porto-Alegre faz comparações que a princípio parecem desconcertantes. O crítico compara o “pintor histórico mais antigo” que descobriu nos arquivos do Rio de Janeiro, Frei Ricardo do Pilar, a artistas como Cimabue e Giotto. Mais tarde, na “Iconografia brasileira” (1856), Porto-Alegre observa que as obras feitas por Leandro Joaquim “serão um dia o que hoje são as pinturas de Giotto, Masaccio e outros mestres que precederam a Renascença”.<sup>25</sup>

Essas comparações não podem ser vistas simplesmente como artifícios de retórica, ou exageros de um bacharel encantado pelo modelo da história da arte italiana. Como o crítico mesmo explicita em vários escritos, os artistas da colônia eram escravos e ex-escravos. Numa época marcada por teorias raciais, esse era um fato de não poucas consequências para alguém que tinha a tarefa de incluir esses homens numa narrativa de história da arte.<sup>26</sup> Aproximar aqueles homens de artistas europeus consagrados pode ser entendido, assim, como parte de uma estratégia de convencimento. Mas além disso, também aqui, Porto-Alegre se inspirava em Lanzi. Diante da inexistência de uma narrativa sobre o passado artístico do império, e de parâmetros internos para qualificar os artistas que apresentava pela primeira vez, os chamados “primitivos” italianos, valorizados na obra de Lanzi, são lembrados de modo a servir de parâmetro para os artistas locais.<sup>27</sup>

“Quando o Brasil tiver o seu Vasari, estas curtas notícias hão de servir de base para trabalhos mais amplos, e desafiar pesquisas acerca dos nossos artistas primitivos.”<sup>28</sup> Porto-Alegre sabe que lhe cabe demarcar uma narrativa inicial sobre aqueles homens. Coloca-se assim, ele também, como uma espécie de cronista primitivo de uma história que, mais tarde, poderá ser contada com mais apuro por outro historiador. Na aproximação com os italianos, os “nossos artistas primitivos” encontram sua razão de ser, bem como uma justificativa para os limites técnicos de suas obras. Eles são os iniciadores da “escola brasileira” que virá mais tarde. Os artistas da Escola Fluminense haviam preparado o caminho para os artistas mais refinados que viriam depois. A crença na transformação dos estilos e das escolas através do tempo permite a Porto-Alegre elogiar o barroco.

---

<sup>24</sup> LANZI, Luigi. *The history of painting in Italy*, book 1. In *Luigi Lanzi Works*, The Perfect Library, edições Kindle.

<sup>25</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “Iconografia Brasileira”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo XIX, nº 23, 1856, KOVENSKY & SQUEFF, *Op. Cit.*, p. 338.

<sup>26</sup> Tratei diretamente da questão in SQUEFF, L. “Quando a história reinventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense”, *Rotunda*, nº 1, 2003. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda01.pdf> (acesso em 3 de setembro de 2016).

<sup>27</sup> Sobre a valorização dos artistas primitivos italianos na obra de Lanzi cf. BAZIN, *Op. Cit.*, p. 70; Lanzi inicia seu livro refutando a interpretação de Vasari de que pintura antes de Cimabue fora perdida. *Apud.* SORENSEN, Lee. “Luigi Lanzi”, *Dictionary of Art Historians* (website), <https://dictionaryofarthistorians.org/lanzil.htm>.

<sup>28</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “Manoel Dias: O Romano”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo XIX, nº 23, 1856 *apud.* KOVENSKY & SQUEFF, *Op. Cit.*, p. 284.

## A escola fluminense e a escola brasileira

Em discurso no Instituto Histórico, Porto-Alegre resume, enfim, uma periodização da história da arte. A cada uma das fases da história do Brasil – colônia, reino e império – correspondia uma etapa na história da arte:

J.B. Debret é o chefe da terceira época da escola fluminense, que começou nos tempos coloniais com frei Ricardo do Pilar e acabou com Raimundo, para renascer com Leandro Joaquim e acabar em 1816 com Manoel Dias e José Leandro. Ensinou a Simplício Rodrigues de Sá, a Francisco Pedro do Amaral, a José Cristo Moreira, a José da Silva Arruda, a pintura histórica, a ornamentação, a paisagem, e a cenografia; (...) <sup>29</sup>

Ele segue o princípio estabelecido por Lanzi de definir cada época de acordo com seus mestres. A escola fluminense teria tido três épocas: a criada a partir da atuação de Frei Ricardo do Pilar, a de Leandro Joaquim e, a seguir, a partir da presença de Debret na academia. Como as anteriores, a corrente artística liderada por Debret também possui um vínculo com a história política: é o estilo que corresponde à nação emancipada. Deste modo, Porto-Alegre insere a chegada da “colônia artística francesa” na história brasileira. E Debret também é incorporado à escola fluminense. Ao fazer isso, o autor se inclui, mesmo sem se citar, na escola fluminense. Afinal, Porto-Alegre fora um dos primeiros discípulos de Debret na academia carioca. Mas ele aponta Francisco Pedro do Amaral como o mais importante aluno de Debret. O diferencial deste artista, o que lhe garante o lugar de destaque é, justamente, sua posição de transição: se começara a carreira como discípulo da escola de Manoel Dias, mais tarde Francisco Pedro atualiza suas obras de acordo com os princípios trazidos pelos franceses. <sup>30</sup>

