

VIDAS DE ARTISTAS: **Portugal e Brasil**

Guilherme Simões Gomes Jr.

As *vidas de artistas*, como gênero literário, foram fundamentais para a formação da imagem moderna que se tem do artista e de suas práticas. Suas primeiras manifestações ocorreram na Itália no século XVI e, a partir de então, o gênero espalhou-se por todo o Ocidente europeu. Essa progressão ocorreu paralela à formação das Academias, instituições que passaram a ser o espaço privilegiado de formação e consagração dos artistas, assim como de reflexão sobre sua atividade.

As *vidas* mereceram, principalmente, dois tipos de tratamento: de um lado, seu uso como fonte, na medida em que se constituíram em um inesgotável celeiro de informações bastante úteis para interpretação de obras ou esclarecimento dos mais variados episódios ou problemas da

história da arte; de outro, a análise interna de seus procedimentos retóricos e tropológicos, sua articulação com a arte do retrato, a comparação com seus similares antigos e sua distribuição em linhagens de textos complementares ou concorrentes, que configuraram um mapa de escolas com suas respectivas caracterizações. As *vidas* foram também muitas vezes lembradas como elemento importante no processo de elevação social dos praticantes das artes do desenho (pintura, escultura e arquitetura), pelo fato de constituírem-se em uma espécie de atestado de nobreza, derivado do reconhecimento da importância dos artistas nas cortes em que serviram.¹

O tratamento dessa questão em Portugal e no Brasil parece-me importante por dois motivos. Em primeiro lugar, pelo fato de ter sido um tema negligenciado tanto lá como cá. Em segundo, por entender que o estudo das *vidas* é estratégico para a compreensão de aspectos importantes da formação dos respectivos ambientes artísticos, na

Artigo recebido em maio/2006
Aprovado em julho/2006

medida em que estes buscaram se espelhar nos modelos dos centros hegemônicos italianos e franceses.

Nesse sentido, parte-se do pressuposto de que, a despeito das dinâmicas locais e das demandas que deram origem a inúmeras e multifacetadas manifestações de arte religiosa ou civil, tanto em Portugal como no Brasil houve, em determinado momento, um esforço concentrado no sentido de subordinar os fazeres artísticos a padrões cuja reprodução dependia de três fatores interligados: o espaço social do artista, a instituição educativa e de consagração, o estatuto intelectual da arte.

O que demandou três tipos de trânsito: da condição plebéia à nobreza do mérito, das corporações às academias, do trabalho manual às Artes Liberais.

Artes liberais

A criação das Academias e os escritos sobre arte foram instrumentos decisivos na reivindicação da mudança de estatuto das artes do desenho, até então consideradas ofícios mecânicos e submetidas aos regulamentos corporativos das cidades. Neste contexto, os artistas beneficiaram-se do interesse crescente das Cortes reais e principescas por serviços e obras que não podiam mais ser realizados pelas oficinas dos mosteiros, que tradicionalmente respondiam às suas demandas. O crescimento das Cortes – e a correspondente necessidade de obras de conteúdo profano – fez com que seus mandatários contratassem ou artistas itinerantes ou aqueles disponíveis nas cidades, mas ainda presos ao sistema das corporações.

Atraídos para as Cortes em razão de seus talentos, os artistas foram incorporados em cargos e funções incompatíveis com sua condição social subalterna, e foram remunerados não por meio do pagamento de encomendas específicas, como era o caso do artesão nas cidades, mas mediante salários fixos e outros benefícios (Warnke, 2001, pp. 183-193). Vestidos e tratados de forma distinta, na medida em que suas obras eram reconhecidas e reverenciadas, foram sendo atribuídas a eles designações, títulos e honrarias exclusivas do universo das Cortes, como a designação de *familiar do rei*, de *pintor do rei*, de *valete* ou *ca-*

mareiro do rei, condições especiais que pressupunham o convívio direto com os soberanos (*Idem*, pp. 165-183).

Na medida em que a fama dos artistas tornava a Corte invejável diante de outras, passaram a ser disputados e a obter maior destaque nas próprias cidades de origem, o que não impediu a relativa desterritorialização daquele artista que, por meio de suas virtudes, obtinha fama. O interesse dos artistas coadunou-se, assim, com a vontade dos reis, e a elevação das artes do desenho à condição de Artes Liberais foi a resposta necessária neste novo contexto.

A distinção entre Artes Liberais e Ofícios Mecânicos era própria de uma sociedade na qual o trabalho manual era profundamente desvalorizado, e era uma evidência para todos que pintores e escultores trabalhavam com as mãos e despendiam, muitas vezes, um grande esforço físico em suas atividades. Já as Artes Liberais eram consideradas o resultado do trabalho do espírito e próprias das camadas elevadas da sociedade. O enobrecimento das artes do desenho implicou, portanto, na ampliação daquilo que nelas era devido ao espírito, à função intelectual, em detrimento de seus aspectos artesanais.

O processo pelo qual as artes do desenho ganharam o estatuto de Artes Liberais é bem conhecido no que diz respeito à Itália, e foi parcialmente decidido na Florença de meados do século XVI pelo duplo esforço de Vasari, que deu à sua cidade e à arte italiana duas contribuições inestimáveis: a publicação de *Le vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1550/1567) e a fundação da *Accademia del Disegno*, em 1563; instituição pioneira de uma série, que continuou com a *Accademia de San Luca*, de Roma, em 1593; seguida da *Accademia degli Incamminati* de Bolonha, em 1598; e teve seu momento de culminância com a *Académie de Peinture et Sculpture*, criada na França, em 1648, por Mazarino (Pevsner, 1999). Essas instituições estiveram na base do amplo sistema das artes do Ocidente europeu que, apesar de variações regionais, definiu um conjunto mais ou menos homogêneo de idéias e rotinas praticadas nos ateliês, uma hierarquia de gêneros, um estatuto social para o pintor e um papel específico para a pintura no interior da sociedade.

Falar dessa nova condição da pintura implica em falar sobre a produção de um discurso, cujas relações com o fazer artístico são muito complexas. Sabe-se, por exemplo, que, a despeito de sua enorme autoridade, o livro *De pictura* (1435) de Alberti teve em sua época escassa influência na prática dos ateliês. Mas, a despeito disso, como é possível entender a elevação das artes do desenho sem as operações mentais propostas pioneiramente em *De pictura*?

Ao aproximar a pintura da poesia, da retórica e da geometria, matérias centrais do *trivium* (gramática, retórica, dialética) e do *quadrivium* (aritmética, geometria, música, astronomia), Alberti deu um passo importante, pois propôs orientar a pintura por conhecimentos próprios das Artes Liberais. Mas se *De pictura* foi de difícil assimilação em razão de sua erudição humanista, muitos outros escritos acabaram por rotinizar as idéias nele contidas.

Contudo, mais do que problemas relativos à fortuna dos escritos dos humanistas, muitas vezes inacessíveis para muitos dos pintores que não dominavam suficientemente o latim, ou da eventual dificuldade dos tratados escritos em vernáculo por pintores com formação humanista, a questão da descontinuidade entre as idéias e a prática dos ateliês adquiriu uma dimensão suplementar no contexto da redescoberta da arte dos antigos. Infinitamente prestigiados na Renascença, os pintores da Antigüidade eram conhecidos não tanto por suas obras, na sua maioria desaparecidas, mas pelas anedotas e pelos escassos tratados que se mantiveram isentos à corrosão do tempo. Repetia-se à exaustão tudo aquilo que Plínio, o Velho, escreveu sobre pintura – e não foi muito – na sua *História natural*, sem que um único quadro pudesse testemunhar a beleza das “Jovens de Crotona”, pintadas por Zeuxis, ou a “Calúnia” de Apeles, conhecida por uma descrição de Luciano.

