



# Rotunda

Agosto 2003

2

CEPAB-IA UNICAMP

# Rotunda

<http://www.iar.unicamp.br/rotunda>

©Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil (CEPAB), Instituto de Artes, UNICAMP, 2003

ISSN – 1678–7692

Editores responsáveis: Lygia A. Eluf e Paulo M. Kühl  
Secretária de Redação: Leticia C. Squeff  
Capa: Lygia A. Eluf

Conselho Científico:  
Ana M. T. Cavalcanti  
Jorge Coli  
José Roberto Teixeira Leite  
Maria Cecília França Lourenço  
Maria de Fátima M. Couto  
Mônica Zielinsky  
Paulo Mugayar Kühl  
Ricardo N. Fabbrini

Universidade Estadual de Campinas – Reitor: Prof. Dr. Carlos Henrique de Brito Cruz  
Instituto de Artes – Diretor: Prof. Dr. José Roberto Zan  
CEPAB – Coordenador: Prof. Dr. Paulo M. Kühl

Artigos, textos (com fontes e documentos) e resenhas para publicação devem ser enviados ao CEPAB e serão submetidos ao Conselho Científico; se aceitos, serão publicados nos próximos números. Data limite para o número 3: 10/12/2003. Endereço para correspondência:

CEPAB – Instituto de Artes  
Cidade Universitária “Zeferino Vaz”  
C. P. 6159 - 13083-970 - Campinas - SP - Brasil  
fax: 19 - 3289 3140 / e-mail: cepab@iar.unicamp.br

Os textos aqui publicados são propriedade intelectual de seus autores. A impressão da revista e sua distribuição, para fins acadêmicos, estão autorizadas e devem ser gratuitas; citações para fins acadêmicos estão autorizadas, desde que mencionada a fonte.

Neste segundo número da *Rotunda*, publicamos os artigos de Flávio Carvalho, Paula F. Vermeersch e André Tavares, originalmente apresentados em uma mesa-redonda sobre o nacionalismo e as artes no Brasil do século XIX, promovida pelo CEPAB em 6 de junho de 2003. Da mesa também participaram Iara Lis F. S. Souza e Valéria A. E Lima (mediadora). Desta autora publicamos um artigo no presente número e um de Sandra Hitner sobre as gravuras de Dürer na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Na Seção de Fontes e Documentos, há tanto fontes diretamente relacionadas aos temas discutidos nos artigos, como a tradução de um conjunto de textos de Quatremère de Quincy, fundamentais para a reflexão sobre a preservação do patrimônio histórico. Com os artigos ora publicados, acreditamos ser possível dar continuidade às propostas do CEPAB de estudos sobre a produção artística e de reflexão histórica sobre ela.

Lygia A. Eluf  
Paulo M. Kühl

## **Rotunda, n. 2, agosto de 2003**

### **Artigos**

- FLÁVIO CARVALHO. *O Nacional em música na obra de Alberto Nepomuceno: críticas de jornais cariocas* 5
- PAULA VERMEERSCH. *Por uma arte brasileira: a pintura acadêmica no final do Segundo Reinado e a crítica de Gonzaga Duque* 15
- ANDRÉ TAVARES. *Emile Rouède, Olavo Bilac e a criação de uma história das artes em Minas Gerais no século XIX* 25
- VALÉRIA E. A. LIMA. *Ferdinand Denis e o Brasil: primeiro encontro* 36
- SANDRA D. A. C. HITNER. *As Xilogravuras de Albrecht Dürer no Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* 48

### **Fontes e Documentos**

- FLÁVIO CARVALHO. *O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: a recepção do compositor pelos jornais cariocas* 57
- PAULA VERMEERSCH. *Lista de artigos de Gonzaga Duque na Revista Kosmos* 90
- BEATRIZ MUGAYAR KÜHL. *Quatremère de Quincy e os verbetes Restauração, Restaurar, Restituição e Ruína de sua Encyclopédie méthodique. Architecture* 100

## *O Nacional em música na obra de Alberto Nepomuceno: pilares cambiantes nas críticas de jornais cariocas.*

Flávio Carvalho\*

Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864-Rio de Janeiro, 1920) foi um dos principais compositores e músicos de sua época. No Instituto Nacional de Música atuou como regente da orquestra, professor e, por duas vezes, diretor. Fez seus estudos musicais, inicialmente, em Fortaleza, com o pai, mas com a morte dele, segue para Recife e depois para o Rio de Janeiro. Lá, além dos seus estudos, se liga ao Clube Beethoven, onde faz amizade com Machado de Assis, os irmãos Bernardelli, Frederico Nascimento, entre outros. Depois de algum tempo, vai para a Europa, onde passa sete anos se aperfeiçoando como pianista, organista, regente e compositor. Retorna ao Rio de Janeiro em julho de 1895 e, em agosto, faz seu primeiro recital, ao qual comparecem intelectuais, políticos e imprensa – platéia constante em todos os seus recitais.

No dia 30 de agosto de 1906, Nepomuceno será aclamado “fundador da Música Brasileira” pelo *Jornal do Comércio*. A crítica refere-se, particularmente, a um recital sinfônico de obras suas que teve lugar no Instituto Nacional de Música – portanto, onze anos depois de seu recital de retorno ao Brasil.

A partir desse conjunto de situações, o presente trabalho propõe discutir o “nacional” em música, tomando por base críticas de jornais fluminenses da época, em particular, o artigo do *Jornal do Comércio* de 1906. Como desdobramento, verificaremos como a ópera *Abul* – com seu enredo orientalizante, estreada em italiano, por uma companhia italiana – pôde ser vista como a grande obra do autor: a mais “amadurecida” e a mais “nacional”.

---

\* Professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (MG). Doutorando em Música (IA-UNICAMP), na área de performance em canto, Mestre em Artes (IA-UNICAMP).

### *Nacionalismo musical e seus pilares cambiantes*

A discussão do nacionalismo musical na obra de Alberto Nepomuceno é um terreno movediço, onde o caminhar sempre encontra uma nova trilha, uma nova vereda, um novo ponto de observação. É interessante notar, porém, que as características nacionais citadas como distintivos do nacional em música são vagas e pouco satisfatórias para podermos entender o que realmente vêm a ser.

Vejamos o artigo do *Jornal do Comércio* que dá ao nosso compositor o título de fundador da música brasileira na coluna “Teatros e Música”:

[...] o salão apresentava um aspecto brilhante e nele figuravam os ornamentos da nossa melhor sociedade, que receberam com palmas o cearense ilustre quando se apresentou com a batuta para dirigir aquela legião de músicos que iam interpretar sua *Sinfonia em sol menor*.

Eis um trabalho que se impõe à admiração dos próprios mestres. A *Sinfonia em sol menor* é uma obra que pode levar a todo o mundo civilizado o documento de nosso valor artístico, da nossa educação musical e do mérito dos nossos artistas. De uma concepção felicíssima, essa página magistral tem um esplendor cativante, uma significação de rara eloquência. O primeiro tempo, *Allegro con fuoco*, contém um pensamento elevado, um movimento de veemência moderada, como o ofegar de um povo que caminha desassombrado e confiante para o progresso que ele conquista pelo trabalho. O segundo tempo, *Andante*, tem uma frase larga de peregrina beleza: sente-se nela a expressão de um sentimento elevado, de um ideal puríssimo. Por vezes parece cair sobre a orquestra um raio de luz a brilhar na melodia, ou num incidente orquestral que se destaca então, como na paisagem, uma marcha ao sol. O terceiro tempo é um delicioso *Scherzo*, com delicadezas de filigrana e o *Allegro jocoso-maestoso* é uma longa série de belíssimos episódios que se sucedem coloridos, frescos, pitorescamente pommenorizados. [...]

A terceira parte começou pela *Suíte Brasileira*, esta página de música genuinamente nacional de que nos temos ocupado por vezes, apontando-lhe as belezas esquisitas e de delicado sabor sertanejo. [...]

Terminou o concerto o *Prelúdio* da comédia lírica *O Garatuja*. A propósito deste trecho já dissemos que ele só poderia ter sido escrito pelo fundador da Música Brasileira – é esse o título devido ao Sr. Alberto Nepomuceno, de todos os compositores o mais original e principalmente o mais brasileiro, senão o único. (*Jornal do Comércio*, 30/08/1906)

Percebemos no trecho acima que algumas categorias são levantadas para justificar o título de “fundador da Música Brasileira” outorgado a Nepomuceno. Em primeiro lugar, ao elogiar as maravilhas da *Sinfonia em sol menor*, observamos que o crítico busca mostrar o

Brasil como um país civilizado perante as outras nações, idéia que aparece muito clara no início do segundo parágrafo.

A Primeira República, neste momento, está empenhada em uma política de transformação e afirmação do Brasil como uma nação civilizada, sendo que, para isso, é necessária a criação de um patrimônio artístico e cultural que represente esse desenvolvimento tão almejado. Essa idéia foi muito bem recebida pelos artistas da época, que se empenharam em fomentar o nascimento de artistas autóctones e incentivar as produções artísticas e culturais daqueles já consagrados ou dos que já haviam, de alguma forma, iniciado seu trabalho.

Nepomuceno, jovem talento brasileiro, recém chegado do Velho Mundo, parece ser a figura ideal para servir como grande emblema desta República nascente e destes novos ares de reforma nas artes brasileiras que pairavam no momento. Suas ligações políticas e suas amizades com grandes artistas da época – como os irmãos Bernardelli, Eliseu Visconti, Artur Azevedo e outros – parecem ter sido fundamentais para sua alçada como figura central da música neste período.

A busca de Nepomuceno por uma expressão mais brasileira em música e os ideais políticos do momento, de criação de uma identidade nacional, parecem se juntar muito bem. A presença sempre constante de políticos, da alta sociedade e artistas em seus recitais e concertos dão crédito a esta percepção.<sup>1</sup>

Consideramos que este distintivo de nacionalismo – a arte que pode ser mostrada ao “mundo civilizado” – constitui um dos pilares da idéia de nacionalismo musical e artístico do período, o que, por outro lado, é insuficiente para explicar ou classificar este conceito.

Em sua estréia, em 1897 (nove anos antes do artigo de 1906), a *Sinfonia em sol menor* já havia sido aclamada como “brasileira” e “patriótica” pelos mesmos motivos anteriormente comentados, como podemos ver nos seguintes trechos:

É, porém, diante da *Sinfonia em sol menor* que nossa admiração não encontra limites, e que nos sentimos orgulhosos de uma obra de arte, nascida de um espírito brasileiro, e que pode afirmar ao Velho Mundo o valor da arte deste país, e por isso mesmo da mentalidade de nossos artistas. (*Jornal do Comércio*, 02/08/1897)

---

<sup>1</sup> Os jornais da época trazem nas colunas sobre música a lista de presenças famosas (artistas políticos e empresários) nos recitais de obras de Alberto Nepomuceno.

A ação foi quase instantânea; aos primeiros sons da *Sinfonia em sol menor* éramos outro – alegre, jovial, animado de sentimentos patrióticos e cheio de confiança no patricio que dirigia aquela batalha sinfônica.

Nunca em nosso espírito a música pareceu tão bela quanto ontem; e se não reunimos aqui os adjetivos encomiásticos que o ilustre compositor vai encontrar hoje na boca de outros colegas, ainda é por efeito da nossa febre patriótica. (O. Guanabario, *O Paiz*, 02/08/1897)

Voltando nossos olhos para o artigo de 1906, veremos que mais uma obra é festejada como “genuinamente nacional”: a *Suíte Brasileira*. Aqui, o autor identifica este “nacional” com as belezas raras e com o sabor sertanejo representados na obra. A alusão ao “sertanejo” e ao “folclore” está muitas vezes presente nas críticas de maneira a justificar o nacional de uma obra, como é o caso mencionado acima. Entretanto, não nos parece que seja um quesito essencial para que uma obra seja considerada “nacional” ou “nacionalista” ou mesmo “brasileira” na época.<sup>2</sup> Em vários outros artigos de jornal, em que há classificações de uma obra como nacional ou brasileira o “folclore” ou o “sertanejo” não são sequer citados. Pela ocorrência significativa dessas características, podemos considerá-las como um segundo pilar onde se assenta a concepção de “música nacional”.

No caso da *Suíte brasileira*, com seus ritmos e motivos calcados no folclore e a inclusão do reco-reco no movimento *Batuque*, é previsível a presença desse pilar, como é possível verificar em outras críticas anteriores a 1906:

*Suíte brasileira*, deliciosa composição em que o talento do autor enfeitou de tantas cenas caracteristicamente brasileiras, com a cor tropical e a luz intensa do nosso belo continente. (O. Guanabario, *O Paiz*, 02/08/1897)

Aqui Nepomuceno fez o que têm feito todos os grandes compositores, isto é, foi buscar no povo as suas canções e, fazendo-as passar pelo necessário trabalho musical, deu-lhes forma elevada. É este um serviço enorme prestado à arte no nosso país, porque é por esse processo que podemos ter a música brasileira, como há a italiana, a francesa, a alemã e a russa. O público, enlevado, aplaudiu todos os números da *Suíte*, sobre a qual paira a doce poesia da nossa terra [...]. (*A Gazeta de Notícias*<sup>3</sup>, 03/08/1897)

---

<sup>2</sup> Não podemos balizar esta discussão do nacional em música neste período estudado pelos critérios surgidos a partir da Semana de Arte Moderna em 1922, principalmente com o nacionalismo de Mário de Andrade.

<sup>3</sup> O principal colunista deste jornal era o escritor Coelho Neto, e o artigo pode ser de sua autoria.

E, vê tu, é tão grande o teu amor pela tua terra, que inspirando-se na sua natureza e na melancolia de seu povo, está prestando um serviço a que mais tarde acabarão por fazer justiça. Como todas as escolas de música tiveram a sua origem na canção popular, sempre tão característica, tão sugestiva, no nosso povo foste buscar as melodias ingênuas, e, fazendo-as passar pelo trabalho de aperfeiçoamento, com elas compuseste a deliciosa *Suíte brasileira* de onde se evola o perfume natal, onde se vê acordar a nossa natureza e cantar as nossas aves, onde o preguiçoso balancear da rede embala o brasileiro à hora da cesta, onde os pretos dançam, onde em suma há tanta luz, tanto colorido e tanto conhecimento dos recursos orquestrais! (Luiz de Castro, *A Notícia*, 02/08/1897)

Nas duas últimas citações, percebemos que o folclore e o processo civilizador estão juntos de forma a se tornarem um todo significativo presente nesses autores, que auxilia nossa compreensão de que tais aspectos reforçam o conceito de brasilidade da obra.

De volta ao artigo de 1906, em seu último parágrafo, lemos sobre o *Prelúdio* da ópera *O Garatuja*, considerando que ele “[...] só poderia ter sido escrito pelo fundador da Música Brasileira – é esse o título devido ao Sr. Alberto Nepomuceno, de todos os compositores o mais original e principalmente o mais brasileiro, senão o único.”

Aqui temos uma nova categoria que parece ser realmente indispensável ao conceito de nacional em música: “o original”. Esse terceiro pilar parece ser o principal quesito utilizado pelos críticos e colunistas dos jornais, podendo ser encontrado em quase todas as críticas estudadas, muitas vezes sendo mais inferido do que explicitado.

Podemos entender “original” tendo como medida a junção entre os aspectos musicais nativos – melodia, ritmo, harmonia etc – e o processo de transformação desses elementos (considerados primitivos ou brutos) para uma obra artística mais “civilizada”, mais “refinada”, utilizando os mais novos processos composicionais e técnicos de fatura musical. Dessa forma, a obra nos representa diante dos países Velho Mundo como uma nação digna de figurar entre elas como sua igual, visto que nossa produção artística comunga dos mesmos processos de criação, acrescentando em alguma medida características nacionais distintas.

Assim sendo, entendemos o entusiasmo causado no autor do artigo de 1906 pelas obras apresentadas naquele recital de 29 de agosto de 1906. Certamente a grandiosidade sonora da *Sinfonia em sol menor* e os motivos folclóricos da *Suíte brasileira* e do *Prelúdio do Garatuja* contribuíram para este ardor com que o *Jornal do Comércio* coroou Alberto Nepomuceno com o epíteto de “fundador da música brasileira”.

Exageros à parte, também podemos entender o título dado a Nepomuceno como uma evolução da tendência, que já identificamos nesses escritos, de uma atenção focada em um único elemento, eleito do ideal nacionalista, numa mistura entre música e política, sendo esta última um elemento fortíssimo para a definição da escolha.

Não podemos afirmar, entretanto, que os pilares aqui identificados possam ser definitivos no entendimento da música “nacional”. Tais distintivos podem ser observados em geral nas críticas da música de Nepomuceno, porém seu aparecimento pode dar-se de forma isolada ou conjunta, ou mesmo podem não estar presentes em um artigo que aponte uma de suas obras como nacional ou brasileira.

Vejamos agora como esses pilares aparecem na crítica da ópera *Abul*, publicada na ocasião de sua estréia em 1913, no Rio de Janeiro.

#### *A ópera Abul e os pilares cambiantes*

A ópera *Abul*, uma ação legendária em três atos e quatro quadros, com aproximadamente três horas de duração, foi baseada em um conto de Herbert D. Ward, *The romance of the faith*.<sup>4</sup> Nepomuceno transformou essa história em um libreto em português, concluindo a composição da obra em 1905. A história se passa em Ur, na Caldéia, em tempos pretéritos, e tem como personagem principal um pastor nômade do deserto que retorna a sua cidade depois de muitos anos de ausência para anunciar a todos a existência de um Deus único e afastar o povo do culto ao deus pagão Hurki.

Inicialmente destinada a ser levada a cena pelo Sindicato Lírico Fluminense<sup>5</sup>, no ano de sua conclusão, só o foi em 1913 pela Companhia Lírica do Teatro Costanzi, num empreendimento do empresário Walter Mocchi.

---

<sup>4</sup> Publicado originalmente em *The Century Illustrated Monthly Magazine*, nov. 1893 a abril 1894, vol. XLVII, new series vol. XXV, pp. 528-544. O conto pode ser lido no *site* da Biblioteca da Universidade Cornell. Ver referências na bibliografia.

<sup>5</sup> O diretor do Sindicato Lírico Fluminense era o teatrólogo, autor de teatro e crítico Luiz de Castro. O *Jornal do Comércio*, de 30/08/1906, apresenta a constatação de que o Sindicato Lírico não pôde apresentar a ópera *Abul*, mas diz que “não vem ao caso” comentar o assunto. O próprio Luiz de Castro, em 1913, em seu discurso nas comemorações da estréia do *Abul*, cita o fato e lamenta não ter sido ele o responsável pela primeira montagem da ópera, mas também não comenta os motivos.

Os cantores, é claro, todos italianos, cantaram o *Abul* na versão italiana de Carlo Parlagrecco.

A estréia da ópera se deu no *Theatro Coliseo*, em Buenos Aires, onde a Companhia iniciou a sua turnê pela América do Sul, passando pelo Uruguai e, finalmente, chegando ao Rio de Janeiro e, depois, São Paulo.

Vamos nos ater às críticas dos jornais cariocas relativos à estréia da ópera no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tentando identificar na obra *Abul* os pilares cambiantes que seguimos até aqui e, também, algumas vozes contrárias à coroação desta obra como “nacional” ou “brasileira”.

Parece claro que uma ópera do vulto da *Abul*, a qual recebeu o melhor julgamento das críticas argentinas e uruguaias, tivesse sido recebida com festa pelos cariocas e pelos jornais e seus colonistas. Conforme os jornais:

A partitura de Alberto Nepomuceno é um trabalho de arte moderna e digno de receber a assinatura de mestres já consagrados na Europa; É uma produção maduramente refletida, de profundos conhecimentos harmônicos, demonstrados na sua admirável técnica, entrelaçada ao seu gosto na orquestração, rica, pujante, sugestiva e apropriada. [...]

Aplaudimos aqui o compositor brasileiro sem nenhuma tendência patriótica; aplaudimos o grande compositor, o artista, com o entusiasmo de quem deseja vê-lo florescer e aperfeiçoar-se; como já o conseguiu, porque o autor de *Abul* é hoje um consagrado[...]; é sincera esta apreciação sobre o *Abul*, uma página gloriosa da arte brasileira. (O. Guanabarino, *O Paiz*, 11/09/1913)

É interessante que Oscar Guanabarino, na crítica acima, aponta os aspectos da obra de arte que nos representa diante do Velho Mundo e os aspectos do original da obra que une em si os processos técnicos de composição mais recentes. Embora negue a “tendência patriótica”, ao final do artigo, lança a obra de Nepomuceno à categoria de “página gloriosa da arte brasileira”. Percebemos que Guanabarino volta seus olhos para o amadurecimento do compositor enquanto resultado de um processo civilizatório. Já na última citação, e mesmo em todo o artigo, não encontramos nenhuma referência ao folclore ou a aspectos populares na obra.

O colunista do jornal *Correio da Manhã*, por outro lado, apresenta sua crítica da seguinte forma:

Qualificando o sucesso da noite de ontem no nosso primeiro teatro, não exageramos afirmando que ele teve o caráter de um acontecimento nacional, enquanto que nós outros, com um espírito mais rigoroso de críticos [...] gozamos duplamente o auspicioso triunfo de um compositor que, aos nossos olhos se revela um digno continuador da obra consagrada de Carlos Gomes. [...]

Podemos mesmo dizer que a nós nos pareceu muito sensível a preocupação do compositor em traduzir na sua música, o caráter sentimental da nossa nacionalidade, ora lembrando motivos do nosso folclore musical, ora dando-nos reminiscências do mais genial dos compositores brasileiros [...]. (J. Kruss, *Correio da Manhã*, 11/09/1913)

Podemos perceber no trecho acima, primeiramente, a presença de uma forte idéia do processo civilizador que traça suas raízes na figura de Carlos Gomes e suas óperas, em que o folclore e o espírito brasileiro são vistos nos motivos musicais da obra de forma marcante.

### *Os pilares em desconstrução*

Os três pilares perseguidos até aqui foram encontrados na crítica musical dos jornais citados, sendo ainda que outros periódicos e artigos poderiam ser citados nessa mesma direção.

Sentimos que, ao distinguir, na ópera *Abul*, o conceito de “obra de arte nacional”, os pilares são vistos de forma independente pelos críticos, sendo que em cada um deles a percepção do “nacional” se deu por uma via distinta. Se em um a obra é “arte brasileira”, porque nos representa diante das “nações civilizadas” como seus pares, noutra é “um acontecimento nacional” porque o “povo” e o “folclore” podem se identificar e ser identificados nela.

A visão da obra como nacional ou brasileira, entretanto, não é unânime:

Os entusiasmos gerais não me arrastam. E neste assunto de óperas brasileiras, sou de uma prevenção irritante. [...]

Minha prevenção, que tem resistido a outras muitas composições indígenas, desfez-se ontem. Sem cultura musical, mas, em todo caso, gostando de boas músicas e sabendo detestar as más, pela primeira vez ouvi uma ópera brasileira com ‘jeito’ de ópera, a sério, do princípio ao fim.

*Abul* não é música alemã, nem italiana. [...]

Não é, infelizmente, música brasileira, o que seria fácil de fazer para Nepomuceno, o mestre das nossas canções. O Brasil não podia entrar num libreto que é uma ação lendária, mística, em que o paganismo e a Bíblia dominam inteiramente. (EGO<sup>6</sup>, *A Imprensa*, 10/09/1913)

O colunista EGO não percebe a obra como nacional e nem encontra nela elementos brasileiros para que a considere dessa forma. O elogio vai para o compositor que, para ele, compôs uma obra dentro dos cânones (italianos?) que dão forma ao gênero ópera. EGO elogia sua feitura musical, mas não pode vê-la como nacional tendo em vista o libreto e o seu teor orientalizante e místico.

O jornal *A Tribuna* também não comunga com o espírito nacional do *Abul*. Suas razões, por outro lado, parecem ser de natureza diversa:

Ouviu-se ontem, aqui, ‘*Abul*’, mas numa versão métrica italiana do professor Carlo Parlagrecco, cantando e representando seus personagens e interpretando sua partitura artistas, maestro e músicos filhos da bela pátria do ‘*Bel-canto*’!

Do que aí ficou dito, vê-se, claramente, que nacional nesse grande acontecimento artístico-nacional só foi, que o é genuíno; o compositor de *Abul*. E porque não queremos descontentar ninguém (a César o que é de César) digamos ainda nacional o teatro em que se cantou a ação [...]. (*A Tribuna*, 11/09/1913)

Parece-nos que a queixa aqui está na montagem da ópera em italiano, com cantores, orquestra e regente italianos. Essa citação suscita ainda uma dúvida: se a ópera fosse cantada em português, com cantores, instrumentistas e regente brasileiros, ela seria considerada “nacional”?

Ao discutirmos esses pontos – obra representativa do Brasil “civilizado”, o “folclore” e o “original” – que chamamos de pilares cambiantes, por sua independência entre si e suas mudanças de enfoque em cada um dos artigos de jornal aqui apresentados, podemos também refletir sobre a volatilidade destes conceitos distintivos mediante uma investigação mais profunda de seu significado.

O que nos parece é que esses críticos também procuravam entender aquilo que lhes chegava pelos sentidos, usando conceitos e ideais frutos de suas buscas. Também pretendiam entender os processos de construção da arte nacional, que não necessariamente tem um fim ou uma produção definitiva.

---

<sup>6</sup> Pseudônimo de Theófilo Guimarães.

## **Bibliografia.**

- CARVALHO, Flávio, Nacionalismo musical em Alberto Nepomuceno. In FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, V. 2002, São Paulo, Anais do Fórum, São Paulo, ECA-USP, 2002, pp. 38-44
- CORREIA, Sergio Nepomuceno Alvim, *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*, Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1996
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante, *Enciclopédia de literatura brasileira*, 2ª ed. rev. ampl., São Paulo, Global, 2001
- “ÉPOCA Theatral” - entrevista o maestro Alberto Nepomuceno, *A Época Theatral*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1917
- WARD, Herbert D., *The romance of the faith*, <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/moa-cgi?notisid=ABP2287-0047-142>, Acesso em: 03 junho de 2003

## **Periódicos.**

- A LÍRICA do Municipal, *A Tribuna*, Rio de Janeiro, 11 set. 1913, p. 2
- CASTRO, Luiz de, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 02 ag. 1897, p. 3
- EGO, *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 set. 1913, p. 3
- GUANABARINO, Oscar, Artes e artistas, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 02 ag. 1897, p. 2
- GUANABARINO, Oscar, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 set. 1913, p. 5
- J. KRUSS, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 set. 1913, p. 2
- TEATROS e música, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 ag. 1906, p. 2
- TEATROS e ... , *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 ag. 1897, p. 3
- TEATROS e música, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 02 ag. 1897, p. 1

## *Por uma arte brasileira: a pintura acadêmica no final do Segundo Reinado e a crítica de Gonzaga Duque.\**

Paula F. Vermeersch\*\*

A produção pictórica acadêmica brasileira apresenta-se como um leque de problemas, formais e temáticos, que encontram importante momento de mudança contemporaneamente à crise política que marcou a última década do Império. Enquanto o regime monárquico caía, bem como o sistema escravocrata que o sustentava, houve uma renovação significativa nos quadros da Academia Imperial de Belas-Artes e modificações na pintura produzida pelos artistas formados pela instituição.

A intenção deste texto é apresentar, de forma introdutória e esquemática e visando trazer elementos para um debate mais amplo, como se pode observar tais modificações em um conjunto de quadros de três então jovens acadêmicos (Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida e Almeida Júnior) e na crítica de Luiz Gonzaga Duque Estrada.

As obras de Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida e Almeida Júnior são consideradas, pelos estudiosos, como pontos de inflexão do academicismo brasileiro.<sup>1</sup> Os três artistas foram bolsistas em Paris, onde circularam pela Academie Julien, pela École National Supérieure des Beaux-Arts e pelos circuitos dos ateliês mais famosos da cidade. Suas trajetórias coincidem em muitos pontos, e o final do Segundo Império se revela como ponto de virada de suas carreiras.

---

\* Este texto surgiu das discussões travadas por ocasião do meu *paper* de conclusão no Programa de Bolsistas do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, CEBRAP. Agradeço os professores Omar Thomaz, Rodrigo Naves, Miriam Dohnikoff e José Arthur Gianotti e os colegas André Tavares, Flávio Carvalho e Ana Paula Simioni pelas contribuições valiosas.

\*\* Doutoranda em Teoria e História Literária (IEL-UNICAMP), pesquisadora do CEPAB e do Projeto Temático *Cicognara*, Mestre em História da Arte e da Cultura e em Sociologia (IFCH-UNICAMP).

<sup>1</sup> Por exemplo, em José Roberto TEIXEIRA LEITE, *A Belle Époque*. In Pietro Maria BARDI (org.), *Arte no Brasil*, vol. 2, São Paulo, Abril Cultural, 1979; Luciano MGLIACCIO, *O século XIX (Catálogo da Mostra do Redescobrimento)*, São Paulo, Fundação Bial, 2000. Os dados sobre os artistas foram obtidos através do *site* da *Enciclopédia de Artes Visuais*, Itaú Cultural.

Rodolfo Amoedo (Salvador, 1857 – Rio de Janeiro, 1941) mudou-se para o Rio de Janeiro em 1868. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios, com Victor Meirelles e Sousa Lobo, em 1873, e um ano depois matriculou-se na Academia Imperial, onde estudou com Agostinho José da Motta, Victor Meirelles, Zeferino da Costa e Chaves Pinheiro. Viajou para Paris em 1879, como pensionista da AIBA, e estudou na Académie Julien e na École des Beaux-Arts de Paris, com Alexandre Cabanel e Pierre Puvis de Chavannes. Retornou ao Brasil em 1887 e, no ano seguinte, realizou sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro. Foi nomeado professor honorário de pintura na AIBA, em 1888, e teve como alunos Baptista da Costa, Eliseu Visconti, Cândido Portinari, Eugênio Latour e Rodolfo Chambelland.

Belmiro Barbosa de Almeida (Serro MG, 1858 – Paris, 1935) frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e a AIBA, entre 1869 e 1880, no Rio de Janeiro, estudando com Souza Lobo, Agostinho da Motta, Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros. Em 1878, formou com Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo um ateliê livre. Expôs seus trabalhos pela primeira vez em 1882, na Sociedade Propagadora de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Entre 1879 e 1883, lecionou desenho no Liceu de Artes e Ofícios e, dez anos mais tarde, na Escola Nacional de Belas-Artes. Atuou como conservador na Pinacoteca da AIBA, em 1883. Em 1888, em Paris, cursou a École des Beaux-Arts com Georges Seurat, além de estudar pintura com Jules Lefèbvre e B. Constant et Pelez. Permaneceu entre Paris e Roma até 1893, estudando com recursos próprios e com a ajuda de amigos, entre os quais Rodolfo Bernardelli.

José Ferraz de Almeida Júnior (Itu, 1850 – Piracicaba, 1899) ingressou na Academia em 1869, onde tornou-se aluno de Jules Le Chevreil e de Victor Meirelles. Encerrou seus estudos em 1874 e retornou a Itu. Abriu ateliê em 1875 e fez carreira como retratista e professor de desenho. Em visita à cidade, D. Pedro II concedeu-lhe pessoalmente uma bolsa de estudo para a Europa. Matriculou-se na École des Beaux-Arts de Paris, entre 1876 e 1882, e também estudou com Alexandre Cabanel. Regressa para o Brasil em 1882 e expõe na AIBA as obras produzidas em Paris.

