

Por que estudar a literatura artística brasileira? Considerações sobre as artes de tradição europeia nos séculos XIX e início do XX

Why study the Brazilian artistic literature? Considerations on the arts of European tradition in the 19th and early 20th centuries

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.31935>

João Victor Rossetti Brancato

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas. Mestre, bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do Laboratório de História da Arte (LAHA/UFJF) e do Centro de História da Arte e Arqueologia (CHAA/UNICAMP).

E-mail: joaovbrancato@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5097-5565>

RESUMO

O ensaio pretende refletir sobre a importância do estudo da literatura artística produzida no Brasil entre os séculos XIX e XX, com foco nas artes de tradição europeia. Primeiramente, define-se o conceito de literatura artística e o que a compõe. Depois, abordam-se de forma sumária as publicações sobre o assunto, explorando as potencialidades para o desenvolvimento do campo. Discutem-se os problemas e justificativas para o seu estudo, dialogando com a historiografia. Por fim, são apresentadas algumas problemáticas possíveis em uma pesquisa acadêmica a partir de uma ilustração de caso, a crítica de arte de M. Nogueira da Silva (1880-1943). Espera-se assim incentivar novas pesquisas na área.

Palavras-chave: Literatura artística. Arte brasileira. História da Arte. Historiografia da arte. M. Nogueira da Silva.

ABSTRACT

The essay aims to reflect on the importance of studying artistic literature produced in Brazil between the 19th and 20th centuries, with a focus on the arts of European tradition. First, it defines the concept of artistic literature and what composes it. Then, publications on the subject are briefly discussed, exploring the potential for the development of the field. The problems and justifications for its study are discussed, dialoguing with historiography. Finally, some possible problems in an academic research are presented based on a case illustration, the art criticism of M. Nogueira da Silva (1880-1943). Thus, it is expected to encourage further research in the area.

Keywords: Artistic literature. Brazilian art. Art History. Art Historiography. M. Nogueira da Silva.

Para o dossiê especial *Arte, História e Escrita* da Revista *LaborHistórico*, proponho aqui refletir sobre o campo disciplinar da história da arte hoje, respondendo à pergunta que intitula este ensaio.¹ Fácil é encontrar a sua inspiração. Obviamente, alude ao livro *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, de Jorge Coli (2005), publicação hoje antológica para qualquer iniciante que deseje se debruçar sobre as chamadas Belas Artes no Brasil. Não é o intuito – e nem me seria possível – esgotar a questão, mas antes sinalizar as potencialidades desse tipo de estudo para a história da arte. Todas as considerações aqui partem da experiência pessoal com o estudo das artes de tradição europeia, mais especificamente a partir do século XIX, momento de sua institucionalização no Brasil, até a consolidação do modernismo como linguagem dominante na década de 1930. Em linhas gerais, portanto, trata-se principalmente de uma reflexão baseada na literatura artística produzida no interior ou no entorno, em diálogo ou confronto com os sistemas e instituições acadêmicos de arte no Brasil. Todas as fontes e referências bibliográficas citadas reportam-se a esse contexto. Contudo, penso que com as devidas ressalvas e contextualizações, algumas das questões tocadas poderiam ser igualmente válidas para outros períodos históricos, bem como para outras tradições artísticas.

O conceito

Em primeiro lugar, é preciso definir o objeto. A categoria literatura artística aqui empregada deriva do livro *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* [A literatura artística: um manual de fontes sobre a História da Arte moderna], de Julius von Schlosser, o historiador da arte austríaco integrante da Escola de Viena. A obra, publicada em 1924, compila um vasto conjunto de fontes da História da Arte europeia. Em seu obituário, E. H. Gombrich (1939, p. 98-9) fez uma breve apreciação da obra de seu professor:

O resultado final de uma vida de pesquisa foi o fundamental trabalho *Die Kunstliteratur* [A literatura artística], incluindo a história de todos os escritos sobre arte desde os tempos clássicos até cerca de 1800. Escrito com profunda perspicácia de conhecimento em primeira mão, é não só indispensável como uma referência bibliográfica mas também um dos poucos trabalhos em nossa disciplina a ser ao mesmo tempo genuinamente acadêmico e legível (tradução do autor).