O que justificava paradoxos dessa natureza era a firme convicção da condição de herdeiros que os homens cultos da Renascença tinham com relação à Antigüidade. Sem ter uma noção muito clara do que era a pintura na Antigüidade, os artistas do Renascimento consideravam, no entanto, incontestável sua superioridade e, diante disso, tinham como preceito a necessidade de tomá-la como modelo. Mas, dada a vacância das

obras, restava-lhes como parâmetro sobretudo o discurso. No entanto, na medida em que o discurso, longe de ser a descrição transparente de uma realidade a ele exterior, trazia consigo não apenas os preceitos retóricos de sua própria constituição, mas reconstituía o mundo a partir desses preceitos, a pintura fazia-se retórica. Daí a impossibilidade de se separar o universo relativo às artes do desenho do sistema de educação que o Renascimento recebeu da Antigüidade, no qual a retórica tinha um lugar central. Assim, o programa que norteou a prática dos artistas, a partir do século XV, só poderia realizar-se mediante a transformação das artes do desenho em Artes Liberais.

Mas tudo isso tem um pouco de realidade e um pouco de ficção, pois a pintura, que nunca deixou de existir no milênio medieval, tinha seu próprio sistema de formação e de reprodução, no âmbito das Artes Mecânicas, na condição de ofício. E o pintor ganhava dinheiro com isso. No que diz respeito às Artes Liberais, pelo contrário, como bem lembra Curtius, “são estudos que não servem para ganhar dinheiro. Chamam-se “liberais” porque dignos de um homem livre” (1996, p. 72). Daí, uma das contradições nunca resolvidas, pois a pintura era coisa de *terceiro estado* e, mesmo elevada, continuou sendo, já que só excepcionalmente foi subtraída do universo do dinheiro. E mesmo na Itália, onde primeiro vicejaram essas idéias e as instituições correspondentes, até no século XVII, muitos pintores, mesmo alguns de renome, estavam submetidos ao estatuto da *servitù particolare*, que definia a relação do artista com a casa da nobreza que o acolhia (Haskell, 1997, p. 22).

Por outro lado, a afirmação da pintura como Arte Liberal dependeu de uma nova concepção do desenho que diminuiu a importância da habilidade manual e inflou o espírito: o “desenho externo”, obra do olho e da mão, passou a ser subordinado ao “desenho interno”, à *idéia*. Mas, como conciliar esses preceitos com a prática rotineira dos pintores que, salvo raras exceções, não tomavam para si a tarefa de elaborar o conceito de seus quadros?

Seja no século XV, quando Alberti deu os primeiros passos para a constituição da idéia do pintor erudito, cujo protótipo era o *doctus poeta*

da Antigüidade,² seja no século XVII, quando as Academias eram uma realidade consolidada, a maioria dos pintores quase nunca tinha em seu ateliê um quadro pronto, elaborado segundo seu projeto e vontade, à espera de um eventual comprador. Os quadros eram ordinariamente encomendados, tendo especificados o assunto, o número de figuras, as dimensões, os materiais; era também comum, quando o contrato deixava vago o tratamento do assunto, o recurso de o pintor chamar um poeta amigo para o trato da *inventio* (*Idem*, pp. 26-41).

Outro dado que deve ser levado em conta para o exame do problema da elevação da pintura à condição de Arte Liberal diz respeito aos gêneros. Nem todo pintor, nem toda pintura eram dignos de tal título, equivalente a um reconhecimento de nobreza. Na hierarquia dos gêneros, o mais alto era aquele que tratava de grupos de personagens com temas clássicos ou bíblicos, logo abaixo os retratos, em seguida, em ordem descendente, a pintura de animais (vivos e em movimento), as paisagens e, por fim, as naturezas mortas. Quase que exclusivamente a pintura de história, com seus grupos de personagens, era a que tinha direito de cidadania entre as artes maiores, já que era nela que o pintor figurava mais próximo do orador e do poeta. Admitia-se também o retrato, de um lado porque quase todos os grandes mestres da pintura narrativa foram retratistas, de outro, porque o retrato também podia ser assimilado ao gênero demonstrativo na versão laudatória, tão importante em retórica e poética. Havia, portanto, entre os pintores uma clivagem que mantinha alguns na velha condição dos ofícios mecânicos, enquanto outros alçavam a condição de praticantes das Artes Liberais.

Contraditória e imperfeita, a condição da pintura como Arte Liberal, vitoriosa no plano das idéias, foi aos poucos liberando os artistas das velhas corporações e de seus intrincados regimentos. Além disso, o conhecimento da pintura passou a ser recomendado no processo formativo do homem de Corte, o que se atesta pelas sempre lembradas páginas de *O cortesão* de Castiglione, nas quais se diz que, de modo algum, pode ser negligenciado o conhecimento teórico e prático da pintura:

Não se espantem com meu desejo de que ele [o cortesão] pratique essa arte, que hoje pode parecer mecânica e pouco conveniente a um fidalgo, pois me lembro de ter lido que os antigos, em toda Grécia, sobretudo, desejavam que as crianças nobres se dedicassem nas escolas à arte da pintura, como a uma coisa honesta e necessária. A pintura foi admitida no primeiro grau das artes liberais, sendo em seguida proibido por meio de édito público que fosse ensinada aos escravos (Castiglione, 1991, p. 92).

Se é duvidoso que essa sugestão tenha sido realmente incorporada como uma rotina na formação do homem de corte, ao menos é claro que os saberes ligados à pintura transformaram-se em um elevado valor, a ponto de, um século mais tarde, na famosa série pintada por Rubens para a galeria do Luxemburgo, ver-se numa das telas, dedicada à educação de Maria de Médicis, junto de outros instrumentos simbolizando a importância das Artes Liberais na formação da princesa, paleta, pincéis, martelo e cinzel *testemunhando* que ela também fora instruída nas artes do desenho.

Vidas de artistas e academias portuguesas entre Lisboa e Roma

Como é sabido, até o século XIX, na América portuguesa, a pintura era praticada por homens de condição inferior, muitas vezes mestiços ou negros egressos da escravidão; e foi apenas com a transferência da Família Real para o Rio de Janeiro que teve início o processo que inverteu a equação definidora do lugar social da pintura no Brasil.

Cabe ressaltar que, em certa medida, esse processo não é fruto de um movimento cultural que possa ser considerado português, apesar das condições para seu curso terem tido origem na experiência civilizatória da monarquia portuguesa no Brasil. Pode-se dizer até que o ensino das belas-artes e a formação de um sistema social a elas correspondente caminhou relativamente mais rápido no Brasil do que em Portugal, a despeito da longa história da pintura portuguesa e de seus tantos protagonistas. Ao menos é o que aparentemente se deduz do fato de a experiência acadêmica ter sido rotinizada mais cedo no Rio de

Janeiro do que na antiga metrópole. Chama a atenção o fato de em 1932 ter-se fundado uma Academia Nacional de Belas-Artes em Lisboa, “com caráter verdadeiramente acadêmico”, como está dito no decreto de sua criação (Decreto, 1932). O que não quer dizer que a experiência acadêmica inexistisse antes em Portugal, mas é uma indicação do caráter efêmero que tiveram as instituições similares anteriores.

Nos séculos XVI e XVII proliferaram *academias* em Portugal, mas nenhuma delas dedicadas às *belas-artes*. Foram, em geral, reuniões efêmeras de letrados em busca de alguma ocupação, nas quais circulavam suas produções literárias. O nome de uma delas é bem emblemático: Academia Instantânea; assim como são muito sugestivos quase todos os nomes pelos quais foram conhecidas: Academia dos Generosos, dos Singulares, das Conferências Discretas ou Eruditas, dos Solitários, dos Melancólicos, dos Enredados, dos Uniformes, dos Fantásticos, dos Negligentes, dos Anônimos, dos Sagrados Concílios, dos Aplicados, dos Infecundos etc. No âmbito das artes do desenho, deve-se destacar a fundação, em 1602, da Irmandade de São Lucas, que agregava pintores, arquitetos, escultores, iluminadores e pessoas que praticassem algum tipo de desenho ou pintura *amadoristicamente*, mas esta instituição não teve qualquer caráter acadêmico; como de hábito, foi uma associação de ajuda mútua e de apoio funerário. Em 1791 foi proposta uma reforma que previa a criação do ensino das artes em seu interior, mas até a invasão francesa de 1808, quando a Irmandade foi praticamente dissolvida, nada do que foi planejado havia sido posto em prática (Costa, 1932).

