

Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX

Image, nation and national consciousness: the rituals of history painting in the nineteenth century

Walter Luiz Carneiro de Mattos Pereira

Resumo

A pintura histórica atraiu um vasto público aos salões de arte em todo o mundo, sobretudo no século XIX. A partir da consagração de um ritual que tinha suas origens na Europa, em especial a França, procuramos realizar um encontro entre autores que percebem a produção, circulação e recepção às imagens como um circuito social. Nesse processo estabeleciam-se práticas reveladoras de um código múltiplo que integrava o público à história, no contato com grandes telas portadoras do sentido de uma comunidade imaginada. No Brasil, essas imagens que se constituíam de encomendas oficiais buscaram representar a “história pátria”, em especial, depois da Guerra do Paraguai, na tentativa elevar a arte ao culto cívico à nação.

Palavras-chave

Imagem; Pintura Histórica; Nação e Arte.

Abstract

This article analyses two Aleijadinho sculptures, St. Simon Stock and St. John of the Cross, both located in the church of the Third Order of Carmo in Sabará (MG), from the concept of “image of devotion” by Giulio Carlo Argan. Studying the system representation of baroque art, Argan identifies the image of devotion as a kind of religious figuration derived strictly Council of Trent prescriptions on the legitimate use of images. Commonly image of devotion has a simple form, so it's very different from the baroque figurations. This article proposes to look over its in the Aleijadinho sculpture and analyses his penetration into a larger project of colonization based in a dissemination of Catholic doctrine.

Keywords

Image; History Painting; Nation and Art.

1. Introdução

Napoleão recebia seus diplomatas estrangeiros no meio das coleções de arte do Museu do Louvre, em Paris, a fim de demonstrar aos visitantes, no contato com as obras de arte obtidas por suas conquistas, a unidade da Europa sob o domínio da França (HAGEWISCH; KLUSER, 1998, p. 15-33). O poder expressava-se pelas imagens dispostas no salão. A afirmação da França como uma unidade continental era um dado explícito naquele ambiente. O campo da recepção da obra de arte estava direcionado à representação simbólica do poder, ação política do Império napoleônico.

O imperador Pedro II, patrono das belas-artes no Brasil, acompanhava pessoalmente o desenvolvimento das obras que estavam sendo executadas pelo artista Víctor Meirelles de Lima, no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro: os quadros de pintura histórica Combate Naval do Riachuelo e Passagem de Humaitá, que seriam expostos na Exposição Geral de 1872, da Academia Imperial das Belas Artes, na Corte. A presença do imperador garantia a interferência do Estado na produção de imagens, definidas como expressão do poder. O campo da produção da obra de arte estava sincronizado com a representação simbólica do poder, neste caso, ação política do Império do Brasil.

Tanto para Napoleão, quanto para Pedro II, a história estava sendo exibida por um conjunto de imagens, produzindo uma ordem social instituída no plano do imaginário. Obras de arte transformavam-se objetos simbólicos elaborados em torno do imaginário sobre a nação. O espectador, diante de tais imagens via representadas suas nostalgias, problemas, angústias e utopias (HAGEWISCH; KLUSER, 1998, p. 15-33). Nas exposições gerais da AIBA estavam expostas frente ao público formado, em maior parte por mulheres e crianças, as imagens da “história pátria” que tentavam expressar pertencimento à nação ao serem tomadas pelo olhar.

Esse artigo pretende analisar os meios pelos quais, a imagem, no caso a pintura histórica, pode ser consagrada como um símbolo de identificação com a nação, a partir de sua exposição nos salões da AIBA, nos anos de 1872 e 1879, consagradas como rituais da história. Nesses dois anos, os quadros expostos produzidos por Victor Meirelles e Pedro Américo, professores da instituição, ao representarem episódios e personagens de momentos decisivos da história da nação, considerados assim pela dimensão que as cenas representadas por combates e batalhas poderiam assumir, emprestavam um forte significado para a construção de uma memória nacional.

Interessa-nos, portanto, perceber como essas exposições constituíram-se em um espaço de consagração da história, por um ritual que expressava um forte simbolismo através de imagens portadoras da nação, enquanto comunidade imaginada, idealizadas em telas de grandes dimensões. Esses eventos tornaram-se expressão de um ritmo que definia os limites da nação, de um Império que tentava afirmar-se pelo poder simbólico, utilizando a imagem de um passado recente ou distante, como fonte para fruição com a História.