¹ Devo especiais agradecimentos na produção deste artigo aos pareceristas e a Fabriccio Novelli Duro, com quem as conversas ao longo do ano se refletiram em muitas dos interesses ao longo do texto.

Schlosser (MAGNINO, 1964, p. 1), por sua vez, definiu na primeira página do livro o que entendia por literatura artística. Parto de sua tradução para o italiano:

[...] compreendem-se aqui as fontes escritas, secundárias, indiretas; sobretudo, então, no sentido histórico, os testemunhos literários, que se referem em um sentido teórico à arte, segundo o lado histórico, estético ou técnico, enquanto os testemunhos por assim dizer impessoais, inscrições, documentos e inventários, interessam a outras disciplinas [...] (tradução do autor).

A conceituação afasta decisivamente qualquer possibilidade de tratar a literatura artística como sinônimo a fontes escritas sobre arte. Ao delimitá-lo dessa forma, Schlosser optou por enfatizar textos que de fato estabelecessem discursos sobre artistas e obras, com maior ou menor riqueza de estilo, em um recorte cronológico anterior à disciplina da história da arte, ou quando ela começava a se formar (GOMBRICH *apud* AGOSTI *et al.*, 2005, p. 180). Em última instância, portanto, o conceito de literatura artística de Schlosser talvez pudesse ser sintetizado exatamente como as produções textuais discursivas, subjetivas sobre obras de arte e artistas antes da história da arte como disciplina.

É evidente que entre a publicação de sua obra em 1924 e o tempo presente foi preciso considerar a expansão da definição de Schlosser – a níveis temporais, espaciais e em certa medida até mesmo conceituais –, ponto que parece relativamente pacífico, ao menos como demonstram as opiniões de alguns historiadores da arte (AGOSTI *et al.*, 2005). Nesse sentido, para os fins deste artigo é importante reconhecer que a literatura artística de tradição europeia produzida ao longo do século XIX e início do XX admitiu novos tipos de textos, sem impor dificuldades à conceituação original. Conforme Jean Paul-Bouillon (1980, p. 883, 896-897), há artigos de imprensa, revistas ilustradas, compilações, tratados, dicionários, manuais de história da arte, guias de viagem e de visitas a museus, crônicas de arte, resenhas de exposições, monografias, estudos históricos, textos polêmicos, coletâneas de aforismos, manifestos, romances sobre/de arte, correspondências de arte, etc. Toda uma produção bastante popularizada nesse contexto, majoritária, mas não exclusivamente impressa, que não se restringiu ao continente europeu, porém se disseminou a nível global. Para o caso brasileiro, restaria refletir em que medida a sua produção textual também se nutriu de tantos e variados gêneros estilísticos historicamente. No campo acadêmico, pesquisas coletivas, trabalhos colaborativos, organizações de eventos ou mesmo dossiês como este são potenciais facilitadores para incitar tal reflexão.

Publicações e potencialidades

Os estudos sobre a crítica de arte francesa, por exemplo, deram origem a uma coletânea fundamental sobre o assunto em 1990: *La Promenade du critique influent: Anthologie de la critique d'art em France 1850-1900* (BOUILLON *et al.*, 1990). A facilidade de acessar textos importantes para a história da arte (produzidos há mais de um século) em uma mesma publicação é por si só suficiente para afirmar a sua necessidade. Se estabelecêssemos o mesmo recorte cronológico e proposta de publicação para o caso brasileiro não seria fácil listar mesmo uma dezena de nomes que pudessem ser considerados antológicos. Contudo, não se trata de uma inexistência de autores ou de uma produção de má qualidade; antes é porque carecemos de estudos sistemáticos sobre o tema. Não temos, para uma média duração, a exata dimensão de como a nossa crítica influenciou a produção artística ou de que textos poderiam ser considerados realmente históricos para a composição de uma publicação do gênero, permitindo percorrer uma linha representativa das questões, tensões e tendências do período.