Já Luiz Gonzaga Duque Estrada (Rio de Janeiro, 1863-1911) foi o mais importante crítico de artes plásticas do Brasil oitocentista. Sua produção recentemente, alvo de estudos

mais aprofundados e de edições criteriosas<sup>2</sup>, constitui um importante eixo de avaliação e análise da produção pictórica e escultórica dos artistas atuantes no Rio de Janeiro do século XIX e início do XX, além de fonte histórica de primeira ordem. Os problemas trazidos pelos textos do crítico carioca, na maior parte ainda dispersos pelos vários periódicos com os quais colaborou de maneira intensa e combativa, são de extrema importância para o estudo da história de nossas artes.

Gonzaga Duque iniciou sua trajetória muito jovem, como crítico de arte de *A Semana* em 1875, e publicou seu primeiro livro, *A Arte Brasileira*<sup>3</sup>, em 1888. A discussão básica, aqui, será sobre como as propostas estéticas de Gonzaga Duque, em seu livro de estréia, se articulam com um projeto político específico e um programa de modernidade estética e social para o Brasil, com o qual artistas contemporâneos também estavam comprometidos. As duas faces desse projeto, a estética e a política, à primeira vista podem parecer díspares, se levarmos em conta a questão da nacionalidade, mas é possível demonstrar que existe um vetor unificante nas afirmações e juízos de Gonzaga Duque e em certas telas do período, tendo em vista algumas particularidades do momento histórico.

Em *A Arte Brasileira*, Gonzaga Duque apresenta um balanço da produção pictórica e escultórica realizada no Rio de Janeiro, dos tempos coloniais até o momento em que escreve, o final da década de 1880. Tanto o capítulo introdutório quanto o final são construídos de forma a apresentar ao leitor um panorama da formação social brasileira, marcada pela origem colonial lusitana (definida como sendo uma decadência, uma degenerescência da nação portuguesa), pela escravidão e pela inexistência de um estado moderno (a política brasileira seria marcada pelo “favor”, pelo personalismo, segundo Gonzaga Duque). Esse estado de coisas levaria a um “desnacionalismo” na produção pictórica e escultórica realizadas no país.

Como proposta para a pintura brasileira, Gonzaga Duque aponta o trabalho dos jovens acadêmicos bolsistas em Paris e que retornavam ao Rio de Janeiro no final da década de 80: Almeida Júnior, Belmiro de Almeida e Rodolfo Amoedo, nomes que marcarão o painel artístico das décadas seguintes, conjuntamente com Henrique

---

<sup>2</sup> As publicações de Vera LINS, como *Gonzaga Duque – A estratégia do franco-atirador*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1995, são os primeiros estudos sistemáticos sobre o crítico carioca.

<sup>3</sup> Luiz GONZAGA DUQUE, *A Arte Brasileira*, Campinas, Mercado de Letras, 1995.

Bernardelli.<sup>4</sup> As telas apontadas pelo crítico como indícios de uma renovação da arte produzida pela Academia, com exceção de uma, vieram ao conhecimento do público na última exposição da instituição durante o período monárquico, a de 1884, e correspondem à produção dos anos franceses de formação dos três pintores.

Frederico Barata, em *Eliseu Visconti e seu tempo*<sup>5</sup>, ao discorrer sobre a formação do autor de *Gioventù*, traça um esboço da agitação que tomou conta da Academia, às vésperas da proclamação da República. Na antiga sede da instituição, a polícia foi chamada para aplacar a enorme briga entre estudantes e alunos, em 1888; dois projetos diferentes para a renovação do ensino artístico no Brasil dividiam as opiniões dos artistas, apresentados por grupos que se denominavam os “modernos” e os “positivistas”.

Esse confronto entre duas visões diversas do que deveria ser a arte acadêmica brasileira é o produto de discussões que se haviam iniciado no início da década, quando as primeiras telas dos alunos residentes na Europa aportaram no Rio de Janeiro, trazendo o indício de que os alunos da velha Academia, fundada pelos mestres franceses Taunay, Debret e Le Breton, respiravam ares novos na capital francesa.

O caso de Rodolfo Amoedo é exemplar desse processo. Vencedor do concurso de 1878, ganhando a bolsa de estudos para Paris, estudou com o velho mestre acadêmico Alexandre Cabanel, e, ao que tudo indica, por um período curto de tempo, com o renovador Puvis de Chavannes. Os críticos afirmam que o período parisiense seria o mais fecundo da obra do pintor baiano.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Em *A Arte Brasileira*, Gonzaga Duque também aponta Henrique Bernardelli como um jovem promissor e de trabalho interessante. Neste artigo, não tratarei dos quadros de Bernardelli do período, não por considerá-los sem importância para o debate, mas porque pretendo demonstrar relações dos artistas brasileiros em formação com os debates parisienses, que Bernardelli igualmente conhecia; sua formação, contudo, foi primordialmente italiana. Perdendo o concurso de 1878 para Amoedo, Bernardelli foi com recursos próprios para Roma e lá entrou em contato com a obra de Domenico Morelli, entre outros artistas. Suas primeiras obras estão marcadas pelo realismo italiano, principalmente dos pintores do sul, como atesta Luciano Migliaccio no Catálogo do MASP, no texto que escreve sobre o *Interior com menina que lê*, quadro pintado por Bernardelli em Veneza, em 1884. Cf. Luiz MARQUES, *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Arte do Brasil e demais coleções*, São Paulo, MASP, 1998.

<sup>5</sup> Frederico BARATA, *Eliseu Visconti e seu tempo*, Rio de Janeiro, Zelio Valverde, 1954.

<sup>6</sup> Apesar de não existir um catálogo *raisonné* nem uma bibliografia específica sobre Rodolfo Amoedo, informações importantes podem ser obtidas em Mário PEDROSA, Amoedo, lição de um centenário. In Otilia ARANTES, (org.), *Acadêmicos e Modernos – Textos Escolhidos III*, São Paulo, Edusp, 1998. Cf. igualmente Luiz

Na Exposição Geral de 1884, foram apresentadas quinze telas de Amoedo, enviadas de Paris<sup>7</sup>; oito eram estudos diversos, a *Marabá*, o *Último Tamoio*, *A partida de Jacob*, um esboço para *Jesus em Cafarnaum*. Mas uma tela chamou a atenção de visitantes do salão, segundo Gonzaga Duque: a intitulada *Estudo de Mulher*. Uma senhora carioca teria exclamado escandalizada: “Que mulher mais sem vergonha!”, e muitos integrantes da Academia teriam sentido um grande mal-estar diante da tela, tomando-a por imoral. Gonzaga Duque revolta-se contra tal opinião: “Que a moral seja respeitada com auxílio da folha de videira, Srs. Artistas; assim o manda e ordena a sempre pura, a sempre imaculada, a sempre virgem, e muito ilustre e sábia congregação acadêmica”<sup>8</sup>.

O tema do quadro, o nu feminino num interior luxuoso, uma moça contemporânea, descansando languidamente num divã, cercada de peles e sedas, diferenciase da temática tradicional acadêmica, em que o nu está ligado a temas mitológicos ou históricos, remetendo à grande tradição da cultura clássica. No caso brasileiro, o nu mitológico feminino ligara-se, na geração anterior da Academia Imperial, ao projeto indianista, como demonstra a *Moema* de Victor Meirelles.

Amoedo expôs, em 1884, uma mulher moderna, num interior burguês, não uma deusa ou mãe lendária da pátria. Uma atmosfera de erotismo requintado, urbano, um bordel refinado – não um exterior, uma paisagem histórica – é a proposta de Amoedo na tela. Enquanto a figura se encontra nítida, precisa, o fundo é composto por pinceladas soltas. A textura de cada um dos materiais utilizados na decoração do cenário é executada de maneira diferenciada: o tapete felpudo, o papel de parede, a colcha de cetim, a almofada, a pele do corpo, o cabelo e o leque dão mostras do virtuosismo de Amoedo ao utilizar várias técnicas de pinceladas.

No Catálogo da Exposição de 1884, a obra está denominada *Estudo de Mulher*, nome pelo qual foi patrimoniada, mais tarde, nas coleções da Academia, da Escola Nacional de

---

MARQUES (org.) *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP – Arte do Brasil e demais coleções*, São Paulo, MASP, 1998, e Luiz MARQUES (org.), *30 mestres da pintura brasileira*, Catálogo da Exposição no MASP, São Paulo, 2001.

<sup>7</sup> Consultar o Catálogo da Exposição, publicado na íntegra por Carlos Roberto Maciel LEVY (org.), *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas-Artes – Período Monárquico (Catálogo de artistas e obras entre 1880 e 1884)*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1990, pp. 257-277.

<sup>8</sup> Luiz GONZAGA DUQUE, *op. cit.*, p.187.

Belas-Artes e do Museu Nacional de Belas-Artes. Luciano Migliaccio<sup>9</sup> indaga se o título da obra não encobriria um pequeno mistério: a tela se encontra acabada ou é uma preparação, um experimento, e o fundo receberia um tratamento mais polido, por assim dizer?

O mestre dos brasileiros em Paris, Cabanel, em 1863, encontrou o êxito máximo no *Salon* com seu *Nascimento de Vênus*, tela que se encaixa perfeitamente no gosto e no estilo rigorosamente acadêmico, institucional. No mesmo ano, porém, uma grande polêmica rondou outra tela, que foi recusada no *Salon* em que Cabanel glorificou-se. Das cinco mil telas enviadas à comissão julgadora, três mil foram recusadas, causando grande embate. O imperador Napoleão III resolveu intervir, diante do clamor do público e da imprensa, e criou o posteriormente célebre *Salon des Refusés*<sup>10</sup>, em que figuraram obras de Whistler, Pissarro, e de Édouard Manet, com seu perturbador *Almoço na Relva*.

Dois anos mais tarde, Manet expôs no *Salon* sua *Olympia*, causando um dos maiores escândalos da história da pintura. Paris dividiu-se diante da figura atrevida, do olhar direto e da nudez despudorada da moça que recebe flores da criada, numa associação direta com a *Vênus de Urbino* de Ticiano. Mas *Olympia*, nome que freqüentemente se empregava fazendo referência a prostitutas, a pose da modelo, o fato de ser uma contemporânea, não uma ninfa ou deusa recostada num interior ou à beira de um lago, o próprio tratamento da pincelada, o contraste sem mediações entre o primeiro plano, claro, composto pela cama e pelo corpo, e o fundo escuro, chocaram os visitantes do *Salon*.

Manet tornou-se, com *Olympia*, o centro de acalorados debates entre os defensores da tradição acadêmica e os partidários da renovação da pintura francesa. Os acontecimentos precipitam-se na ação do grupo dos chamados impressionistas, nas duas décadas seguintes. O interessante é observar que, no *Salon* de 1882, um ano antes da morte de Manet, seu *O Bar do Folies-Bergère* revelou-se um grande sucesso, e o nome do artista transformou-se em referência em Paris, a mesma cidade que teve de deixar provisoriamente anos antes, para proteger-se do celeuma em torno de *Olympia*.

Quando Amoedo chegou a Paris, as novidades da pintura de Manet estavam começando a ser assimiladas nos círculos oficiais e estudantis da cidade; o impacto dos escândalos deu lugar a tentativas de conciliação da forma acadêmica com uma temática

---

<sup>9</sup> Luciano MIGLIACCIO, *op. cit.*

<sup>10</sup> Jorge COLI, Manet, o enigma do olhar. In Adauto NOVAES (org.), *O olhar*, São Paulo, Cia. das Letras, 1988, e Gaétan PICON, *1863 – Naissance de la peinture moderne*, Genebra, Skira, 1983.

moderna, contemporânea. O próprio nu mitológico passa a ser objeto de paródia, de interpretação mais livre, como atesta o *Nascimento de Vênus* de Henri Gervex.

Almeida Júnior é tratado com extrema simpatia por Gonzaga Duque, em *A Arte Brasileira*. O crítico sublinha sua participação na Exposição de 1884, ao lado de Amoedo, e ressalta o caráter ousado da obra do paulista. É interessante sublinhar que a figura de Almeida Júnior, para Gonzaga Duque, é a do artista que não deixa suas raízes paulistas para trás, o rapaz simples que, em Paris, afirmava sem constrangimento “estou doido por mi pilhar no Brasil”. Essas linhas de Gonzaga Duque ajudaram a construir a imagem caipira do pintor, que sustentaria uma espécie de lenda sobre o artista de Itu. Gonzaga Duque liga as primeiras produções de Almeida Júnior, como o *Derrubador Brasileiro*, a Courbet.

Outra tela que Gonzaga Duque aponta como saída para a pintura brasileira, em *Arte Brasileira*, é *Arrufos*, de Belmiro de Almeida. O jovem crítico inclusive serviu de modelo para a composição. Mais uma vez, um interior burguês, decorado com bom gosto e segundo os padrões parisienses de educação, mas agora abrigando um casal bem-vestido que acabou de ter um desentendimento.

Gonzaga Duque cria uma pequena cena literária para discorrer sobre a tela: “[...] É um episódio doméstico, uma rusga entre cônjuges. O marido, um rapaz de fortuna, chega em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aqueles dias como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquele interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. [...] Há um momento em que ela excede-se, diz uma frase leviana; ele reprova, ela retruca, ele repele; então ela não pode se conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divã para abafar entre os braços o ímpeto do soluço [...]”.<sup>11</sup>

*Arrufos* é um arranjo de objetos cuidadosamente escolhidos para sinalizar a condição dos personagens da cena. O contraste cromático entre o vestido claro da mulher e o fato escuro do homem é atenuado pelo castanho do fundo; o embate entre os personagens ocorre dentro de um cenário que é, antes de tudo, um lar burguês aconchegante.

Belmiro de Almeida, em *A Arte Brasileira*, figura como o dândi carioca por excelência. Boêmio até o casamento, segundo Gonzaga Duque, o artista destaca-se pelo seu

---

<sup>11</sup> Luiz GONZAGA DUQUE, *op. cit.*, p. 211.

tipo, em meio à rua do Ouvidor, pela sua dedicação à caricatura e pelo seu amor à *toilette*, que, ao contrário da boemia, não abandonará, escreve o crítico.

Aparentemente, existe uma disparidade paradoxal no fato de que telas como *Descanso da modelo*, *Estudo de Mulher* e *Arrufo*s sejam apontadas como padrões para a pintura brasileira por um crítico que anseia por uma arte nacional; tais trabalhos estão totalmente relacionados com as discussões parisienses, comprometidos com um ideário burguês europeu, com normas de uma cultura urbana (que começava a surgir no Brasil de forma incipiente) que não correspondiam à realidade de uma nação agrária, escravocrata, de hábitos e costumes patriarcais.

Nesse sentido, poderia-se contra-argumentar as teses de Gonzaga Duque em *A Arte Brasileira*, lembrando que a pintura histórica instalada na Academia Imperial pelas gerações anteriores estaria muito mais comprometida com um projeto nacional do que essa pintura dândi, refinada, francesa. Telas como *Primeira Missa no Brasil*, *Batalha do Avaí* e mesmo as aquarelas de Debret encaixavam-se também em discussões formais internacionais, mas ambicionavam a criação de um repertório que desse conta do que se podia ver nas ruas e nos campos brasileiros ou o que se podia reconstruir do passado local.

O ideário romântico indianista igualmente seria mais eficaz do que a pintura dos jovens modernos, com a vantagem de traduzir projetos estilísticos vindos da Europa em um sentimento de pertencimento às terras americanas. Esse pertencimento esteve ligado a uma tragicidade primordial, como no caso da *Moema* de Victor Meirelles, e do *Guarani* de José de Alencar, que comoveria o público letrado da época.

O problema do nacionalismo na arte ficou sem solução, para Gonzaga Duque, como atesta seu romance *Mocidade Morta*, publicado em 1899.<sup>12</sup> Em *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque fala da extrema decepção e da compreensão de que seria impossível criar uma arte moderna num país em que a maior parte das pessoas não sabia sequer os rudimentos da leitura e da escrita. Restritos à Rua do Ouvidor e adjacências, os personagens vagam entre indefinível mal-estar e perda de ilusões; o jovem crítico e jornalista Camilo Prado, alter ego do autor, encontra não o sucesso na imprensa, mas a doença e a morte, enquanto seu melhor amigo, o pintor boêmio Agrário de Miranda, o “Manet indígena”, passa de artista irreverente e incompreendido à retratista de figurões e bolsista permanente na Europa.

---

<sup>12</sup> Luiz GONZAGA DUQUE, *Mocidade Morta*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1995.

Em 1888, porém, Gonzaga Duque consegue responder ao embate entre moderno e nacional através de um projeto político, que permeia todo *A Arte Brasileira*. O jovem crítico de Artes Plásticas fez parte do Partido Abolicionista e circulou nos meios intelectuais e políticos cariocas que giravam em torno de José do Patrocínio, figura emblemática de um certo tipo de homem de letras refinado e irreverente, combativo e bem-humorado, que seria uma das marcas da intelectualidade carioca na nossa Belle Époque.

As posições de Gonzaga Duque, em *A Arte Brasileira*, são retiradas de uma bibliografia bastante indicativa de ligações com grupos políticos e intelectuais do período. Como demonstra Angela Alonso em *Idéias em Movimento*<sup>13</sup>, durante o processo de crise do Império, grupos da chamada geração 1870 tomaram posições diversas frente a questões como a abolição da escravatura, projetos de reforma agrária e de modernização produtiva, alternativas de regimes políticos. Alguns autores eram citados por todos os letrados brasileiros, durante as décadas de 70 e 80 do século XIX: era o caso dos portugueses Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e o grande escritor Eça de Queiroz e do francês Hippolyte Taine, mas a maneira como esses autores eram utilizados variavam segundo as estratégias argumentativas de cada grupo.

Angela Alonso ressalta que, em sua pesquisa, não trabalhou diretamente com dois grupos, por estes não apresentarem propostas doutrinárias sistemáticas (conjugando-as com os grupos mais representativos) e porque, em um caso, produziam obras literárias ou de crítica literária, cuja temática necessitaria de uma análise própria: o abolicionismo popular (ou o grupo de José do Patrocínio) e associações como o grupo de *A Semana* e da *Revista Ilustrada*.<sup>14</sup> O jovem Gonzaga Duque encaixa-se nos dois casos, justamente.

Seguindo a sugestão da autora, dentre os grupos por ela selecionados e denominados, pelo tipo de posicionamento e de utilização de ferramentas intelectuais, *A Arte Brasileira* seria um pequeno condensado de idéias que seriam temas dos “Novos liberais” (dentre eles André Rebouças, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa) e dos “Positivistas abolicionistas” (Clóvis Beviláqua, Sílvio Romero, Tobias Barreto).

Telas de temática urbana, trazendo novos processos compositivos diretamente de Paris seriam, portanto, retratos de um ideal normativo, de um desejo por um Brasil moderno, urbano, com um estado eficiente e uma sociedade justa, civilizada. Os males de

---

<sup>13</sup> Angela ALONSO, *Idéias em Movimento: A geração 1870 na crise do Brasil-Império*, São Paulo, Paz e Terra, 2002.

<sup>14</sup> Angela ALONSO, *op. cit.*, pp. 47-48.

uma modernização tardia e incipiente eram obstáculos intransponíveis à criação de uma tradição artística própria, de debates profundos e duradouros. O que seria um desacerto na verdade é uma espécie de sonho utópico, de profissão de fé, como os textos panfletários de José do Patrocínio. O sonho do jovem crítico naufraga diante da mudança do regime e da continuidade das instituições sociais, mas, para a construção de uma História da pintura no Brasil, é imprescindível saber que houve um momento de propostas novas e arrojadas, ainda que contraditórias, e irrealizáveis.

## *Émile Rouède, Olavo Bilac e a criação de uma história das artes em Minas Gerais no século XIX.*

André Tavares\*

Ainda capital do Estado de Minas Gerais no início da década de 1890, Ouro Preto assistiria a um momento de especial efervescência cultural, numa espécie de canto do cisne, para roubar a expressão de Brito Broca, antes de cair no limbo, no decênio seguinte, com a transferência da administração central para Belo Horizonte. Esse período de atividade fora do comum que se estende, pelo menos, até 1897, já havia sido analisado pelo mesmo Brito Broca em seu artigo *Uma grande época literária em Ouro Preto*<sup>1</sup>, originalmente publicado como artigo do jornal *A Manhã*. Ao redor da Faculdade de Direito ou das atividades da magistratura, organiza-se um pequeno grupo de literatos cuja estrela central será, sem dúvida alguma, Alphonsus de Guimaraens, o alcunhado solitário de Mariana, inventor de um peculiar simbolismo em que certo gosto medievalizante e sobrenatural se fazia entender. Alphonsus manterá, durante longo tempo, contato com Freitas Valle, o mecenas paulista da Villa Kyrial, e organizará uma biblioteca atualizada, de mosto marcadamente simbolista e francófilo, onde não faltarão a Decadência Latina de Péladan e obras de Verlaine. Raimundo Correia também participaria dessa sociedade literária nas montanhas. Tendo assumido cargo de professor na Faculdade de Direito, em 1892, encontrou em Augusto de Lima o anfitrião dedicado, pronto a acudir o hóspede que, na primeira noite na cidade sombria e brumosa, é perpassado pelo medo de possíveis espectros e fantasmas soltos na neblina da cidade melancólica.

As divergências políticas, na esteira da revolta da armada, farão subir a serra Olavo Bilac e o pintor Émile Rouède (1848-1908) que estarão instalados em Ouro Preto em 1894. Bilac encontraria, ironicamente, refúgio ao lado de Diogo de Vasconcelos, antigo desafeto agora reabilitado pelo espírito antiflorianista, e, mais, de Afonso Arinos, este último

---

\* Doutorando em História Social e Mestre em História da Arte e da Cultura (IFCH-UNICAMP).

<sup>1</sup> Brito BROCA, *Uma grande época literária em Ouro Preto*. In *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas: Vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*, Editora da UNICAMP, Campinas, 1991, pp.146-151.

apresentado por B. Broca como uma espécie de sofisticado aristocrata entre livros, dedicado tanto à reconstrução de um passado a partir dos vestígios que recolhe nos arquivos quanto à esgrima, para a qual havia mandado instalar sala especial em sua residência ouro-pretana. O período da revolta seria, mais tarde, aproveitado por Bilac como tema para uma novela, *Sanatorium*, em que personagens movimentar-se-iam numa cidade nas montanhas mineiras, misto de antigo centro histórico com estância hidromineral em que personalidades políticas, exilados à força, gente de teatro, madames e estropiados à procura de tratamento para suas doenças reúnem-se e aguardam o desenrolar dos fatos na capital federal. Por fim, Coelho Neto deixaria suas reflexões sobre a terra mineira em *Por Montes e Vales*.

Personagem de trajetória incomum, Émile Rouède pode ser identificado como um dos responsáveis pela criação de interesse ao redor do patrimônio artístico do século XVIII mineiro e pela gestação de uma consciência do valor do patrimônio artístico como registro da história de uma nação. Ele já foi descrito como

um homem de múltiplas facetas. Além de pintor, lidava com música, literatura, fotografia e política com admirável desenvoltura. Em 1893, instalou-se em Ouro Preto onde passou a dar aulas de pintura num pequeno ateliê. Chegou a trabalhar no Ginásio de Santa Rita Durão em Itabira (MG). Passou os últimos dias em Santos (SP), para onde se mudou em 1897.<sup>2</sup>

De origem francesa, Rouède vai ainda criança para a Espanha onde é iniciado nas artes plásticas. Alista-se na Real Marinha Espanhola e adota o mar como tema dileto para uma série de trabalhos. Já está no Brasil em meados dos anos 1880 e parece mover-se de modo desembaraçado no ambiente intelectual carioca do período. Gonzaga Duque, na *Arte Brasileira* de 1888, elaboraria um retrato irreverente do pintor boêmio e multifacetado:

Emílio Rouède, o marinheiro, pintor à la *minute*, o boêmio à la *diable*, o fotógrafo, o zincografista, que reunia a esses dotes ainda mais os de inimitável jogador de bilboquê, dramaturgo e comediógrafo, cozinheiro e pasteleiro, estreou nessa capital com uns pequenos quadros onde se reconhecia boa disposição para o cultivo da pintura. Francês por nascimento, espanhol por educação, alegre e encorajado, dedicou-se à pintura de marinhas gênero em que, a princípio, alcançou resultados satisfatórios, mas de um momento para outro diminuídos, e a tal

---

<sup>2</sup> Marcelina das Graças ALMEIDA, Belo Horizonte, Arraial e Metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In *Um século de Artes Plásticas em Belo Horizonte*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1997, p. 84.

ponto que ameaçaram um estacionamento completo, conseqüente, talvez, da falta de estudo diante da natureza.<sup>3</sup>

A ressalva de Gonzaga Duque ao aspecto estacionário das marinhas de Rouède talvez desaparecesse diante de algumas das paisagens executadas em Ouro Preto, algumas delas francamente revigoradas e sugerindo observação um pouco mais detida das condições físicas e a aparência das rochas, do relevo e da vegetação locais. Falo, especificamente, da *Paisagem Fluvial* e de vistas da Capela da Ordem Terceira de São Francisco e da Igreja de São José, em que certa espontaneidade de execução e uma compreensão íntima dos efeitos dramáticos da paisagem acidentada encontram tradução plástica de qualidade, transformando esses quadros em obras de arte mais interessantes do que as telas hoje preservadas no Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte, encomendadas pela companhia construtora da nova capital.

A experiência de Rouède em Ouro Preto e sua pioneira atuação como, digamos, restaurador de obras de arte já havia ganhado destaque no trabalho de Ângela Brandão sobre os desenhos elaborados por Tarsila do Amaral<sup>4</sup> durante visitas a Minas Gerais. Interessa-nos, de modo específico, o modo com que o pintor tenta fornecer bases para uma possível história das artes locais. Sua investigação nasce superposta à intervenção restauradora e a uma compreensão de que, nas Minas durante dois séculos, criou-se e desenvolveu-se uma escola ou ateliês de produção artística consistente, com qualidades peculiares e nível técnico digno de nota. Seu entusiasmo pelo que encontra no caminho das Minas é tal que o faz pensar na elaboração de uma história das artes em Minas, a *Origine de l'Art dans le pays de l'or*, tarefa da qual declina em função de alguém que tivesse mais tempo e condições de trabalho.

Rouède tenta organizar uma periodização para a produção artística mineira, criando uma fase *bandeirante* e uma fase *portuguesa*, esta última iniciada com a derrota dos paulistas na chamada Guerra dos Emboabas:

[Os bandeirantes] edificavam suas igrejas sobre o topo das montanhas de onde eles retiravam o ouro com as próprias mãos.

---

<sup>3</sup> Luiz GONZAGA DUQUE, *A Arte Brasileira*, Mercado das Letras, Campinas, 1995.

<sup>4</sup> Ângela BRANDÃO, *Desenhos de Tarsila do Amaral: barroco mineiro através do olhar modernista*, dissertação de mestrado em História da Arte, IFCH-UNICAMP, 1999.

Esses templos que, segundo as regras da lógica, deveriam ser despidos de todo sentimento artístico, em função da condição humilde de seus construtores, possuem, todavia, a marca do gosto europeu do sua época. E, o que é mais digno de nota e que mereceria um estudo sério, é que essa gente possuía um profundo caráter de simplicidade severa, difícil de se mesclar com o gosto caprichoso da arquitetura daquele século<sup>5</sup>.

Identifica nessa severidade que percebe nas realizações artísticas e na economia elegante dos recursos algo de um suposto caráter *mineiro*, expressão sua, que seria resultado de uma série de condicionantes:

A influência do clima, o meio e a aliança com o elemento indígena fizeram surgir um novo tipo de caráter nacional, sério, bravo, sóbrio, trabalhador e religioso, algo.

Esse caráter não se modificou e, hoje, constitui a base do caráter do mineiro<sup>6</sup>.

O pintor encanta-se pela simplicidade rústica, mas proporcionalmente bem acertada, das construções mais modestas. Acredita na cultura construtiva e valoriza o gosto dos povoadores, capazes de erigir pequenas obras-primas, a um tempo econômicas, severas e elegantes. O caso emblemático da Capela de São João Batista serve aos nossos propósitos de modo claro. Duas das crônicas de Rouède cuidam do encontro do artista com esse pequeno edifício, assentado no alto do Morro da Queimada, entre as ruínas do antigo arraial do Ouro Podre. No primeiro texto, o autor está ocupado em descrever o corpo e o feitio do edifício, além de dar notícia da “descoberta” espetacular de um belo crucificado de marfim no qual identifica a mão de um artista de qualidade. O segundo texto trata essencialmente do restauro dos pequenos painéis representando os apóstolos que se encontravam cobertos por pintura que os descaracterizava e ocultava obras de qualidade efetiva. A construção chã é apresentada pelo pintor em linhas gerais e o destaque é conferido à bela imagem de um Crucificado em marfim que é encontrada no altar-mor. A delicadeza da fatura desse Senhor da Agonia causa tal impressão no pintor que ele o

---

<sup>5</sup> As seis crônicas de Rouède em edição fac-símile reunidas por Hélio Gravatá no seu artigo da Revista *Barroco*, vol. 9, pp. 123-126, não trazem numeração. O trecho apresentado aparece na edição de 23 de maio de 1894 da Correspondence de Ouro Preto. Estamos preparando uma tradução comentada dessas pequenas crônicas que deverá ser publicada em breve.

<sup>6</sup> Émile ROUÈDE, Correspondence de Ouro Preto. In *Brésil Républicain*, edição de 23 de maio de 1894, sem numeração de página.

transforma em objeto privilegiado de pesquisa, base para um futuro estudo sobre a produção artística local. O cuidado na reprodução meticulosa de aspectos anatômicos em escala tão diminuta leva o autor da crônica a uma inusitada comparação com Meissonier, o hábil miniaturista francês de grande popularidade na Segunda metade do século XIX.

O testemunho do companheiro de viagem Olavo Bilac fixou, em crônicas para a *Gazeta de Notícias*, a idéia do Rouède restaurador, aquele que remove cuidadosamente as camadas sucessivas da pintura que haviam adulterado as imagens originais e que revelam, na base do retábulo, a verdadeira feição da pintura executada pelos mestres primitivos, artistas destros e de formação consistente. O elogio da simplicidade da arquitetura bandeirante e uma vontade de compreensão do processo de desenvolvimento das práticas artísticas na região das Minas permanecem nítidas na mente do leitor das crônicas do *Brésil Républicain*. Os textos de Bilac funcionam como contraponto aos de Rouède e, analisados em conjunto, dão a dimensão do que pode ter sido esse exílio mineiro e de que modo articulavam-se essas personalidades.

O questionário que apresenta ao final do segundo artigo dedicado ao estudo da capela de São João Batista guarda certa ingenuidade e sinceridade, ao mesmo tempo em que revela as etapas de uma investigação que vai aos poucos tomando corpo e mobilizando o pintor. Pergunta Rouède:

- 1 – Qual é o nome do construtor da Igreja de São João?
- 2 – Qual é o nome do pintor dos painéis representando os doze apóstolos?
- 3 – Qual o nome do escultor do Cristo em Marfim?
- 4 – As obras de arte dessa Igreja foram executadas aqui ou na Europa?
- 5 – Qual a nacionalidade desses artistas e de que época datam seus trabalhos?<sup>7</sup>

Para concluir, na seqüência,

solicito àqueles que se interessam por esse gênero de investigações que remetam os resultados de suas pesquisas a E. R., correspondente artístico do *Brésil Républicain*, rua do Caminho Novo, n. 3, Ouro Preto, indicando seu próprio endereço para que eu os possa agradecer e solicitar, caso seja possível, informações mais amplas sobre o tema.