2. Nação, amor e arte

As nações, segundo Benedict Anderson (1998, p. 154), inspiram amor. Os produtos culturais que tentam forjar uma consciência nacional, como a poesia, a ficção, a música, as artes plásticas, apresentam esse amor com muita clareza. A arte, sintetizada nas suas diversas manifestações sempre foi e será um elemento essencial na formação do cidadão, da sociedade e porque não dizer da nação.

Desde o século XIII, a pintura procurava imprimir um retorno à ilusão, para enfrentar o medo que despertava a idolatria cristã. Seria necessário, portanto, domesticar as imagens. Para Carlo Ginzburg (2001, p.102), não fosse esse desencantamento do mundo pelas imagens, não teria sido possível surgir pintores como Giotto, por exemplo. Ginzburg ressalta que, em sentido moderno, a imagem como representação nasce a partir desse desencanto, do esforço do ilusionismo plástico em sobrepor-se ao simbolismo religioso. A partir de então, o tema da história estará sempre presente na pintura, em especial a história política, ainda que fosse uma história vinculada aos grandes episódios e aos grandes personagens.

Ginzburg revela o envolvimento de Maquiavel, em 1504, na qualidade de secretário da chancelaria da República, em Florença, na encomenda a Leonardo, pintor de paisagens e cartógrafo, de um afresco para ilustrar uma das paredes do Palazzo della Signoria, que representasse um episódio da história de Florença, a Batalha de Anghiari. A fonte para a produção da imagem seria uma narrativa descritiva do episódio, de autoria do secretário de Maquiavel, Agostino Vespucci. O magro testemunho, embora garantisse a objetividade para a construção da imagem, não pôde satisfazer a imaginação do artista: o afresco ficou inacabado e se perdeu. Carlo Ginzburg não se preocupa em registrar tal fato como um marco na construção da representação pictórica do passado. A questão central para o historiador italiano é chamar a atenção para o interesse demonstrado pelo poder em produzir imagens políticas com cenas do passado.

Bem mais tarde, a pintura deixaria de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos do mestre ao aprendiz, para converter-se em uma disciplina ensinada nas escolas e academias européias, fundadas e mantidas por patrocínio régio. Essas instituições estavam vinculadas às estruturas de poder, no intuito de garantir o interesse político no desenvolvimento das artes. As representações do passado pela pintura evidenciavam a construção de uma cultura visual, marcada pela exposição de coleções de imagens feitas sobre encomenda oficial, com chancela das academias de belas artes, sobretudo, no contexto da formação e da afirmação dos estados nacionais, conferindo-lhes identidade.

A pintura de temas históricos notabilizou-se com o advento da Revolução Francesa. A partir do século XIX, passa a ser tratada como o mais nobre e completo dos gêneros da pintura, dada a consagração da história como ciência. A pintura histórica passa traduzir o sentido da nação e de seus portadores, entre

heróis e reis. A história passara a ser vista pela lógica de um espetáculo visual. Produção social do seu tempo, a pintura, segundo o crítico de arte francês Jules-Antoine Castagnary, em artigo publicado em 1865, deveria expressar a sociedade que a produziu. Para ele, a sociedade seria um ser moral que não se concebia, diretamente, pois somente adquiriria consciência da realidade ao exteriorizar-se e ver-se na visão geral dos seus produtos. Castagnary, ao debruçar-se sobre a pintura no salão francês de 1863, insistia que a sociedade só se reconheceria por meio dos feitos que realizasse: históricos, políticos, literários, científicos, industriais e artísticos:

a pintura não é de modo algum uma concepção abstrata, elevada acima da história, estranha às vicissitudes humanas, às revoluções das idéias e costumes; ela faz parte da consciência social, é um fragmento do espelho em que cada geração olha para si mesma a cada vez e, como tal, deve seguir a sociedade passo a passo, para anotar suas incessantes transformações (apud FRASCINA, 1998, p. 55-56).