Instituições acadêmicas relacionadas às belas-artes foram criadas no século XVIII, mas fora de Portugal, e também não foram muito duradouras. A Academia Portuguesa das Artes em Roma (Costa, 1935, p. 22), fundada por D. João V, foi extinta em 1760 quando Portugal rompeu relações com a Santa Sé depois da expulsão dos jesuítas; e o Colégio Português de Belas-Artes em Roma, criado em 1791, foi extinto em 1797 quando da invasão dos Estados Pontifícios por Napoleão. Essas *academias* portuguesas na Itália, e o trânsito permanente de artistas que eram enviados à península para completar seus estudos em

escolas ou ateliês locais, esvaziaram em certa medida a possibilidade de criação de instituições duradouras em Portugal. O que lá funcionou, foram escolas ligadas às grandes obras, como Maфра, ou depois o Paço da Ajuda; ou às manufaturas reais, a partir da época de Pombal. Em Maфра, entre 1753 e 1770, funcionou uma escola de modelagem e escultura cujo mestre foi o artista romano Alexandre Giusti; na Oficina da Fundição de Artilharia do Arsenal Real do Exército, funcionou uma escola de desenho, gravura e lavra de metais; na Fábrica Real de Sedas, na Imprensa Régia e Real Fábrica de Cartas de Jogar também funcionaram aulas de desenho e gravura. Além dessas, a Casa do Risco e o Colégio Real dos Nobres mantiveram escolas de desenho.

Todas essas experiências expressam o conhecido pragmatismo português, que, do ponto de vista da arte, cuidou de criar soluções *ad hoc* para responder a demandas específicas, e nenhuma delas criou o aparato necessário para alcançar o estatuto de academia, como em outras partes da Europa. Apesar dos tantos empreendimentos urbanos que mobilizaram Lisboa depois do terremoto de 1755, das ousadas iniciativas da época pombalina no que diz respeito à criação e ao fortalecimento das manufaturas reais que perduraram na época de D^{na} Maria I^a, o ambiente parecia ser acanhado demais e, sobre isso, é sempre lembrada a anedota acerca do que se passou em meados do século XVIII, quando os artistas Francisco Vieira Lusitano e André Gonçalves tentaram fundar uma *verdadeira academia* em Lisboa, experiência abortada logo de início, quando o povo apedrejou as janelas da casa onde deveriam funcionar as aulas, em razão do escândalo causado pela notícia de que nela estaria em exibição um modelo nu para o trabalho dos alunos.

No início dos anos de 1780, várias iniciativas ligadas às artes do desenho estavam em curso em Lisboa. Sob os auspícios do poderoso intendente (e chefe de polícia) Pina Manique, na Casa Pia de Lisboa começou a funcionar uma Aula de Desenho. Nesta mesma época, Joaquim Carneiro da Silva criava a Aula Régia de Desenho e Figura, e Cyrillo Volkmar Machado dava início a uma instituição concorrente batizada Academia do Nu. Como todas elas tiveram dificuldades com instalações e financiamento, Pina Manique, em 1785,

unificou essas iniciativas em uma única instituição que funcionou na Casa Pia.

Os artistas que se destacavam nessas instituições eram enviados a Itália para completar seus estudos; e, em razão deste trânsito, é que foi criado pelo embaixador D. Alexandre de Souza Holsstein o Colégio Português de Belas-Artes, com sede em Roma.

É nesse contexto que se deve destacar outro empreendimento de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), que buscou preencher uma enorme lacuna que caracterizava o ambiente artístico português. Trata-se da publicação de *Coleção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, arquitetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*. Pelas iniciativas no sentido de se criar uma academia em Lisboa e pela pesquisa que originou este livro, percebe-se que Cyrillo pretendia para si o papel de Vasari nas artes portuguesas. Da mesma maneira que seu ancestral florentino, começou por recolher todas as notícias sobre vidas de artistas que circularam em Portugal até a sua época. E, agregando a estas informações o que ele mesmo obteve em arquivos e outras memórias, tentou preencher “este vácuo que se acha na história geral da Arte” (Machado, 1823, p. 6), que diz respeito ao desconhecimento da “Escola Portuguesa”, tanto por autores portugueses como por estudiosos que se dedicaram às belas-artes no conjunto da Europa. O trabalho de Machado teve início em 1793, e uma primeira versão começou a circular em 1794, mas a obra completa, composta por notícias de 150 artistas, só veio a público em 1823, ano do falecimento de seu autor.

No período que separa o aparecimento da primeira versão de *Coleção de memórias* de sua edição definitiva, outro livro, com objetivos em parte semelhantes, veio a público. Trata-se de *Regras da arte da pintura*, livro que tem como complemento uma *Memória dos mais famosos pintores portugueses, e dos melhores quadros seus*, que foi editado em 1815. A primeira parte é uma tradução de um tratado italiano de Michael Angelo Prunetti, de 1786. O tradutor do tratado e autor da *Memória* é José da Cunha Taborda (1766-1836). A *Memória* traz notícias de 129 artistas, a começar por Álvaro Pedro (Álvaro Pires de Évora, início do século XV) e terminar com

Francisco Vieira Portuense (1765-1805).

Apesar de Vieira Portuense ser bem mais novo que Volkmar Machado, Taborda não dedica um verbete a este último, citando-o apenas de passagem em biografia alheia. O que é, no entanto, escusável, pois uma das regras desde Vasari era biografar apenas artistas falecidos. De qualquer forma, chama a atenção o fato de Taborda *desconhecer* o trabalho prévio de Volkmar Machado que já havia circulado no exíguo meio artístico português.

Taborda é quase duas décadas mais novo do que Cyrillo Machado, mas suas trajetórias guardam muitas semelhanças. Ambos completaram suas formações artísticas em Roma – Machado em meados da década de 1770 e Taborda entre 1788 e 1797, como pensionista no Colégio Português de Belas-Artes. Ambos atuaram nas incipientes instituições acadêmicas em Lisboa e trabalharam como pintores de S. A. R. (sua alteza real) em importantes obras públicas, como Maфра e o Paço da Ajuda.

Eles também assumiram o papel de realizar tarefas decisivas no ambiente artístico português. Buscaram concretizar a dupla articulação, por meio da qual as artes do desenho passaram a ser consideradas uma atividade superior em outros cantos da Europa: fundar instituições para a formação e a consagração de artistas e nobilitá-los por meio do trabalho das biografias, que realçavam seus feitos e destacavam sua importância na história de Portugal. Mas, a despeito de seu esforço, as academias não foram tão bem, e o sistema começou a ruir pelo alto quando o Colégio Português das Belas-Artes, que mal começara a dar seus primeiros frutos, foi obrigado a fechar suas portas na Roma invadida pelos exércitos franceses, que, uma década mais tarde, alcançariam Lisboa. Já as *vidas de artistas*, que eram apenas papel e podiam sobreviver a tais transtornos, estavam ainda em um estágio primitivo e, como tal, eram cheias de lacunas e erros.