---

<sup>7</sup> Émile ROUÈDE, Chronique de Minas. In *Brésil Républicain*, edição de 9 de junho de 1894, sem numeração de página.

Bilac, por si, ajuda a dar corpo a um punhado de lendas e lugares comuns. Sua interpretação da maturidade de Marília e os amores de Gonzaga fez época, mesmo que falseando a trajetória do poeta árcade com propósitos de criar efeitos novelescos. É o próprio Brito Broca que nos adverte acerca desse “mau passo” lembrando que,

Na verdade, Bilac não deixou de se interessar pela história senão como artista, e as crônicas que escreveu estão longe de primar pela fidelidade aos textos. Uma delas, mesmo, ao redor dos amores de Gonzaga, chegou a divulgar sobre Marília uma versão inexata, que tomou vulto e só foi desmentida muito mais tarde, por Tomás Brandão, em livro largamente documentado.<sup>8</sup>

Essa Marília entre enfastiada e melancólica, o queixo apoiado na mão, será, por fim, aproveitada por Alberto Delpino em duas telas, uma depositada no Museu Mineiro de Belo Horizonte e outra, de dimensões um pouco mais modestas, recolhida ao acervo do Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora. A imagem da musa árcade apresentada à janela, trajada em negro, como imersa num luto que não se acaba, com a paisagem dissolvida de uma Vila Rica engolfada pelo tédio, ao fundo, seria reproduzida, inclusive, em gravuras e pagaria tributo à construção de uma iconografia local de forte poder. Podemos imaginar essas Marílias de Delpino em conexão com as experiências de Pedro Américo, Aurélio de Figueiredo ou Décio Villares na formulação de uma imagem para o Tiradentes. As Moemas, Iracemas parecem dividir a predileção dos artistas com essas novas personagens, figuras de existência concreta e novos heróis de uma república que vai, aos poucos, organizando seu panteão.

Mas as crônicas de Bilac estão, em alguns momentos, em ligação direta e inequívoca ao trabalho de Rouède – tanto do artista como do cronista – como no caso do texto sobre a Capela de São João Batista, situação em que uma comparação em linhas gerais já é suficiente para evidenciar essa comunhão. Apenas, Bilac parece mais interessado em construir e modular certos efeitos, criando certa impressão evanescente e melancólica, utilizando a imagem do cair do sol ao fim do texto, com propriedade:

---

<sup>8</sup> Natural de Juiz de Fora (MG), Alberto Delpino nasce em 1864 e falece em Belo Horizonte em 1942. Inicia seus estudos artísticos no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, transferindo-se, posteriormente, para a Academia Imperial de Belas-Artes, onde foi Aluno de Victor Meireles e George Grimm, entre outros. Complementa sua formação na Academia de Belas-Artes em Paris. É premiado na Exposição do IV Centenário do Descobrimento, em 1900, e no salão Nacional de Belas-Artes de 1907.

Quando saio, o ocaso arde, declina a tarde e já, em baixo, os côncavos dos vales se vão enchendo de sombra. Mais negras, com a ausência do sol, parecendo mais próximas, as montanhas se recortam duramente no fundo do céu, como se fossem de bronze, e uma inquietação melancólica, um silêncio doce pesam sobre tudo. Antes de montar a cavalo, para descer a escarpa, quero ouvir a voz do sino que chamava à oração os mineiros de há dois séculos; faço vibrar o seu bojo, com uma pancada seca. Um grito claro, estridente, irrompendo metal, sobe, canta no ar, derrama-se por toda a natureza, e morre como um gemido triste, no recolhimento do crepúsculo que desce.<sup>9</sup>

As linhas centrais, à maneira do primeiro artigo de E. Rouède sobre a capela de São João, dedicam a mesma atenção ao Crucificado de marfim de fatura excepcional, obra de arte de autor desconhecido, e às pinturas do retábulo restauradas sob sua vista:

Quase totalmente arruinada há pouco tempo, a igreja de S. João do Ouro Fino está hoje restaurada.[...] Ardem de novo as velas diante do mais belo Cristo que jamais viram meus olhos. [...] Esse Cristo é uma obra prima, uma preciosidade inestimável, um tesouro – talvez o tesouro mais valioso existente em todas as igrejas da cidade. É de marfim e mede um palmo de altura. Nada pode dar idéia da perfeição suprema, da arte inexcedível, da quase sobre-humana delicadeza com que foi talhado esse pequeno pedaço de marfim. Em todo o corpo, um conhecimento profundo de todos os detalhes anatômicos se revela; não falta uma saliência de articulação, uma indicação de músculo, uma corda de tendão ou veia. E nunca vi, em escultura alguma, a expressão estupenda, maravilhosa que o artista soube dar à face do Crucificado, torcida pela angústia, de fronte lacerada pelos espinhos, lábios repuxados pelo sofrimento, olhos amarguradamente cerrados pela dor.<sup>10</sup>

E, a seguir:

Circula o sopé do altar-mor um painel dividido em doze quadros, em que estão representados os doze apóstolos.

A pintura desses quadros foi sacrilegamente e desastrosamente restaurada há pouco. Os santos parecem com os lábios violentamente pintados a vermelhão com lábios de *cocotte*, pestanas enormes e grossas como arame, cabelos horríveis, roupagens hediondas. Pacientemente, a pinceladas hábeis de aguarrás, Emilio Rouède conseguiu destruir em um

---

<sup>9</sup> Olavo BILAC, S. João do Ouro Fino. In *Obra Reunida*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 360.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 361.

dos quadros a camada profanadora das tintas novas e a pintura primitiva apareceu, deliciosa, finíssima, de incomparável precisão de colorido e irrepreensível correção de desenho.<sup>11</sup>

Em contrapartida, a atenção de Rouède às figuras do passado literário colonial, manifesta em um dos seus artigos, faz intuir as mãos de Bilac e do círculo de suas amizades, dedicados companheiros a instruir o pintor estrangeiro interessado pela história local. Brito Broca o coloca em contato direto com o círculo de exilados políticos, assim se exprimindo sobre o assunto:

Émile Rouède, francês de nascimento, brasileiro de adoção, colega de Bilac n' *A Cidade do Rio*, homem de sete instrumentos, também fugido da polícia de Floriano, montou atelier no Caminho Novo, onde se pôs a pintar paisagens locais. O poeta [e aqui refere-se a Bilac] [...] visita-o com freqüência. E não é difícil reunir-se todo um grupo de exilados, em companhia dos intelectuais da terra, a percorrer os arrabaldes da cidade nesses crepúsculos cinzentos de Ouro Preto que trazem tanta nostalgia.<sup>12</sup>

Os escritos de Rouède, somados ao famigerado estudo de Rodrigo Bretas sobre o Aleijadinho, mais as indicações de Bernardo Guimarães, particularmente àquelas alusivas aos profetas de Congonhas que Alfredo Bosi<sup>13</sup> destaca d' *O Seminarista*, formam um conjunto razoável de textos sobre a arte colonial em Minas Gerais e nos permitem compreender que caminhos percorreram a crítica e o estudo desse espólio artístico ao longo do século XIX. Há tantos matizes quanto autores diferentes: no Bretas, a construção do Aleijadinho como figura romântica um pouco à Michelangelo; em Bernardo Guimarães, a reinterpretação em chave “gótica” das formas patéticas dos profetas de pedra sabão; em Rouède, a valorização do passado artístico como testemunho de uma história local, e, aqui, o ponto central de sua lição. O artista observa e reconhece a obra artística, acerca-se dela e, além de indicar algo como uma metodologia consistente para seu estudo, incluindo a consulta possível aos documentos conservados nos arquivos provinciais, chega, de fato, à intervenção objetiva sobre a obra de arte. E mais, o pintor logra transformar sua estadia

---

<sup>11</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>12</sup> Brito BROCA, *op. cit.*, p. 150.

<sup>13</sup> Acerca desse ponto ver em *Dialética da Colonização*, São Paulo, Cia. das Letras, 1998, o capítulo “Colônia, culto e cultura”, pp. 57-63.

forçada na terra em obra artística nova, aproveitando trechos da paisagem serrana em telas em que explora pontos de vista semelhantes àqueles registrados nas gravuras de Pohl do início do século XIX. De fato, a sua contribuição soma-se a execuções anteriores e reapresenta algumas tópicas da pintura de vista da Vila Rica do início do século XIX, assim como desenvolvida por Thomas Ender ou, mesmo, Armand J. Pallière. Há tomadas da Igreja de São Francisco de Paula e da Igreja de São José. Uma tela de 1894 apresentava a festiva inauguração do monumento a Tiradentes. Assim a descreve, com a propriedade característica, Ângela Brandão:

A tela de Rouède, pintada em Ouro Preto, Inauguração do monumento a Tiradentes mostra a praça tomada por uma multidão de espectadores e a cidade, cujo colorido dos edifícios chama a atenção, mas funciona apenas como cenografia para a festa cívica e republicana, em 1894. É curioso notar como, através de um recurso romântico, a escala do monumento é irreal, produzindo um gigantismo e grandiosidade sobre a cidade e sua população, como as gravuras de festas de ascensão de balões do século XVIII.<sup>14</sup>

Rouède, ainda, executou, a pedido da Comissão construtora da nova capital mineira, vistas da primitiva Curral d'El Rei, cidade sobre a qual seria edificada a futura Belo Horizonte. Essas telas, conservadas no Museu Histórico Abílio Barreto, guardaram um pouco da memória do arraial que ia desaparecendo, fixando para a posteridade, a bela vista da antiga Igreja de Nossa Senhora de Boa Viagem, desaparecida, finalmente, para ceder lugar ao neogótico da construção que se fez a seguir. Dedicou, também duas crônicas do *Brésil Républicain* à descrição pormenorizada da antiga matriz procurando buscar-lhe o valor, mesmo quando em sincera indisposição com a ornamentação de feição rococó do interior. Esse será o tema central de Hélio Gravatá em seu artigo “Émile Rouède, a arte mineira e a velha matriz de Curral d'El Rei”, publicado originalmente na revista *Barroco*<sup>15</sup>, cujo maior mérito é a inclusão de fac-símiles das crônicas do *Brésil Républicain* assinados pelo nosso artista. A arte de Rouède, no que diz respeito ao devir dos monumentos registrados em Curral d'El Rei, funcionou apenas como suporte para a memória. Não logrou sensibilizar ou chamar a atenção sobre a importância de cuidar das obras de gerações passadas, atestados materiais da sociedade que as produziu.

---

<sup>14</sup> Ângela BRANDÃO, *op.cit.*, p. 93.

<sup>15</sup> Revista *Barroco*, Vol. 9, Belo Horizonte, UFMG, 1977.

A criação de uma iconografia para individualidades do passado colonial que pudessem engrossar uma galeria de personalidades emblemáticas nacionais ou, mesmo, a reinterpretação da paisagem local contaria com o interesse de outros artistas. Henrique Bernardelli, v. g., ocupar-se-ia da paisagem de Ouro Preto em uma bela vista dessa cidade, executada de modo sutil e ágil, hoje recolhida ao acervo do MASP. Esse mesmo artista executaria, por volta de 1904, uma tela em que o Aleijadinho aparece numa louvação das obras da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, examinando o púlpito em pedra sabão que acaba de ser terminado. O esmero na reconstituição dos trajés do século XVIII e a interpretação do cenário da capela-mor são o ponto alto desse trabalho.

Da atuação de Rouède em Ouro Preto podemos tirar algumas conclusões e imaginar algumas hipóteses. Falamos de nacionalismo ou de visões do nacionalismo durante períodos diversos do século XIX. Em nosso texto procuramos identificar nacionalismo e criação de uma história das artes local, fruto da iniciativa peculiar de um artista plástico que vê, na preservação da herança cultural, uma maneira de conservar vivo o passado do país e, de algum modo, instruir e educar. Diante de Rouède, estamos em contato com uma história que se constrói paulatinamente e com proveitos tangíveis. Não só a identificação precisa da autoria de projetos arquitetônicos, esculturas e pinturas entram no rol das cogitações, mas, também, a possível transformação desse material visual em repertório para novas obras, ou o treino de artistas em formação pela cópia de obras de arte preservadas em um museu criado especialmente para a conservação dessas peças. A responsabilidade do estado como agente a prestar tutela ao patrimônio disperso no território mineiro aparece formulada de modo pioneiro. Toda essa série de pequenas ações interligadas forma a urdidura de uma verdadeira política de valorização do patrimônio artístico local e das suas tradições específicas. A documentação existente recebe seu quinhão de importância, assim como a análise formal estrita. As próprias obras, lembra o pintor, são documentos dos quais se podem retirar informações valiosas. Nem o ponto final desse processo, é dizer, a sistematização, em uma ampla monografia, de dados que dessem conta da história da arte na terra do ouro é esquecida, uma vez que se cogita desde o início num manual ou texto que desempenhe a função de um registro. Concluindo, com Ângela Brandão, uma vez mais, é possível dizer que o pintor

sugeria [...] a necessidade do estudo da arte mineira e temia o problema da deterioração dos documentos e dos monumentos, assim como a morte daqueles que poderiam testemunhar sobre a origem daquela arte. Para Rouède, os templos mineiros, ao contrário do que poderia

esperar-se pela humildade de seus construtores, estavam marcados pelo gosto europeu da época, “dignos de nota para um estudo sério”. O pintor intuía um caráter nacional, autêntico ou mineiro para aqueles templos, pela influência climática ou indígena. Defendia a riqueza de arte e historiadas igrejas as mais simples e pequenas analisando, também, uma série de obras e edifícios, adotando uma diferenciação entre o exterior simples e o interior rebuscado.<sup>16</sup>

Figura rica em matizes e ainda pouco escrutinada, Émile Rouède parece em sintonia com o trabalho de gente como Aníbal Mattos que, a partir dos anos 1920, organizará parte da vida cultural de Belo Horizonte, promovendo, ao mesmo tempo, a arte do momento e aquela do passado colonial e criando articulações entre os séculos que nos parecem profundamente interessantes. Também a obra de Mattos aguarda reedições e uma revalorização que identifique, de modo preciso, seu significado no progresso da crítica de arte no Brasil. A “redescoberta” dos modernistas e seus desdobramentos artísticos devem ser compreendidos contra esse pano de fundo representado por uma tradição de revalorizações do patrimônio artístico, que, como é possível perceber, tem sua própria história e momentos-chave precisos.

### **Bibliografia.**

- ALMEIDA, Marcelina das Graças, Belo Horizonte, Arraial e Metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In *Um século de Artes Plásticas em Belo Horizonte*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1997
- BILAC, Olavo, S. João do Ouro Fino. In *Obra Reunida*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997
- BOSI, Alfredo, *Dialética da Colonização*, São Paulo, Cia. das Letras, 1998
- BRANDÃO, Ângela, *Desenhos de Tarsila do Amaral: barroco mineiro através do dhar modernista*, dissertação de mestrado em História da Arte, IFCH-UNICAMP, 1999
- BROCA, Brito, *Uma grande época literária em Ouro Preto*. In *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas: Vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*, Editora da UNICAMP, Campinas, 1991
- DUQUE GONZAGA, Luiz, *A Arte Brasileira*, Mercado das Letras, Campinas, 1995
- GRAVATÁ, Hélio, Émile Rouède, a arte mineira e a velha matriz de Curral d'El Rei. In *Rev. Barroco*, vol. 9, Belo Horizonte, UFMG, 1977, pp.123 – 126

---

<sup>16</sup> Ângela BRANDÃO, *op.cit.*, pp. 90-93.

## *Ferdinand Denis e o Brasil: primeiro encontro.*

Valéria Alves Esteves Lima\*

É curioso acompanhar o percurso seguido pelos intelectuais, em seus mais diversos campos de atuação, no sentido de buscar uma explicação para os rumos tomados pelo saber no Brasil e sobre o Brasil. Busca-se, em geral, elaborar um quadro que permita pensar nossa cultura em termos “nacionais”. Não ficou claro, até hoje, de onde viria esse caráter: se da origem, do processo de criação ou da intertextualidade das manifestações culturais, uma vez já elaboradas. Este último aspecto estaria, portanto, abrindo a possibilidade de pensar que o nacional em nossa cultura não está radicado em alguma condição de nascimento, mas deriva, sobretudo, das condições de diálogo que essas manifestações estabelecem entre si. Ao final de alguns séculos de profunda e numerosa produção do pensamento a respeito do contexto brasileiro, podemos afirmar que teríamos muito mais a ganhar se procurássemos elaborar, a partir desse acervo, chaves para compreender o que pode ser a realidade brasileira, passada e presente, sem querer encontrar justificativas e fundamentos “nacionais” para as produções culturais e artísticas que o compõem. Via de regra, esbarramos na necessidade de buscar (e encontrar!) o que seria uma literatura nacional, uma arte nacional, um pensamento nacional, etc, perdendo de vista, muitas vezes, a possibilidade de compreender o processo de criação e os diálogos que se estabelecem entre as mais diferentes produções humanas. É esse diálogo, de resto, que justifica a permanência de muitas dessas produções e contribui para lhes conferir um sentido que não tem origem apenas no momento em que foram elaboradas, mas que se reelabora e se reconstrói a cada nova leitura.

As produções referentes à história cultural brasileira no século XIX constituem, nesse sentido, um acervo que pode nos fazer facilmente cair na “armadilha do nacional”. É nesse momento que estão se organizando os discursos que deveriam dar sustentação ao Estado que então de consolidava. Política, economia, literatura e arte deveriam caminhar

---

\* Doutora em História Social (IFCH-UNICAMP), Mestre em História da Arte e da Cultura (IFCH-UNICAMP).

juntas na direção de uma pretendida e desejada autonomia do país diante das influências estrangeiras, sobretudo da antiga metrópole. Nem sempre, porém, essa autonomia deveria abolir suas raízes, abandonar suas origens e ignorar o inevitável tráfico de influências em um território tão marcado pela presença do Outro. O trabalho com as obras e documentos que compõem o conjunto de fontes disponíveis a respeito de nosso passado permite, assim, estabelecer aproximações e diálogos capazes de desvendar alguns obscuros caminhos da História.

O presente artigo tem a intenção de ensaiar uma aproximação com uma das figuras mais conhecidas e citadas entre nossas referências estrangeiras oitocentistas: Jean Ferdinand Denis (Paris, 1798-1874). Apesar de seu reconhecido papel no campo da literatura – tributa-se a ele uma importante participação na elaboração do romantismo no Brasil – e do intenso e prolongado contato com intelectuais e políticos brasileiros, talvez seja sua obra *Brasil*, que passou a integrar o amplo gênero da literatura de viagens, que torna seu nome conhecido entre nós.<sup>1</sup>

É importante lembrar que, na década de 1830, outras obras marcaram o discurso estrangeiro a respeito do Brasil, como vinha ocorrendo desde que o governo português acabara com a proibição de sua entrada no país, atitude que marcara todo o período de administração colonial anterior à vinda da corte para o Brasil. Os anos 30, porém, veriam surgir obras de um teor bastante distinto da maioria dos trabalhos resultantes das viagens e explorações de naturalistas e cientistas que percorreram o país a partir dos anos 1810. Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Jean Baptiste Debret (1768-1848) são personagens exemplares nesse sentido. Quando Ferdinand Denis publica *Brésil*, Rugendas já havia publicado o volume de sua *Viagem Pitoresca ao Brasil*, cujas edições alemã e francesa datam de 1835, enquanto os dois primeiros volumes da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* de Debret, publicados respectivamente em 1834 e 1835, também estavam à disposição do público francês. Além dessas duas obras, marcadas pelo uso intensivo da linguagem visual, outros registros informavam europeus e brasileiros a respeito dos fatos históricos brasileiros. Um exemplo pode ser encontrado na obra de John Armitage, *História do Brasil*,

---

<sup>1</sup> Publicado pela primeira vez em 1837, a tradução de *Brésil* para o português foi uma iniciativa da comissão responsável pela Coleção Reconquista do Brasil, dirigida por Mário Guimarães Ferri. A edição brasileira do livro de Denis integra o volume 46 dessa coleção, publicado em 1980 pela Editora Itatiaia, de Belo Horizonte, e pela Editora da Universidade de São Paulo.

desde o período da chegada da família de Bragança em 1808 até a abdicação de D. Pedro I em 1831. Publicada na Europa em 1836, já no ano seguinte a obra foi traduzida para o português.

Não apenas a postura destes autores diante do Brasil era diferente, como também suas obras e a intencionalidade de cada uma das propostas de aproximação com um Brasil ainda muito envolto em mistérios e segredos. No que diz respeito a Denis, porém, é preciso esclarecer que *Brésil* não era seu primeiro livro a respeito do Brasil, mas apenas uma espécie de re-edição de trabalhos anteriores. Publicado em 1837 como parte integrante de uma das várias coleções de livros de viagem editadas na época<sup>2</sup>, o volume reunia imagens retiradas de vários outros livros de viajantes. As imagens de Debret e Rugendas foram usadas à exaustão, mas também podemos identificar gravuras emprestadas dos relatos seiscentistas. Ainda que Denis seja bastante criterioso em seu texto, talvez mais para assegurar a veracidade das informações do que para fazer justiça aos autores, citando suas fontes sempre que se valia de alguma informação de terceiros, o mesmo não acontece com as imagens. Seu emprego é, diferentemente do que ocorre em Rugendas e Debret, meramente ilustrativo. Não pretende criar uma linguagem visual, mas apenas permitir que o público se aproxime um pouco mais da realidade descrita nos textos.

Essa característica é significativa da opção de Denis, afirmada desde suas primeiras obras, de trabalhar diretamente com as fontes já produzidas e com as informações objetivas que havia recolhido durante sua estada no país, entre 1816 e 1819. Elaborar uma história factual, eis sua intenção. O último item de *Brésil*, dedicado à “Situação do Brasil em 1837”, permite identificar as principais idéias de Denis sobre a construção de um saber a respeito do país e os limites daquilo que ele chama de “teorias do futuro”. Denis mostra-se extremamente pragmático ao afirmar que,

Por consoladoras que sejam, porém, não é aqui o lugar de desenvolver teorias do futuro; o espaço nos seria recusado para isso, **este livro é um livro de fatos**, e se nele se reconhecer alguma utilidade, é a esta circunstância que ele a deve. Não se poderia dissimulá-lo, apesar da recente publicação de excelentes obras, não obstante a boa disposição do público em as acolher, este belo país é ainda muito mal avaliado. Ainda há mais; o Brasil é ignorado pelo próprio Brasil [...]

Antes de tudo, pois, é da mais alta importância que os documentos que constituem a História sejam enfim compilados. Para que as teorias quotidianas sejam úteis, é indispensável dar-lhes

---

<sup>2</sup> Ferdinand DENIS, *Brésil*, Paris, Firmin Didot Frères, 1837 (*Coll. L'Univers. Histoire et Description de tous les Peuples*).

uma base, ou melhor dizendo, um ponto de partida. Que isto nos sirva de excusa, se não nos demoramos mais largo tempo nas brilhantes considerações que poderiam sugerir-nos, desde o presente, certos progressos, ou mesmo legítimas esperanças, inspiradas pela natureza do solo, pelo caráter progressista dos habitantes e pela disposição do país. **A esta tarefa da história filosófica preferimos a que tem por objeto verificar os acontecimentos concluídos, por assim dizer, sob nossos olhos,** e que todavia são ignorados pelo maior número. Aliás, ousamos acreditar que a leitura atenta deste trabalho porá cada um em estado de tirar do conjunto certas deduções, que seria talvez inútil apresentar aqui, visto que por si mesmo se oferecem ao pensamento.<sup>3</sup>

Podemos relacionar, a partir desse trecho, três pontos que servirão como elos entre algumas questões que pretendo desenvolver nesta ocasião. Um deles diz respeito à opção de Denis de trabalhar diretamente com fontes primárias, já consideradas por ele como a única forma de garantir um conhecimento objetivo da realidade. Reunir os “documentos que constituem a História” e acreditar que, e este é um segundo ponto, o leitor possa deles tirar suas próprias conclusões e deduzir sua avaliação a respeito do potencial do país, são procedimentos que ilustram aquela que me parece ser a intenção de Denis em seus estudos sobre o Brasil: rever criticamente a forma de considerar o país e de se aproximar dele. Para ele, uma avaliação consistente a respeito da realidade brasileira só poderia ser construída sobre as bases sólidas e confiáveis dos documentos. Como autor, Denis acredita no poder criador de seus leitores, capazes de concluir o invisível a partir do visível, ou seja, de traçar um quadro da situação a partir das referências que lhe são apresentadas. É assim que Denis parece construir suas obras, convicto, certamente, da natureza *beletrística* da História.

Com a intenção de alimentar um futuro debate, que certamente escapa aos limites deste artigo, ainda que trate de uma questão que está aqui subentendida, farei referência a um diálogo criado por José Saramago em seu livro *História do Cerco de Lisboa*, entre um historiador e o revisor de um de seus livros, no qual ambos discutem a complexa relação entre história e literatura. Conversando a respeito do processo de revisão, iniciam o seguinte diálogo:

o meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras

---

<sup>3</sup> Ferdinand DENIS, *Brasil*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1980, p. 398 (grifos meus).

contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não é vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis ...<sup>4</sup>

Para que o elo se faça, é importante notar como essas relações estão na base do pensamento de estudiosos que vêm se dedicando a compreender os parentescos culturais brasileiros. Mario Carelli, em seu livro *Culturas Cruzadas. Intercâmbios culturais entre França e Brasil*<sup>5</sup>, diz que Debret, no álbum que publicou sobre o Brasil, estava “retomando para a pintura o projeto literário de Ferdinand Denis em *Scènes de la nature sous les tropiques et leur influence sur la poésie*.”<sup>6</sup> Nesta obra, à qual irei me referir mais adiante, Denis enfatiza a questão da cor local e Carelli identifica uma preocupação semelhante em Debret, dizendo que, na esteira do jovem Denis, o maduro pintor propunha “um repertório de temas exóticos a seus compatriotas”. Ora, para quem conhece a obra de Debret, o conjunto de imagens ao qual Carelli se refere – as cenas de florestas virgens inseridas ao final do primeiro volume da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* – são uma exceção em seu trabalho. Debret não enfatiza o papel da natureza, mas, ao contrário, faz sua leitura a partir do cenário urbano e civilizado do país.

Para Ferdinand Denis, um homem definitivamente voltado para a literatura, a História tem uma natureza que está indissolúvelmente ligada à vida real, aos fatos que apenas os documentos podem traduzir com precisão e aos quais se deve, portanto, confiança e respeito. Volto ao diálogo de Saramago, desta vez para dar a palavra final ao historiador:

O senhor doutor é um humorista de finíssimo espírito, cultiva magistralmente a ironia, chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência, Sou irônico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> José SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 15.

<sup>5</sup> Campinas, Papyrus, 1994.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 86.

<sup>7</sup> José SARAMAGO, *op. cit.*, p. 16.

Partilhando dessa opinião e talvez para fugir dos excessos que poderiam levar a História ao descrédito, Denis defende ostensivamente a fidelidade aos documentos que já haviam sido produzidos sobre os fatos passados do Brasil. Enxergava, já naquele momento, que eles poderiam lançar uma luz diferente sobre as reflexões a respeito do país e, inclusive, tirar de cena abusos interpretativos e conclusões que mais eram construções arbitrárias do que deduções fundamentadas em indícios reconhecidos. É um pouco por esse caminho que ele revê a história e o papel dos indígenas, revisão que só pôde ser feita a partir dos relatos de viajantes e missionários que estiveram em contato direto com as mais diversas e antigas tribos brasileiras, e sobre os quais Denis se debruçou para poder compreender a complexa natureza desses seres. O autor não adota o mito do Bom Selvagem como chave interpretativa dos indígenas brasileiros, visto que, diante dos documentos que consultara e que retomava para a construção de suas obras, era flagrante a natureza complexa – humana, de resto – dos antigos habitantes do país. Uma das fontes que Denis mais prezava a respeito da história indígena era o relato de Jean de Léry, segundo ele, um excelente observador e um bom historiador. Falando de sua obra, afirma:

é em sua obra que estão descritas, pela primeira vez, com algum cuidado, as produções naturais do país; é nela que aprendemos a julgar estas nações desconhecidas até então, que acrescentavam à mais ardente coragem, as mais nobres e impressionantes qualidades, e entre as quais nos assustamos de encontrar o horrível costume da antropofagia como um fato moral diante do qual o espírito espantado recua, sobretudo quando é preciso reconciliá-lo com virtudes plenas de doçura e com provas da mais impressionante hospitalidade.<sup>8</sup>

É justamente por ter reconhecido o duplo caráter dos fatos e dos personagens de nossa história que acredito ser Ferdinand Denis alguém que muito tem a nos ensinar a respeito de como proceder diante da vida, de nossa vida passada e atual, adotando uma postura que busque, antes de qualquer outra coisa, informações e indícios que possam, posteriormente, ser trabalhados e re-arranjados na leitura que deles fazamos. Enxergar os

---

<sup>8</sup> “C’est chez lui que sont décrites pour la première fois, avec quelque soin, les productions naturelles du pays, c’est chez lui qu’on apprend à juger ces nations méconnues jusqu’alors, qui joignaient au plus ardent courage les plus nobles et les plus touchantes qualités, et chez lesquelles ont est effrayé de rencontrer l’horrible coutume de l’anthropophagie comme un fait moral devant lequel l’esprit épouvanté recule, surtout quand il faut le concilier avec des vertus pleines de douceur et des preuves de la plus touchante hospitalité”. Ferdinand DENIS, *Histoire Géographique du Brésil*, 1833, pp. 7-8.

fatos sem julgá-los previamente, reconhecendo, inclusive, que as histórias de diferentes povos e nações constituem exemplos umas para as outras. E não seria este, justamente, o interesse maior da História?

Neste particular, outra passagem de Denis pode nos dar exemplo dessa postura. No primeiro dos seis pequenos volumes de *Le Brésil, ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce Royaume*, organizados por Denis e por Hippolyte Taunay, observa o seguinte a respeito do início do tráfico de escravos negros para o Brasil: “não nos cabe decidir se a introdução dos negros foi e será sempre vantajosa para este país; deve-se temer que em benefício do momento não se tenha sacrificado o interesse do futuro; a resolução deste problema foi tomada de uma forma muito deplorável em Santo-Domingo. Que o Brasil possa se livrar de um destino semelhante”.<sup>9</sup>

Em sua obra e nos contatos com o Brasil e sua antiga metrópole, Ferdinand Denis parece disposto a trabalhar exaustivamente no sentido de construir uma imagem do Brasil que traduza a sua convicção de ser este um país destinado às maiores glórias. Acompanhou, durante décadas, o desenrolar dos fatos no Brasil, tornando-se uma figura capital para compreendermos a evolução cultural do país na segunda metade do século XIX, apesar de ter residido no país apenas três anos, entre 1816 e 1819. Segundo Cícero Dias, que elaborou o Catálogo do Fundo Ferdinand Denis da Biblioteca de Santa Geneveva, em Paris, a experiência de Denis, que chegou ao Brasil com dezoito anos, poderia se aproximar da viagem de Édouard Manet ao país, quando o futuro grande mestre da pintura tinha apenas dezessete anos. Dias observa que, “nesses dois adolescentes, o deslumbramento tropical provocará reações que, mais tarde, explicarão suas obras, cada um de acordo com suas vocações inatas”.<sup>10</sup>

Assim que chegou ao Rio de Janeiro, Denis estabeleceu contatos com Joachim Lebreton e Segismund Neukomm, nomes ligados ao grupo de artistas e artífices franceses chegados ao país também em 1816, cuja atuação permite à França “reivindicar a

---

<sup>9</sup> “Il ne nous appartient pas de décider si l'introduction des noirs a été et sera toujours avantageuse à ce pays; il est à craindre qu'au bénéfice du moment on n'ait sacrifié l'intérêt de l'avenir; la résolution de ce problème a été faite d'une manière bien déplorable à Saint-Domingue. Puisse le Brésil se sauver d'une pareille destinée!” Ferdinand DENIS e Hippolyte TAUNAY, *Le Brésil, ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce Royaume*, Paris, 1822, tomo 1, p. 33.