Dessa forma, a pintura histórica como produção social sustentava um ritual impresso pela imagem, que procurava instaurar um imaginário para garantir a estabilidade e a ordem, que fundisse a cena com o mundo fora dos quadros. Nesse aspecto, a arte não deveria estar desvinculada da sociedade seja na produção, na circulação e nas etapas de fruição. Dentre elas, os salões de exposições das belas artes. A pintura histórica afirmava-se como uma arte possuidora de um discurso social que instaurava uma prática social.

Renato de Fusco (1988, p. 11) adverte que, no século XIX, a imagem já carregava desde a sua produção um código múltiplo, que decifrava incidências da vida social e cultural do seu tempo. O trabalho do artista, como sujeito da criação “apresentava-se como uma narrativa extraída da vida, das festas sagradas, de uma cena extraída de um teatro, das representações sociais, de várias formas de espetáculo”. A forma de interferência dessas práticas sociais não se limitava unicamente a narrativa, mas, também, à representação de uma ordem compositiva que garantiria um grau de simbolismo à pintura histórica. Fusco percebe a ação desse código múltiplo, cuja abrangência permite relacionar diversas camadas do conhecimento. Assim, cada espectador ao realizar sua leitura, constrói uma relação entre a imagem e a nação, percebido como portador desta.

Por sua vez, a pintura histórica cumpria o papel de ser um instrumento capaz de unir o indivíduo ao todo, que o colocasse na posição de refletir a infinita capacidade humana para a associação e a circulação de experiências e idéias. O trabalho do artista era um programa altamente consciente e racional, resultante de uma aproximação do poder com o processo de criação. Para executar seu projeto, Ernst Fischer (2002, p. 13) observa, o artista deveria não só dominar, mas transformar as experiências em memória. Dito isso, a memória deveria resultar um efeito visual através da pintura, que poderia provocar a dissipação das diferenças, frente à imagem. Esta seria apresentada como um mecanismo de aprisionamento, requerendo do público ação e decisão, para que o espectador fosse levado a algo mais intuitivo que a mera observação.

O drama visual que se atribui à pintura histórica reforçava a possibilidade da imagem formar uma consciência social na qual o indivíduo construísse uma identidade compartilhada. As imagens da história frente ao espectador ganhavam força de uma representação da sua existência em que as relações sociais apareceriam bem definidas. Logo, a observação visual da representação do passado instalava a ficção dentro da realidade, criando uma sensação de segurança para uma comunidade anônima, marca registrada das nações modernas (ANDERSON, 1989, p. 17-45). O que se afirma, portanto, é o tratamento da história como representação do passado, sujeita às apropriações históricas inscritas nas imagens, neste caso, a pintura histórica.

A história da pintura na Europa, a partir de meados do século XIX, passou por transformações que estavam arroladas às mudanças que ocorreram no próprio continente: os movimentos sociais, as dimensões da representação política e a velocidade das transformações econômicas. Na França, o golpe de estado de Luís Bonaparte e a restauração da Monarquia tiveram fortes implicações na produção das artes plásticas e na organização da Academia Francesa de Belas Artes, no processo de renovação da pintura acadêmica (TORAL, 2001, pp. 99-105). A consagração do realismo aprisionou o classicismo e o romantismo ao modelo acadêmico. A academia por sua vez, tornou-se definitivamente conservadora, representante da pintura oficial, lócus onde o Estado afirmava-se administrador do sistema de belas artes, pelo menos até 1880.

Desde a Revolução Francesa podemos identificar a expressiva ação política do governo francês em fazer da pintura um instrumento de poder, ao colocar em destaque temas centrais para a afirmação da nação (HAUSER, 2000, p. 645). A arte foi apropriada pelo período revolucionário francês como uma categoria de valor cívico e como instrumento didático na educação pública, implicando numa determinação do poder político sobre as instituições culturais. A multiplicidade de gêneros artísticos consagrava à pintura, especialmente à pintura histórica, um lugar ímpar no projeto cívico nacional. Uma arte monumental, comemorativa, parte integrante das festas e celebrações nacionais, produzida num circuito de encomendas oficiais.