Escrevendo sobre as *Vidas* de pintores, escultores e arquitetos que Vasari trouxe a lume em meados do século XVI, André Chastel faz referência à enorme alteração que ocorreu com o livro entre a primeira edição de 1550 e a segunda, de 1568. Depois que o livro veio a público, Vasari foi obrigado a aceitar toda a espécie de

críticas relativas às histórias que estavam mal contadas, aos autores ou às obras esquecidos ou negligenciados. E foi suficientemente hábil para tirar proveito disso, constituindo uma rede de colaboradores que ajudaram a corrigir ou completar informações. E ele mesmo tratou de entrevistar sobreviventes da última geração de artistas, realizando para isso viagens à Itália Central e à Itália do Norte. Com isso, pôde conhecer diretamente muitas das obras e reavaliar suas opiniões, dando ao seu livro uma dimensão antes não prevista. E Chastel conclui:

O novo texto é para o século XVI de uma inesperada riqueza de informações; e a comparação entre as duas versões, por meio do jogo das correções e das adições, fornece também um resumo inestimável da evolução das idéias e dos gostos durante os quinze anos da reelaboração. Vasari pôde suavizar seus critérios e nuançar a doutrina; o que é bem evidente no que concerne a Veneza, onde as publicações de Aretino e a glória universal de Ticiano tornaram necessária a admissão do ideal não florentino da cor (1981, p. 24).

Este caminho, que Chastel observou nas duas edições do livro de Vasari, foi um pouco o caminho de todas as *vidas*. A biografia de artistas foi trabalho que envolveu gerações, algumas feitas para completar, outras para se opor, formando, assim, linhagens e textos. Cyrillo Volkmar Machado tinha consciência do movimento desses textos e de sua importância. Faz referência aos seus ancestrais da Antiguidade e aos modernos (Machado, 1823, pp. 3-4), mostrando que muitos deles ocuparam-se de escolas específicas: “Nem somente cada nação, mas cada cidade da Itália quis prezar-se de ter visto nascer no seu seio alguns artistas famosos [...]”. E indica que, com isso, as escolas identificaram suas especificidades, seus “sinais característicos”. E termina por constatar que “nenhum escritor tem falado até agora da Escola Portuguesa” (*Idem*, p. 6).

Atividade propriamente acadêmica, a redação de *vidas de artistas* estava no horizonte imediato da geração de Cyrillo Machado e poderia ter continuidade não fosse a incúria do meio, não fossem as guerras que desmontaram aquilo que mal havia sido articulado.

O esforço genealógico e histórico para o

conhecimento da chamada Escola Portuguesa só foi retomado algum tempo mais tarde por frei Francisco de S. Luiz, dito o Patriarca, que publicou *Lista de alguns artistas portugueses*, em 1839. E, pouco mais tarde, foi a vez do conde Raczyński, historiador alemão da Academia de Berlim, apresentar suas contribuições em *Les arts en Portugal*, dando continuidade aos trabalhos iniciados por Machado e Taborda. Aquilo que Vasari conseguiu fazer entre as duas primeiras edições de seu livro demorou um pouco mais em Portugal, na espera deste alemão que estudava arte portuguesa e escrevia cartas, em francês, para seus colegas em Berlim, que seriam publicadas em Paris, em 1846.

Raczyński foi o primeiro a mostrar as lacunas da obra de Cyrillo Machado, apontando principalmente para o fato de que a *Coleção de memórias*, apesar de pretender abarcar a arte portuguesa desde o século XV, cobre apenas os cem anos anteriores ao autor, sendo que as informações relativas aos séculos XV, XVI e à primeira metade do XVII levam em conta apenas 27 artistas distribuídos em 33 páginas, das quais seis são consagradas ao Gran-Vasco, que Machado não conhecia plenamente, e quatro, a Francisco de Holanda, que parecia conhecer e julgar mal (Raczyński, 1846, p. 445).

Depois da geração de Cyrillo Machado quase tudo veio abaixo com as invasões napoleônicas e a transferência da Corte para o Rio de Janeiro. E se o ambiente artístico em Portugal era até então incipiente, precisou esperar um longo tempo para rearticular-se. Não apenas o tempo do domínio francês na Europa, que terminou em 1814, mas os anos de crise, revoluções e guerras civis que conturbaram Portugal até a derrota final dos Miguelistas em 1834.

O que parece claro é que no período entre 1714 – quando D. João V enviou os primeiros pensionistas a Roma – e 1834, que corresponde à época em que o regime das academias se tornou absolutamente generalizado na Europa (Pevsner, 1999, p. 129), aquilo que poderia ter sido criado em Portugal foi deslocado para Roma ou para o Rio de Janeiro. Pode-se dizer que a Academia das Belas-Artes, criada no Brasil em 1816, é a primeira instituição portuguesa deste gênero que não teve vida efêmera.³ As duas Academias que surgiram

simultaneamente em 1836 em Lisboa e no Porto são um tanto tardias. Criadas no governo liberal de Passos Manoel, essas Academias serviram também como depósitos de bens artísticos pertencentes às ordens religiosas que foram nacionalizadas em 1834. Tais coleções estiveram na origem do Museu Real de Belas-Artes e Arqueologia, aberto ao público em 1884, instituição que, depois de 1911, transformou-se no Museu de Arte Antiga.

Originariamente, essas Academias tinham funções honoríficas, pedagógicas e culturais. Do ponto de vista do ensino, a estrutura da Academia de Lisboa era relativamente simples – composta por um diretor, sete professores efetivos, cinco professores suplentes e 29 artistas agregados; dividia-se em sete “salas”: desenho histórico, pintura histórica, pintura de paisagem, arquitetura, escultura, gravura histórica, gravura de paisagem; oferecia também cursos noturnos para a formação de operários: aulas de geometria e arquitetura, desenho de ornamentos, desenho histórico e estudo do modelo vivo (Raczynski, 1846, p. 445). Em 1862, a Academia de Lisboa ganhou o título de Real Academia, e, em 1881, foi reformada subdividindo-se Academia e Escola. Em 1911, foram extintas e substituídas por Conselhos de Arte e Arqueologia (Costa, 1932). Apesar de mal instaladas em velhos conventos, de mal subvencionadas e dependentes de um corpo docente relativamente antiquado (França, 1999), nada disso impediu que no âmbito dessas Academias surgissem artistas de grande talento, como atesta a magnífica coleção de pintura do Museu do Chiado, que, na parte relativa ao século XIX, apresenta uma plêiade de artistas de grande talento formados diretamente na estrutura de ensino criada por elas.

No entanto, apesar da vivacidade do ambiente artístico português, a partir de meados do século XIX, tem-se a impressão de que aqueles elementos básicos de reconhecimento histórico e biográfico, fundamentais para se solidificar a idéia de Escola (portuguesa), não estavam suficientemente articulados em instituições e práticas artísticas.

O que precisa ser levado em conta no exame desses séculos de experiência portuguesa não é, portanto, a ausência da pintura – ou do gosto pela pintura –, pois ela esteve sempre lá, articulada à arquitetura, à escultura e a outros ofícios na construção do notável patrimônio de obras religiosas

e civis que distinguiram Portugal; nem mesmo a ausência de uma reivindicação bem-sucedida no sentido de considerar, para efeitos fiscais, a pintura a óleo uma Arte Liberal (Serrão, 1983); mas a ausência de um discurso e de instituições correspondentes, com a função de destacar a pintura verdadeiramente das outras artes e ofícios, a fim de dar a ela uma perspectiva histórica e biográfica, e de criar para ela um sistema próprio, como ocorreu em outras regiões da Europa. Chama a atenção, por exemplo, o fato de Nuno Gonçalves, pintor português do século XV, cuja importância é hoje reconhecida, ter sido *redescoberto* apenas no século XX, por José de Figueiredo (1872-1938), historiador da arte e mentor da nova Academia que se formou em 1932, cujos trabalhos se voltaram para o resgate daquilo que chamou de Escola portuguesa de pintura dos séculos XV e XVI. Enquanto em Florença, com Paolo Giovio e Vasari, a pintura foi inscrita na história da cidade como uma de suas glórias, e as biografias de artistas proliferaram, dando um novo sentido para o antigo modelo de Plutarco e Suetônio, em Portugal nada disso ocorreu até o início do século XIX, e os pintores, mesmo quando notáveis, caíram no esquecimento. Além disso, a organização da arte em academias criou um sistema de educação, no qual o que se dizia da pintura tinha uma importância decisiva, tanto para a formação das novas gerações como para a emergência da referida consciência histórica.