<sup>10</sup> *Catalogue du Fonds Ferdinand Denis*, établi par Cícero Dias, Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, Institut Français d'Hautes Études Brésiliennes, 1971.

anterioridade de iniciação nas artes e nas ciências, que um povo deve sempre a outro povo, e que faz, para sempre, época na história do seu desenvolvimento social”.<sup>11</sup> Percebe-se, por esta fala, que Denis encara com muita naturalidade a transferência de saberes e não coloca em questão o valor da cultura que então se constitui, a partir das relações entre os povos. Quando, em 1825, publica *Resumé de l’Histoire du Brésil*, Denis estende a relação de exemplaridade para o campo da política ao identificar o potencial do país depois dos eventos ligados à sua independência política. Anos depois de ter convivido com os brasileiros, afirma: “eu vi este país numa época em que ele estava longe de oferecer tão brilhantes esperanças. Agora, tudo parece fazer crer que estas esperanças se realizarão e que, uma vez que estão se realizando imensas melhorias no governo, todos os outros tipos de melhorias não podem deixar de se verificar. [...] Que a Europa, tanto tempo agitada por suas dissensões, possa ao menos se alegrar por haver oferecido uma lição proveitosa ao Novo-Mundo, que parece chamado a tão elevados destinos”.<sup>12</sup>

Este *Resumo*, como o nome bem o indica, era uma pequena obra que deveria dar continuidade aos volumes já publicados em 1822, juntamente com Hippolyte Taunay. Uma espécie de atualização, na verdade, uma vez que os fatos ligados à Independência haviam trazido dados novos para a interpretação do país.

Um ano antes de publicar seu *Resumé de l’Histoire du Brésil*, Ferdinand Denis publicara *Scènes de la nature sous les Tropiques, et leur influence sur la poésie*.<sup>13</sup> Na trilha de Humboldt, Denis declarava que seu objetivo era relembra a influência da natureza sobre a imaginação dos homens dos trópicos e chamar a atenção dos europeus para as vantagens que poderiam obter das cenas que lhe eram apenas imperfeitamente conhecidas. Afirmava, naquele momento, que era preciso trabalhar com a idéia de uma relação de troca entre a Europa e os lugares a ela submetidos e que, para compreender os povos com os quais

---

<sup>11</sup> Ferdinand DENIS, *Brasil, op. cit.*, p. 115.

<sup>12</sup> “J’ai vu ce pays à une époque où il était loin encore d’offrir de si brillantes esperances. Tout doit faire croire maintenant que ces esperances se réaliseront, et que d’immenses améliorations s’étant opérées dans le gouvernement, tous les autres genres d’améliorations ne peuvent manquer de suivre celles-ci. [...] Que l’Europe, si longtemps agitée par ses dissensions, puisse au moins se réjouir d’avoir offert une leçon profitable au Nouveau-Monde, qui semble appelé à de si hautes destinées!” Ferdinand DENIS, *Resumé de l’Histoire du Brésil*, Paris, Lecointe et Durey, 1825, pp. vi-vii.

<sup>13</sup> Paris, chez Louis Janet, 1824.

passariam a interagir, era preciso penetrar em seu pensamento, o que era ainda mais importante do que conhecer suas produções.

Neste momento, vale lembrar a semelhança de alguns propósitos defendidos por Denis com os procedimentos indicados por Joseph-Marie De Gérando em *Considérations sur les méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, redigidas e impressas em 1800.<sup>14</sup> De Gérando era membro da *Société des Observateurs de l'Homme*, instituição que teve uma curta existência (1800-1804), mas que deixou contribuições fundamentais para o entendimento do estado das questões ligadas ao conhecimento do Homem no início do século XIX.<sup>15</sup>

Em suas *Considérations*, De Gérando não apenas apresenta instruções, mas dá testemunho de uma postura que revê as atitudes dos viajantes diante dos povos selvagens. Segundo ele, acostumados a curtas permanências junto a estes povos, seus relatos careciam de profundidade, de precisão, de veracidade. Abundavam os testemunhos de uma visão preconceituosa, de julgamentos elaborados a partir de critérios que desconsideravam a realidade daqueles povos. De Gérando entendia que, para um eficiente conhecimento do Homem, era preciso adotar uma metodologia comparativa a partir da observação, o que aproximava a Ciência do Homem e as Ciências Naturais. De Gérando dá por superado o apego às puras teorias, afirmando a imperativa força da observação da natureza: é preciso escutá-la com cuidado e interrogá-la com freqüência. O espírito de observação, por sua vez, tem um caminho seguro: reúne os fatos para compará-los, e compara-os para melhor conhecê-los.

De Gérando observa que não há, entre os termos de comparação possíveis para o conhecimento do homem, nenhum mais eficaz do que aquele oferecido pelos povos selvagens. Bem conhecê-los permitiria à Ciência do Homem estabelecer uma escala exata dos diversos graus de civilização e das propriedades que os caracterizam: necessidades, idéias e hábitos que estão associados a cada uma das idades da sociedade humana. Os selvagens preencheriam, portanto, o primeiro degrau dessa escala evolutiva.

---

<sup>14</sup> Essas instruções foram elaboradas para auxiliar os trabalhos da expedição chefiada por Nicolas Baudin, correspondente da *Société des Observateurs de l'Homme*, e também aqueles dirigidos por Levaillant, que iria empreender uma terceira viagem ao interior da África.

<sup>15</sup> Sobre a *Société* e também como referência para o texto de De Gérando, ver Jean e Jean Jasmin COPANS, (org. e apres.), *Aux Origines de l'Anthropologie Française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l'Homme en l'an VIII*, Paris, Le Sycomore, 1978.

É impressionante, em De Gérando, a iniciativa de rever as atitudes típicas dos europeus diante dos povos selvagens. Entende que aqueles têm uma responsabilidade diante desta *família comum* e que, portanto, devem se aproximar dela munidos da intenção de sempre lhe oferecer melhorias e convencê-los de que os viajantes, em nome da população de seus países, desejam-lhes a maior felicidade e fortuna. Alerta para os vícios que marcaram os contatos feitos até aquela época: estadas muito curtas, que tinham o duplo inconveniente de não fazer com que os viajantes se livrassem dos preconceitos e julgamentos a respeito dos selvagens e se limitassem a recolher espécies desconhecidas de plantas, animais e minerais, em vez de se preocupar com os fenômenos do pensamento.

De Gérando alerta, também, para a necessidade imperiosa de sair da esfera do puramente exótico e penetrar nas mudanças mais internas daqueles povos: as tradições que eles podem ter conservado de sua origem, as revoluções pelas quais passaram e as várias particularidades de sua história. Mais do que a descrição dos usos e costumes dos selvagens, De Gérando preconiza que os viajantes procurem compreender suas motivações ao adotarem e conservarem tais hábitos. Penetrar na esfera do pensamento: tal é a demanda do autor destas *Considérations*, preocupado em alimentar o espírito do filósofo, e não apenas em satisfazer à curiosidade ociosa.

Ferdinand Denis parece ter compreendido perfeitamente o pensamento de De Gérando, mostrando-se, em várias passagens de suas obras, favorável ao reconhecimento do papel fundamental do indígena e a uma relação de respeito entre os europeus e os habitantes primitivos das terras do Novo Mundo. Não é por acaso, de resto, que seu nome esteja tão profundamente ligado à afirmação da figura do indígena como símbolo do romantismo brasileiro e que tenha valorizado tanto os relatos dos viajantes que se dispuseram a enxergar as particularidades e valores de suas sociedades. Afirmar a autenticidade dos indígenas e as formas de adaptação que estes foram desenvolvendo diante da violência e da arbitrariedade dos europeus era, para Denis, parcela fundamental do projeto que cobrava dos intelectuais brasileiros: construir uma independência artística e literária para o país, uma vez reconhecida sua autonomia política.

Denis mostrou-se sensível, inclusive, para reconhecer a importância de resgatar os costumes indígenas para além de todo exotismo. Para ele, esses eram os monumentos primitivos da nação que então ensaiava os primeiros passos no sentido de construir sua memória e, como em todas as outras sociedades, deveriam ser preservados. Em 1864, no prefácio à edição que organizou do livro de Yves d'Évreux, padre francês que esteve no

Brasil no início do século XVII e que se dedicou a provar a natureza humana dos indígenas, Denis elogia as iniciativas do governo brasileiro no sentido de promover o avanço do conhecimento sobre os índios, principalmente aqueles que viviam na porção noroeste do país. Observa que o governo “compreendera perfeitamente que, se nessas terras virgens havia admiráveis produções naturais a serem recolhidas, havia também toda uma mitologia, toda uma série de tradições históricas que deveriam ser preservadas do esquecimento”.<sup>16</sup>

É preciso lembrar, porém, que a aceitação dos costumes e tradições dos habitantes primitivos do Brasil como um dado constitutivo da imagem que então se desejava dar à nação não era um consenso na época em que Denis escreve e atua. Em 1845, na proposta elaborada pelo alemão Carl Martius sobre a melhor maneira de se escrever a História do Brasil<sup>17</sup>, o viajante naturalista que aqui estivera no início daquele século defendia uma história construída a partir da contribuição das três raças que compunham o povo brasileiro: índios, negros e brancos, devidamente hierarquizadas. Apesar disso, o projeto historiográfico vitorioso, reconhecido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, defendia o branqueamento da nação. *História Geral do Brasil*, organizada e publicada por Adolfo de Varnhagem entre 1854 e 1857, é uma proposta de história factual, fiel à documentação primária que, em última instância, refletia a opção por uma leitura que destacava o papel da parcela branca e “civilizada” da população. Para Denis, porém, esse era um dado a reconhecer e era justamente o que garantiria ao país o futuro que acreditava lhe estar reservado. A citação a seguir, ainda que longa, é a perfeita tradução do pensamento que estruturou a relação de Denis com o Brasil:

Composto por tantas raças distintas, habituado, segundo as localidades, a tipos de vida tão diferentes, é difícil avaliar o povo brasileiro em poucas palavras. No entanto, em nossa opinião, não seria equivocado compará-lo à nação francesa, ela mesma composta de elementos tão diversos, fortemente unidos agora, mas entre os quais poderíamos ainda encontrar tipos bastante particulares. Se, na nação brasileira, isolamos os homens de raças opostas, será difícil

---

<sup>16</sup> “Il avait parfaitement compris que s’il y avait dans ces terres vierges, d’admirables productions naturelles à recueillir, il y avait aussi toute une mythologie, toute une série de traditions historiques à préserver de l’oubli”. Ferdinand DENIS (prefácio e notas), *Voyage dans le Nord du Brésil fait durant les années 1613 et 1614 par le Père Yves d’Évreux*, Leipzig e Paris, Librairie A. Franck, 1864, p. xxxvii.

<sup>17</sup> Carl F. P. von MARTIUS, Como se deve escrever a História do Brasil. In *Revista Trimensal de História e Geografia (Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro)*, n. 24, janeiro 1845.

formar uma idéia correta do caráter nacional como um todo, cujos traços distintivos são, no entanto, a vivacidade e a inteligência, unidas a uma mobilidade cujos efeitos nem sempre podem ser temperados pela reflexão. Os brasileiros possuem, em geral, uma aptidão singular para o estudo das ciências e das letras, e não tememos afirmar que, um dia, irão oferecer ao resto do Novo Mundo brilhantes modelos neste sentido.<sup>18</sup>

Propondo-se, nas primeiras décadas do século, a recolher e divulgar os documentos já produzidos sobre o Brasil, Ferdinand Denis deu cumprimento a uma fase de sua relação com o país, alimentando o diálogo que continuaria a estabelecer com os brasileiros até sua morte, em 1874. Mostrou-se, sobretudo, consciente de que não se pode construir um saber sem reconhecer o que já foi feito, sem considerar os esforços e as conclusões já avançadas. Não é preciso muito falar a respeito para reconhecer o quanto esta postura está ausente de nossas práticas. Reconhecer o que já foi feito não significa, obviamente, aceitar as informações de forma incondicional, mas tecer um esforço no sentido de construir um saber comum, fruto de um labor também comum. Que a História nos sirva, mais uma vez, de lição ...

---

<sup>18</sup> “Composé de tant de races distincts, habitué, selon les localités, à des genres de vie si différens, il est difficile d’apprécier en peu de mots le peuple brésilien. Toutefois, ce ne serait pas, à notre avis, en donner une idée fausse que de le comparer à la nation française, qui, elle-même, est composée d’éléments si divers, étroitement unis maintenant, mais dont on pourrait encore retrouver les types particuliers. Si, dans la nation brésilienne, on isole les hommes de races opposées, il sera difficile de se former une idée juste de l’ensemble du caractère national dont les traits distinctifs sont cependant l’ardeur et l’intelligence unis à une mobilité dont la réflexion ne peut pas toujours tempérer les effets. Les Brésiliens ont, en général, une singulière aptitude pour l’étude des sciences et des lettres, et nous ne craignons pas d’affirmer qu’ils offriront un jour en ce genre de brillans modèles au reste du Nouveau-Monde”. Ferdinand DENIS, *Histoire Géographique du Brésil*, 1833, p. 91.

## *As Xilogravuras de Albrecht Dürer no Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.*

Sandra Daige Antunes Corrêa Hitner\*

As xilogravuras de Albrecht Dürer (1471-1528) da Coleção Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro foram submetidas pela primeira vez a uma investigação pericial com o intuito de formar um juízo histórico objetivo para cada uma delas. A pesquisa definiu a qualidade de impressão das peças do acervo expondo as xilogravuras a exames com lentes microscópicas, lâmpada ultravioleta e, logo após, fotografando-as com filme infravermelho a fim de comprovar cada passo da análise técnica.

A grande maioria das xilogravuras de Albrecht Dürer do acervo brasileiro na Fundação BN-RJ advém das séries formadoras dos “três grandes livros” de Dürer: *O Apocalipse de São João*, *A Grande Paixão* e *A Vida da Virgem*; e da série formadora de um pequeno livro, denominada *A Pequena Paixão*.

Nascida das miniaturas, a xilografia foi formadora de uma exclusividade artística que desencadeou a total evolução das formas compositivas de uma maneira muito clara e precisa. Foi a xilografia que primeiro alcançou progresso artístico no século XV alemão. Textos medievais como *Ars Moriendi*, *Speculum humanae salvationis*, entre outros, puderam ser complementados por imagens, graças ao advento da impressão por Gutemberg em 1455. Por volta de 1470/75, as xilogravuras para edições de livros começaram a aparecer sistematicamente e o uso da prensa se estendeu até às pequenas edições. Rapidamente as “novas” técnicas chegaram a Nuremberg, cidade de Dürer, proporcionando um grande desfrute cultural. Lá o movimento intenso em torno do trabalho para ilustração de livros nos anos oitenta ofereceu estímulo suficiente para a iniciação deste jovem e ambicioso desenhista em exercício nos principais ateliês da cidade.

---

\* Bolsista de pós-doutorado (FAPESP) no Instituto de Artes-UNICAMP. Doutora em História da Arte (ECA-USP) e Mestre em Artes (IA-UNICAMP).

Totalmente impregnada pelo espírito da arte flamenga, a arte na Alemanha apresentava alguns dilemas, sobretudo no que diz respeito às definições estilísticas. O surgimento da consciência artística deste povo nasceu aos poucos, e foi somente por meio de impasses conceituais que conquistou suas próprias concepções estéticas.

O desenho germânico tinha por objetivo suscitar a força da sensibilidade do espectador. Seu traçado não era, definitivamente, uma inscrição carinhosa; abrupto, se assemelhava a um corte, a uma marca que mais parecia rasgar e despedaçar. Dobrava-se bruscamente em ganchos incontidos, justapondo os pontos como gráficos agitados ou como dentes de um serrote, evocando, no interior de seu simbolismo, o cortante, o bico, a serra, a lâmina; no intuito de impor, como uma idéia fixa, a expressão de sua dura sensibilidade espiritual.

A escolha dos temas, por sua vez, possuía uma obsessão análoga à severidade estilística; por exemplo, a ferocidade dos tipos, particularmente aqueles que representavam os carrascos de Cristo, de um realismo ímpar em relação a todas as outras escolas de arte, transmitiam fielmente a imagem da atrocidade, sangue e sofrimento. Para modelar formas, a estética alemã se servia, a princípio, de linhas e entalhes grossos e inchados, e era nesse âmbito artístico que obtinha tanto mérito na representação da multiplicidade dos afetos humanos.

As xilogravuras, ou estampas advindas de matrizes de madeira, sempre foram mais populares que os buris, basicamente porque sua produção era menos laboriosa, o que as beneficiava consideravelmente no preço. Também não requeriam exames minuciosos do observador, produzindo nele forte impacto e reação direta.

Dürer manteve-se atento a esse tipo de percepção. Procurou tirar o máximo proveito dessas potencialidades inerentes e até limitadas da matriz de madeira. Isso não quer dizer que seu sentimento para as formas fosse diferente em outros tipos de trabalho; mas era somente desenhando em matrizes de madeira que ele se permitia um forte exagero expressivo.

Albrecht Dürer depois de ter aprendido a ler e a escrever na escola, e apenas terminada sua aprendizagem como ourives na oficina do pai, deu-se conta que queria ser pintor. Essa ambição, porém, não foi alcançada sem muita luta, gradual evolução técnica e uma percepção intuitiva extraordinária. Para ele, a verdadeira essência do trabalho de arte

jazia em sua forma, expressão direta da significação espiritual, e, por isso, era inegável seu talento como desenhista.

Foi o primeiro a abusar do entrelaçamento de linhas para compor sombras, refinando o desenho plástico das xilogravuras com o claro e o escuro. Dissolveu definitivamente a massa preta empastada anteriormente usada na composição de ramagens, ornamentos, ou pequenos objetos, e espalhou-a em áreas, abrindo-as com linhas entrecruzadas, de maneira que a escuridão mais densa sutilmente transparecesse. Sua contribuição no aperfeiçoamento da metodologia da arte de gravar na madeira foi definitiva na medida em que, com a evolução, os trabalhos foram clareando cada vez mais. Crê-se que a elaboração das matrizes para as primeiras grandes séries de xilogravuras de Dürer tenha sido realizada tão somente sob sua supervisão.

Não é de hoje que advêm dúvidas sobre o fato de Albrecht Dürer ter ou não entalhado suas próprias matrizes de madeira. A opinião dos historiadores a esse respeito, há muito, é absolutamente dividida.

Para aqueles que defendem a idéia de que Dürer foi o artesão de suas próprias matrizes, pelo menos no início de carreira, pode-se dizer que, enquanto aprendiz, esse envolvimento foi real. Porém, a evidência de variações na caligrafia de diversas obras denuncia trabalho de mãos diferentes, sem que com isso se descarte, naturalmente, a do próprio artista.

Há, no entanto, o mesmo número de argumentos reforçando o fato de Dürer nunca ter cortado seus blocos. Adam von Bartsch<sup>1</sup> diz que, se considerarmos o número de desenhos à mão que Albrecht Dürer deixou; a abundância de estampas em metal traçadas com grande elegância e elaboradas com talento inegavelmente sublime que fez; os quadros que pintou, geralmente acabados com minúcia ímpar; se calcularmos o tempo que empregou para compor suas obras literárias e estudos sobre o belo, a eventual demanda de tempo, na época, consumida pelas viagens que ele próprio registrou, não se pode crer que o artista tenha tido disponibilidade suficiente para gravar o número prodigioso de gravuras em madeira que levam seu nome, tanto mais que a gravura em madeira é um trabalho extremamente lento e puramente mecânico e, por conseqüência, incompatível com a impetuosidade do gênio e as ocupações nobres de um mestre como Albrecht Dürer.

---

<sup>1</sup> A. von BARTSCH, *Le Peintre graveur, Les Vieux Maitres Allemands, 2<sup>nd</sup> partie, A. Dürer*, Leipzig, Imprimerie de C.W. Vollrath, 1866, vol. VII, p. 7.

Bartsch diz que é possível esclarecer esta dúvida, pois, para ele, Dürer definitivamente não praticava a xilografia. O principal argumento do estudioso é o fato de o nome de Dürer aparecer sempre com um epíteto de “pintor”, “desenhista”, “editor de gravuras em madeira”; nunca como “gravador”.

Ainda segundo Bartsch<sup>2</sup>, Jean Neudorffer, que publicou em 1547 uma curta biografia de Dürer, disse expressamente que Hieronymus Resch foi quem escavou a maior parte dos desenhos de Dürer nas madeiras. Portanto, conclui-se que se deve crer que as peças que se distinguem por uma bela execução pertencem a esse gravador de madeira e que as outras, às vezes, nem sempre tão elaboradas, provêm de diferentes gravadores.

Panofsky<sup>3</sup> conta que enquanto Dürer trabalhava na oficina de editores, nos primeiros anos de carreira, não talhava pessoalmente seus desenhos, já que essa tarefa fazia parte de um esquema divisor de trabalhos. No entanto, muitas vezes o fez, para se familiarizar com o processo técnico e, sobretudo, a fim de demonstrar a força de suas intenções para os talhadores profissionais, muito embora não lhe coubesse tal obrigação. Com o tempo, formou sua própria equipe de talhadores que contava com uma nova geração de artesãos, como era o caso de Hieronymus Andreae, chamado de “Formschneyder”, que talhou a maior parte das xilogravuras de Dürer em meados de 1515. Por meio de registros deixados por outros artistas contemporâneos de Albrecht Dürer é possível notar que havia um número considerável de xilogravadores suficientemente habilidosos trabalhando nos ateliês somente como ajudantes do artista. Bartsch<sup>4</sup> também cita os nomes de Hans Glaser, Hans Guldenmund, Henri Hondius.

Estabelecidas as devidas afinidades entre artesãos e mestre, em casos de pedidos simples ou que requeressem rápida resolução, acontecia de Dürer também se servir do procedimento breve para desenhar, ou apenas esquematizar o desenho na prancha de madeira. Bartsch<sup>5</sup> explica que não haveria tão grande desigualdade de perfeição entre as gravuras em madeira marcadas com o monograma de Dürer se ele as tivesse elaborado em sua totalidade com as próprias mãos. Não haveria, portanto, exemplos de monogramas

---

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 8-10.

<sup>3</sup> Erwin PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1945, vol. I, p.46.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 26, nota 9.

vistos de maneira inversa, ou de linhas duplas, como é o caso do que ocorre com frequência na série do Apocalipse.

No que concerne à série da Pequena Paixão, no entanto, o renomado xilogravador britânico John Thomson<sup>6</sup> discerne nada menos do que quatro mãos diferentes trabalhando no entalhe destes blocos. Ainda segundo Bartsch, há algumas estampas que são belíssimas porque o próprio autor traçou o desenho sobre a prancha e o gravador escavou com exatidão os intervalos entre os traços e as hachuras do desenho. Outras são mediócras, porque o gravador decalcou o desenho privando-o, assim, de sua originalidade e de seu espírito primitivo. Outras ainda são piores, porque o próprio gravador desenhou sobre a prancha a imagem que ele copiou do original alterando completamente seu valor. Há outras peças, ainda, que não podem ser consideradas ruins, apesar de muito mal traçadas, devido ao fato de o entalhador as ter elaborado sobre desenhos leves e com bistre<sup>7</sup> ou a sangüínea, movimentando-se às cegas sobre os contornos e hachuras que, no original, já se encontravam suavizados ou apagados. Conseqüentemente, foram entalhadas de forma mais grosseira, ou com muita dificuldade.

O comércio das gravuras no interior e exterior da Alemanha assegurou a Dürer certa facilidade na vida. Dürer morreu rico, e, segundo o próprio artista, era a venda das xilogravuras que lhe fornecia rendimentos regulares, e com isso a possibilidade de dar emprego nem sempre a tão bons artesãos quanto alguns mencionados pela historiografia, pois, muitos deles eventualmente se assenhoreavam de algumas obras, desviando-as do destino a que elas estavam determinadas.

As gravuras de Dürer se espalhavam pela Europa e participavam de todas as grandes feiras comerciais de objetos de arte. Seu ateliê atravessava os anos difíceis para a classe artística praticamente sem grandes problemas e, se ele próprio se ausentava, era substituído por algum membro da família para a venda de arte nas feiras, como, por exemplo, Agnes Dürer, sua mulher e, para a produção das xilografias dispunha de auxiliares competentes como Hans Schäufelein, Hans Baldung Grien e Hans Von Kulmbach, os três Hans, que vieram a se consagrar, mais tarde, como grandes artistas.

---

<sup>6</sup> *Albrecht Dürer : Woodcuts and Woodblocks* (catálogo), ed. Walter Strauss, Nova York, Abaris Books, 1980, p. 620.

<sup>7</sup> Bistre: Mistura de fuligem e goma, empregada em desenho e pintura.

As xilogravuras de Albrecht Dürer do acervo brasileiro se encontram na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro desde o século XIX. O histórico desse patrimônio originou-se basicamente no dia 1º de novembro de 1755, quando a cidade de Lisboa foi acometida por um terremoto seguido de um grande incêndio. Por isso, a antiga Real Biblioteca da cidade aniquilou-se, tratando o rei D. José I de prover a Família Real com um novo acervo.

Quando a Família de Bragança, reinante em Portugal, partiu para o Brasil em 1807, trouxe consigo a Real Biblioteca (Ajuda e Infantado), a qual foi acomodada no Rio de Janeiro. Regressando a Família Real para Portugal, em 1821, deixou a maior parte da Real Biblioteca na cidade, onde permanece até hoje, passando, então, a ser propriedade dos brasileiros. O acervo permaneceu durante os primeiros anos sem tratamento sistemático. Vinte anos depois, estabeleceu-se uma primeira organização técnica com a criação da Seção de Iconografia da Fundação BN – RJ e José Zephyrino de Menezes Brun foi nomeado chefe do setor. A Seção das Estampas da Fundação Biblioteca Nacional - RJ começou, então, a ter existência e história próprias. Foram expostas as estampas mais conservadas, e, no que diz respeito aos trabalhos de Dürer, a maioria delas era de xilogravuras. Essa primeira exposição de estampas durou sessenta anos, conforme indicação no *Catálogo da Exposição Permanente dos Cimélios da Bibliotheca Nacional*<sup>8</sup>. O Catálogo dos Cimélios foi o primeiro registro oficial editado após a partida da Família Real para Portugal.

As estampas de Dürer vêm sendo examinadas por alguns especialistas há muitos anos, e o resultado deste trabalho contínuo organizou criteriosas relações que foram cuidadosamente observadas em um processo que se deu mais ou menos assim: a perícia iniciou-se pelo papel onde se encontra a xilogravura estampada. Em uma folha de papel antiga é possível observar os seguintes caracteres: vergaduras, pontusais e, a característica mais importante, a filigrana. As vergaduras são linhas horizontais alternativas escuras e claras que podem ser vistas quando se observa a transparência do papel. Os pontusais são traços perpendiculares aos fios horizontais da vergadura. As filigranas são os vários tipos de

---

<sup>8</sup> Publicado sob a direção de João Saldanha da Gama, Rio de Janeiro, G. Leuzinger e Filhos, 1885, pp. 578-678.

desenhos marcados no papel que, de uma maneira mais ou menos precisa e pontual, definem qual é a idade da folha.

Nos primeiros vinte anos do século XIV, as filigranas eram “nomes escritos” de muitos papeleiros eventualmente originários de Fabriano (Itália) ou das proximidades. Esse procedimento foi abandonado, pois muito pouca gente sabia ler, naquela época de ignorância geral, e esse tipo de “marca” não atingia sua meta de maneira eficiente.

Logo se tratou, então, de renunciar a escrita e adotar um signo qualquer que estabelecesse relação direta com os papeleiros, fazendo dessa marca uma assinatura particular. Mais tarde, no começo do século XVI e com o progresso trazido pela instrução, repetiu-se a idéia de filigranar as iniciais, ou o nome do papeleiro. Como havia muitas oficinas de papel numa mesma região, as filigranas diferenciavam-se pelos símbolos individuais ou pelas iniciais do nome do papeleiro, além de marcas de proveniência normalmente acompanhando os brasões de cidades, ou de estados.

Os papeleiros empregavam filigranas diferentes para designar a *qualidade*, por exemplo: a “torre” designava papel de boa qualidade; a “cabeça de boi sem olhos com haste em cruz”, papel de média qualidade; a “buzina de caçador”, o ordinário. Para definir uma filigrana, é necessário fazer uma comparação entre as disponíveis, pois, em muitos papéis a marca é indistinta, mal vista, e às vezes um pouco apagada, conforme a maneira que se encontra estampada.

Não se conhece o motivo que levou ao emprego das filigranas. É possível que a mesma marca tenha sido usada simultaneamente por muitas oficinas, tanto que era comum o aparecimento de contrafações das marcas mais em voga na época. Mas, essas contrafações, a julgar pelos casos conhecidos, não tinham uma identidade absoluta com o modelo padrão, contentando-se em uma imitação, por vezes assaz grosseira. E ainda, quando uma marca era muitas vezes contrafeita e acabava por se tornar banal, cada papeleiro a reforçava de uma maneira particular ou a fazia acompanhar de um signo distintivo que lhe permitia reconhecer seus próprios produtos.

Quanto à qualidade das impressões, de maneira geral, as matrizes de madeira de Dürer foram expostas a todo tipo de danos em consequência da utilização demasiada e da má conservação, tanto que hoje em dia pouquíssimas conseguiram atravessar a História. A irregularidade das impressões resultantes de fendas, lacunas, e dilapidação causadas por carunchos fez com que algumas matrizes fossem corrigidas ao longo do tempo de maneira

habilidosa, mas outras nem tanto. Naturalmente esses danos tornaram-se visíveis e reconhecíveis nas impressões.

Casos de linhas duplicadas podem ser explicados pelo deslocamento do papel durante o processo da impressão. Essas duplicações podem ter sido efeito da tensão excessiva da prensa, que tonalizaram somente algumas partes e deixaram a impressão desigual. Ao serem duplicadas, as linhas que seriam difíceis de serem enxergadas dão a falsa impressão de serem fortes.

Estampas excessivamente claras são causadas pela exaustão da tiragem. Em outros casos, são resultantes de uma limpeza não homogênea, de modo que algumas partes não são atingidas pela impressão, tais como as áreas de finas camadas de tinta ou mesmo as áreas vazias. Outro dano comum às impressões deu-se pelo uso da tesoura, que ocorreu com o objetivo de eliminar completamente manchas de sujeira ou rasgões. Esse procedimento ocorreu também no caso de blocos com molduras largas, cujo entintamento de forma descuidada produzia linhas de borda borradas que tinham de ser endireitadas e, portanto, acabavam por tornarem-se “estretas”.

As estampas de Albrecht Dürer do acervo brasileiro passaram por provas rigidamente observadas, sendo permanentemente re-conferidas em seus detalhes diante do próprio livro fac-símile da primeira edição de 1511 dos “três grandes livros” de Dürer (*O Apocalipse*, *A Grande Paixão* e *A Vida da Virgem*), modelo padrão de impressão; também contou com auxílio de vários estágios no exterior lidando com as peças originais das coleções européias, e, principalmente, grande colaboração profissional de especialistas no assunto que forneceram material de pesquisa de primeira linha.