Criar imagens da Revolução Francesa era fazer lembrar as batalhas, “as mais belas páginas da história francesa”, dispostas no salão cívico da nação (MONIER, 1999). Foi com tal espírito que David, em 1803, recebeu a encomenda para reproduzir, em grandes dimensões, a Sagração de Napoleão, concluída em cinco anos, exibida no salão de 1808. Tratava-se de um tempo compatível para a produção de uma tela grandiosa, como era praxe nas cenas da pintura histórica. O tamanho era fruto da ambição narrativa e imaginária da representação pictórica do passado, em uma escala que reafirmava sua importância e de seu campo simbólico.

Afonso Carlos Marques dos Santos (1997, p. 40) reforçava o papel dessa produção francesa por todo o século XIX. Nas lutas políticas pelo controle

do poder, a França gerou numerosa rede de representações simbólicas que expressavam permanente conflito de idéias, elegendo como forma de ostentação a imagem monumental repleta de didatismo cívico. A afirmação do poder através de signos e símbolos provocou a constituição dos lugares de memória, que “recuperados pelo passado ou inventados pelo presente, contribui para construir a imagem de antigüidade, essencial à idéia subjetiva de nação”.

Na França, a pintura histórica sobre temas da vida moderna exaltavam um passado recente: A Batalha de Eylau, 1807, de Gros; A Balsa de Medusa, 1819, de Gericault; As cenas do massacre de Scio, 1824 e A liberdade guiada pelo povo, de 1831, ambos de Delacroix. Tratava-se de obras fundadoras da memória do movimento revolucionário francês. Aos artistas recaía a tarefa de reproduzir essa história repleta de imagens rastreadas por permanente interesse político na sua produção. De fato, a administração das belas artes reconhecia nessas pinturas a exigência para servir a fins políticos. Pierre Viasse (1995), ao constatar um sentido utilitário nessas obras, afirma que não se deveria acalentar ilusão a esse respeito. A pintura histórica reafirmava sua função de evocar através da imagem, uma demanda política ao apropriar-se da função pedagógica de difundir o sentimento nacional no século XIX.

Dessa forma, as idéias de progresso e civilização injetavam nas artes plásticas um sistema de proteção que envolvia a representação do passado pela produção de quadros da pintura histórica. Tal iniciativa desencadeara a instauração de um patrimônio histórico, além de fundar uma memória nacional. Assim, a história servia de inspiração às imagens que apresentavam a ordem social como medida do progresso: “Ciência, representação e imaginação do passado, a história inspira os largos setores da atividade artística” (MONIER, 1999). Por seu caráter didático, a pintura histórica deveria conter lições dos acontecimentos históricos expressas por uma arte nacional, ao reproduzir cenas da história pátria, em educar o espectador diante do passado imaginado e integrá-lo no presente para se projetar no futuro. Ernst Gombrich (1993, pp. 379-382) reforça o efeito do sentido visual sobre o objeto artístico quando confiamos em nossos olhos e não em idéias preconcebidas sobre como as coisas devem parecer. Segundo o autor, agindo assim, podemos fazer as mais excitantes descobertas no preciosismo teatralizado da arte acadêmica.

A partir do princípio de que a pintura histórica deveria postular um realismo visual e uma autenticidade histórica na referência ao passado, estimulava-se a construção de uma memória nacional que implicava em uma prática sistemática da exposição desses quadros. A pintura histórica como documento, transformava-se em monumento. Cabe ao historiador percebê-la a partir dos rituais que comportam as exposições em torno da experiência nacional. As academias e os museus emprestavam suas salas ao fazer pedagógico de natureza política, transformando-se em locais onde o poder reunia e exhibia em galerias, imagens sacralizadas da história nacional, destinadas ao culto do amor à nação.

3. Salões da memória

Um salão regular e oficial da arte acadêmica juntava todos os gêneros artísticos. Essa disposição manteve-se como tradição desde o século XVIII e atravessou todo o século seguinte. As exposições de belas artes, o Salon francês, começaram ter regularidade a partir de 1737. Com a presença de um público cada vez maior. O Salon foi mais importante espaço cultural do país até a década de 1880. A princípio, se constituíam como eventos bianuais: abriam para o público no dia 25 de agosto, dia de São Luiz, festa do Rei, e ficavam estabelecidos no Museu do Louvre durante um mês, atraindo grupos consideráveis de nacionais e estrangeiros.