Um indicativo da escassez de referências sobre a vida dos pintores em Portugal é a própria ausência do nome do artista em época em que isso não era mais freqüente. Nas histórias da pintura portuguesa do século XVI – escritas no século XX – é comum encontrar referências ao *Mestre do Políptico de Viseu*, ao *Mestre do Sardoal*, ao *Mestre da Charola de Tomar*, aos *Mestres de São Francisco de Évora*, ou simplesmente ao *Mestre Desconhecido* (Pamplona, 1948)! E esse desconhecimento da identidade dos pintores vai além, tanto que um dos mais importantes retratistas portugueses do século XVII, Domingos Vieira, só teve sua existência pessoal claramente definida na década de 1930. Apesar de quadros seus serem conhecidos, até então era confundido ou com um certo Domingos Barbosa ou com um homônimo seu, também pintor, mas um tanto

mais velho (Santos, s. d, p. 43). Problemas de atribuição sempre foram complexos em todos os cantos, mas em Portugal o que se via é mais do que isso, muitas vezes a própria identidade do pintor era desconhecida.

Foi necessário esperar pelos anos de 1920 para se ver Eugênio D'Ors, com sua vertiginosa imaginação estética, dizer que “[...] desponta em Nuno Gonçalves um modo novo que encontrará na pintura de Velázquez a sua expressão acabada”; ou então que “o verdadeiro pai da pintura espanhola é Nuno Gonçalves, do mesmo modo que a fonte secreta do plateresco é, provavelmente, o manuelino”. Ou então, na continuidade de sua reflexão sobre a arte portuguesa, Eugênio D'Ors destaca:

Eis o retrato de Dona Isabel de Moura, por Domingos Barbosa [Domingos Vieira], um pintor do qual se ignora tudo e que, contudo, não estava talvez muito afastado de Velázquez [...], vemos que Domingos não devia nada a Diogo quanto ao realismo, à sobriedade, *ao moderno*. E que, quanto ao último ponto [...] ele ultrapassava-o mesmo: um olhar como o de Dona Isabel, não o encontraríamos provavelmente em todo o repertório iconográfico de Velázquez: é-nos necessário chegar a Goya para nos confrontarmos com olhos que nos fitam assim (s. d, pp. 118, 122, 127).

E as *vidas* desses pintores, até o século XX, eram muito pouco conhecidas em Portugal!⁴

A invenção de uma linhagem de artistas brasileiros

É sabido o quanto a tradição neoclássica francesa desprezava o barroco, mesmo aquele tão próximo dela, da Itália ou da Espanha (Gomes Jr., 1998). E foi essa escola que, por meio da *Missão Francesa*, ocupou-se de ensinar aos brasileiros os princípios das artes do desenho. Ensinar é a palavra certa, pois o que até então existia não era por eles bem considerado arte, mas coisa de *pintamonos*. Essa idéia, de tão arraigada, por muito tempo permaneceu no pensamento de alguns descendentes da *Missão*. Historiador da *Missão*, Affonso Taunay, em 1912, afirmava:

Mau grado os esforços encomiásticos de alguns escritores, inspirados por exagerado nacionalismo, o que resulta aos olhos dos julgadores imparciais é que a arte brasileira dos princípios do século XIX era, e fora até então, quase nula.

Salvo uma ou outra manifestação de medíocre intuição do ofício, neste ou naquele primitivo, os nossos pintores e escultores só haviam dado mostras de maior rudimentariedade artística. Nas nossas feíssimas igrejas, exceção feita de uma ou outra, a decoração interna e as telas e painéis provinham de verdadeiros pintamonos (1912, p. 6).

Se o espírito do movimento artístico no Brasil do século XIX tivesse permanecido restrito a essa avaliação de Taunay, algo de muito importante teria falhado no projeto que estava em curso. Do ponto de vista das idéias, Affonso Taunay é coerente com quase tudo que se pensava sobre pintura no Brasil no século XIX, mas em 1912, quando publicou o livro, já começava a ser voz discordante, em razão da recente reavaliação da arte barroca. No entanto, se tomarmos como referência a atuação de Manuel Araújo Porto-Alegre, o mais destacado aluno de Debret, vê-se que, a despeito das opiniões correntes no seu tempo, ele deu início a um trabalho no sentido do reconhecimento e do estudo da arte da América portuguesa nos séculos XVII e XVIII. É exemplar, quanto a isso, a “Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense”, que Porto-Alegre publicou na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em 1841. Apesar de muito breve e impreciso, esse escrito inscreve-se no âmbito de uma crescente preocupação genealógica, que teve o sentido de estabelecer linhagens que atestassem a continuidade entre o projeto civilizador do império e as manifestações culturais anteriores. Do ponto de vista das artes, enquanto a avaliação de Taunay pressupunha um abismo entre o velho e o novo mundo, que surgiu do trabalho *missionário* dos franceses, Porto-Alegre voltava seus olhos para um passado não tão longínquo, e dava início a um tipo de pesquisa que teve a virtude de forjar uma aliança entre o passado e o presente. Além disso, por mais que seu gosto, formado na escola de David, tendesse a reprovar aquele tipo de arte, atribuiu o nome de “escola” ao grupo de pintores que atuaram no Rio de Janeiro de fins do século XVII ao início do

XIX. Com isso, tirou do anonimato frei Ricardo do Pilar, José de Oliveira, Manuel da Costa, Francisco Muzzi, João de Souza, Manuel da Cunha, Leandro Joaquim, um certo “afamado” Raymundo e, finalmente, José Leandro.

Além desta “Memória”, Porto-Alegre escreveu dois outros textos, uma pequena biografia de “Manuel Dias, o Romano” e “Iconografia Brasileira”, no qual resgata e faz o elogio histórico de Francisco Pedro do Amaral e Valentim da Fonseca e Silva, que foi o mais importante artista que atuou no Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis. Mesmo apresentando poucos dados, o que não quer dizer que a pesquisa tenha sido inexistente, estes textos de Porto-Alegre podem ser considerados os primeiros no gênero das *Vidas de artistas brasileiros*. *Vidas* que foram enriquecidas, prolongadas e que tiveram em *A arte brasileira* de Gonzaga-Duque, de 1888, a manifestação mais acabada na literatura artística do século XIX. Apesar de o livro de Gonzaga-Duque estar aparentemente estruturado como uma *história* da arte – com enquadramento *sociocultural* e divisão em fases (“causas”, “manifestação”, “progresso”) –, o princípio biográfico pontua o texto em toda a sua extensão.

Quando Porto-Alegre na “Memória” começa a falar sobre Frei Ricardo do Pilar, para ele o fundador da *escola*, cujas pinturas sacras podiam ser vistas na igreja e no convento dos Beneditinos no Rio de Janeiro, lembra de compará-lo a Giotto e Cimabue, o que torna claro o modelo – mítico – no qual se baseia para projetar as glórias da *escola fluminense* (Porto-Alegre, 1841, p. 550). Quando começa a narrar as poucas notícias sobre Manoel da Cunha, o quinto mestre da *escola*, e lembra que este nasceu escravo, mas a despeito disso teve uma brilhante carreira artística, está a constatar o que era a característica do meio, onde predominavam nas oficinas homens pardos ou negros, muitos deles egressos do cativo. Mas está também denunciando “o desleixo das coisas artísticas no nosso país”, que se formou como verdadeira “colônia cartaginesa”, preocupada exclusivamente com o tráfico. Mas esse desleixo agora se transforma em desvelo, e as idéias do sublime e do belo podem, então, encontrar seu lugar no Brasil.