Da série de xilogravuras *O Apocalipse de São João*, originalmente composta de quinze estampas, foi resgatado um conjunto de cinco estampas cuja característica principal baseou-se na presença da marca-d'água, passaporte indispensável à sua inserção em categorias pré-estabelecidas pelos estudiosos de Dürer, ainda que pertençam a uma edição tardia. Interessante anotar que a última estampa deste conjunto – “O Anjo que tem a Chave do Abismo” – possui uma particularidade no reverso, o que concede à peça uma característica ímpar: um leve desenho da Crucificação elaborado à bistre ou à sangüínea, e um desenho a lápis de uma Madona.

Da série *A Grande Paixão* (xilogravura), originalmente composta de onze estampas, foi resgatado um conjunto de outras cinco estampas apresentando as mesmas

características que selecionaram as anteriores. A estampa “O Transporte da Cruz”, parte deste conjunto, apresenta outra particularidade interessante no seu reverso, e, embora diferente da anterior, não deixa de tornar a peça única entre suas irmãs: arabescos em forma de desenhos-letras impressos à sanguínea. O detalhe indica peça impressa em papel contemporâneo ao artista, pois além de se tratar de “papel aproveitado” para estampar, a policromia impregnada nele tem tonalidade avermelhada variável, tipicamente usada no século XV.

Da série *A Vida da Virgem*, originalmente composta de vinte estampas foi resgatado um conjunto de quinze estampas (treze mais duas repetidas). No entanto, esta grande série peca, na maioria das vezes, pela categoria amorfa das marcas-d’água, e ausência do texto latino no reverso das estampas, o que leva a crer se tratarem de impressões tardias.

Sabe-se que, por questão de garantia, as séries eram encadernadas juntas. Essa forma de conservação causou, por vezes, sérios embaraços, pois muitas vezes acontecia de o estudioso se deparar com folhas soltas pertencentes a grupos que um dia formaram álbuns. Por esta razão, as folhas não se assemelhavam, apresentando, por exemplo, margens mais largas ou mais estreitas.

A forma de dispor as informações sobre as peças periciadas assemelhou-se à usada nos *corpora* flamengos e europeus. Contudo, tal distribuição de informações não seguiu tamanha rigidez, devido a tratar-se de séries heterogêneas não pertencentes ao mesmo conjunto editorial. Esse trabalho gerou um catálogo sistemático, em que cada peça tem seu próprio laudo. O interesse de corrigir e tornar exata a situação do atual acervo brasileiro foi, sobretudo, de introduzi-lo no âmbito internacional, fato muito importante para a significação desse grande patrimônio cultural dos brasileiros.

## *O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: a recepção do compositor pelos jornais cariocas.*

Flávio Carvalho\*

Apresentamos aqui uma coletânea de artigos publicados na imprensa carioca por ocasião do famoso recital de retorno do compositor Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 4 de agosto de 1895, depois de sete anos de estudos na Europa.

Os artigos, treze ao todo, compreendem o período de 4 a 9 de agosto daquele ano, e os jornais pesquisados são *O Jornal do Comércio*, *O Paiz*, *A Gazeta de Notícias* e *A Notícia*:

- “Alberto Nepomuceno”, *A Gazeta de Notícias* de 4 de agosto de 1895, p. 1, sem assinatura.
- “Concerto Nepomuceno”, coluna “Teatros e Música”, *Jornal do Comércio* de 5 de agosto de 1895, p. 2, sem assinatura.
- “Alberto Nepomuceno”, *A Notícia* de 5 de agosto de 1895, p. 2, assinado por Luiz de Castro.
- O artigo da “Seção Crônica”, *O Paiz* de 5 de agosto de 1895, p. 1, assinado por Magriço.
- O artigo da “Seção Palestra”, *O Paiz* de 5 de agosto de 1895, p. 1 assinado por Álvares de Azevedo.
- “Alberto Nepomuceno” da “Seção Artes e Artistas”, *O Paiz* de 5 de agosto de 1895, p. 3, assinado por Oscar Guanabara.
- O artigo de *A Notícia* de 5 de agosto de 1895, p. 1, assinado por F.
- O artigo de *A Notícia* de 5 de agosto de 1895, p. 2, assinado por A. Cardoso de Menezes.

---

\* Professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (MG). Doutorando em Música (IA-UNICAMP), na área de performance em canto, Mestre em Artes (IA-UNICAMP).

- “Alberto Nepomuceno”, *A Gazeta de Notícias* de 5 de agosto de 1895 ,p. 2, sem assinatura.
- O artigo da “Seção Palestra”, *O Paiz* de 6 de agosto de 1895, p. 1, assinado por Álvares de Azevedo.
- O artigo de *A Notícia*, de 6 de agosto de 1895, p. 2., assinado por A. Cardoso de Menezes.
- O artigo da “Coluna Boatos”, *A Notícia* de 8 de agosto de 1895, p. 2, assinado por A. Cardoso de Menezes.
- “A Lulu Senior”, *A Notícia* de 9 de agosto de 1895, p. 2, assinado por A. Cardoso de Menezes.

Alguns aspectos neles contidos nos chamam a atenção, como a recepção do compositor e de suas obras pelos críticos, a surpresa perante as canções em português apresentadas e a questão do banquete a ser oferecido ao compositor pelos seus amigos.

Para possibilitar um melhor entendimento sobre as críticas do referido recital, relacionamos abaixo o repertório apresentado, com base nos artigos listados acima.

### **Repertório do recital.**

*Tocata e fuga em ré menor* – J. S. Bach  
Órgão – Alberto Nepomuceno

1. *Dromd Lycka* – Alberto Nepomuceno  
Texto em sueco – autor desconhecido  
Música de Alberto Nepomuceno  
Canto – Mme. Valborg Bang Nepomuceno
2. *Wag es nicht* – Alberto Nepomuceno  
Texto em alemão – Nicolau Lenau  
Música de Alberto Nepomuceno  
Canto – Mme. Valborg Bang Nepomuceno

3. *Wiegenlied*<sup>1</sup> – Alberto Nepomuceno  
    Texto em alemão – autor desconhecido  
    Música de Alberto Nepomuceno  
    Canto – Mme. Valborg Bang Nepomuceno
4. *Sehnsucht macht vergessen* – Alberto Nepomuceno  
    Texto em alemão – Nicolau Lenau  
    Música de Alberto Nepomuceno  
    Canto – Mme. Valborg Bang Nepomuceno
5. *Quatro peças líricas* – Opus 13 – Alberto Nepomuceno
  - I. *Anhelo*
  - II. *Valsa*
  - III. *Diálogo*
  - IV. *Galhofeira*    Música de Alberto Nepomuceno  
    Piano – O autor
6. *Suite Antique (bis)* – Alberto Nepomuceno
  - III – *Minueto*    Música de Alberto Nepomuceno  
    Piano – O autor
7. *Il flotte dans l'air* – Alberto Nepomuceno  
    Texto em francês – Henry Piazza  
    Música de Alberto Nepomuceno  
    Canto – Carlos de Carvalho
8. *Ora dize-me a verdade* (opus 12, n. 1) – Alberto Nepomuceno  
    Texto – João de Deus  
    Música de Alberto Nepomuceno  
    Canto – Carlos de Carvalho<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Esta peça não está citada no Catálogo Geral das obras de Alberto Nepomuceno. Porém os jornais aqui apresentados relatam sua apresentação neste concerto.

<sup>2</sup> O Catálogo Geral dá a estréia desta peça neste mesmo recital, porém cita Leopoldo Noronha como o intérprete. Apresentamos aqui o nome de Carlos Carvalho como intérprete de acordo com os jornais que aqui transcrevemos.

9. *Amo-te muito* – Alberto Nepomuceno  
    Texto – João de Deus  
    Música de Alberto Nepomuceno  
    Canto – Carlos de Carvalho
  
10. *Comunhão* – Alberto Nepomuceno  
    Música de Alberto Nepomuceno  
    Órgão – O autor
  
11. *Cantilène Pastorale* – A. Guilmant<sup>3</sup>  
    Órgão – O autor
  
12. *Marche sur un thème de Handel* – A. Guilmant  
    Órgão – O autor
  
13. *Electra* – Alberto Nepomuceno
  - Coros
  - Solos de flauta e oboé
  - Solos de meio soprano    Intérpretes: Coro e Orquestra do Instituto Nacional de Música  
    Canto – Olívia da Cunha
  
14. *Sonata em fá menor (Opus 9)* – Alberto Nepomuceno  
    Piano – O autor
  
15. *Mater dolorosa* – Alberto Nepomuceno  
    Texto – Gonçalves Crespo  
    Canto – Camila da Conceição
  
16. *Tu és o sol* – Alberto Nepomuceno  
    Texto – Juvenal Galeno  
    Canto – Camila da Conceição
  
17. *Prelúdio da Holberg Suite* – E. Grieg  
    Piano – Mme. Valborg Bang Nepomuceno

---

<sup>3</sup> Alexandre Guilmant foi professor de órgão de Nepomuceno em Paris.

18. Quatro *Davidsbündlertänze* – R. Schumann  
Piano – Mme. Valborg Bang Nepomuceno
19. *Estudo em Sol bemol* – F. Chopin  
Piano – Mme. Valborg Bang Nepomuceno
20. *Sonata em Fá* – F. Mendelssohn
  - I. Andante
  - II. Recitativo
  - III. Allegro assai vivaceÓrgão – Alberto Nepomuceno

Alberto Nepomuceno foi recepcionado em sua chegada ao Rio de Janeiro com todas as graças da crítica especializada dos jornais cariocas. Todos são unânimes em ver na figura do jovem compositor o futuro da música brasileira em uma linha hereditária que começa no Padre José Mauricio, passa por Carlos Gomes e tem seu seguimento em Nepomuceno como diz textualmente Oscar Guanabara:

Alberto Nepomuceno é portanto um compositor sinfônico que vem colocar-se ao lado do grande compositor Leopoldo Miguez e com ele honrar a nossa República, que cita hoje esses nomes como cita o de Carlos Gomes e como há de citar mais tarde os nomes de Valle e de Braga, que seguem a estrada gloriosa cujo primeiro marco foi plantado pelo padre José Mauricio. (*O Paiz*, 05/08/1895, p. 3)

Vêm em suas composições o sol e a luz do Brasil nascente da recém implantada república e prevêm sua contribuição ao patrimônio cultural e artístico que ampliará a nova identidade nacional que se desejava alcançar naqueles tempos.

Horas antes do recital, no dia 4 de agosto, o jornal *A Gazeta de Notícias* publica um artigo eufórico sobre a chegada de Nepomuceno e seu recital, no qual podemos ler:

É hoje, no Instituto de Música, que esse nosso talentoso patricio se apresenta pela primeira vez em público depois da sua viagem à Europa, onde foi completar os seus estudos e de onde traz agora a prova de que esteve na altura do auxílio que lhe prestaram o governo e alguns amigos. [...]

Como se vê, Nepomuceno tem trabalhado, e muito, e, como lhe conhecemos o talento musical, não receamos desde já afirmar que ele tem diante de si futuro brilhante; e que será

uma das glórias brasileiras, de que teremos o direito de nos mostrar orgulhosos. (*A Gazeta de Notícias*, 04/08/1885, p. 1)

No dia seguinte ao recital, os artigos tecem louvores em uníssono ao jovem compositor e artista. O jornal *O Paiz* traz no mesmo número três artigos dedicados à estréia de Nepomuceno, e, como que falando por todos, Oscar Guanabary escreve em um deles:

Alberto Nepomuceno partiu para a Europa e estudou nos três países em que a música tem uma feição característica – Itália, França e Alemanha; mas estudou com o ardor de quem aspira um nome e com a consciência de quem se convence de que nada sabe.

Estudou e voltou completamente transformado; e agora, afastado do meio acadêmico está pronto para levantar o vôo de águia e tomar a direção instintiva do artista, sem peias à sua imaginação e sem o tropeço da imposição de escolas.

Voltou transformado – ele o brasileiro, o nortista, com a tradição das lendas abafada pelo saber dos mestres – indeciso, indeciso porque seu temperamento se revolta; indeciso porque em sua alma há uma nota predominante que não adormeceu nem se extinguiu e que há de reviver por força desde que voltou para o ponto de partida e tem agora para inspira-lo a imponência da natureza dos trópicos. (*O Paiz*, 05/08/1895, p. 3)

Podemos sentir que o “nacional” que se vê no artista está muito voltado para as raízes “populares”, à força natureza que se vislumbra no conjunto da obra que foi apresentada. Também Oscar Lopes, sob o pseudônimo Magriço, parece entusiasmar-se com os acontecimentos e exclama: “Filho da terra da luz, do escaldante Ceará, onde a gente tem sede de água e sede de glórias e de gênio: eu te saúdo.”

De todas as boas surpresas que aconteceram naquele dia 4 de agosto de 1895, o marco principal passado às gerações futuras pela história da música no Brasil, foi o fato de que ali, pela primeira vez, se iniciou um processo consciente de apresentação e manutenção da canção erudita brasileira em português nos palcos nacionais. A história nos diz que este fato primeiro teve grande repercussão na imprensa nacional, que muitos foram os que protestaram contra o canto em português, considerado antivocal.

Nos artigos aqui selecionados, no período de 4 a 9 de agosto, queríamos também encontrar essas discussões e as falas de repúdio ao canto em língua nacional. Não pudemos encontrá-las. A pesquisa que deu origem a esta seleção baseou-se em um grande número de jornais e revistas do período, e aqui estão aqueles que consideramos os mais significativos,

porém em nenhum deles pudemos encontrar a polêmica tão falada sobre a canção erudita brasileira em português<sup>4</sup> ou o repúdio dos críticos ao fato.

Ao contrário de tudo isso, encontramos vozes surpresas mas sensibilizadas pelo canto em vernáculo. Luiz de Castro, sobre as canções dirá:

As músicas que compôs para os versos que ontem foram cantados, com especialidade, as do *Ora dize-me a verdade*, e *Amo-te muito* de João de Deus e *Mater dolorosa* de Gonçalves Crespo, são de uma delicadeza enorme, de uma sentimentalidade suavíssima e verdadeiramente brasileira. (*A Notícia*, 05/08/1895, p. 2)

Oscar Lopes será ainda mais explícito sobre o português cantado naquela noite:

Causou-me grande satisfação ouvir cantar pela Exma. Sr<sup>a</sup> Camila da Conceição e pelo Sr. Carlos de Carvalho aplaudidos amadores versos portugueses de João de Deus, Gonçalves Crespo e Juvenal Galeno.

Muita gente há por aí com a opinião de que a língua portuguesa não se presta ao canto. As pessoas que assistiram ao concerto de Alberto Nepomuceno tiveram a prova do contrário.

Espero que o exímio compositor cearense e seus colegas se associem com os nossos poetas, a fim de que pouco a pouco se desfaça tão injusta suposição.

Os versos portugueses prestam-se perfeitamente a ser cantados, um pouco menos que os italianos, é certo, mas em compensação um pouco mais que os franceses e os espanhóis. O indispensável é haver música nos versos e poesia na música, de modo que o poeta e o compositor não fiquem a dever nada um ao outro. (*O Paiz*, 05/08/1895, p. 3)

O jornal *A Notícia* em seu artigo assinado por F., também parece exultante com as canções em português:

As composições de Nepomuceno sobre versos escritos em nossa língua foram freneticamente aplaudidas. Nós só tínhamos nesse gênero a modinha e os lundus: vamos ter

---

<sup>4</sup> Podemos ler no *Catálogo Geral* de Alberto Nepomuceno: “Ao criar em 1895 seu lema famoso: ‘Não tem pátria um povo que não canta em sua língua’, sofreu uma das mais violentas campanhas de que se tem notícia no país.” (p. 9). Vasco Mariz no livro *História da música no Brasil*, também se refere às dificuldades do compositor com os críticos da época em relação ao canto em português, sendo que “[...] Nepomuceno foi aos jornais [...] para revidar os ataques de Borgongino e Guanabardino, dois críticos de maior renome na época” (p. 120).

agora um gênero mais artístico, mais salão, mais mundano, mais *high-life*, e não haverá mais festa sem as composições do laureado professor de órgão do Instituto Nacional.

Destas festas o coração dos patriotas sai expandindo-se em júbilo e orgulho. (*A Notícia*, 05/08/1895, p. 1)

Interessante também é o artigo da *Gazeta de Notícias* que exprime, como ele mesmo diz, a opinião geral de muitos brasileiros sobre o fato de se cantar em português uma canção mais “refinada” ou mais “educada”:

E aqui vem a propósito fazer uma observação. Julgávamos, ou antes julgava muita gente que a nossa língua não se prestava às exigências musicais. Parecia que a dureza de certas palavras, mormente as terminações em *ao*, era um obstáculo para serem postas em música, por ferirem o ouvido. Nepomuceno conseguiu desvanecer esta idéia. Convém, porém, acrescentar, que isso é devido à beleza de suas composições e também à maneira por que ontem forram cantadas.

A Exma. D. Camila da Conceição e o Sr. Carlos de Carvalho frasearam, com efeito, as melodias de Nepomuceno compostas sobre poesias portuguesas com uma delicadeza, um mimo, uma religiosa observação dos mínimos matizes que arrebataram o auditório e provocaram um *bis* uníssono e vibrante. (*A Gazeta de Notícias*, 05/08/1895, p. 2)

Acreditamos que mais pode ser dito pelos próprios artigos que nos levam de volta àquele momento tão importante de nossa história da música no Brasil, em que a canção erudita brasileira em português começa a se impor com mais força dentro de um projeto de criação de um patrimônio musical “nacional”.

A nota mais leve e que nos permite perceber o cotidiano dos críticos, homens de letras e artistas daquele tempo, está no oferecimento, por parte dos amigos de Nepomuceno, de um banquete ao compositor recém-chegado. Cardoso de Menezes resolve sugerir que em lugar de se gastar uma pequena fortuna com o tal banquete, que se usasse o dinheiro para ofertar a Nepomuceno um piano ou um órgão. A pequena troca de escritos e cartas pelos jornais que se segue dá à coletânea um sabor especial.

Na transcrição, a ortografia e a pontuação foram uniformizadas segundo as regras atuais. As reticências entre colchetes indicam trechos que não foram transcritos.

## **Bibliografia.**

### **Jornais.**<sup>5</sup>

- A *Gazeta de Notícias*, 4 de agosto de 1895, Rio de Janeiro, Alberto Nepomuceno, p. 1  
AZEVEDO, Álvares, *O Paiz*, 5 de agosto de 1895, Rio de Janeiro, Seção Palestra, p. 1  
AZEVEDO, Álvares, *O Paiz*, 6 de agosto de 1895, Rio de Janeiro, Seção Palestra, p. 1  
CASTRO, Luiz de, *A Notícia*, 5 de agosto de 1895, Rio de Janeiro, Alberto Nepomuceno, p. 2  
F. *A Notícia*, 5 de agosto de 1895, Rio de Janeiro, p. 1  
GUANABARINO, Oscar. *O Paiz*, 5 de agosto de 1895, Rio de Janeiro, Seção Artes e Artistas, p. 3  
*A Gazeta de Notícias*, 5 de agosto de 1895, Rio de Janeiro de 1895, p. 2  
*Jornal do Comércio*, 5 de agosto de 1895, Rio de Janeiro, Teatros e Música, p. 2  
MAGRIÇO. *O Paiz*, 5 de agosto de 1895, Rio de Janeiro, Seção Crônica, p. 1  
MENEZES, A. Cardoso de, *A Notícia*, 5 de agosto de 1895, Rio de Janeiro, p. 2  
MENEZES, A. Cardoso de, *A Notícia*, 6 de agosto de 1895, p. 2  
MENEZES, A. Cardoso de, *A Notícia*, 8 de agosto de 1895, Coluna Boatos, p. 2  
MENEZES, A. Cardoso de, *A Notícia*, 9 de agosto de 1895, A Lulu Senior, p. 2

### **Livros.**

- CORREIA, Sergio Alvim, *Alberto Nepomuceno: Catálogo geral*, 2ª ed. aumentada, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1996  
COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante, *Enciclopédia de literatura brasileira*, 2ª ed. rev. ampl., São Paulo, Global, 2001  
MARIZ, Vasco, *A canção brasileira*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1985  
\_\_\_\_\_, *A canção brasileira de Câmara*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2002  
\_\_\_\_\_, *História da música no Brasil*, 5ª ed. rev. e ampliada, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 2000  
SODRÉ, Nelson Werneck, *História da imprensa no Brasil*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 1999

### **Sobre os articulistas.**

- FERREIRA DE ARAÚJO (1848-1900). Dirigiu a *Gazeta de Notícias* onde contou com: Machado de Assis, Olavo Bilac, José do Patrocínio, Ferreira de Meneses, Ramalho Urtigão, Eça de Queirós. Pseudônimos: José Telha e Lulu Senior; também assinava os artigos como “F.”.  
ARTUR AZEVEDO (1855-1908). Pseudônimos: A. A., Elói, o herói, Gavroche, Frivolino, Batista, o trocista, Casino, Cratchit, Juvenal, Petrônio, X.Y.Z., Artur Agnaldo, A. C.  
CARDOSO DE MENESES (1849 – ). Pseudônimos: Máscara Azul, A. Freza, Charnacé.  
LUIS DE CASTRO (1863-1920). Pseudônimos: Dora, Lulu Júnior, Quidam.  
OSCAR GUANABARINO (1851-1937). Escreve n’*O Paiz* de 1884 a 1917; *Jornal do Comércio*, de 1917 a 1937; *Vida Fluminense*, de 1889 a 1890.

---

<sup>5</sup> Os microfimes dos originais foram pesquisados no Arquivo Edgard Leuenroth, IFCH-UNICAMP.

### **A Gazeta de Notícias, 4 de agosto de 1895**

Capa (p. 1).

Alberto Nepomuceno.

É hoje, no Instituto de Música, que esse nosso talentoso patricio se apresenta pela primeira vez em público depois da sua viagem à Europa, onde foi completar os seus estudos e de onde traz agora a prova de que esteve na altura do auxilio que lhe prestaram o governo e alguns amigos. O momento é, pois, oportuno para darmos a sua biografia. [...]

Hoje, Alberto Nepomuceno vem mostrar ao público o resultado dos seus estudos apresentando-se como pianista, organista e compositor.

Não se julgue, porém, que o concerto cujo programa está organizado com o apurado gosto artístico e que transcrevemos na seção de teatros, representa toda a soma de trabalho de Nepomuceno durante os seis anos que esteve na Europa.

Além das composições que hoje serão executadas, ele ainda tem outras importantes que ouviremos mais tarde, como uma suíte antiga e uma sinfonia, ambas para orquestra, três quartetos para cordas, uma sonata para piano, duas coleções de trechos para piano, 20 melodias para canto em italiano, francês, alemão, sueco e português, uma elegia sobre a morte de Liszt, trechos para órgão, etc.

Como se vê, Nepomuceno tem trabalhado, e muito, e, como lhe conhecemos o talento musical, não receamos desde já afirmar que ele tem diante de si futuro brilhante; e que será uma das glórias brasileiras, de que teremos o direito de nos mostrar orgulhosos.

### **Jornal do Comércio, 5 de agosto de 1895**

Teatros e Música (p. 2).  
Concerto Nepomuceno.

A sociedade fluminense fez-se representar brilhantemente no concerto dado ontem no salão do Instituto Nacional de Música pelo maestro brasileiro Alberto Nepomuceno.

Tudo o que de mais distinto há na capital, ali compareceu para aplaudir o artista que tanto se elevou pelo seu talento.

O Sr. Presidente da República, quando convidado, pediu desculpas de não comparecer por não permiti-lo o seu estado de saúde.

Compareceram o Sr. Vice-Presidente da República e Presidente do Senado, Dr. Manuel Vitorino; o Secretário do Presidente da República, o Sr. Dr. Rodrigo Otávio; senador João Cordeiro, deputados João Lopes, Luiz Detzi, Coelho Lisboa, toda a imprensa fluminense, homens de letras, artistas, negociantes, capitalistas, banqueiros; finalmente, achavam-se ali representadas todas as classes para prestarem homenagem à arte, esse fator principal da civilização dos povos.

As senhoras, essa parte encantadora da sociedade, representavam ali o sexo adorável, que comissionou para esta incumbência as mais gentis e as mais formosas.

A enchente era enorme e a multidão invadiu a sala de recepção, a diretoria, a secretaria e a biblioteca.

O concerto foi um triunfo esplêndido para o Sr. Alberto Nepomuceno, que foi consagrado – artista maior – pelo público que o aclamava em entusiasmo delirante. O grande artista, disputado por todos que queriam abraçá-lo e felicitá-lo, já não sabia agradecer a ovação de que era objeto, mas a sua fisionomia refletia os sentimentos de gratidão que transbordavam de seu coração.

Os aplausos cresciam sempre em progressão ascendente.

Nepomuceno abriu o concerto com a *Tocata e Fuga em ré menor* de Bach, patenteando a sua proficiência no grande órgão.

Uma estrepitosa salva de palmas coroou a belíssima execução.

Mme. Nepomuceno cantou em seguida quatro *Lieder*, interpretando com muita distinção as belíssimas composições de seu marido:

a) *Dromd lycka*; b) *O wag es nicht*; c) *Wiegenlied* e d) *Sensucht macht vergessen*; a primeira em sueco e as três últimas em alemão.

Quando executou as quatro peças líricas para piano, de sua composição, o público fê-lo voltar ao estrado e o aclamou entusiasticamente. Nepomuceno agradeceu tocando um *Minueto* de sua composição que não constava do programa.

O público fê-lo voltar quando o professor Carlos de Carvalho, com sua belíssima voz e excelente escola de canto, interpretou as três peças de sua composição para barítono: a) *Il flotte dans l'air*; b) *Ora dize-me a verdade* e c) *Amo-te muito*. Esta última foi bisada para atender aos reclamos do auditório.

A primeira parte ficou encerrada com a a) *Comunhão* de Alberto Nepomuceno; b) *Cantilène Pastorale* e c) *Marche sur un thème de Handel*, ambas de Alexandre Guillmant, tocadas no órgão pelo notável artista, que mais uma vez foi vitoriado pelo auditório.

Os coros da *Electra* com acompanhamento de seis violinos, duas violas, dois violoncelos e um contrabaixo, flauta, oboé e duas harpas; os solos de flauta, oboé e meio soprano (D. Olívia da Cunha) impressionaram extraordinariamente pelo seu sentimento e pelo sabor estranho de arcaísmo; mas a *Sonata para piano* tocada pelo autor, Sr. Nepomuceno, deslumbrou pelo brilhantismo da execução e pela beleza da forma e elevação de inspiração rica e fantasiosa.

As canções *Mater dolorosa* e *Tu és o sol* divinamente cantadas por D. Camila da Conceição, maravilharam o auditório, que fez bisar a última.

Mme. Valborg revelou-se pianista de merecimento executando o *Prelúdio da Holberg Suíte* de Grieg; Quatro *Davidbündlertanze* [sic] de Schumann e com muito vigor *Estudo em sol bemol* de Chopin sendo muito aplaudida.

Terminou a *matinée* o Sr. Alberto Nepomuceno tocando no órgão “Andante”, “Recitativo” e “Allegro assai vivace” da *Sonata em fá* para órgão de Mendelssohn.

Esta peça foi o complemento do enorme sucesso daquela festa.

Reservamo-nos para em outro artigo falarmos das composições do ilustre artista, que recebeu ontem uma merecida homenagem da admiração de seus compatriotas.

No fim de semana que corre os amigos e os admiradores do maestro Alberto Nepomuceno oferecem-lhe um banquete.

Mais uma homenagem aos méritos do grande artista que honra nossa pátria pelos seus talentos e pelo seu exemplo.

## **A Notícia, 5 de agosto de 1895**

Alberto Nepomuceno (p. 2).

Este nome é o de um nosso compatriota que daqui tendo partido, há anos, para a Europa, como *bom pianista*, com intuito de em melhores meios estudar e apurar-se, acaba de voltar-nos *artista do teclado*, quer como executor, quer como compositor, revelando na realização prática dessas duas qualidades estar definitivamente entregue, ou porque assim o quis, escolhendo, ou porque assim foi conduzido pelos mestres, com os quais estudou, às escolas de alto requinte musical de Grieg e de Schumann, tidos por muitos dos grandes técnicos da música como os mais complexos e apurados pontífices desse ramo auditivo da arte.

Ontem fomos, curiosamente, ouvir Alberto Nepomuceno.

Somos leigos em música e, portanto, não é difícil concluir que as linhas que aqui deixamos são unicamente uma conseqüência de impressão pessoal.

A música só nos agrada quando seja *comunicativa*, qualidade esta que pode perfeitamente existir até numa toada popular e faltar, no entanto, numa composição de grande mestre, porque, num caso, ela pode vir irregular e bruta, é verdade, mas espontânea, simples e virgem, e num dado momento de dor ou de alegria de uma alma de artista, trazendo, por conseguinte, uma sugestão de tristezas ou uma sugestão de expansões para quem ouve; e noutro caso ela geralmente vem *fria*, porque vem das mãos de um mestre, que, absorvido pelas dificuldades complexas da composição e desejando, por uma vaidade natural, que a execução seja ainda mais difícil e complexa, para que os executantes futuros sintam e compreendam bem o seu mérito musical, deixa-se vencer pela neurose da teoria aplicada, amortecendo assim a sua emotividade de artista que, afinal, depois da música pronta, não está nela.

Raros foram e são os artistas da música que souberam e sabem manter-se nas suas composições, a um só tempo, fatores técnicos e artistas comunicativos.

Em Grieg, geralmente, o técnico vence o artista; em Chopin, o artista nunca abandona o técnico e, em Beethoven, em Schumann e alguns outros, ora fazem-se desencontros, ora os reencontros.

Isso tudo vem a propósito, porque no concerto de ontem, exceção feita a alguns trechos em instrumentos e dos vocais, todos os mais foram trechos técnicos.

O auditor desconhecedor dos segredos daquele *métier* ficava percebendo que aquilo era muito difícil, que a execução era também muito difícil, o que aliás claramente se percebia, mas, com franqueza se diga, conservava-se indiferente, como indiferente se conserva quem se coloca diante de um quadro tecnicamente perfeito, de um grande pintor não artista.

Lá vinha, porém, um trecho em que dentro da grande técnica estava a fina emotividade do artista a palpitar, a *viver*, a comunicar-se para o auditor, como, para citar exemplos, o *Daidsbundlertanze* [sic], de Schumann, belamente executado por Mme. Nepomuceno, os dois coros da *Electre* e as músicas compostas por Alberto Nepomuceno para os belíssimos versos de Gonçalves Crespo, João de Deus e Juvenal Galeno, cantados por barítono e soprano; e quando um trecho assim era executado logo as pálpebras iam reabrindo, o bocejo já formado desmanchava-se e pelos ouvidos era sôfrega, deliciosamente lida aquela sugestiva página musical, período por período harmonioso, linha por linha sonora.

Nestas condições Alberto Nepomuceno executou magistralmente ao piano a sua composição, *Galhofeira*, e no órgão, que ontem estava infelizmente negativo para os precisos efeitos, uma fantasia delicadíssima, de caráter sacro que a intitulou *Comunhão*.

As músicas que compôs para os versos que ontem foram cantados, com especialidade, as do *Ora dize-me a verdade*, e *Amo-te muito* de João de Deus e *Mater dolorosa* de Gonçalves Crespo são de uma delicadeza enorme, de uma sentimentalidade suavíssima e verdadeiramente brasileira.

Nas suas composições Alberto Nepomuceno é um *contemplativo* – sua música, na sua maneira, sente-se, percebe-se o doce perfil doentio de uma mulher esguia e albente, com os olhos em êxtase e as mãos enlaçadas caídas frouxamente sobre o regaço.