Segundo Gérard Monnier (1999), o Salon era um dos poucos espaços públicos do Antigo Regime, onde seus visitantes tinham acesso sem distinção social, de riqueza, sexo ou idade. Os livretos ou catálogos impressos sob os auspícios da Academia de Belas Artes continham as descrições sobre as obras expostas, além de permitir medir o número crescente de visitantes, pela sua venda. Os 21.940 livretos vendidos em 1787 supunham um número quatro vezes maior de visitantes, pela prática de visitas múltiplas. Essa frequência era registrada pela imprensa e representava um público vasto e heterogêneo de conhecedores, amadores e curiosos, que consagravam a exposição como uma manifestação essencial de uma nova cultura urbana em formação.

O Salon era, segundo Monier, uma manifestação cultural que se articulava rapidamente com a vida social parisiense e impunha uma autoridade que se exercia além dos limites nacionais. Sobrepuja-se a ele a ação do Estado, através de várias instituições criadas ou recriadas em diferentes épocas do século XIX. Essas instituições em França eram conhecidas como o Instituto de Artes, a Escola de Belas Artes e a Academia de Belas Artes, que ao estarem sob mediações estatais e submetidas aos interesses políticos tinham frequentemente alternadas, sua subordinação aos ministérios franceses, em função dos interesses palacianos. Espaços distintos, locais de expressão de interesses mais diversos da sociedade francesa, os objetivos dessas instituições não eram convergentes.

Por outro lado, a inserção do artista na sociedade de corte não deixava de ser uma forma de mobilidade social. Segundo Martin Warnke (2001, p. 97), a esfera urbana estava fortemente enraizada na vida do artista, que se encontrava preso às formas de pensar a cidade como um lugar próprio para o desenvolvimento do seu trabalho. Gérard Monier (1999) reforça que a admissão ao salão consagrava o artista não só como profissional, mas como ser social. Formado na Escola de Belas Artes, o artista encontrava dentro do salão um espaço de fruição com a sociedade e com os meios políticos. Não só os artistas nacionais, mas igualmente os estrangeiros, enxergavam na admissão ao salão de Paris era uma grande referência. Ninguém, depois de ter um trabalho exposto, poderia dispensar a frequência regular.

O salão apresentava-se como um rito de passagem obrigatório para o sucesso do artista. A seleção e a competição integravam o artista e seu trabalho aos

mecanismos e aos valores de uma sociedade hierarquizada. O salão era uma instituição tão forte que chegava a determinar, inclusive, os comportamentos individuais e coletivos, impondo ao artista regras internas que tentavam interditar qualquer manifestação ou possibilidade de organização coletiva fora do âmbito da Academia de Belas Artes. Na realidade, para Monier, o salão francês do século XIX era, por excelência, o espaço onde o artista estabelecia suas relações com o poder. A partir do estatuto de vitrine, o salão transformava-se em um lugar determinante do grau de existência social do artista. O Salon era enfim o espaço central da economia da arte.

A duração das exposições era irregular. O tempo de permanência variou entre semanas ou meses. O ingresso era gratuito durante a semana, com exceção do sábado. Segunda-feira, o evento era fechado ao público. A presença do rei no salão tinha uma importância social digna de uma cerimônia que não se resumia a pura formalidade: lia-se a lista de aquisições e a de encomendas anuais, o rei condecorava artistas com a Legião de Honra e anunciava as mudanças para os próximos salons, mostrando com isso sensibilidade às artes e à representação da história pela pintura.

A mostra de quadros da pintura histórica em academias e museus tomava cada vez mais importância. No século XIX, tornou-se visível nos museus franceses a estratégia em conectar a pintura histórica com a própria historiografia nacional, estabelecendo um ritual da história incorporado pelas imagens. Portanto, registrava-se a importância da representação do passado, seja na organização do sistema de artes, seja na ilustração da história nacional francesa. A imagem era tratada como acervo permanente e constituía-se de matéria prima, de um documento conformador da escrita da história pátria. Essa ordem simbólica instituída pela representação das cenas da história aproximava-se da nova geração de historiadores românticos do século XIX, entre os quais Michelet, Thierry, Guizot e Lenoir. Segundo Ana Cláudia Brefe (1997, p. 178-179), havia certa preocupação desses autores em afirmar os recortes cronológicos pela pintura histórica. Lenoir, por exemplo, instalou uma galeria progressiva como já existia na Itália, recuperando a idéia de Giorgio Vasari, para exibir imagens que remontavam ao século XVIII, em uma disposição linear do tempo.