A história fantasiosa do édito que, na Grécia antiga, teria proibido o ensino da pintura aos

escravos, como que atestando sua nobreza e sua condição de Arte Liberal, aqui começa a aparecer invertida. As elites incultas legaram as artes aos escravos ou a homens de condição inferior que, graças às corporações religiosas ou a umas poucas famílias previdentes que os ampararam, conseguiram por meio de seu talento que alguma coisa de sublime e belo pudesse existir na “colônia cartaginesa”. E cabia então destacar o seu mérito e mostrar como, a despeito de sua origem social, foram eles que formaram a *escola*, que alcançou seu momento de glória com as instituições artísticas criadas no Império. Ao fornecer certos dados biográficos dos artistas da *escola* (por exemplo: Frei Ricardo do Pilar nasceu em Flandres; Francisco Muzzi era filho de um italiano; Manuel da Cunha nasceu escravo, mas aperfeiçoou sua arte em Lisboa; Valentim da Fonseca era filho mestiço de um fidalgo português e de uma negra, nascido no Rio de Janeiro mas levado a Portugal para estudar...), ou dados estilísticos e comparações sobre as obras destes pintores (o Cristo na sacristia do convento dos Beneditinos de Frei Ricardo do Pilar vai além de Giotto e Cimabue; Manuel da Costa era uma espécie de Góngora acromático, apóstolo dos delírios borromínicos; José de Oliveira dominava a ciência da perspectiva, possuía a valentia do claro escuro e riqueza de imaginação; João de Souza pertencia à classe dos coloristas; ou que um quadro de Manuel da Cunha era imitação de Daniel de Volterra etc.), Porto-Alegre inseriu esses artistas na *história da arte* do Ocidente europeu, integrando-os a tendências pré-existentes. E, por meio do resgate da atuação de outros artistas, como Manuel Dias e Francisco Pedro do Amaral, articulou o passado com o presente.

Manoel Dias é estratégico no raciocínio, pois foi um acadêmico antes da Academia: “conhecido pelo título de Romano, por haver estudado em Roma, ele foi o primeiro professor público de desenho, e o que estabeleceu a aula do nu” no Rio de Janeiro (Porto-Alegre, 1848). Com ele aparecia no Brasil uma nova idéia de formação artística que, a despeito de ter fracassado naquele momento, prefigurou o que viria a acontecer com a vinda dos franceses. E Francisco Pedro do Amaral, biografado por Porto-Alegre em “Iconografia Brasileira”, é também estratégico por ser artista de transição, pois estudou em princípio

com José Leandro, o último dos artistas arrolados na *escola fluminense*, mas também teve aulas com Manuel Dias e, por fim, com Debret; tendo se destacado também como fundador da sociedade de São Lucas, em 1827 (Porto-Alegre, 1856). Com isso, engatavam-se as duas experiências, aquela que teve início no convento dos Beneditinos no fim do século XVII, com Frei Ricardo do Pilar, e aquela que abriu definitivamente o Brasil para as artes com a vinda dos artistas franceses em 1816.

Ao chamar a atenção para as obras desses artistas, indicando onde estavam, contando uma coisa ou outra sobre sua história, destacando suas virtudes, Porto-Alegre começava a criar uma certa consciência de patrimônio artístico, numa época em que quase ninguém se importava muito com a sobrevivência de bizarras barrocas. São veementes na “Memória” os protestos contra a imprevidência que permitiu que obras se arruinassem com o tempo, ou que tivessem sido caídas ou completamente destruídas pela ação do homem. E não se clama apenas contra o descuido, mas se denunciam também os processos de transformação histórica que justificam, no entender de seus protagonistas, a destruição de obras do passado e sua substituição por outras.

Mas, com espírito de arqueólogo e algum otimismo, Porto-Alegre pretende mostrar que nem sempre a destruição é definitiva e que, no caso de pinturas que foram sobrepostas por outras tintas, “um processo químico muito simples pode ainda [fazer] reaparecer as imagens” (Porto-Alegre, 1841).

A “Memória” foi uma peça lida em seção do Instituto Histórico em que estava presente o jovem Imperador. Suas últimas palavras são dedicadas a D. Pedro II, e são um incentivo para que o monarca tome para si o projeto de proteger as artes e preservar o passado artístico no Brasil. É peça epidítica, mas tem um programa que fica claro quando lida com atenção. Porto-Alegre havia sido formado nos primórdios da Academia das Belas-Artes e ocupava, então, a cadeira de pintura de história. Nesse momento, almejando maiores poderes, qualificava-se para tal com a ambiciosa idéia de destacar as artes no âmbito da Corte. Para isso, faziam-se necessárias a continuidade e a ampliação do mecenato real, com a finalidade de destacar a Corte por meio das artes,

não apenas aquelas que eram feitas no tempo, mas também as herdadas do passado, a *escola fluminense*. A “Memória” constitui-se em apelo pela ampliação da consciência histórica e pela preservação do *patrimônio artístico*. Esta expressão ainda não está presente no texto, mas o conceito se esboça no percurso da argumentação. No primeiro passo, inventa-se a antiga *escola* por meio da narração das vidas e da indicação das obras, em seguida articula-se o passado com o presente artístico, criando a idéia de uma linha de continuidade e, por fim, há o protesto contra o vandalismo e a falta de cuidado com a conservação das obras.⁵

Diferente da visão expressa por Affonso Taunay em *A missão artística de 1816*, estes textos de Porto-Alegre buscavam mostrar que o trabalho da *colônia dos artistas franceses* não começou do zero, e que o projeto de uma *arte nacional* sob os auspícios da Casa de Bragança no Brasil deveria levar em conta pelo menos um século a mais de história de práticas artísticas, protagonizadas por homens de condição inferior que mereciam, naquele momento, ocupar um lugar no panteão da pátria, ou ao menos o reconhecimento daqueles que, ao redigir suas biografias, constituíam-se em seus herdeiros.

A se tomar como referência a principal corrente que esteve na base do neoclassicismo, pode-se dizer que, nos idos de 1823, quando foi publicada em Lisboa a *Coleção de memórias* de Cyrillo Volkmar Machado, e de 1841, quando Porto-Alegre leu sua “Memória” no Instituto Histórico no Rio de Janeiro, as *vidas de artistas* eram um gênero em declínio. Desde 1764, quando Winckelmann (1717-1768) publicou a *História da arte da antigüidade*, a idéia de história da arte estabelecida por meio de narrativas biográficas vinha sendo posta em questão. A fórmula que aparece logo na apresentação do livro de Winckelmann é lapidar:

Nessa obra, tive como finalidade, acima de tudo, discutir a própria essência da arte; a história dos artistas, afora uma coisa ou outra, não faz parte dela, como já foi realizada por tantos outros é vão procurá-la aqui (1790, p. XI).

Seja por uma diferença metodológica ou simplesmente para afirmar sua autoridade, o erudito alemão tratava com desprezo aqueles que praticaram o gênero das *vidas*. E dava pouca importância à acumulação de detalhes característica da tradição italiana de estudos sobre arte. Seu objetivo não era encadear acontecimentos em narrativas cronológicas, mas produzir uma reflexão e uma explicação da Arte com um conteúdo doutrinário.

O pintor e também teórico do neoclassicismo Anton Raphael Mengs (1728-1779), que em Roma participou do mesmo círculo de Winckelmann, expressou de forma bastante clara esta nova perspectiva que viria a orientar os estudos sobre arte a partir da segunda metade do século XVIII. Ao fazer referência à biografia de um artista que lhe chegara às mãos, Mengs teceu o seguinte comentário:

Não vejo qualquer interesse nesse gênero de narrativas, mais cheias de elogios do que de verdade; além disso, já temos suficientes vidas de pintores. Em minha opinião, o que é necessário são novas histórias da arte ou, na ausência delas, qualquer coisa que possa instruir o mundo; por exemplo, descrições dos principais modelos da arte, isto é, quadros e esculturas dos artistas fundamentais, graças aos quais podem ser reveladas as regras básicas e tornar compreensível as razões da beleza de tais obras (Pommier, 1996, p. 209).