Informaram-nos técnicos que a sua *forma* é como acima já dissemos, na execução e na composição, uma aliança entre as de Grieg e Schumann; mas o que é verdade é que ao ouvi-lo tocar certos trabalhos como a *Galhofeira*, a *Comunhão* e a música que para a *Mater dolorosa* e mesmo a que acompanha os belos versos de Sófocles, que ontem, com tanta expressão e com voz tão agradável, foram cantadas pela Sra. Olívia da Cunha, na lamentação da morte de Orestes, da tragédia *Electre*, o que é verdade, dizíamos, é que ao ouvi-lo tocar esses trechos de sua autoria, os nomes dos grandes mestres instintivamente, que mais ocorrem, no momento, ao auditor atento e leigo, como nós, são os de Beethoven

e Chopin. De que se conclui, que, se a forma é educada nos primeiros, pelo gênero, o que é naturalíssimo porque se trata de um tropical, Alberto Nepomuceno afina com os últimos.

Na suma o que se pode concluir do concerto realizado ontem no Instituto Nacional de Música é que: temos afinal um educado e bravo artista do teclado.

Parabéns a nós mesmos.

L. C. [Luiz de Castro]

## **O Paiz, 5 de agosto de 1895**

Seção Crônica (p. 1).

Há muito tempo que não vos dou a minha magríssima crônica. A razão é simples: fiz viagem. [...]

Então soube de bastantes novidades: que o Frégolí estava pasmando o Rio de Janeiro; [...] que o Alberto Nepomuceno, professor organista do Instituto Nacional de Música dava um concerto para mostrar como se faz um artista, como se estuda honrando no estrangeiro a sua pátria.

Fui ao concerto e tive o prazer de ver o meu querido Alberto Nepomuceno, com seu perfil nazareno, olhos fixos na terra da luz, terra invisível que o artista entrevê através das grades em que a alma se agita como uma leoa bramindo na ânsia de amores insaciados.

E os meus ouvidos encheram-se com a sacri-solene voz do órgão; com a doçura nostálgica das sonatas, chorando na brancura ebúrnea das teclas; com todos os sonhos harmoniosos que o artista arquitetou longe da pátria, no brumoso país da filosofia.

Filho da terra da luz, do escaldante Ceará, onde a gente tem sede de água e sede de glórias e de gênio: eu te saúdo.

Terra da luz ... terra da luz ...

*Magriço* [Oscar Lopes].

Seção Palestra (p. 1).

Realizou-se ontem o concerto do ilustre compositor brasileiro Alberto Nepomuceno, que ultimamente regressou da Alemanha, onde se demorou sete anos a aperfeiçoar seus estudos em música.

Apesar dos dois grandes prêmios do Derby-Club e das quatro *matinéés* do Lyrico, do Lucinda, do Recreio e do Apollo, o Instituto Nacional de Música ficou sem um lugar vazio, e muita gente foi obrigada a assistir de pé o concerto.

O meu autorizado colega Oscar Guanabara lá esteve e transmitirá ao público as impressões que lhe deixou Alberto Nepomuceno, quer como *virtuose* quer como compositor.

Causou-me grande satisfação ouvir cantar pela Exma. Sra. Camila da Conceição e pelo Sr. Carlos de Carvalho aplaudidos amadores versos portugueses de João de Deus, Gonçalves Crespo e Juvenal Galeno.

Muita gente há por aí com a opinião de que a língua portuguesa não se presta ao canto. As pessoas que assistiram ao concerto de Alberto Nepomuceno tiveram a prova do contrário.

Espero que o exímio compositor cearense e seus colegas se associem com os nossos poetas, a fim de que pouco a pouco se desfça tão injusta suposição.

Os versos portugueses prestam-se perfeitamente a ser cantados, um pouco menos que os italianos, é certo, mas em compensação um pouco mais que os franceses e os espanhóis. O indispensável é haver música nos versos e poesia na música, de modo que o poeta e o compositor não fiquem a dever nada um ao outro.

Não concludo esta notícia sem dizer que os amigos e admiradores de Alberto Nepomuceno em regozijo pelo sucesso de ontem, vão oferecer-lhe um grande banquete, que se realizará por estes dias.

A idéia foi sugerida durante o concerto, organizando-se imediatamente uma lista, cuja subscrição em cinco minutos excedia de um conto de réis.

As pessoas que aderirem a esta justa manifestação de apreço a um compatriota que nos honra, encontrarão a lista no Instituto Nacional de Música.

A propósito:

Sabe-se que por iniciativa de Frederico do Nascimento, lia o projeto de dotar esse estabelecimento com um gabinete de acústica.

Aquele grande artista aderiu e ofereceu ao Instituto, com o resultado de dois concertos que realizou, alguns dos instrumentos necessários ao projetado gabinete e a comissão de orçamento na Câmara prepôs uma verba de dez contos para o que falta. O gabinete de acústica depende, pois, dos Srs. deputados e senadores. Não vão agora SS. Exs. a pretexto de economias negar essa migalha ao Instituto Nacional de Música.

A. A. [Álvares de Azevedo]

Seção Artes e Artistas (p. 3).

Alberto Nepomuceno.

E tínhamos razão, quando negávamos, nestas colunas, elogios ao talentoso moço que desprezava o seu enorme talento e só se contentava em tocar piano e mediocrementemente; e não só evitávamos fazer coro com os aplausos do público como até sentimos uma espécie de revolta, receando que estes aplausos e estirados elogios da imprensa fluminense concorresse para a perda de um artista que tinha todos os elementos para se tornar verdadeiramente notável e afastar-se deste núcleo amorfo de especuladores que fazem da música – não uma arte, mas um emprego – uma indústria rendosa.

Alberto Nepomuceno partiu para a Europa e estudou nos três países em que a música tem uma feição característica – Itália, França e Alemanha; mas estudou com o ardor de quem aspira um nome e com a consciência de quem se convence de que nada sabe.

Estudou e voltou completamente transformado; e agora, afastado do meio acadêmico está pronto para levantar o vôo de águia e tomar a direção instintiva do artista, sem peias à sua imaginação e sem o tropeço da imposição de escolas.

Voltou transformado – ele o brasileiro, o nortista, com a tradição das lendas abafada pelo saber dos mestres – indeciso, indeciso porque seu temperamento se revolta; indeciso porque em sua alma há uma nota predominante que não adormeceu nem se extinguiu e que há de reviver por força desde que voltou para o ponto de partida e tem agora para inspirá-lo a imponência da natureza dos trópicos.

Transformado e indeciso, vamos vê-lo abandonar todo o ornamento que se constitui a sua educação artística para ser o que deve ser – Alberto Nepomuceno.

Indeciso, dissemos, porque as suas composições não têm um cunho original nem se filiam constantemente a este ou àquele mestre.

Nas suas produções é o trecho que se adapta ora a Mozart, como acentuadamente no *Minueto*; ora a Schumann, mais insistentemente, é inspirando em Rubinstein, em Beethoven, em Wagner, em Massenet, sem se fixar em nenhum deles para ser o que era e o que será, como na *Galhofeira* – no *Amo-te muito*, em que há calor e vida e no *Tu és o sol*, em que o arrebatamento lírico se afasta da valsa, do *Diálogo* e do *Anhelo*.

A sua *Sonata* para piano é uma bela composição digna de figurar entre as dos bons mestres, e podemos afirmar que entre os compositores franceses ainda não se produziu sonata mais bem feita.

*Mais bem feita!*

Eis uma frase terrível para os compositores que vivem entre músicos.

Alberto Nepomuceno tem este defeito em muitas peças executadas ontem – *mais bem feitas* do que inspiradas – e d’áí o serem aceitas não como serem produção do sentimento, mas como o resultado de uma série de cálculos – não é o contraponto servindo à arte musical – mas esta subordinada àquela ciência.

Nos trechos da *Electra* de Sófocles, para coro feminino, harpa, instrumentos de arco, flauta e oboé, revela-se Alberto Nepomuceno um compositor notabilíssimo e de talento descomunal.

Neste caso desaparece a sua preocupação de escrever nas modalidades gregas e as melodias aparecem espontâneas como se estivesse jogando com os dois modos modernos; vê-se então que não é impossível reunir o belo ao bem feito.

Como pianista *virtuose*, as suas qualidades são excelentes; e se não o elogiamos como organista é que sabemos que a sua dedicação a esse instrumento é acidental e devida ao fato de ter sido nomeado professor de órgão no Instituto Nacional de Música.

Em todo caso produziu bom efeito a *Cantilène Pastorale* de Guilmant, que não passou pelas séries desafinadas do órgão do Instituto que está requerendo a intervenção de um afinador.

Alberto Nepomuceno é portanto um compositor sinfônico que vem colocar-se ao lado do grande compositor Leopoldo Miguez e com ele honrar a nossa República, que cita hoje esses nomes como cita o de Carlos Gomes e como há de citar mais tarde os nomes de Valle e de Braga, que seguem a estrada gloriosa, cujo primeiro marco foi plantado pelo padre José Maurício.

*Oscar Guanabario.*

### **A Notícia, 5 de agosto de 1895.**

(p. 1)

O público assistiu ontem, no Instituto Nacional de Música, a consagração de um artista de talento fora do comum. Desde os seus primeiros anos, Alberto Nepomuceno revelou extraordinária vocação para a música. Deixando os verdes mares da sua terra natal fez uma escala pela jurisprudência em Pernambuco; mas a música fascinava-o, e ele veio para o Rio de Janeiro, onde foi ter ao Conservatório. Mas o Conservatório de então não era o Instituto de hoje; já não era Francisco Manuel, ainda não era Leopoldo Miguez.

Outros artistas, porém, compreenderam que jóia preciosa era aquela vocação em flor, e Alberto Nepomuceno foi para a Europa, onde em sete anos se fez o artista que o público aplaudiu ontem delirantemente.

E a sala do Instituto regurgitava de povo que se sentia orgulhoso, vendo o que se tem obtido em tão poucos anos em tão importante estabelecimento: um bom corpo de coros, solistas de valor, dois cantores de fôlego, professores dedicados e apaixonados pela sua profissão. A presença de Nepomuceno vai dar ainda mais um impulso à casa e em torno do Instituto Nacional de Música falar-se-á com entusiasmo e respeito.

As composições de Nepomuceno sobre versos escritos em nossa língua foram freneticamente aplaudidas. Nós só tínhamos nesse gênero a modinha e os lundus: vamos ter agora um gênero mais artístico, mais salão, mais mundano, mais *high-life*, e não haverá mais festa sem as composições do laureado professor de órgão do Instituto Nacional.

Destas festas o coração dos patriotas sai expandindo-se em júbilo e orgulho.

F. [Ferreira de Araújo]

## **A Notícia, 5 de agosto de 1895**

(p. 2)

Meu caro F. de Araújo. – Está enfim realizada, e do modo mais brilhante, a solene consagração dos talentos de Alberto Nepomuceno, o jovem e já glorioso artista brasileiro que nos voltou da Europa armado cavalheiro para as grandes conquistas nos domínios da música.

A imprensa, exceção feita à *Gazeta de Notícias*, deixou de acentuar em relação ao preparo técnico do nosso talentoso compatriota a circunstância, aliás digna de relevo, do haver esse preparo sido proporcionado ao artista, não pelo concurso do governo, mas pela iniciativa e esforço de alguns entusiastas e generosos corações, como o do nosso laureado Rodolfo Bernardelli e outros rapazes que com ele compõem o precioso grupo da pujante nova geração artística de nossa terra.

Foi pena, pois é preciso que, em ocasiões como estas se lembrem os homens da administração e se compenetrem os contemporâneos que a indiferença pelo que é nosso constitui o maior e mais pernicioso defeito do temperamento e do caráter nacional.

Toco nesse ponto incidentemente apenas, porquanto outro é o principal escopo destas rápidas e despretensiosas linhas.

Quero simplesmente aludir à idéia, que ontem foi aventada e logo simpaticamente acolhida, de se oferecer a Alberto Nepomuceno um lauto banquete, como testemunho de admiração pelos seus talentos e méritos artísticos.

Um lauto banquete, isto é: uma esplêndida ocasião de se proporcionar ao proprietário de um dos melhores hotéis gorda máquina para lhe fazer avultar a receita ...

Um lauto banquete, isto é: uma excelente oportunidade para, em ágape íntimo e fraterno, celebrarem-se em belo estilo de mesa os altos predicamentos do nosso jovem e esperançoso patricio, brilhantemente estreado na carreira musical ...

Um lauto banquete, isto é: um magnífico ensejo de se apanharem boas indigestões e de se esgotarem algumas garrafas de vinho fino e generoso, em honra ao banqueteadado ... Tudo muito bom; mas, tivesse eu a tua inexorável verve de folhetinista emérito, encontraria meio seguro de profligar pela ironia essa idéia, aliás inspirada no mais sincero e louvável sentimento de admiração pelo nosso artista.

Lanço a idéia, e muito contente ficarei se ela merecer a tua e a aprovação dos demais amigos que abraçaram a proposta do banquete ao nosso Alberto Nepomuceno.

Em vez do banquete, não seria melhor e mais prático, mais significativo e mais útil que, com o dinheiro da subscrição a ele destinado se adquirisse um bom piano ou um bom órgão, ou mesmo ambas as coisas, para com elas presentear-se a Alberto Nepomuceno?

Nesses instrumentos de trabalho para o artista (que talvez os não possua) não ficaria mais solidamente perpetuada a justa homenagem que lhe queremos prestar?

Jantares... voam, ao passo que piano e órgão... permanecerão reduzindo a melodias os sonhos do poeta-artista e talvez, quem sabe? entoando eternas loas aos respectivos doadores...

Teu *ex corde*,

A. *Cardoso de Menezes.*

## **A Gazeta de Notícias, 5 de agosto de 1895**

Alberto Nepomuceno (p. 2).

Já não se pode mais dizer que as manifestações da arte deixam indiferente a parte culta do nosso público. Pode-se mesmo afirmar que o nível de nossa educação artística tem subido muito! Haja como prova e enorme afluência que acudiu ontem ao concerto de Alberto Nepomuceno e os aplausos que as suas composições suscitaram, apesar da severidade do estilo.

Esses aplausos, sinceros, entusiastas, são entre nós a consagração do talento do jovem artista, talento que se nos apresentou ontem sob três aspectos: talento de organista, talento de pianista e talento de compositor.

Tínhamos muita curiosidade de ouvir Nepomuceno tocar órgão, não só por se tratar de um instrumento de difícilíssima execução, como também porque sabíamos que o artista brasileiro possui cartas muito honrosas de seu professor Guilmant. A nossa curiosidade não sofreu desilusão, bem longe disso. Nos trechos executados, Nepomuceno revelou grandes dotes de organista, nem outra coisa esperávamos. O que ainda lhe falta para estar completamente senhor do seu instrumento só a longa prática, o constante tirocínio poderão dar-lhe. Fora, aliás, impossível chegar à suprema perfeição aos 31 anos, e a crítica sincera prestaria a Nepomuceno um mau serviço considerando-o como grande organista. O que é justo dizer é que ele já toca muito bem órgão.

Ao piano, o nosso patricio executou unicamente trechos de sua composição; neles mostrou, porém, aperfeiçoadas as qualidades que já revelara antes da sua partida para a Europa: mecanismo, sentimento, nitidez de som. É mais um bom pianista com quem podemos e devemos contar.

Mas o que admiramos sobretudo em Nepomuceno foi o seu grande e incontestável talento de compositor. Abrangendo de relance tudo quanto dele ouvimos ontem, paremos que o que domina nas suas composições é a melancolia, essa melancolia dos países do norte, onde a luz do sol dura muito pouco para gravar na alma a alegria e a *verve* dos orientais. Nepomuceno deixou-se dominar pela escola de Schumann e Grieg; daí, nas suas composições, o perfume de tristeza, as melancolias vagas, indecisas, sobretudo nas terminações que ao ouvido parecem não ter concluído ainda; daí também o conhecimento profundo da sua arte, a originalidade dos acordes, o horror à banalidade.

Analisem, por exemplo, as quatro pequenas composições para canto sobre poesias alemãs e suecas, e vejam se o que acabamos de dizer é ou não exato. Tomem mesmo o trecho *Il flotte dans l'air* e digam se a melodia é ou não indecisa. Não damos isso como um defeito, pelo contrário; mesmo porque nesta última composição a indecisão da frase musical está em perfeita harmonia com o sentido dos versos.

Esta observação conduz-nos à outra qualidade de primeira ordem que notamos em Nepomuceno: as suas melodias estão de perfeito acordo com os versos postos em música. E tanto isto é exato que, na poesia de Juvenal Galeno *Tu és o sol*, o compositor deixou-se arrebatar pela inspiração poética e do seu cérebro brotou uma melodia cheia de luz, de colorido, de exuberância, como a nossa natureza.

E aqui vem a propósito fazer uma observação. Julgávamos, ou antes julgava muita gente que a nossa língua não se prestava às exigências musicais. Parecia que a dureza de certas palavras, mormente as terminações em *ão*, era um obstáculo para serem postas em música, por ferirem o ouvido. Nepomuceno conseguiu desvanecer esta idéia. Convém, porém, acrescentar, que isso é devido à beleza de suas composições e também à maneira por que ontem foram cantadas.

A Exma. D. Camila da Conceição e o Sr. Carlos de Carvalho frasearam, com efeito, as melodias de Nepomuceno compostas sobre poesias portuguesas com uma delicadeza, um mimo, uma religiosa observação dos mínimos matizes que arrebatarem o auditório e provocaram um *bis* uníssono e vibrante.

Pelo que ouvimos da partitura escrita para a *Electra* de Sófocles, pareceu-nos que, aqui como sempre fugindo à banalidade, Nepomuceno quis fazer música grega, seguindo quanto possível à tonalidade dórica, sem contudo deixar de tomar algumas liberdades indispensáveis para as fazer ouvir por ouvidos modernos.

O público achará forçosamente esses trechos monótonos, sobretudo em uma primeira audição, e nós mesmos, confessamos, sentimos essa impressão; mas o que também sentimos é que Nepomuceno é um compositor que está senhor de sua arte e que tem qualidades de primeira ordem que lhe asseguram futuro brilhante e que há de ser uma das nossas glórias.

Nesta rápida análise, não se pode esquecer o nome da Sra. Walborg Bang Nepomuceno, que interpretou com muito sentimento algumas melodias de seu marido e depois revelou-se como excelente pianista em três trechos de estilo absolutamente contrários, sendo muito aplaudida.

Eis aí, escrita rapidamente, a impressão que nos deixou o concerto de Alberto Nepomuceno: dissemos impressão porque não foi nosso intuito, nem poderíamos fazê-lo, escrever uma crítica aprofundada e muito menos definitiva. O que podemos afiançar é que iremos acompanhar com simpatia e interesse a carreira artística do nosso patricio, carreira ontem tão brilhantemente inaugurada.

## **O Paiz, 6 de agosto de 1895**

Seção Palestra (p. 1).

Concordo em gênero número e caso com a carta ontem publicada n' *A Notícia* e dirigida a Ferreira de Araújo, na qual o meu velho amigo Cardoso de Menezes propõe que, em vez de oferecer um banquete a Alberto Nepomuceno, desse-lhe um piano ou um órgão, ou ambos os instrumentos, que de ambos tem ele absoluta necessidade.

Apoiado! Apoiadíssimo! O banquete é um prazer vulgar de algumas horas, cuja lembrança desaparece completamente no fim de dois ou três dias, ao passo que um piano ou um órgão ou ambas as coisas, duram muitos anos e são de grande utilidade principalmente para quem faz uso delas. Eu por exemplo preferia que me dessem um jantar a que me dessem um órgão; mas o Alberto [ILEGÍVEL NO ORIGINAL] ouro que eles não trocam por um pedacinho de pão branco e flexível. Com muito mais razão se deve oferecer a um músico o instrumento de que ele se vai servir todos os dias e que tem, além de tudo, a grande, a inestimável vantagem de não ir à casa de penhores.

Ainda há outra consideração: muitos amigos, colegas e admiradores de Alberto Nepomuceno estavam privados de concorrer para o banquete porque são pobres e a subscrição não descia de umas alturas inacessíveis para eles; assim todos poderão contribuir na medida de suas respectivas forças e nenhum deixará de associar-se a tão simpática manifestação [...].

Apoiado, meu Cardoso de Menezes, muito apoiado! Eu transcreveria com muito prazer a tua carta, se não receasse a acusação de preguiçoso e engrossador de nova espécie. Contra a tua idéia só se pronunciarão os fornecedores dos comes e bebes.

A. A.

## **A Notícia, 6 de agosto de 1895**

(p. 2)

Meu caro F. de Araújo. – Cá estou de novo, a importunar-te com outra epístola. Não é pelo prurido de escrever, nem tão pouco pela veledade de reaparecer na imprensa, de onde me acho afastado há quase dois anos.

Não é, crê.

Soldado raso no batalhão do jornalismo, depus a pena – minha arma de combate – mas não a abandonei, à espera sempre de que o dever ou os acontecimentos mo chamassem ao serviço ativo, arrancando-me à enfasiadora inação da minha força reserva.

Chamou-me ontem a campo uma idéia prática: a de transformar em úteis e canoros instrumentos de trabalho um gordo prato de lentilhas, com que se pretendia mimosear a Alberto Nepomuceno.

O nosso Artur Azevedo (que, por sinal, e sem necessidade, seja dito neste parêntese, teve a péssima idéia de acentuar que eu sou um *velho* amigo... *velho!* Não achas que era perfeitamente dispensável a revelação?... ) o nosso Artur Azevedo, que, como nós, continua a contar os seus *vinte anos forçosos e vigorosos* (é assim que me vingou) fez-me a gentileza de aplaudir aquele pensamento, honrando-me com lisonjeiras referências na sua *Palestra* de hoje.

Ao voto de Artur, que é homem prático, hei-de, estou certo, juntar o teu, os de outros rapazes do nosso tempo, e mais os dos homens modernos, alguns dos quais já ontem me declararam que eu lhes havia como que perscrutado o íntimo e adivinhado o modo de sentir, o pensar a respeito do assunto.

Bem, por este lado estou satisfeito: parece que não fiz fiasco e o Alberto Nepomuceno está aí e está com um magnífico piano e um órgão magnífico em casa, tão certo isso como pairarem-me sobre a cabeça as maldições de despeitados hoteleiros ...

Batida essa *lebre*, hás-de permitir-me te ocupe a preciosa atenção com outra... *caça* ...

Deixa-me levantar uma ... perdiz, que lobriguei ontem, a esvoaçar pela sempre verde e cheirosa macega do teu habitual artiguete de fundo n' *A Notícia*.

Falando a respeito dos méritos e talentos do nosso Alberto Nepomuceno, cometeste uma pequena injustiça, assegurando que “à exceção do gênero *modinha* e *lundu* não existia em verso português musicado, outra coisa que valesse a pena mencionar”.

Ora, já não quero falar-te dos passados tempos da nossa *Ópera Nacional*, em que Carlos Gomes, H. de Mesquita e Elias Lobo deram provas em contrário ao teu acerto. Isso é obra velha e, verdade seja dita, não foi transplantada para nossos serões musicais.

Lembrar-te-ei, porém, os trabalhos do nosso Abdon Milanez, o autor d' *A Donzella Theodora* e outras operetas habilmente arquitetadas, e sem aludir a outros nomes solicitarei a sua memória para o nosso Assis Pacheco, a quem devemos, além da ópera *Moema*, o libreto e a partitura do *Jacy*, precioso mimo que já mereceu sinceros e incondicionais aplausos dos competentes, quando ouvido em sessão especial no Instituto Nacional de Música.

Alberto Nepomuceno está, segundo me informaram, convidado a uma audição deste inspirado poema musical, e é natural que tu também o sejas.

Se acudires ao convite, verás que Alberto Nepomuceno encontra em Assis Pacheco um dos valentes companheiros no campo da exploração, em que o julgavas isolado.

Este preito à justiça e à verdade foi que de novo me chamou à forma.

Cumprido o meu dever, faço-te a devida continência, meu general, e recolho-me a quartéis.

Teu ex-corde,

*A. Cardoso de Menezes.*

## **A Notícia, 8 de agosto de 1895**

Coluna Boatos (p. 2).

Gentilíssimo amigo Sr. Redator. – da vossa longanimidade solicito e espero um favor: – o de consentirdes na publicação, em vossa conceituada folha, da carta que passo a transcrever e que me foi endereçada por Alberto Nepomuceno a propósito de umas das que caí na tolice de escrever ao nosso *juvenculo* amigo e meu ilustre mestre F. de Araújo.

Eis a carta:

“Meu caro Cardoso de Menezes. – É para fazer uma pequena retificação a uma asserção que se encontra na carta que dirige ao Dr. Ferreira de Araújo e que foi publicada n’*A Notícia* de segunda-feira 5 do corrente, que te escrevo esta.

Fez-se esperar esta retificação, mas nunca é demais tarde para proclamar a verdade e a justiça.

Ali asseveraste que eu nada devia ao governo e tudo à iniciativa particular. É verdade que parti daqui para a Itália a expensas daquele grande artista, que possui um coração tão grande como o seu gênio, e que se chama Rodolfo Bernardelli; é verdade também que lá, em Roma, naquela cidade toda recordações, que eu tanto amo, fui sustentado pelos três irmãos Rodolfo, Henrique e Félix Bernardelli, que partilhavam fraternalmente comigo o *pão* de cada dia.

Mas foi também lá, justamente quando eu me preparava para partir, de regresso à pátria, que recebi do meu bom amigo J. R. Barbosa um telegrama comunicando-me o concurso que se fazia do hino da proclamação da República, enviando-me todas as informações de que eu podia necessitar para a composição do meu hino de concurso.

Foi também lá que recebi a comunicação de que o governo provisório me concedia uma pensão de 200\$ mensais, ao câmbio par, por quatro anos a fim de continuar os meus estudos de música.

Esta pensão foi ainda prorrogada por 14 meses mais.

Como vês, é ao governo que devo o ter estudado na Alemanha e na França. Se algum proveito tirei desses estudos, a quem é que devo?

Peço-te, em nome da minha gratidão para com meu país, que retifiques o que disseste.

Teu amigo dedicado, – *Alberto Nepomuceno*”

Por carta do ilustre e simpático artista se confirma o que escrevi, isto é: que a partida de Alberto Nepomuceno foi promovida pela generosa iniciativa de Rodolfo Bernardelli e seus dignos irmãos – três grandes corações e três grandes talentos que honram a pátria brasileira.

O governo daquela época (1888) nada fez em favor de Alberto Nepomuceno que durante cerca de dois anos viveu e estudou na Itália, a expensas desses três generosos artistas, seus amigos dedicados.

Quem mais tarde proporcionaria a pensão de que ele tanto carecia para continuar seus estudos, já notavelmente aproveitados, foi o governo provisório.

Esse ato patriótico de que foi autor o ilustre ministro republicano Dr. Aristides Silveira Lobo, por inspiração do Sr. J. R. Barbosa, um dos criadores do Instituto Nacional de Música, em substituição ao antigo Conservatório, instituído pelo exclusivo e abnegado esforço do glorioso velho Francisco Manuel, de saudosa memória, e ato que, abrangendo Francisco Braga e Jerônimo Queiroz, não aproveitou ainda infelizmente a este último egregio pianista compositor, não o ignorava eu e nem tive intenção de ocultar.

Abstenho-me de mais comentários a respeito, a fim de não desgostar quem quer que seja, e também no intuito de não justificar a caluniosa qualificação do nosso comum amigo Lulu Senior [F. de Araújo] que teve o desaforo de chamar-me *velho rabugento*, dando assim expansão à inveja que lhe inspiram os meus dotes físicos e principalmente a sua convicção de que eu sou mais moço que ele uns bons quinze anos, se não mais.

Eu não pinto a barba e os cabelos que a natureza me deu e está pondo prematurissimamente brancos, ao passo que outros (Lulu Senior bem sabe de quem quero falar) além de pintarem o padre, a manta, o sete e o diabo a quatro, se dão ao trabalhinho de freqüentar com assiduidade o gabinete particular do Chesnau e do Schmidt, onde se entregam aos milagres da química milagrosa, que converte em negros os alvos fios que a idade e as extravagâncias de sua mocidade tempestuosa fizeram nascer na cabeça no lábio e no mento.

Não desejo abusar da vossa paciência, meu caro Sr. redator, e por isso ponho nesta o ponto final.

Deixo pra depois o meu ajuste de contas com o nosso Lulu Senior.  
Subscrevo-me, todo vosso pelo coração,

*A. Cardoso de Menezes*

## **A Notícia, 9 de agosto de 1895**

(p. 2)

A Lulu Senior.

Meu gordo amigo e mestre. – Acuso o teu prezado favor de ontem na *Gazeta de Notícias*, em resposta às cartas que te enderecei por esta folha.

Agradeço-te o apoio à idéia por mim sugerida de sugerir por um piano ou órgão, ou ambas as coisas juntas, o banquete que se pretendia oferecer a Alberto Nepomuceno.

Lamento que só te pronuncies em favor do piano repelindo *in limine* a idéia do órgão, a que pareces votar um ódio incondicional e inexplicável.

Que pensavas tu? Pensavas que falando em órgão me quisesse eu referir a um instrumento de tamanho descomunal do que foi mandado vir para o Instituto Nacional de Música e que lhe abrange metade quase do salão de concertos, ou que desejasse aludir a outro quase das mesmas dimensões que ocupa o coro todo da famosa matriz de São João Batista da Lagoa, adquirido pelo abnegado esforço do ilustrado e bom monsenhor Monte, vigário daquela freguesia?

Não, meu velho, não era isso. O que eu desejaria era que, sendo possível, se desse ao Alberto, além de um bom piano, à sua escolha e por indicação sua, um órgão de salão, um órgão Mustrel, por exemplo, que no gênero é, suponho eu, o que de melhor existe.

E, se tu sentes horror tamanho pelos órgãos-monstro, diz-me, por que razão te conservaste no salão do Instituto, quando por vezes gemeu e troou por todos os seus canudos aquela almanjarra por onde se entra e sai e onde tanta gente se pode aboletar como nos galpões que o governo mandara construir aqui há tempos, durante os tempestuosos dias da revolta?!...

Não te vi fugir horripilado.

Daí concluo que em verdade não és tão inimigo do órgão como queres fazer supor.

Enfim, seja como for, o certo é que não insisto na idéia do órgão, bastando-me já a tua aprovação à proposta do piano.

Lisonjeia-me em extremo o teu voto favorável pois além de maduro, és homem de bom gosto, tanto assim que te delicias com a música e ainda te lembras com saudades da

que me ouviste na minha primeira juventude, quando, já bem taludo, deitavas tu uma elegância que hoje constitui a melhor e mais querida recordação da tua infância ... senil.

E a propósito: – concitando-me a reaparecer nos salões de concerto, dizes tu em sua missiva, e com a malícia que te é peculiar, que “te lembras, como se fosse hoje, que, quando eras menino de colégio e estava aqui o Gottschalk, já eu tocava piano primorosamente (*mille grazie, caro mio*) e que não se te dava de ouvir de novo, *em plena mocidade*, aquilo que fora o encanto de tua *infância*.”

Entendamo-nos: Olha que o Gottschalk, de saudosíssima memória, esteve aqui em 1869 (data que te é muitíssimo simpática, por sinal) e eu também me lembro, como se fosse hoje, de que, por esse tempo, sendo eu estudante da Faculdade de Direito, em São Paulo, já tu eras médico formado e até, por desgraça tua, já tinhas clínica, redigindo como ninguém atestados de óbitos; eras cumprimentado por muita gente ... de luto e, quando passeavas de braço dado com o Silva Pereira, já o Furtado Coelho dizia para quem queria ouvir, referindo-se aos dois: – *ambo florentes etate, arcades ambo ...*

Mas, então, de que demônio de infância quererás tu falar? Certamente na tua senilidade, sim, porque a senilidade também tem sua infância.