Essa forma de organização espacial realçava uma arrumação dos quadros de forma que evidenciassem o desenvolvimento progressivo da história projetada pela pintura. O ordenamento das telas respeitava uma linha do tempo que encarnava uma lição da história, constituindo-se de um verdadeiro instrumento pedagógico. Podemos afirmar que a história aparecia nos salões de exposição como uma forma de educação cívica que tomava as imagens como referencial da nação.

4. Lugar da crítica

Gênero novo em plena expansão na segunda metade do século XVIII, a crítica de arte desenvolveu-se na França sob o impulso da Academia Real de Belas Artes. Uma das mais importantes e significativas obras do século XVIII, as

*Lettres*², nos levam segundo Bernadette Fort (1999), ao melhor texto crítico de época, revelando uma polifonia crítica, de pluralidade autoral, elencando um conjunto de crônicas da vida cultural, social e política do período. Além disso, a autora afirma que o formato epistolar herdado da crítica literária, ainda utilizada na arte contemporânea, estava repleto de técnicas retóricas para inserir o leitor e o espectador no interior do salão.

Havia uma diversidade de textos críticos à disposição do público. Na maioria das vezes, os catálogos eram muito rígidos, cheios de clichês, linguagem pomposa, como brochuras vendidas na porta dos salões. Surgiram, também, artigos em diversos periódicos, correspondências secretas e os Salons de Diderot, de ampla difusão na França e por toda Europa. A partir da teoria acadêmica pura, a crítica propunha ao visitante não só o percurso a ser feito no salão, mas, a possibilidade de expressar sua opinião e formar um julgamento que garantisse a consagração da opinião pública, destarte a posição das instituições oficiais.

Para a pintura histórica estava reservada uma das partes da *Lettres*, assim como para a pintura de retratos, paisagens, natureza morta. Da mesma forma, para a escultura e a gravura. À pintura histórica era atribuída a supremacia dentre as diversas representações. Sua crítica especializada era complexa, colocada por vezes, sob perspectiva moral, ideológica, estética, institucional e política. Existia, igualmente, o julgamento emitido pela opinião pública que poderia apontar para o sucesso ou para o fracasso do trabalho do artista.

Para Fort (1999), o parecer crítico era motivado por dois fortes impulsos: o olhar sincrônico do espectador sobre o conjunto das obras e o olhar diacrônico do crítico, que pontuava a elaboração do seu discurso. Do primeiro afloravam a todo o momento os espíritos patrióticos do cidadão, para quem a pintura francesa não representava, unicamente, as glórias da monarquia, mas, também, a causa do orgulho nacional, do amor à nação. Do segundo, surgia a lucidez dos conceitos pela atuação inquieta dos críticos que analisavam as cenas da representação do passado. Ao crítico cabia ouvir a opinião pública em geral.

Os comentários ou mesmo o buchicho e a fofoca operavam não somente como um modo de expressão, mas como forma de interação social e, sobretudo, meio de formação de opinião sobre as artes visuais. Outro critério observado pela crítica e que chamava a atenção do público, era o da competência técnica esperada do artista. Tal critério era atributo do saber acadêmico e atribuído ao processo de produção da obra de arte tais como, a composição, a anatomia e a perspectiva. Na maioria das vezes, a posição da crítica encontrava no código acadêmico seus argumentos favoráveis ou não.

A imprensa francesa abria espaços para a apreciação crítica. A posição do crítico e da opinião pública era decisiva para a definição das obras que fariam parte do rol das numerosas premiações e encomendas oficiais. Para a criação

² Trata-se de uma coletânea de textos críticos elaborados sob o título: “*Lettres sur les peintures, sculptures et gravures exposées par Messieurs de l’Academie Royale, ou Salon du Louvre*”, inseridas na obra maior “*Mémoires Secrets pour servir à l’histoire de la République des Lettres en France, de 1772 à nos jours, ou journal d’un observateur*”.

do Museu Histórico de Versailles, Luis Felipe determinou um programa de representação visual da história francesa composto de três mil quadros encomendados pelo governo (MONNIER, 1999).