Essa passagem é um resumo da disposição intelectual que daria nascimento a um novo tipo de história da arte, mais centrado no exame de obras exemplares e de seus estilos do que na vida de seus autores. Depois de Winckelmann, essa tendência pouco a pouco se impôs e culminou na *Storia pittorica della Italia*, do abade Luigi Lanzi, de 1795, e na *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, de Sérour d'Agincourt, que começou a ser publicada em 1810. Livros que se colocam explicitamente na trilha aberta por Winckelmann e Mengs.

Mas, na periferia do sistema das artes do Ocidente europeu, em Portugal e no Brasil, apesar de aparentemente anacrônicas, as *vidas de artistas* ainda faziam sentido, já que, independentemente de serem boa ou má maneira de se

falar de arte, cumpriram um papel social na articulação dos ambientes artísticos em que circularam. Tanto no Brasil como noutros lugares, a elevação da pintura dependeu sempre de uma dupla articulação discursiva. De um lado, aquela que, na perspectiva biográfica, individualiza o artista e, por meio do elogio, confere a ele a nobreza do mérito; de outro, aquela que o inscreve na tradição da cidade ou, mais tarde, nas tradições nacionais – que também o nobilita –, dando à sua arte uma perspectiva histórica que mescla seus feitos com os feitos da cidade em armas, letras, artes, ciências e outras virtudes.⁶

Nesse sentido, pode-se dizer que, se a tarefa biográfica que Araújo Porto-Alegre tomou para si tinha algo de anacrônico, o que se expressa na recorrente referência a Vasari que aparece em seus textos – “Quando o Brasil tiver o seu Vasari, estas curtas notícias hão de servir de base para trabalhos mais amplos, e desafiarem pesquisas acerca de nossos artistas primitivos” (Porto-Alegre, 1848)⁷ –, mesmo no interior do mais compacto bastião do neoclassicismo – a Academia de Belas-Artes de Paris –, as biografias de artistas continuavam sendo um gênero rotineiramente praticado. Quatremère de Quincy, que permaneceu na condição de secretário perpétuo da Academia entre 1816 e 1839, publicou neste período grandes biografias de Rafael, Michelangelo e Canova, e também *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, obras que, a despeito das restrições de Winckelmann e Mengs, deram um alento ao gênero. A biblioteca da Academia Imperial das Belas-Artes, no Rio de Janeiro, possuía exemplares desses quatro livros, sendo que os três primeiros foram doados por Porto-Alegre, que tinha também entre seus pertences *Regras da arte da pintura, com memórias dos mais famosos pintores portugueses, e dos melhores quadros seus* de José da Cunha Taborda, e podia consultar Vasari e Palomino de Castro na pequena mas preciosa coleção disponível no palácio da Academia, no Rio de Janeiro (Gomes Jr., 2003).

Notas

- 1 O livro *As academias de arte* de Nikolaus Pevsner (1999), pioneiro e ainda hoje essencial, é exemplo do primeiro tipo de abordagem: uso intensivo das vidas como fonte sem o tratamento detalhado de sua importância na formação das academias. O mesmo pode-se dizer do esclarecedor trabalho de Haskell, *Mecenas e pintores* (1997), dedicado ao estudo do universo social dos artistas. O melhor exemplo do segundo tipo são os artigos de *Les 'vies' d'artistes*, publicação derivada de um colóquio internacional ocorrido no Louvre em 1993, sob a direção de Matthias Waschek (1996). Sobre a articulação das *vidas* com a elevação social dos praticantes das artes do desenho, merece destaque o excelente livro de Warnke, *O artista de corte* (2001). Em perspectiva sociológica, o trabalho de Nathalie Heinich, *Du peintre a l'artiste* (1993), também merece destaque, pois examina o gênero das *vidas* na França e o articula com a problemática da assinatura e dos auto-retratos, mas é um exemplo de boa articulação com pouca pesquisa. Sobre Vasari, a bibliografia é vasta, mas é de muito interesse a apresentação de André Chastel à tradução francesa do mestre toscano *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, comentada adiante (Chastel, 1981). Anterior a todas essas referências, o livro de Julius Schlosser, *La literatura artística*, de 1924, continua sendo fonte de consulta essencial não apenas sobre o gênero das *vidas*, mas sobre toda a literatura artística (Schlosser, 1976).
- 2 O delineamento do pintor erudito começa quando Alberti diz não ser “fora de propósito que eles [os pintores] tomem gosto pelos poetas e pelos oradores, pois estes têm em comum com os pintores um grande número de ornamentos. Os escritores que apresentam conhecimentos abundantes serão úteis para o bom agenciamento da composição da história, cujo mérito reside essencialmente na invenção” (*op. cit.*, Livro III, p. 213); e mais adiante exemplifica: “O egrégio pintor Fídias confessava que havia aprendido em Homero com qual majestade é necessário pintar Júpiter” (*Idem*, p. 215).
- 3 A retomada das artes com D. João V, em Portugal, e a circulação de artistas entre Lisboa e Roma foi possível graças ao fim da Guerra de Sucessão da Espanha, que envolveu boa parte da Europa, e que abriu para Portugal um longo período de paz, só interrompido quase um século depois com as guerras napoleônicas.
- 4 É muito ilustrativo desta lacuna o fato de um pesquisador brasileiro, Jaelson B. Trindade, ter, em 1998, *descoberto* um pintor português do século XVIII. E o fato de ser um pintor que atuou em Lisboa no século XVIII deve ser sublinhado, pois não se trata de alguém perdido em uma província em época remota. A cuidadosa reconstituição da trajetória e da obra do pintor Bernardo da Costa Barradas está acessível em Trindade (1998). Outro exemplo que merece destaque é a recente tradução e publicação de *Poesia e pintura ou pintura e poesia* de Manuel Pires de Almeida (Muhana, 2002), tratado escrito em latim em 1633, que permaneceu inédito até 2002, quando foi cuidadosamente editado e comentado por Adma Muhana, professora da Universidade de São Paulo. O que é uma demonstração de que também a reflexão sobre a pintura produziu pouca ressonância no ambiente artístico português.
- 5 Em 1942, Hannah Levy publicou na *Revista do SPHAN* um esclarecedor artigo intitulado “A pintura colonial do Rio de Janeiro”. Hannah Levy revisita a *escola fluminense* e todos os estudos sobre ela, desde a “Memória” pioneira de Porto-Alegre. Suas conclusões são de muito interesse, pois demonstra que os estudos posteriores à “Memória” se limitaram a copiar Porto-Alegre, sem se dar conta de que a “Memória” deveria ser entendida como “fonte intencional” e estava cheia de lacunas. Duas conclusões são importantes nesse artigo: as obras da *escola* “não apresentam nenhum traço que deixe reconhecer que um artista se tenha inspirado na natureza e no ambiente em que viveu”; e responde negativamente à pergunta de “se é possível reconhecermos influências exercidas por um artista sobre outro, dentro da própria pintura carioca” (Levy, 1942, p. 60, 66). Desfaz-se, assim, a idéia de escola. Mas, o que Hannah Levy deixa de levar em conta é que Porto-Alegre ao redigir *vidas* seguia um impulso originário do próprio gênero, que costumava coroar as biografias dos artistas com a idéia de uma constelação formadora de *escola*. Verdadeiras ou falsas, tanto as vidas como as escolas, tinham, antes de tudo, um papel social a cumprir.
- 6 A *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* possuía uma seção permanente com o título de “Biografias dos Brasileiros Distintos por Letras, Armas, Virtudes etc.”, na qual Porto-Alegre publicou “Manoel Dias, o Romano”.