Se é assim, muitíssimo bem; estamos de acordo: – ouviste-me na tua infância, o que de modo algum te habilita a afirmar que eu seja velho.

Velho será ele, velho serás tu, que, se me houvesses conhecido uns quinze ou dezesseis anos antes da data em que pela primeira vez nos encontramos, me terias seguramente carregado ao colo, pois, se ainda hoje sou bonito, no tempo de criança era encantador, segundo me afirmam os que então me conheceram e acariciaram.

Estamos então entendidos, não? Quando me ouviste em 69, estavas tu na infância da tua senilidade.

Ora, muito bem. Agora quanto a querereres que eu me exhiba nos salões de concerto, hás-de permitir que te não atenda ao apelo, sim?

Aprecio muito mais a intimidade, onde a gente não se sujeita à crítica mordaz dos abelhudos néscios, do que as públicas exhibições, onde os sinceros *dilettanti* são absorvidos pela onda dos indiferentes e dos pedantes, onde a boa música é abafada pelas conversas sobre a vida alheia, pelo barulho dos que entram e saem do salão de concertos durante a execução do programa, onde finalmente a arte é antes um simples passatempo do que uma religião santa e digna de respeito.

Invejo e admiro a abnegação das distintas senhoras e cavalheiros distintos que, com louvável desprendimento, organizam e efetuam as belas festas musicais a que ultimamente temos assistido.

Honra Ibea Seja. Invejo-os e admiro-os. Teimo, porém, em deixar-me ficar no meu canto, sossegado e esquecido. Dou-me melhor assim.

Deixa-me, pois, nesta minha paz e, quando acaso quiseres que te desperte as recordações do passado, ter-me-ás pronto a obedecer-te, mas sempre na doce intimidade a que me votei, porque a ela me condenaram.

Dito isto, peço-te aperto aos ossos do meu corpo de encontro às banhas do teu e recebas um chocho do teu amigo afeiçoado e grato.

*A. Cardoso de Menezes*

## *Lista de artigos de Gonzaga Duque na Revista Kosmos.*

Paula F. Vermeersch\*

A seguir, publicamos uma lista provisória dos artigos de Luiz Gonzaga Duque Estrada na revista *Kosmos*, um dos primeiros resultados do Projeto Fontes para a História da Crítica das Artes no Brasil, desenvolvido pelo CEPAB.

O Centro de Documentação Alexandre Eulálio, CEDAE, da Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP), possui a custódia de exemplares da revista de janeiro de 1904 a junho de 1909; foram arrolados artigos assinados por pseudônimos conhecidos de Gonzaga Duque, ou que muito possivelmente apontam para essa autoria. Os artigos estão referidos na ordem em que aparecem na revista. Só uma anotação: depois de 1907, Gonzaga Duque assume as “Chronicas” que abriam a revista, sucedendo Olavo Bilac. Posteriormente, estamos preparando transcrições completas desses textos, a serem publicados na *Rotunda*.

A revista *Kosmos* foi uma das mais importantes publicações surgidas no meio intelectual-artístico carioca do final do século XIX e início do século XX. Contou com a colaboração de José Veríssimo, Medeiros de Albuquerque, Oliveira Lima, Arthur de Azevedo, João Ribeiro, Alberto de Oliveira, Manoel Bonfim, Afonso Arinos, Luiz Edmundo, Coelho Netto, Rocha Pombo, Mario Pederneiras, Capistrano de Abreu, Rodolfo Amoedo, entre outros, mas um dos mais ativos foi, sem sombra de dúvida, Gonzaga Duque. Os artigos posteriormente publicados em volumes estão identificados, e segue uma bibliografia sobre o autor e também uma lista de livros de sua autoria.

---

\* Doutoranda em Teoria e História Literária (IEL-UNICAMP), pesquisadora do CEPAB e do Projeto Temático *Cicognara*, Mestre em História da Arte e da Cultura e em Sociologia (IFCH-UNICAMP).

## **Revista Kosmos**

### **1904**

#### **N. 5 – maio de 1904**

– “De um romance inédito- Sangravidia”

Trecho do romance inédito *Sangravidia*: o jovem Stelo aconselha-se sobre o amor com Albano Lívio, que sustenta que o amor só pode existir de fato com a emancipação da mulher; Albano Lívio cita Kant e Stuart Mill.

#### **N. 6 – junho de 1904**

– artigo sobre a exposição de Antônio Parreiras, publicado em *Impressões de um amador*

Gonzaga Duque inicia o texto colocando, para os que têm acompanhado a trajetória de Parreiras, que sua última exposição confirma o que se comumente se diz do artista: “que ele é um trabalhador”, não só na perseverança e na produção material, mas também na “fecundidade e no adiantamento”. Escreve o crítico: “Do que ele foi, no início da sua carreira, ficou o que devia ficar”, sua individualidade, que mereceria um estudo, não-cabível num artigo que se destina ao comentário “impressionista” de suas últimas obras.

Diz Gonzaga Duque que a palheta atual do artista possui um brilho considerável, com uma “gama de suavidade”; sua arte é de fácil comunicação, de certa “clareza expressivista”, que o aproxima do amador, o que, no entender do crítico, configura-se como uma “vitória em Arte”. Gonzaga Duque cita *Carnaval na Roça* e *O Espinho*.

#### **N. 7 – julho de 1904**

– “Os Aquarelistas”, publicado em *Contemporâneos*

Gonzaga Duque comenta “a segunda exposição d’Associação de Aquarelistas, aberta em 15 de junho decorrido”.

#### **N. 9 – setembro de 1904**

– “O Salão de 1904”, publicado em *Contemporâneos*

Gonzaga Duque afirma: “é difícil fazer-se uma classificação dos trabalhos”, e comenta *Oração*, de Rodolfo Amoedo.

**N. 10 – outubro de 1904**

– “Uma palheta que vive”, publicado em *Contemporâneos*  
Gonzaga Duque fala de João Batista da Costa (foto do pintor).

**N. 11 – novembro de 1904**

– “Os de hoje”

O crítico comenta o segundo tomo de uma obra que está preparando, e afirma que o primeiro tomo, “muito adiantado”, tem por título “Os de ontem”.

**N. 12 – dezembro de 1904**

– “Ilustrações de Natal”, publicado em *Impressões de um amador*

Gonzaga Duque reclama da importação de ilustrações de Natal, que não retratariam a realidade da festividade brasileira: “Até hoje não nos foi dado esse delicado gozo, que têm as grandes capitais da civilização [...] essas imagens que não fixam o nosso viver, os nossos hábitos e cacoetes, os nossos usos e preceitos”. Seria necessário que os artistas locais se dedicassem a esse gênero: “essas ilustrações para presentes, passatempo e coleção, constituem por seu modo um documento de único valor psicológico”.

**1905**

**N. 1 – janeiro de 1905**

– “Rodolfo Amoedo: o mestre, deveríamos acrescentar”, publicado em *Contemporâneos*

O artigo foi publicado com várias reproduções, além de uma foto do pintor: *Abel* (que rendeu a Amoedo o prêmio de viagem à Europa), *Partida de Jacob*, *Marabá*, *Desdêmona*, *A narração de Philetas* (ou *Daphnis e Cloe*), *Más notícias*. O crítico ainda transmite a notícia de que o pintor passará a colaborar na revista.

**N. 2 – fevereiro de 1905**

– “A queda dos muros”, publicado em *Impressões de um amador*

Gonzaga Duque comemora a destruição da velha rua 7 de setembro e a Reforma Pereira Passos.

– “A Carioca, de Pedro Américo”, s/assinatura

O crítico tece considerações sobre o quadro.

**N. 3 – março de 1905**

– “Mestre Valentim”, s/assinatura, publicado em *Impressões de um amador*  
Com fotos da obra do escultor.

**N. 4 – abril de 1905**

– “A exposição do mês”, s/assinatura  
Comentários sobre a exposição de Antônio Parreiras.

**N. 7 – julho de 1905**

– “Ciúme póstumo”, conto, publicado em *Horto de Mágoas*

**N. 8 – agosto de 1905**

– “Três imagens de Wagner”, publicado em *Graves & Frívolos*

**N. 9 – setembro de 1905**

– “Salão de 1905”, datado de 10 de setembro de 1905

**N. 10 – outubro de 1905**

– “Exposição Teixeira Lopes”

Gonzaga Duque comenta a exposição do escultor português, ocorrida no Gabinete Português de Leitura. O artigo traz reproduções: *Monumento a Eça de Queiroz*, cabeças de velhos, uma cabeça de criança, *Caridade*, *Caim*, um baixo-relevo em gesso e em bronze (*Decrepitude*).

**N. 11 – novembro de 1905, publicado em *Impressões de um amador***

– “Pedro Américo”

Necrológio do artista, que o crítico especifica: “Não é um estudo da individualidade do grande artista (...). Já o humilde autor destas linhas pretendeu fazê-lo num livro - *A Arte Brasileira*.”

**1906**

**N. 5 – maio de 1906, publicado em *Impressões de um amador***

– “Os selos panamericanos”, s/assinatura

Gonzaga Duque apresenta os projetos de selos de Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Eliseu Visconti, e lamenta que os selos deste último, vencedores do concurso promovido pelos Correios, não tenham saído.

– “Imagens nefelibatas”, publicado em *Graves & Frívolos*

Gonzaga Duque discorre sobre o decadentismo.

**N. 6 – junho de 1906**

– “As mulheres de Puvis”, publicado em *Graves & Frívolos*

**N. 7 – julho de 1906**

– “Exposição Malhoa”, publicado em *Graves & Frívolos*

**N. 8 – agosto de 1906**

– “A ironia de Rops”, publicado em *Graves & Frívolos*

**N. 9 – setembro de 1906**

– “A Leda ticianesca”, publicado em *Impressões de um amador*

Com a reprodução do suposto Ticiano brasileiro.

**N. 10 – outubro de 1906**

– “Salão de 1906”, publicado em *Contemporâneos*

**N. 11 – novembro de 1906**

– “Ao chegar o verão”, publicado em *Graves & Frívolos*

**N. 12 – dezembro de 1906**

– “Idílio Roxo”, publicado em *Horto de Mágãos*

**1907**

**N. 1 – janeiro de 1907**

– “A morte do palhaço”, conto ilustrado por Kalixto e publicado em *Horto de Mágas*

**N. 2 – fevereiro de 1907**

– “Remodelação do mobiliário”

**N. 3 – março de 1907**

– “Aquela mulher”, conto

**N. 5 – maio de 1907**

– “Moedas e Selos”, publicado em *Impressões de um amador*

**N. 7 – julho de 1907**

– “Os aquarelistas em 1907”

**N. 8 – agosto de 1907**

– “O Aranheiro da Escola”, publicado em *Contemporâneos*  
Gonzaga Duque escreve uma catilinária contra Bernardelli.

**N. 9 – setembro de 1907**

– “Rembrandt no Brasil”, publicado em *Impressões de um amador*  
– “Salão de 1907: pintura e escultura”

**N. 10 – outubro de 1907**

– “Estátua do Marechal Floriano, por Eduardo Sá”  
Grupo Juca Pirama

**N. 11 – novembro de 1907**

– “Agonia por semelhança”, conto

**N. 12 – dezembro de 1907**

– “A graça feminina na pintura”, publicado em *Impressões de um amador*

- “A estatuária dos jardins públicos” - assinado por G., publicado em *Impressões de um amador*

## **1908**

### **N. 1 – janeiro de 1908**

- “Os pintores da fealdade”, publicado em *Impressões de um amador*

### **N. 3 – março de 1908**

- “Helios Seelinger”

### **N. 4 – abril de 1908**

- “Trecho de alma”, conto

### **N. 5 – maio de 1908**

- “Um retratista esquecido”, assinado André de Resende  
Gonzaga Duque fala sobre Nattier.

### **N. 6 – junho de 1908**

- “O Primo Basílio”, publicado em *Impressões de um amador*  
Gonzaga Duque discorre sobre o aparecimento do romance de Eça e memórias da década de 1870.

### **N. 7 – julho de 1908**

- “A Sévigné do XIX século”

### **N. 8 – agosto de 1908**

- “O último fauno”, publicado em *Impressões de um amador*  
Notas de leitura

### **N. 9 – setembro de 1908**

- “No tempo da *Gazetinha*”, publicado em *Impressões de um amador*

### **N. 10 – outubro de 1908**

Gonzaga Duque assume as “Chronicas” de *Kosmos*, antes assinadas por Olavo Bilac. O crítico comenta assuntos do momento (carnaval, reforma urbana, emancipação feminina).

- “Crônica de uma saudade”, publicado em *Impressões de um amador*
- “Quatro formosas damas do Rei-Sol”, assinado André de Resende

### **N. 11 – novembro de 1908**

- “Quatro feições femininas”, assinado André de Resende
- “O cabaret da Yvonne”, publicado em *Impressões de um amador*

Gonzaga Duque continua na linha da memorialística, enfatizando aspectos do Rio de Janeiro *fin-de-siècle*.

### **N. 12 – dezembro de 1908**

- “As favoritas de Luís XV”, assinado André de Resende
- “O Dilúvio de Doré”, publicado em *Impressões de um amador*

Gonzaga Duque comenta a gravura representando o Dilúvio, de Gustave Doré, com uma reprodução na revista.

## **1909**

*Kosmos* muda de feição. No primeiro número do ano, as modificações são apresentadas ao leitor, e Gonzaga Duque passa a assinar a maior parte dos textos da revista.

### **N. 1 – janeiro de 1909**

- “Chronica”

Gonzaga Duque fala do “janeiro trágico e quente” no Rio de Janeiro.

- “Vera Ipanoff”

Conto sobre a história de uma jovem pobre que é obrigada, por força das circunstâncias, a trabalhar duramente para estudar e se formar em Medicina. Sem possibilidades de desenvolver a feminilidade, ela acaba sendo cruelmente rejeitada por um colega de profissão.

## **N. 2 – fevereiro de 1909**

– “Chronica”

Gonzaga Duque comenta o carnaval.

– “No domínio das modas”, assinado André de Rezende

Crônica memorialística sobre as antigas modas vindas de Paris.

– “O poeta negro”, publicado em *Impressões de um amador*

Gonzaga Duque discorre sobre Cruz e Sousa.

## **N. 3 – março de 1909**

– Embaixo da “Chronica” de Gonzaga Duque, a reprodução de um quadro de Antônio Parreiras, aceito no *Salon* de Paris, *Fantasia*

– “Um caso romântico – Da vida de Camilo Castelo Branco”, assinado André de Rezende

– “O grupo de Grimm”, publicado em *Impressões de um amador*

Gonzaga Duque retoma o perfil de Grimm de *A Arte Brasileira*.

## **N. 4 – abril de 1909**

– “A obra de John Ruskin”, assinado Pedro de Belmonte

– “A dança em Paris”, assinado André de Rezende

## **Bibliografia.**

### **Obras de Gonzaga Duque e suas edições.**

GONZAGA DUQUE, Luiz, *A Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, H Lombaerts, 1888, e Campinas, Mercado de Letras, 1995

\_\_\_\_\_, *A dona de casa* (sob o pseudônimo de Sylvino Júnior), Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1894 e 2ª edição, 1903

\_\_\_\_\_, *Revoluções Brasileiras*, Rio de Janeiro, Tipografia do Jornal do Comércio, 1898 e São Paulo, Editora da Unesp, Fapesp e Editora Giordano, 1998

\_\_\_\_\_, *Mocidade Morta*, Rio de Janeiro, Oficinas da Livraria Moderna, 1899; Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1971; São Paulo, Editora Três, 1973 e Rio de Janeiro, Ministério da Cultura e Fundação Casa Rui Barbosa, 1995

\_\_\_\_\_, *Graves & Frívolos*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1910 e Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa e Sette Letras, 1997

- \_\_\_\_\_, *Horto de Mágoas*, Rio de Janeiro, Benjamin de Áquila, 1914 e Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1996
- \_\_\_\_\_, *Contemporâneos: pintores e escultores*, Rio de Janeiro, Tipografia Benedicto de Souza, 1929
- \_\_\_\_\_, *Impressões de um amador*, LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.), Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001

### **Textos com referências a Gonzaga Duque ou sobre ele.**

- ALVES, Caleb Faria, “O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade na Arte”, *paper* apresentado no Grupo de Trabalho Pensamento Social no Brasil, sessão 3, XXIV Encontro Anual da ANPOCS, 2000
- BOSI, Alfredo, *O Simbolismo*. In *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1975
- CAROLLO, Cassiana, *Decadismo e simbolismo no Brasil – crítica e poética*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos e Instituto Nacional do Livro, 1980
- CHIARELLI, Tadeu, *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In GONZAGA DUQUE, Luiz, *A Arte Brasileira*, Campinas, Mercado de Letras, 1995
- EULÁLIO, Alexandre, *Estrutura narrativa de Mocidade Morta*. In GONZAGA DUQUE, Luiz, *Mocidade Morta*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura e Fundação Casa Rui Barbosa, 1995
- GUIMARÃES, Julio Castañon, *Empenho crítico: Gonzaga Duque na imprensa*. In GONZAGA DUQUE, Luiz. *Impressões de um amador*, org. LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio Castañon, Belo Horizonte, UFMG, 2001
- \_\_\_\_\_, *Gonzaga Duque: ficção e crítica de artes plásticas*. In *Sobre o pré-modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1988
- IANNONE, Carlos Alberto, *A vida de Gonzaga Duque*. In GONZAGA DUQUE, Luiz, *Mocidade Morta*, São Paulo, Editora Três, 1973
- LINS, Vera, *Gonzaga Duque e os simbolistas, a barricada da imaginação*. In *34 Letras* 3, Rio de Janeiro, Prisma, março de 1989
- \_\_\_\_\_, *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991
- \_\_\_\_\_, *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1996 (série Papéis Avulsos, 25)
- \_\_\_\_\_, *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: o final do século XIX carioca e os escritos de Gonzaga Duque*, Curitiba, Secretaria de Estado da Cultura, 1998
- \_\_\_\_\_, *O crítico de arte como crítico da cultura*. In GONZAGA DUQUE, Luiz, *Impressões de um amador*, LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.), Belo Horizonte, UFMG, 2001
- MURICY, Andrade, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, vol. 1, São Paulo, Perspectiva, 1987
- Série “Autores e Livros”, 15: *Gonzaga Duque*. Suplemento literário de *A Manhã*, 15/11/1942
- VERMEERSCH, Paula Ferreira, *Notas sobre um estudo crítico de A Arte Brasileira, de Gonzaga Duque*, dissertação de Mestrado em História da Arte e da Cultura, IFCH-UNICAMP, 2000
- VÍTOR, Nestor, *A crítica de arte na obra de Gonzaga Duque*. In *Obra Crítica*, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1979, volume III

## *Quatremère de Quincy e os verbetes Restauração, Restaurar, Restituição e Ruína de sua Encyclopédie méthodique. Architecture.*

Beatriz Mugayar Kühl\*

Antoine Chrysostome, conhecido como Quatremère de Quincy (1755-1849), foi figura de proa no cenário cultural do final do século XVIII e início do século XIX: erudito, historiador da arte, arqueólogo e debatedor ardoroso das questões ligadas ao futuro da produção artística. Defensor entusiasta dos ideais clássicos nas artes, teve papel preponderante no panorama cultural francês e sua postura suscita debates veementes até hoje.

Quatremère de Quincy foi teórico proeminente no campo artístico, tendo sido profundamente marcado pelas teorias de Johann Joachim Winckelmann (1717-68) e por suas estadias na Itália, onde manteve uma longa amizade e um profícuo intercâmbio de idéias com Antonio Canova (1757-1822). Além de sua produção sobre as artes em geral, seus escritos ligados à preservação de bens culturais são de grande interesse e valor. Nesta seção Fontes e Documentos da *Rotunda*, decidiu-se apresentar alguns dos verbetes da *Encyclopédie méthodique. Architecture* sobre o tema: restauração, restaurar, restituição e ruína. Os verbetes foram todos publicados no terceiro e último tomo da Enciclopédia, editado em 1825 (o primeiro tomo data de 1788 e o segundo de 1801-1820).

Os textos levantam algumas questões de grande relevância e exprimem parte do pensamento do autor sobre o tema que se foi consolidando com o tempo. O interesse de Quatremère de Quincy por questões voltadas à preservação de bens culturais se haviam manifestado há tempos, sendo um de seus escritos iniciais mais notáveis sobre o assunto as *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, de 1796.

---

\* Professora de História da Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. Doutora em Arquitetura (FAU-USP), Mestre em Restauração e Conservação de Monumentos e Sítios (Katholieke Universiteit Leuven).

As cartas, sete no total, são conhecidas como *Lettres à Miranda*, nome do suposto destinatário e incitador da obra, o general Francisco de Miranda. Miranda teria sugerido a Quatremère de Quincy posicionar-se, sob a forma de um intercâmbio epistolar, diante da política do Diretório, solidificada na primavera de 1796, de espoliação e retirada de obras de arte dos países ocupados pelos exércitos republicanos, principalmente as da Itália, para que fossem transportadas para a França.

Quatremère de Quincy escreveu veementemente contra esse deslocamento e as cartas constituem um manifesto lúcido e vigoroso, um verdadeiro afrontamento contra a posição do Diretório, levantando a questão, sempre relevante e atual, da descontextualização de obras de arte. Posição extremamente corajosa e na contracorrente, dado que a política de tomada de obras era apoiada por vários veículos de comunicação e por intelectuais da França, que a consideravam o país livre por excelência e destinado a um futuro grandioso, devendo, por isso, ser a legítima e derradeira morada das mais valiosas obras de arte do passado, que seriam “repatriadas” e reunidas em seu solo. Esses fatos ocorreram num período em que a vida de Quatremère de Quincy estava efetivamente ameaçada, pois ele permanecera vinculado aos ideais da primeira fase da Revolução Francesa, alternando períodos de intensa participação na vida política com outros de prisão e exílio.<sup>1</sup>

O autor, já na primeira carta, denuncia que tal atitude não era repatriação, mas uma conquista, ademais contraditória, pois “o espírito de conquista em uma república é inteiramente subvertedor do espírito de liberdade”.<sup>2</sup> Para ele, deslocar obras não é propagar, mas dispersar o conhecimento, pois o estudo das obras de arte exige sua reunião no ambiente em que foram criadas. Aponta os malefícios dessa ação para o estudo das artes, pois obras espalhadas ofereceriam meios incompletos para a educação, julgando que o desmembramento se reverteria contra seus imprudentes autores, uma vez que o museu

---

<sup>1</sup> Para uma abordagem da situação de Quatremère de Quincy no período e uma análise aprofundada das cartas, sua difusão e relevância v. Édouard POMMIER, *La Révolution & le Destin des Œuvres d'Art*. In: QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Paris, Macula, 1989, pp. 783; e Antonio PINELLI, *Storia dell'arte e cultura della tutela*. Le “Lettres à Miranda” di Quatremère de Quincy, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1978-79, n. 8, pp. 43-62. No texto, o autor trata também da reciprocidade de idéias através da amizade entre Canova e Quatremère de Quincy, assim como do papel das idéias de Quatremère de Quincy nas políticas de tutela de monumentos na Itália e na França.

<sup>2</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda*, *op. cit.*, p. 87.

que se formaria através da “repatriação” não poderia transportar o conjunto em sua inteireza, que é fundamental para se entender e valorizar as partes que o constituem. Desse modo, a França proporcionaria apenas um corpo fragmentário e Roma permaneceria com maior quantidade de obras e seria o destino primeiro dos estudiosos.

Um ponto de grande interesse é a forma como vê a cidade de Roma, considerando-a um museu, não como instituição isolada criada pelo Estado, mas um museu total, que abrangia a cidade em seu conjunto, e que deveria ser preservado a todo custo em benefício das artes e das ciências. Afirmando que “dividir é destruir”, comenta:

[...] a decomposição do museu de Roma seria a morte de todos os conhecimentos, que têm a unidade por princípio. O que é o antigo em Roma senão um grande livro que o tempo destruiu ou dispersou as páginas, e cujas pesquisas modernas preenchem a cada dia os vazios e reparam as lacunas? O que faria a potência que escolheria, para exportá-los e deles se apropriar, alguns desses monumentos os mais curiosos? Precisamente aquilo que faria um ignorante que arrancaria de um livro as páginas onde encontraria vinhetas. [...]

Despedaçar o museu de antigüidades de Roma seria loucura muito maior e de conseqüência bem mais irremediável. Os outros sempre podem ser completados: o de Roma jamais poderia sê-lo [...].

O verdadeiro museu de Roma, aquele de que falo, se compõe, é verdade, de estátuas, de colossos, de templos, de obeliscos, de colunas triunfais, de termas, de circos, de anfiteatros, de arcos do triunfo, de tumbas, de estuques, de afrescos, de baixos-relevos, de inscrições, de fragmentos de ornamentos, de materiais de construção, de móveis, de utensílios etc., mas ele se compõe não menos dos locais, dos sítios, das montanhas, das pedreiras, das estradas antigas, das posições respectivas das cidades arruinadas, das relações geográficas, das relações de todos os objetos entre si, das lembranças, das tradições locais, dos usos ainda existentes, dos paralelos e aproximações que somente podem ser feitos no próprio local.<sup>3</sup>

Observa ainda que as obras de arte são mais bem apreciadas juntamente com outras da mesma época, comparando-as com as escolas que as precederam e sucederam e questiona se, ao se deslocar esses objetos, seriam trazidas também as razões físicas e morais das diversas maneiras de elaborar de várias escolas, se seriam trazidas a harmonia dessas maneiras com o país, clima, formas da natureza, perguntando-se, se não se trouxer isso, o que se trará.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 100-102.

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 130-131.

Enfatiza, pois, a necessidade da preservação das obras de arte em seu contexto (e a necessidade de preservação do próprio contexto), posicionando-se enfaticamente contra o museu-instituição, o museu-depósito, tema contra o qual se debateu ao longo de sua vida em diversas polêmicas. Também aborda esse assunto na obra *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, de 1815, na qual procura enunciar os princípios que deveriam reger a criação artística contemporânea a ele. Critica com vigor a acumulação de obras em depósitos e o espírito distorcido de crítica que resultaria dessa coletânea.<sup>5</sup>

No que se refere à preservação, os verbetes de Quatremère de Quincy oferecem vários pontos para reflexão e antecipam algumas das principais vertentes de atuação do século XIX. A restauração era até então encarada predominantemente como uma ação voltada ao restabelecimento do estado original e/ou ao rejuvenescimento de obras alteradas no decorrer do tempo. Os primeiros preceitos genéricos voltados ao tema apareceram, na França, já a partir do final do século XVII, tal como nos textos de Augustin Charles d'Aviler (1653-1700):

*Restauração*; é o refazimento de todas as partes de um edifício degradado & deteriorado por defeitos de construção ou pela sucessão do tempo, de modo que ele seja reconduzido à sua forma primitiva, & mesmo aumentado consideravelmente, como aquela que o Rei mandou fazer no velho castelo de S. Germain en Laye construído por Francisco I.

*Restaurar*; é restabelecer um edifício, ou reconduzir ao seu estado primitivo uma figura mutilada. A maior parte das estátuas antigas foram *restauradas*, como o Hércules Farnese, o Fauno Borghese em Roma, os Lutadores da galeria do grão-duque de Florença, a Vênus de Arles que está na Galeria do Rei em Versalhes; e essas *restaurações* foram feitas pelos mais hábeis escultores.<sup>6</sup>

Os verbetes da *Encyclopédie*, por sua vez, baseiam-se nos escritos de d'Aviler, retomando-os literalmente.<sup>7</sup> A restauração, assim definida, é voltada a melhoramentos e associada à busca da configuração inicial e completa de um bem, refazendo partes e,

---

<sup>5</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, s. l., Fayard, 1989, pp. 36-38.

<sup>6</sup> Augustin Charles D'AVILER, *Cours d'Architecture qui Comprend les Ordres de Vignole*, 2 vols., Paris, Mariette, 1710, v. 2, p. 836. Agradeço Pierre Smars a gentileza de ter providenciado uma cópia do texto.

<sup>7</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, [org. Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert], 1770, 2ª ed., tomo 14, p. 163-164.

mesmo, construindo acréscimos. A especulação sobre o estado original de uma obra era atividade com tradição na França e sua sistematização remonta à criação das academias francesas no século XVII. Esse exercício era parte do trabalho dos pensionistas da Academia de França em Roma, que deviam estudar monumentos da Antigüidade, fazer seu levantamento e elaborar reconstituições hipotéticas de sua forma primitiva, exercício que se restringia, porém, à teoria.

Também Quatremère de Quincy inicia a sua definição da restauração como um ato visando restabelecer partes degradadas de um edifício para deixá-lo em bom estado, buscando-se, ainda, reencontrar a sua disposição original, reintegrando partes faltantes. Mas, quando passa ao verbete Restaurar, aprofunda mais a discussão e apresenta outros matizes associados ao assunto. Referindo-se às esculturas, mostra a importância do talento do restaurador nas integrações, mas afirma que muitas vezes se abusou da arte de restaurar. Considera que, quando grande parte da escultura original ainda subsistia, era imperativo reencontrar o conjunto; mas acreditava que a mania do restauro havia levado a fazer não apenas um membro de uma estátua, mas uma estátua inteira a partir de um fragmento.

Justamente naquele período se verificava uma gradual mudança de postura na restauração escultórica, e uma atitude cada vez mais “conservativa”, no sentido de se preservar o objeto tal como se encontrava, afirmava-se face às restaurações integrativas, que haviam predominado até então. Quatremère de Quincy e Canova tiveram relevante papel nas renovadas discussões sobre o tema. No final do século XVIII e início do XIX, a prática dos restauros integrativos sofre mudanças, quando se passa a questionar o “personalismo” das intervenções e se busca uma ação fundamentada em maior rigor arqueológico. Canova levantou controvérsias a respeito do próprio restauro integrativo (sendo que ele mesmo fizera propostas dessa natureza para algumas obras) ao conhecer, em Londres, as esculturas de Fídias para o Partenon. Maravilhou-se com a qualidade das obras e questionou se qualquer restauro integrativo poderia atingir o nível de esculturas tão sublimes. Considerava que aquelas estátuas não deveriam ser tocadas de forma alguma e deveriam permanecer em seu estado mutilado, justamente para se ter uma compreensão mais perfeita das obras. Quatremère de Quincy, em cartas escritas a Canova, corroborou a postura do amigo e sugeriu que deveriam ser feitas cópias de gesso e, sobre essas cópias,

realizar as propostas de integrações, para ilustrar o estado completo, mantendo-se os fragmentos originais intocados.<sup>8</sup>

Quanto aos edifícios, Quatremère de Quincy julga que alguns deles poderiam permanecer em estado de ruína, mas o excessivo respeito havia apressado a destruição em certos casos. Considera o gosto pelas ruínas uma verdadeira mania, afirmando que algumas medidas voltadas à conservação teriam evitado a deterioração de muitas obras. Para ele, os perigos dos complementos para a restauração arquitetônica eram menores do que no caso da escultura, pois as obras de arquitetura se compõem, muitas vezes, de partes similares que podem ser reproduzidas, não vendo riscos no completamento, por exemplo, de um peristilo, em que existem várias colunas iguais. Esses complementos poderiam ser feitos, ainda, com formas simplificadas, reencontrando a harmonia do conjunto, sem induzir o espectador ao engano, pois as partes acrescentadas seriam distintas das originais, citando o exemplo do Arco de Tito em Roma. O autor volta a esse caso também no verbete sobre as ruínas, considerando mais importante para a história e para as artes prolongar a existência das obras de arquitetura, fazendo com que a degradação cessasse e que as partes faltantes fossem restituídas a partir dos elementos originais subsistentes.