Usando o conceito de escola, Porto-alegre cria uma continuidade entre mestres e discípulos e define a transformação de estilos artísticos em uma entidade histórica coerente. Graças à ideia de escola, Porto-Alegre elogia o barroco: ele é “o começo” de uma “escola brasileira”. A escola local se aperfeiçoa com a chegada de Debret e o funcionamento da Academia carioca. Para Porto-Alegre, a escola fluminense transforma-se em escola brasileira sob o império independente. Por isso, ele usaria o termo escola em críticas sobre artistas contemporâneos, em artigos sobre as exposições gerais, ou mesmo como diretor da Academia de belas artes, uma posição que ocupou entre 1854 e 1857.

Contudo, Porto-Alegre é arguto o bastante para perceber que a escola brasileira é, antes de tudo, um problema, um projeto que surge com a emancipação política. Ela se alimenta do contato com a tradição clássica francesa, mas não se resolve apenas como repetição do classicismo francês. A escola brasileira depende não só do conhecimento de modelos estrangeiros, mas também do desenvolvimento

---

<sup>29</sup> Porto-Alegre. “Discurso pronunciado na sessão pública aniversária do Instituto, em 15 de dezembro de 1852”, *RIHGB*, p. 548.

<sup>30</sup> PORTO-ALEGRE, “Iconografia brasileira”, 1856, *apud.* KOVENSKY & SQUEFF (orgs). *Op. Cit.*



de um estilo particular. Assim, a “escola brasileira” é um projeto que se constituirá de forma lenta e, na visão de Porto-Alegre, a partir da ação de diversos agentes: do funcionamento sistemático da academia de belas artes do Rio de Janeiro, da prática artística dos melhores pintores locais, da intervenção consciente de personagens como ele, entre outros. Cabe, portanto, aos contemporâneos, e sobretudo às novas gerações, trabalhar para a construção de uma “escola brasileira”. Que será clássica e brasileira, e não mais “fluminense” e “barroca”.

### **A escola artística e a arte da periferia**

Como apontado por Carlo Guinzburg, a história da pintura italiana, escrita por Lanzi, evita com êxito a ideia de centro. Além disso, graças à ideia de escola, as diferenças regionais e as identidades locais são valorizadas em si mesmas. Ou seja, “escola” suaviza o tradicional esquema proposto por Vasari, organizado segundo a ideia de centro-periferia.<sup>31</sup> Se Lanzi buscava lidar com o policentrismo artístico da Itália, o caso da América portuguesa não parece ter sido muito diferente, com diversos centros e diferentes vetores de circulação de artistas e objetos de arte. Talvez por causa disso, a ideia de escola foi operativa também para outros historiadores e críticos posteriores, que promovem uma verdadeira proliferação de escolas para tratar do período colonial: a escola bahiana de pintura, a escola mineira, a escola recifense, entre outras.

A narrativa da história da arte brasileira, enunciada por Porto-Alegre, surge a partir da leitura de obras de autores como Lanzi e Winckelmann. Apesar disso, Porto-Alegre alcança aproximar os artistas do passado colonial a referências internacionais de largo prestígio na história da arte europeia. É o que lhe permite elogiar artistas como Mestre Valentim e outros, e elaborar toda uma interpretação sobre a “primitiva escola fluminense”. Por outro lado, o crítico de estrita formação inspirada no neoclássico e no respeito pela Antiguidade, interessa-se por estudar artistas que pouco ou nada se inspiraram na tradição clássica. Ao contrário, os artistas estudados por Porto-Alegre alinhavam-se ao gosto “borromínico” ou barroco, como ele mesmo afirma tantas vezes. Mas graças ao conceito de escola, esses homens tão simples, de formação oficial e de tendência barroca podem ser incorporados à história da arte que ele escreve. O barroco é o estilo da escola fluminense; que mais tarde será ampliado e transformado, já a partir do contato com os franceses e a posterior fundação da academia no Rio de Janeiro, em escola brasileira. Da escola fluminense à escola brasileira, o barroco é o caminho e a fonte a partir da qual brota, na visão de Porto-Alegre, a história (possível) da arte brasileira.

---

<sup>31</sup> Contudo, o autor mostra como a estrutura da obra de Lanzi mantém um modo desigual de tratar das artes e da cultura italianas. A tensão entre centro e periferia na obra de Lanzi “reflete aquela distorção que caracteriza a história (não só pictórica) da Itália”. GUINZBURG, *Op. Cit.*, p. 25.