5. Rituais da história

A realização de exposições universais inauguradas a partir de 1851, em Londres, instaurou o espaço das multidões do século XIX, referenciado como Era do Espetáculo (TURAZZI, 1995). As exposições deveriam celebrar o progresso e a civilização diante da crença inabalável de um tempo linear, homogêneo e progressivo, na evolução de todas as sociedades. Palco de encontros internacionais e marco da história cultural de uma época, as exposições universais apresentaram ao mundo, em seus pavilhões, desde o parafuso até as artes plásticas. O grande público espalhado pelos jardins, parques, estandes e salões de arte, a multidão em cena, passara a consagrar a história através de museus, academias, galerias e outras instâncias concebidas como lugares de memória. Essas exposições, segundo Ana Cláudia Brefe (1997, p. 175-203), tinham uma preocupação didática de promover o progresso das artes e formar os trabalhadores para que pudessem contribuir de maneira eficaz e disciplinada para o desenvolvimento da indústria.

Os números revelam a multidão. Entre 1873 e 1878, algo perto a 35 milhões de visitantes passaram pelas exposições de Viena, Filadélfia e Paris³. Motivos não faltavam para que quadros da pintura histórica estivessem presentes representando um passado idealizado no meio de mostras que exibiam progresso e as inovações técnicas do capitalismo. Maria Inez Turazzi (1995) comenta que, o progresso do homem percebido através do passado, era um motivo razoável para a crença de que se alcançaria um futuro mais nobre. O objetivo era convencer pela imagem. Portanto, o quadro de pintura histórica deveria representar a nação em comunhão, enquanto comunidade imaginada, conforme argumenta Benedict Anderson (1989).

A nação era concebida a partir de um companheirismo profundo e horizontal, transposto para aquele momento de conagração universal. O Estado era, sem dúvida, um dos agentes patrocinadores. Organizar uma exposição universal fazia do país e da cidade um motivo de orgulho nacional. A Europa, na maior parte das vezes, apresentou-se como sede, embora os Estados Unidos tenham rompido com esta tradição em 1876, na Filadélfia, nas comemorações dos cem anos da Revolução Americana.

Para alguns países, constituir-se como vitrine da civilização significava a projeção de seu mandatário ao atribuir-se da personificação da nação. Foi com esse propósito, que o imperador Pedro II compareceu à Exposição Universal da Filadélfia, a Centennial, como a única cabeça coroada daquele evento. Dessa forma, o monarca reafirmava sua condição de protetor da nação e das artes. Na abertura do evento foi executado um hino composto por Wagner para aquela ocasião, cotando com a presença do presidente norte-americano. Juntos, Pedro II e Grant puseram em funcionamento um dos símbolos da modernidade

³ Viena (1873): 7.250.000; Filadélfia (1876): 10.160.000; e Paris (1878): 16.000.000.

industrial em exibição: uma gigantesca máquina industrial Corliss, produzida nos Estados Unidos.

Para a monarquia brasileira, segundo Sandra Pesavento (1994, p. 159-163), o fato de a modernidade tocar os Estados Unidos seria um exemplo de que seria possível ao Brasil pegar o trem da história. Essa idéia excitou as elites brasileiras no sentido de que o Brasil não deveria temer expor-se a comunidade internacional, devendo, sem receios, apresentar-se como nação aberta ao progresso e à modernidade. Com esse propósito, o país seria o primeiro a aceitar o convite norte-americano para participar da Centenal.

Na Filadélfia, Pedro II seria aclamado como grande personalidade pela simpatia pessoal, simplicidade das maneiras, educação e demonstrar profunda curiosidade intelectual ao percorrer o evento. Jornais americanos e franceses não cessaram de elogiá-lo, ressaltando a distinção da casa imperial brasileira, a cultura e as qualidades do monarca, especialmente o seu interesse em examinar os objetos expostos.