Outro ponto sobre o qual Quatremère de Quincy chama a atenção, nas *Considérations morales*, foi a importância do próprio aspecto de vetustez dos edifícios – que seria posteriormente muito explorado por John Ruskin –, considerando que tal qualidade deveria ser preservada, e apresenta o problema sempre atual da preservação da pátina:

A idéia de antigüidade imprime nos monumentos, assim como nos homens, um caráter de respeito e de veneração. Admiramos neles essa predileção da sorte que os salvou da mão do tempo; eles nos parecem privilegiados; apenas o fato de sua conservação os torna para nós objetos maravilhosos. A imaginação congrega facilmente sobre eles um número infinito de

---

<sup>8</sup> No que se refere às transformações das posturas ao se intervir em esculturas, v. Orietta ROSSI PINELLI, *Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*. In *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1981, n. 13-14, pp. 41-56. A autora aponta a mudança de atitude no final do século XVIII e início do XIX, quando a prática dos restauros integrativos sofre transformações, inicialmente com as idéias de Winckelmann, seguidas pelas proposições de Cavaceppi para que restauradores deixassem de lado o personalismo, devendo as intervenções ser ditadas por um rigoroso conhecimento arqueológico, pela qualidade e pelo estilo das obras. A seguir, discute pormenorizadamente a posição de Canova e o questionamento do próprio restauro integrativo, debatendo também a postura de Quatremère de Quincy a esse respeito.

relações que nos transportam quase que realmente para a época recuada que os viu nascer. Não é absolutamente apenas uma ilusão do espírito; existe uma verdade nessa aproximação. Meus olhos vêem aquilo que foi visto por Péricles, por Platão, por César. Horácio e Virgílio passaram defronte a essas colunas que admiro. Admiramos, portanto, os mesmos objetos, tocamos as mesmas belezas.[...]

A graça da vetustez deve-se, pois, à certeza, mas, também, à aparência da vetustez. Eis por que é tão precioso aos olhos do amador esse verniz do tempo, que se busca freqüentemente desfazer. Dar de novo a esses restos mutilados uma integridade mentirosa, apagar e fazer desaparecer das obras antigas a marca da antigüidade e dar-lhes um falso ar de juventude, é delas tirar, em parte, seu valor e sua beleza, e essa espécie de inviolabilidade que as protegia dos ataques do espírito de crítica.

Pois a antigüidade tem de, algum modo, a vantagem de subtrair os monumentos à censura[...]<sup>9</sup>

Desse modo, as colocações de Quatremère de Quincy deixam de ser os enunciados sucintos e dogmáticos que associavam a restauração à repristinação, assim como ocorrera nas definições anteriores sobre o tema, e passam a ter uma elaboração mais complexa, não livre de certas contradições. Mas Quatremère de Quincy alarga o debate sobre várias questões, que permanecem essenciais para a atual reflexão sobre a preservação de bens culturais, tais como: até que ponto é válido fazer integrações; a necessidade de manutenções constantes para evitar a ruína de uma obra; a validade, em certos casos, de conservar a obra em estado arruinado; o interesse de se preservar a pátina; a pertinência de completar elementos que se repetem numa mesma obra de arquitetura, feitos através de formas simplificadas e materiais diferenciados; a preservação do contexto. Assim, o autor sintetizou experiências diversas que se sucederam ao longo dos séculos e lançou luzes sobre duas das principais vertentes da restauração no século XIX: uma mais conservativa e com grande apreço pelos valores formais da pátina, que teria entre seus expoentes Ruskin, e outra voltada a completamentos e refazimentos em estilo, cujo mais notório representante, na França, foi Viollet-le-Duc.

---

<sup>9</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations Morales sur la Destination des Ouvrages de l'Art*, op. cit., pp. 66-67.

**QUATREMÈRE DE QUINCY. Verbetes: *Restauração, Restaurar, Restituição, Ruína*.**<sup>10</sup>

RESTAURAÇÃO, s. f. É, no sentido próprio do termo, o restabelecimento que se faz de todas as partes de um edifício degradado para recolocá-lo em bom estado.

*Restauração*, diz-se, em arquitetura, com um sentido mais elevado, do trabalho que faz o artista a partir dos remanescentes de um edifício antigo, para reencontrar o seu conjunto, a ordenação, a planta e as elevações. Como se sabe, com frequência são suficientes algumas partes de uma fundação para reencontrar todos os elementos de uma planta. São suficientes alguns fragmentos de colunas, de capitéis, de entablamentos para reproduzir através desses meios a totalidade de uma ordenação, com suas formas, suas relações e suas proporções.

RESTAURAR, v. t. d. Utiliza-se mais comumente esta palavra em escultura do que em arquitetura. Tornou-se muito usual desde que, com o reflorescimento das artes por volta dos séculos XV e XVI, na Itália, começou-se a pesquisar, nas ruínas da Roma antiga e de algumas outras cidades até onde a dominação romana se havia estendido, os restos das estátuas mutiladas, que reveses sucessivos haviam escondido sob os escombros dos edifícios, dos quais elas formaram outrora o ornamento. Sendo quase todas essas obras de mármore, procurou-se dar-lhes a integridade que haviam perdido, refazendo, com a mesma matéria, as partes degradadas e os membros que lhes faltavam. É o que se chama *restaurar*. Entre o número infinito de estátuas antigas reconquistadas da barbárie e da destruição, encontraram-se muito poucas que não tinham necessidade de ser *restauradas* em algum lugar. A arte dessas restaurações exige muito talento: assim, existem poucas estátuas que tenham sido *restauradas* de maneira a ressarcir completamente a perda do trabalho original. Não se fala aqui dos erros aos quais as restaurações freqüentemente induziram os antiquários e os eruditos, que, dando fé às partes recolocadas com uma intenção amiúde de todo contrária àquela da figura e com acessórios ou símbolos de nova invenção, sugeriram explicações as mais enganosas. Com muita freqüência também se abusou da arte de *restaurar*. Quando a maior parte de uma estátua antiga subsiste e, para completá-la, trata-se

---

<sup>10</sup> In QUATREMÈRE DE QUINCY. *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 3 vols. Paris, Vve. Agasse, t. III, 1825, pp. 286-288; 312-314.

apenas de terminar algumas extremidades segundo o movimento indicado, tem-se verdadeiramente, no trabalho do restaurador, a obrigação de nos fazer fruir de um conjunto que a mutilação havia destruído; mas viu-se levar a mania da restauração ao ponto de refazer, não mais um membro a uma estátua, mas uma estátua inteira a partir de um membro de estátua ou de um fragmento de um torso. Quantas vezes ainda, para unir o novo ao antigo, não se alterou e se fez desaparecer o trabalho original?

Aplicou-se também a operação de *restaurar* a um número bastante grande de edifícios antigos. A esse respeito, deve-se dizer que os inconvenientes que acabaram de ser assinalados para a escultura têm uma conseqüência muito menor quando se trata da arquitetura. Talvez de fato deva ser dito que um excesso de respeito por certos restos de monumentos apressou a sua ruína. Sem dúvida existem aqueles que são condenados a permanecer no estado de demolição em que se encontram; nada os poderia fazer reencontrar seu conjunto e demasiadas despesas seriam necessárias para restabelecê-los. Devemos, no entanto, manifestarmo-nos aqui contra a falsa aplicação que se fez, para os edifícios, dos perigos da restauração para as obras de escultura.

A arquitetura, com efeito, compondo-se ordinariamente de partes similares que podem, por meio de medidas, ser reproduzidas ou copiadas identicamente, e o talento não entrando de modo algum nessa operação, não se concebe que perigo poderia correr o edifício mutilado se fosse completado, por exemplo, seu peristilo com uma ou várias colunas feitas da mesma matéria e com as mesmas dimensões: tal é a natureza da arte de construir, que esses acréscimos ou suplementos podem ser feitos em um edifício em parte arruinado sem que a parte conservada sofra a mínima alteração. Assim, vimos o Panteão de Roma ter seu peristilo *restaurado* pela substituição de uma coluna de granito no ângulo e com o refazimento do entablamento dessa parte, sem que o resto da ordenação tenha sofrido, com esse refazimento, a mínima alteração.<sup>11</sup> Quem preferiria ver esse peristilo

---

<sup>11</sup> Várias intervenções foram realizadas no Panteão no decorrer dos séculos. De grande interesse foram as ações, por vezes antitéticas, feitas no século XVII, com a provável participação de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) em todas elas. Durante o papado de Urbano VIII (1623-44), contemporaneamente à remoção dos elementos de bronze que recobriam as vigas do pórtico, posteriormente empregados na confecção do Baldaquino de São Pedro, foi decidida a construção dos dois campanários, em substituição à torre sineira medieval demolida. Nesse mesmo período em que se retirou material original e se acrescentou um novo elemento à composição, iniciaram-se também os trabalhos de reparos no lado esquerdo do pórtico, que foram completados durante o papado de Alexandre VII (1655-67). Além da substituição da coluna do ângulo do pórtico e de reparos efetuados, foram inseridos novos capitéis de travertino, e não de mármore como os

degradado por essa mutilação? Quem não prefere fruir a plenitude de seu conjunto quando se pensa sobretudo que tal restauração não induziria ninguém ao erro? Quantos monumentos antigos teriam sido conservados se se tivesse somente tomado o cuidado de recolocar em seu lugar os materiais caídos ou apenas substituir uma pedra por outra pedra!

Reina nesse campo uma prevenção excessiva que é devida ao que nós chamamos, antes, de uma mania mais do que um gosto pelas ruínas, do qual se falará ainda no verbete RUÍNAS (*ver esse termo*); contentemo-nos aqui de dizer que existe certo equilíbrio a manter na restauração dos edifícios antigos. Primeiramente, deve-se *restaurar* o que existe de seus fragmentos apenas tendo em vista conservar a tradição e os modelos, e a medida dessas restaurações deve depender do maior ou menor interesse que é ligado a isso, ou do grau de decomposição a que chegou o monumento. Trata-se com frequência apenas de um reforço para assegurar vários séculos ainda de existência. Ademais, tratando-se de um edifício composto de colunas, com entablamentos ornados de frisos esculpidos com folhagens ou outros objetos, com perfis talhados e cortados pelo antigo cinzel, basta recolocar as partes que faltam deixando os seus detalhes na massa para que o espectador possa discernir o antigo do novo. É o que sabemos que acaba de ser feito em Roma, em relação ao Arco de Tito<sup>12</sup>, que, de modo bastante feliz, foi liberado de tudo aquilo que obstruía o seu conjunto e muito sabiamente; foi ainda restaurado em suas partes mutiladas da maneira que acabamos de descrever.

RESTITUIÇÃO, s. f. Na linguagem da arqueologia numismática, chamam-se *moedas de restituição* ou *moedas restituídas*, as moedas ou medalhas que foram cunhadas numa época posterior ao reino do príncipe do qual elas portam a impressão, e chamam-nas desse modo, segundo o sentido da palavra, como tendo sido *restituídas* à circulação.

---

originais, com formas simplificadas e portando os brasões dos papas reinantes, estabelecendo um importante precedente para as restaurações do século XIX, pela possibilidade de se distinguir o original da intervenção, que poderia, inclusive, ser datada através dos brasões. (N. da T.)

<sup>12</sup> A restauração do Arco de Tito foi executada entre 1817 e 1824 por Raffaele Stern (1774-1820) e Giuseppe Valadier (1762-1839). Sobreviviam elementos originais apenas na parte central do arco, que esteve, durante certo tempo adossado a muros. Foram realizadas escavações que permitiram encontrar a fundação original, possibilitando a reconstituição das proporções primitivas. O arco teve suas partes desmontadas e depois remontadas cuidadosamente em um novo arcabouço de tijolos. Nos elementos reconstituídos (colunas, capitéis, entablamentos etc.) foi empregado o travertino em lugar do mármore grego, e foram usadas formas simplificadas, permitindo a sua diferenciação das partes originais. (N. da T.)

A palavra restituição indica, pois, a ação ou a idéia de devolver aquilo que o tempo ou outra coisa qualquer tinha retirado e feito com que se perdesse.

Não se encontrou, absolutamente, palavra que mais bem exprimisse de outro modo a ação ou a idéia de fazer reviver certas obras de todo perdidas e devastadas pelo tempo, mas cujas menções ou as descrições dos escritores, unidas às analogias fornecidas por outras obras semelhantes, podem reproduzir imagens mais ou menos fiéis, e essas obras foram chamadas *monumentos restituídos*, porque o trabalho da crítica e da arte os devolve, de algum modo, à existência.

*Restituição*, como se vê, difere de *restauração*. *Restaura-se* a obra ou o monumento em parte destruído, a partir dos restos que subsistem. *Restitui-se* a obra ou o monumento que desapareceu inteiramente, a partir da autoridade daquilo que se encontra nas descrições.

Tendo-nos dedicado a uma seqüência de trabalhos semelhantes, que possuem um interesse muito particular para a arquitetura, acreditamos dever apresentar aqui, sumariamente, algumas das considerações que podem fazer com que se conheça o valor desse tipo de empresa e remeteremos o leitor a algumas das obras em que reunimos um número bastante grande dessas *restituições*.

Dedicando-se a esse tipo de pesquisa, cuja natureza, misturada com um pouco de adivinhação, torna-a ao mesmo tempo atraente e perigosa, não se deve dissimular tudo aquilo que se deve ter de reserva e de precaução para escapar dos inconvenientes de que ela se rodeia. Antes de mais nada, a teoria geral da imitação nos deve ensinar a distinguir, entre as obras de arte descritas pelos escritores, quais são aqueles cujo discurso pôde transmitir uma imagem sensivelmente perceptível, uma forma segura, daqueles cuja linguagem não pode jamais fazer intuir nem o conjunto, nem os detalhes.

Desse ponto de vista, pois, ou a descrição, mesmo a mais minuciosa, de um quadro é insuficiente para nos fazer reencontrar a sua verdadeira composição, ou se torna fácil para as palavras – sobretudo se às formas que elas descrevem o escritor acrescentou as medidas – colocar-nos na via da composição de um edifício e fazer-nos reencontrar sua planta e sua elevação.

Na arquitetura, o conjunto é um composto de partes identicamente semelhantes. Com freqüência existe apenas um tipo de coluna no edifício com grande número de colunas. Existe apenas um capitel em uma colunata e assim por diante, para todos os detalhes de ornamento. A descrição de uma obra de arquitetura grega, quando indica o gênero, a disposição, as medidas, figura-a com muita precisão, sobretudo na imaginação

daquele que possui o conhecimento de obras análogas. Devemos confessar que existem também algumas belezas que nenhuma narração, e digamos, mesmo, nenhuma cópia pode transmitir. Seria injusto exigir de uma *restituição* aquilo que não se requereria de um desenho feito a partir do original.

De resto, quando tais *restituições* não aumentarem, para os artistas e os estudantes, o número de modelos originais da arquitetura, elas terão sempre a vantagem de ampliar nossos conhecimentos nessa arte, de fortalecer o gosto através de um número maior de paralelos, de facilitar a compreensão dos textos e de fornecer à história da arte datas importantes e fatos autênticos que, sem esse tipo de trabalho, seriam, por assim dizer, perdidos ou desconhecidos.

Não seria pois uma conquista inútil, nem uma aquisição de simples curiosidade, a *restituição* dos monumentos segundo a descrição dos autores antigos, mesmo quando essas descrições não permitam efetivamente abranger com uma fidelidade completa a totalidade dos objetos ou das partes de que se compôs outrora o mérito absoluto das obras originais.

Em todos os tempos se encontraram homens ciosos de reparar as perdas das obras que o tempo nos transmitiu. O próprio Rafael extraiu, de duas descrições de Luciano, os temas de dois de seus mais engenhosos desenhos que representam o casamento de Alexandre e Roxana e a bela alegoria que Apeles havia imaginado da delação.

Em meados do século passado, isto é, numa época em que se conheciam ainda pouco as ruínas da Grécia, o marquês Poleni, tentou, de modo muito feliz, a *restituição* do templo de Éfeso, a partir dos documentos imperfeitos dados por Plínio e das informações de diversas passagens esparsas em vários autores.

O monumento de Mausolo, segundo sua descrição, exerceu a capacidade crítica de mais de um arquiteto e esse gênero de crítica adquire mais segurança à medida que aumentam os conhecimentos que os viajantes multiplicam sobre os numerosos remanescentes da Antigüidade.

Faltou, indubitavelmente, ao Sr. de Caylus<sup>13</sup> o recurso desses conhecimentos positivos nas *restituições* que ele tentou fazer de dois monumentos bastante curiosos,

---

<sup>13</sup> Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, conde de Caylus (1692-1765). Arqueólogo, escritor e gravador francês. Depois de significativa participação na carreira militar, deixou o exército e partiu para viagens à Itália, à Grécia, ao Oriente etc. Como arqueólogo, dedicou-se na Ásia Menor à busca das ruínas de Tróia e à escavação das de Éfeso. Foi escritor e também biógrafo de artistas, como por exemplo de Watteau, que conheceu pessoalmente. Foi gravador profícuo, tendo reproduzido diversas obras

descritos por Diodoro<sup>14</sup>, a pira de Hefestião e o carro funerário que transportou o corpo de Alexandre de Babilônia até Alexandria: talvez também a inteligência individual dos textos não lhe fosse muito familiar.

Importa, com efeito, para ser bem-sucedido nessas obras, que o mesmo homem possa ser ao mesmo tempo desenhador e tradutor. Quando a dupla operação de desenhar e traduzir é o resultado de um só e mesmo entendimento, a tradução e o desenho comunicam luzes recíprocas: a intuição clara e precisa das formas do objeto descrito fornece uma maravilhosa ajuda para a inteligência das palavras que o designam e, por sua vez, a forma do objeto que se trata de reencontrar nascerá mais facilmente sob o lápis do desenhador, que terá tornado próprio o sentido da descrição.

Foi por não utilizar esse duplo meio que o Sr. de Caylus ofereceu apenas uma idéia de todo disforme e insignificante dos dois monumentos que citamos; e foi procedendo assim como acabamos de dizer, que procuramos reproduzi-los em desenhos totalmente novos que podem ser encontrados no tomo IV das Memórias da classe de história e literatura antiga do Instituto.

Estendemo-nos sobre o tema desse verbete apenas para fazer compreender qual poderia ser a utilidade das *restituições* dos monumentos antigos a partir das descrições, e de que maneira é necessário proceder para dar a esse gênero de trabalho o interesse de que é suscetível.

RUÍNA, RUÍNAS, s. f. Esta palavra, no singular e em seu sentido ordinário, exprime o estado de degradação e de destruição no qual se encontra, ou está ameaçado, um edifício. Diz-se que um edifício está ameaçado de *ruína*. Prevê-se a *ruína* próxima de uma casa. Usa-se essa palavra também no singular para exprimir o estado de destruição consumado. Mas nesse caso, é mais usual empregá-la no plural e a razão é que esse estado de destruição,

---

de mestres renomados, sendo sua obra mais notável, porém, *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (1752-1787). (N. da T.)

<sup>14</sup> Refere-se à Diodoro da Sicília, historiador grego, contemporâneo de César e de Augusto, que viveu no século I a. C. As descrições citadas estão contidas na sua *Biblioteca Histórica*, em que utilizou como fonte numerosos escritos de seus predecessores, oferecendo variadas informações. No livro 17 (CXIV-CXVII) trata de Hefestião, general macedônio, amigo de Alexandre, o qual o considerava como um irmão e o havia tornado personagem de primordial importância em seu império. Quando de sua morte, Alexandre fez com que seu corpo fosse transportado para Babilônia, onde organizou suntuoso funeral. (N. da T.)

apresentando a dissolução de todas as partes, de todos os materiais de um edifício, oferece melhor, no plural, a imagem da realidade.

Desse modo, dir-se-á que tal acidente operou a *ruína* de um edifício e dir-se-á que se vêem em tal lugar as *ruínas* desse edifício.

Tratando-se sobretudo de restos numerosos de monumentos, quando se fala desses grandes destroços de cidades antigas dos quais o tempo não pôde ainda apagar os vestígios, dir-se-á as *ruínas* de Palmira, de Spalato<sup>15</sup> etc.

Será desse mesmo modo quando se tratar de um vasto edifício arruinado, do qual restam ou fragmentos consideráveis ou materiais esparsos. Assim, diz-se *interrogar as ruínas* do Coliseu em Roma, visitar as *ruínas* do Partenon em Atenas.

A palavra *ruína* ou *ruínas*, como se vê, aplica-se portanto quase sempre a monumentos antigos. Aconteça o que acontecer com as *ruínas* modernas, e isso por mais de uma causa, é certo, no entanto, que essas ruínas não têm e não podem ter para as artes, e em geral para o espírito, o mesmo grau de mérito e interesse. Milhares de idéias, milhares de lembranças, milhares de sentimentos ligam-se às *ruínas* dos monumentos antigos que não poderiam ser produzidos por aquelas de uma data recente. É por isso que as *ruínas*, à medida que envelhecem, parecem adquirir mais direitos pelo nosso respeito e, por consequência, pela sua conservação.

As *ruínas* dos monumentos antigos tornaram-se objeto de estudos, de pesquisas e de imitação por parte de artistas sob dois pontos de vista: um desses pontos concerne à arquitetura, o outro à pintura.

A arquitetura grega sobreviveu a si mesma e a seus autores, muito menos pelas tradições que foram interrompidas por longo tempo do que pelas *ruínas* de seus monumentos, onde se encontraram, quando do renascimento das artes, os exemplos que fizeram reviver as regras do gosto, as noções primitivas da arte e os procedimentos da construção. A arquitetura grega introduziu-se em quase todos os povos modernos apenas por meio dos documentos positivos que foram conservados nas *ruínas* da Antigüidade. Foi dessas *ruínas* que nasceram todos os tratados elementares, em que cada um dos mais célebres arquitetos modernos se esforçou para reatar o fio das tradições esquecidas, para reencontrar as regras e o espírito das proporções. Foi com a ajuda dessas ruínas que se

---

<sup>15</sup> Split, cidade e porto da Dalmácia (Croácia) no litoral do Adriático, nas proximidades das ruínas da antiga cidade romana de Salonas. O centro antigo de Split se desenvolveu dentro das muralhas do palácio de Diocleciano. (N. da T.)

estabeleceram os paralelos entre os fragmentos diversos das ordens, de seus capitéis, de seus entablamentos, de suas bases e de todos os seus perfis. Foi por meio desses paralelos que o gosto conseguiu fixar o justo equilíbrio entre todas as variedades, o que se torna para o artista não uma medida inflexível à qual ele tem de se submeter, mas uma garantia contra os desvios de uma invenção desordenada.

Ademais, deve-se dizer que a crítica da arte antiga, estudada nessas *ruínas*, foi inicialmente muito incompleta, enquanto teve por matéria ou por objeto apenas os vestígios até então descobertos das obras de Roma e os restos de seus monumentos. Apenas o acaso havia decidido sobre a sua perda ou sua conservação, e era de se acreditar que aqueles das idades mais tardias haviam tido algumas razões a mais para escapar de uma destruição completa. No entanto a arte antiga, e em particular aquela da arquitetura, devia ter uma duração de oito ou dez séculos, e se tinha propagado por toda a extensão das partes do mundo antigo então conhecido.

Enfim, campos mais vastos de *ruínas* a explorar e a comparar abriram-se às pesquisas da história e da teoria das artes; logo a flâmula da cronologia devia aclarar objetos até então confundidos sob uma denominação comum a todos, e foi necessário se chegar a classificar metodicamente, por séculos, por nações e por escolas, trabalhos inumeráveis que de todas as partes ressurgiram de suas *ruínas*.

Verificou-se, com efeito, que todos os países do Mundo Antigo foram visitados e percorridos pelos viajantes. A Itália meridional viu descobertas as *ruínas* da antiga arquitetura grega. A Sicília, em muitos de seus templos, deu ao estilo seguido pelos gregos, na ordem dórica, datas seguras. A Grécia viu serem reproduzidos diversos de seus mais belos monumentos; a posição de quase todas as suas cidades foi constatada pelas *ruínas* que ainda subsistiam delas. A Ásia Menor, percorrida em todos os sentidos, fez com que se reconhecessem vestígios de suas cidades mais célebres e os mais numerosos monumentos da ordem jônica.

O Egito ainda de pé, por assim dizer, em suas *ruínas* eternas, ofereceu à crítica histórica os meios de fazer remontar a três mil anos o conhecimento de seu gosto imutável e de suas obras uniformes. O zelo dos viajantes conquistou, ainda, para além do Egito, países longínquos, submetidos também, mais tarde, ou a seu império ou àquele de suas

artes; e estendeu-se, por último, o reconhecimento dessas *ruínas* até Meroé<sup>16</sup>, ou seja, a várias centenas de léguas além das cataratas.

No norte da Itália e da Europa, a busca de *ruínas* antigas não foi menos ativa, nem menos fecunda. A língua e a escrita da antiga Etrúria, tornando-se legíveis, mostraram-nos esse país mais ou menos filiado às artes primitivas da Grécia, propagando suas sementes e sua cultura na Roma nascente. Não existe nenhuma cidade da Itália que não se tenha ocupado de encontrar nessas antigas *ruínas* seus títulos genealógicos. A França explorou nas províncias meridionais um solo ainda pleno de restos da magnificência romana; e um zelo comum às outras nações da Europa se comprovou em fazer sair do esquecimento os testemunhos ainda visíveis da antiga dominação de Roma e daquela de suas artes.

Cada dia viu crescer, nas coleções novas, o tesouro das *ruínas* antigas, e, logo, em meio a essa imensidade de materiais, talvez não falte (e falo aqui apenas da arquitetura) um homem capaz de abarcar o conjunto e fazer surgir disso, em uma ordem ao mesmo tempo cronológica, histórica, teórica e didática, a obra que se pode tornar o tratado universal dessa arte.

Dissemos que as *ruínas* da arquitetura antiga possuíam também uma relação particular com a pintura.

Outrora, os restos dos edifícios antigos estimularam o pincel. Vimos, na vida de Rafael (*ver* RAFAEL) que, para atender aos desejos de Leão X, esse grande artista não apenas se ocupou de restituí-los através do desenho, mas que muito provavelmente ele também os tinha pintado, ou seja, teria feito aquilo que se chama de quadros de *ruínas*.

Na medida em que a arte da paisagem, ao se desenvolver, tornou-se um gênero à parte, foi difícil que sobretudo em Roma – cidade cujos aspectos devem às suas célebres *ruínas* um caráter que nenhum outro país pode ter – as *ruínas* não viessem a emprestar às invenções do paisagista um interesse todo particular. Da mesma forma, não saberíamos dizer quantas paisagens se enriqueceram com a representação mais ou menos livre de algumas *ruínas* antigas.

Mas aconteceu com esse gênero aquilo que se viu acontecer com cada uma das numerosas partes que abarcam a arte da paisagem, primitivamente confundida, em si mesma, sob a denominação geral de pintura histórica, que, de fato, encerra tudo. No

---

<sup>16</sup> Antigo reino e cidade cuchita – povo que habitava o Egito meridional e se deslocou para o sul, no século IV a. C. aproximadamente – nas savanas sudanesas. (N. da T.)

entanto, cada parte dessa arte contém também a possibilidade de uma perfeição de detalhe, de uma pesquisa de prática e de execução, de cuidados e de acabamento, que terminaram por isolá-la; e a paisagem teve pintores que foram unicamente paisagistas.

Então, para a paisagem, que parecia abarcar toda a natureza, introduziram-se novas divisões, que estimularam isoladamente o especial talento de alguns artistas. Assim a pintura das águas e da marina, a pintura dos animais, a pintura das flores, a pintura dos edifícios e das *ruínas* tornaram-se gêneros separados.

Quanto ao gênero das *ruínas*, deve-se reconhecer efetivamente que além do talento de imitação que exige do artista, considerado como pintor, exige ainda conhecimentos precisos que são do domínio da arquitetura. É necessário que ao representar os fragmentos de um edifício ele possa ter a percepção de sua planta quando era íntegro, das proporções de sua ordenação, do efeito de suas massas, do gênero de seus perfis, dos detalhes de seus ornamentos. Alguns pintores foram bem sucedidos nesse gênero, ao produzir imagens tão fiéis dos monumentos que essas imagens podem ser consultadas de modo frutífero pelos próprios arquitetos; entre eles foi célebre *Pannini*<sup>17</sup>, que certamente tinha sido um bom arquiteto.

Existe, de resto, uma arte de compor os quadros de *ruínas* em relação àquilo que se chama o *pitoresco*, de imitar com justeza os efeitos da luz sobre os materiais, de reproduzir seus tons, suas degradações etc. Mas essa arte é unicamente do campo da pintura.

Não deixaremos o verbete RUÍNAS sem dizer ainda uma palavra sobre o emprego que delas se faz na jardinagem irregular.

Como a pretensão desse gênero de jardinagem (tal como o mostramos no verbete JARDINAGEM – *ver* essa palavra) é simular a realidade da própria coisa que acredita imitar, e é também acreditar-se rival da imitação, que é aquela [pretensão] do pintor da paisagem; aqueles que compõem esses tipos de jardins imaginam algumas vezes colocar como pontos focais simulacros de *ruínas* antigas, que consistem de algum montículo elevado, de colunas quebradas, de pedras esparsas, de panos parietais degradados, ou de qualquer outro fragmento de construção.

O gosto por esses tipos de imitações, mesmo que bastante frívolo, e, pode-se dizer, inocente em si, não deixou de contribuir para difundir um outro mais perigoso; falo

---

<sup>17</sup> Giovanni Paolo Pannini (1691 ou 1692- 1765), profícuo pintor italiano de paisagens e de arquitetura, cujos passos foram seguidos por seus filhos Francesco, também pintor e desenhista de paisagens e de arquitetura, e Giuseppe, arquiteto.

daquele que, em vez de ver as *ruínas* dos monumentos como acidentes, em relação ao estado social e também aos acasos, para a pintura, tende a considerá-las como objetos indispensáveis para a imitação. Em consequência, encontram-se alguns amadores que não apenas se oporiam a que se restabelecesse os edifícios que podem ser restaurados, mas que, até mesmo, provocariam ou acelerariam sua destruição, para encontrar neles modelos de *ruínas*.

É sobretudo em Roma que surgem esses tipos de pretensão. No entanto, se é necessário conservar com cuidado edifícios arruinados, preciosos pelos fragmentos de sua arquitetura ou pelas lembranças que a eles se ligam, não resulta disso que se deva deixá-los ruir cada vez mais ou não reconduzi-los, sempre que for possível, à sua integridade aquilo que se pode reerguer, seja substituindo com seus próprios materiais, seja substituindo por materiais semelhantes, seja desobstruindo-os dos escombros que degradam o aspecto, seja removendo as terras, sob as quais suas bases estão escondidas, ou a vegetação que os degradam.

Mesmo que alguns gêneros de imitação possam perder com isso aspectos pitorescos, é muito mais importante, tanto para a história quanto para as artes em geral, prolongar a existência dos monumentos de arquitetura, conter sua degradação e completá-los enquanto ainda é tempo, restabelecendo aquilo que lhes falta a partir do modelo das partes que subsistem; e é isso que sabemos que acaba de ser feito em Roma para o Arco de Tito, monumento que múltiplas razões deveriam tornar precioso para conservar. *Ver RESTAURAR.*