- 7 Apesar de conhecer Winckelmann, a quem faz referência no texto sobre Manoel Dias, Porto-Alegre não clamava por ele, mas por Vasari.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI. (1993), *De la peinture (De pictura)*. Traduit par J. L. Schefer. Paris, Macula.
- CASTIGLIONE, B. (1991), *Livre du courtisan*. Traduit par A. Pons. Paris, Flammarion.
- CHASTEL, André. (1981), "Présentation", in Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Paris, Berger-Levrault, vol. 1.
- COSTA, Luiz Xavier da. (1932), "Quadro histórico das instituições acadêmicas portuguesas". *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 1, Lisboa.
- _____. (1935), *As Belas-Artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*. Lisboa, J. Rodrigues Editores.
- CURTIUS, E. R. (1996), *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Paulo Ronai e Teodoro Cabral. São Paulo, Edusp.
- D'ORS, Eugenio. (s.d.), *O barroco*. Lisboa, Veja.
- DECRETO nº 20: 977, publicado no *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 1, Lisboa, 1932
- FRANÇA, José Augusto. (1999), "Os pintores da hora romântica", in _____, *O romantismo em Portugal*, Lisboa, Horizonte.
- GOMES JR., G. S. (1998), "Introdução", in _____, *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, São Paulo, Edusp/Fapesp.
- _____. (2003), "Biblioteca", in _____, *Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas Paris – Rio de Janeiro – século XIX*, tese de livre-docência, São Paulo, USP.
- HASKELL, Francis. (1997), *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. Tradução de L. R. Mendes Gonçalves. São Paulo, Edusp.
- HEINICH, Nathalie. (1993), *Du peintre a l'artiste: artisans et académiciens à l'age classique*. Paris, Minuit.
- LEVY, Hannah. (1942), "A pintura colonial do Rio de Janeiro". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 6. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde.
- MACHADO, Cyrillo V. (1823), *Coleção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, arquitetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*. Lisboa, Victorino Rodrigues da Silva.
- MUHANA, Adma. (2002), *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo, Edusp/Fapesp.
- PAMPLONA, F. de. (1948), "A pintura no século XVI", in _____, *História da arte em Portugal*, Porto, Portucalense, vol. 2.
- PEVSNER, Nikolas. (1999), *Les Académies d'Art*. Paris, Gérard Monfort.
- POMMIER, Édouard. (1996), "Winckelmann: des vies d'artistes à l'histoire de l'art", in _____ (org.), *Les vies d'artistes*, Paris, Louvre/École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. (1841), "Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense". *Revista Trimestral de História e Geografia* (Suplemento ao tomo 3), Rio de Janeiro, D. L. dos Santos.
- _____. (1848), "Manoel Dias, o Romano". *Revista do IHGB*, tomo 11, Rio de Janeiro.
- _____. (1856), "Iconografia brasileira". *Revista do IHGB*, 23, Rio de Janeiro.
- RACZYNSKI, A. (1846), *Les arts en Portugal, lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin*. Paris, Jules

- Renouard.
_____. (1847), *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*. Paris, Jules Renouard.
- SANTOS, Reinaldo dos. (s.d.), “O significado da pintura portuguesa do século XVII”, in _____, *Conferências de arte*, Lisboa, Sá da Costa Editor.
- SCHLOSSER, Julius. (1976), *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna de arte*. Madri, Cátedra.
- SERRÃO, Vitor. (1983), *O maneirismo e o estatuto dos pintores portugueses*. Lisboa, Artes e Artistas.
- TABORDA, José da Cunha. (1815), *Regras da arte da pintura. Accresce memória dos mais famosos pintores portuguezes, e dos melhores quadros seus*. Lisboa, Impressão Régia.
- TAUNAY, A. d’E. (1912), *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro, I. H. G. B.
- TRINDADE, Jaelson B. (1998), “Nas encruzilhadas da arte: o pintor Barradas, de Lisboa (1794)”. Separata da *Revista Museu*, IVª série, 7, Porto.
- VASARI, Giorgio. (1981), *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Paris, Berger-Levrault, vol. 1.
_____. (1966), *Les peintres Toscan*. Textes réunis et présentés par André Chastel. Paris, Hermann.
- WARNKE, Martin. (2001), *O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos*. Tradução de M. C. Cescato. São Paulo, Edusp.
- WASCHEK, Mathias (org.). (1996), *Les ‘vies’ d’artistes*. Paris, Louvre/ENSBA.
- WINCKELMANN, J. (1790), *Histoire de l’art chez les anciens*. Traduite de l’allemand avec des notes historiques et critiques de différents auteurs. À Paris, chez H. J. Jansen.

VIDAS DE ARTISTAS: PORTUGAL E BRASIL

Guilherme Simões Gomes Jr.

Palavras-chave

Vidas de artistas; Academias; Artes liberais; Portugal; Brasil.

Esse artigo trata de escritos sobre arte, particularmente do gênero “vidas de artistas” e seu papel na formação dos ambientes artísticos em Lisboa e no Rio de Janeiro. Como em sua origem, na Itália do século XVI, as “vidas de artistas” estiveram articuladas à instituição de Academias e tiveram um papel de relevo na elevação dos artistas como grupo social, o que foi possível com a concomitante elevação das artes do desenho à condição de artes liberais. Essa mudança de estatuto dependeu sempre de uma dupla articulação discursiva. Por um lado, aquela que na perspectiva biográfica individualiza o artista e, por meio do elogio, confere a ele a nobreza do mérito; por outro, aquela que o inscreve na tradição da cidade ou, mais tarde, nas tradições nacionais, dando à sua arte uma perspectiva histórica, que mescla seus feitos com os feitos da cidade em armas, letras, ciências e outras virtudes.

LIVES OF ARTISTS: PORTUGAL AND BRAZIL

Guilherme Simões Gomes Jr.

Keywords

Lives of artists; Academies; Liberal arts; Portugal; Brazil.

This article deals with writings about art, particularly the sort of “artists’ lives” and their role in the formation of the artistic environment in Lisbon and in Rio de Janeiro. As in their origin, in the Italian sixteenth century, the “artists’ lives” have been articulated to the establishment of Academies, and they had an important role in the artists elevation as a social group, which was possible with the concomitant elevation of the drawing arts to the condition of liberal arts. This change of state always depended on a double discursive articulation. For one side, that one which in the biographic perspective individualizes the artist and, by the praise, confers him the nobility of the merit; for the other side, that one which inscribes him in the tradition of the city or, later, in national traditions, giving to his art a historical perspective that mixes his achievements with the achievements of the city in arms, letters, sciences, and other virtues.

VIES D’ARTISTES: PORTUGAL ET BRÉSIL

Guilherme Simões Gomes Jr.

Mots-clés

Vies d’artistes; Académies; Arts libéraux; Portugal; Brésil.

Cet article aborde les écrits sur l’art, particulièrement ceux du genre “vies d’artistes” et leur rôle dans la formation des environnements artistiques à Lisbonne et à Rio de Janeiro. Dans l’Italie du XVI^e siècle – leur lieu d’origine – les “vies d’artistes” ont été liées à l’institution d’Académies et ont eu un rôle important pour l’élévation des artistes en tant que groupe social. Cela a été rendu possible grâce à l’élévation concomitante des arts du dessin à la condition d’arts libéraux. Ce changement de statut a toujours dépendu d’une double articulation discursive. D’un côté, celle qui, dans la perspective biographique, individualise l’artiste et, par l’éloge, lui confère la noblesse du mérite ; de l’autre, celle qui l’inscrit dans la tradition de la ville ou, plus tard, dans les traditions nationales, conférant à leur art une perspective historique, qui mélange leurs faits à ceux de la ville par rapport aux armes, aux lettres, aux sciences et d’autres vertus.