O Império passara a expor não apenas seu imperador, mas as imagens de sua história, ao deslocar até lá duas das três pinturas históricas que haviam sido apresentadas na Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro, de 1872: o Combate Naval do Riachuelo e a Passagem de Humaitá, ambas pintadas por Víctor Meirelles. Tratava-se do esforço em atravessar a ponte entre barbárie e civilização, reforçada pela presença da imagem viva do imperador – o homem semióforo – que diferente da imagem sobre o Brasil, trazia em si o verniz civilizador. Sua figura sobrepunha-se por portar o cetro e a coroa da nobreza européia, expressão da civilização.

6. Considerações finais

O projeto do Império de representar a história pela pintura denota aproximações com o similar francês, guardadas as particularidades e singularidades de ambos os lados. O Império do Brasil no interesse de projetar-se no quadro civilizatório organizou Exposições Gerais de Belas Artes que se traduziam por rituais da história.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1879, aproximadamente, 292.286 presentes percorreram os salões durante 63 dias, em que o tema central era a pintura histórica, notadamente, a Batalha do Avay, de Pedro Américo; e a Batalha dos Guararapes, de Víctor Meirelles. As duas telas foram feitas sob encomenda oficial com contratos chancelados pelo governo.

A Academia Imperial de Belas Artes – AIBA, enquanto instituição artística delimitadora dos campos de produção, circulação e recepção da pintura histórica, juntava a ação política com o simbolismo. Instância única na administração das belas-artes do Império do Brasil, a AIBA estava diretamente subordinada ao Ministro de Estado dos Negócios do Império. Sua função incluía desde a

coordenação do ensino artístico até a organização das exposições gerais, revelando o didatismo requerido nos rituais das exposições. Nos salons nacionais ocorridos na década de 1870, respeitado o rigor dos cânones acadêmicos, a academia brasileira elegeu como seu maior legado e sua maior obra, a pintura histórica. A representação do passado pela pintura ficaria elevada ao pantheon de arte nacional.

Referências

ANDERSON, B. Nação e Consciência Nacional. Rio de Janeiro: Atica, 1989.

BOURDIEU, P. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BREFE, A C F. Museus Históricos na França: entre a Reflexão Histórica e a Identidade Nacional. Anais do Museu Paulista / História e Cultura Material. São Paulo, v. 5, jan / dez 1997, p. 175 - 203.

FISCHER, E. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FORT, B (org.). Les salons des “memoires secrets” 1767/1787. Paris: École Nationale de Beaux-Arts, 1999.

FRASCINA, F et al. Modernidade e Modernismo: a Pintura Francesa no Século XIX. São Paulo: Cosaic & Naif, 1998.

FUSCO, R. História da Arte Contemporânea. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

GOMBRICH, E. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GINZBURG, C. Olhos de Madeira: Novas Reflexões Sobre a Distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAGEWISH, K. e KLUSER, B. L’art de l’exposition. Paris: Editions Du Regard, 1998.

HAUSER, A. História Social da Arte e da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MONNIER, G. L’art et ses institutions en France. Paris: Gallimard, 1999.

PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. Óleo sobre tela, olhos para a História: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas do Rio de Janeiro (1872 e 1879). Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense, 2003.

PESAVENTO, S. J. Imagens da Nação, do Progresso e da Tecnologia: A Exposição Internacional da Filadélfia de 1876. Anais do Museu Paulista / História e Cultura Material. São Paulo, v. 2, jan / dez 1994, p. 151 – 168.

SANTOS, A. C. M. dos. Memória Cidadã: História e Patrimônio Cultural. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 29, 1997, p. 37 – 56..

TORAL, A. Imagens em Desordem: a Iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870). São Paulo: Humanitas, 2001.

TURAZZI, M. I. Poses e Trejeitos – a Fotografia e as Exposições na Era do Espetáculo (1839/1889). Rio de Janeiro: Funarte / Roco, 1995.

VIASSE, P. La Troisième République e les Peintres. Paris: Flammarion, 1995.

WARNKE, M. O Artista da Corte – os Antecedentes dos Artistas Modernos. São Paulo: Edusp, 2001.

Sobre o autor

Walter Pereira é prof adjunto do Departamento de Fundamentos de Ciências da Sociedade, da Universidade Federal Fluminense, em Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro. Desenvolveu dissertação de mestrado na área de pintura histórica na Universidade Federal Fluminense, com o título “Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (1872 e 1879).

E.mail: walterpereira@globocom