Cito a publicação organizada por Glória Ferreira (2006), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, como um exemplo para o caso brasileiro ao qual poderíamos seguir considerando a expansão das pesquisas nesta seara. Dividido em sete temáticas, o livro percorre textos fundamentais da crítica de arte entre 1946 e 2005, perfazendo um panorama sem igual da arte brasileira da segunda metade do século XX através da crítica de arte. Aliás, a única tentativa de antologia da crítica de arte no Brasil que percorreria nosso passado amplamente, conforme Ferreira (2006, p. 18-19), não logrou êxito. O projeto da Associação Brasileira de Críticos de Arte não passou de uma “Amostragem resumida”, publicada na Revista Crítica de Arte em 1981.

Outras duas iniciativas, editadas em formato impresso e que também poderiam servir como modelos para o caso aqui analisado, pertencem à história do modernismo. A primeira é o livro *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, organizado por Maria Eugênia Boaventura (2000), trabalho generoso que oferece um ângulo privilegiado acerca das discussões travadas às vésperas, durante e logo após a Semana de 1922. Obviamente, como se percebe, trata-se de extensa pesquisa focada em um evento – transformado posteriormente em verdadeiro fato histórico. A segunda, em um campo mais próximo da literatura, é a reedição como fac-símile de um conjunto de revistas, iniciativa empreendida por Pedro Puntoni e Samuel Titan Junior (2015), a caixa *Revistas do Modernismo: 1922-1929*. Divergindo rigorosamente da proposta anterior, permite a análise completa das edições, com foco para a materialidade dos objetos, e se estende por quase uma década com as mais importantes revistas do modernismo brasileiro. Mais uma vez, estou seguro não se tratar, para o “longo século XIX”, de inexistência de “fatos” análogos ou de periódicos especializados, por vezes com raro apelo estético. Há trabalhos concluídos em nosso campo que se adequariam bem ao tipo de publicação, como os de Guarilha (2005) e Squeff (2012), comentados adiante. Já no segundo caso, há

revistas como a *Kósmos*, *Renascença* e *Atheneida* que certamente atenderiam aos altos padrões estéticos e programáticos das revistas modernistas, além de também terem sido capitaneadas por grandes nomes do período.

Mesmo no caso de compilações, organizações e reedições de uma única autoria, o número de publicações no mercado editorial brasileiro é relativamente escasso comparado ao número de pesquisas já concluídas na área. O caso dos livros de Gonzaga Duque, organizados ao longo do tempo por especialistas como Tadeu Chiarelli, Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins e outros, permanece ainda hoje como um caso excepcional, além de um desejo de qualquer historiador da literatura artística.² Há, é claro, outras iniciativas dispersas, fruto do empenho de vários nomes e anos de trabalho. Citá-las implicaria no risco injusto de esquecer alguma, razão pela qual é melhor não o fazer. O que está em jogo aqui, é claro, não é afirmar que todo livro dessa seara seja digno de reedição ou que todos os textos tenham a mesma qualidade da produção do autor de *A arte brasileira*. Acontece que ainda assim os exemplos existentes representam muito pouco de nossa melhor literatura artística, ao menos no âmbito editorial.

Certamente são várias as razões para o descompasso entre pesquisas e edições, o que não vem ao caso. Fato é que qualquer ampliação da oferta desse tipo de material não deve ser esperada de outro local senão da internet, como já vem acontecendo.³ É bem sabido que a comunidade virtual brasileira conta hoje com iniciativas importantes de acesso universal e gratuito para a divulgação do conhecimento preservado e produzido por nossas instituições públicas. Em boa medida, é dos repositórios científicos universitários – que disponibilizam monografias, dissertações, teses – e das plataformas de revistas e anais acadêmicos que podemos contar para edições críticas, compilações e transcrições de nossa literatura artística.⁴ Da outra parte estão as plataformas e repositórios de

² Em ordem cronológica, cf.: DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. Organização, introdução e notas por Tadeu Chiarelli; DUQUE, Gonzaga. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995. Organização por Adriano Gama Kury, Alexandre Eulálio e Homero Senna; DUQUE, Gonzaga. *Graves & Frívolos* (por assuntos de Arte). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Sette Letras, 1997. Organização por Vera Lins; DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. Organização de Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins; DUQUE, Gonzaga. *Outras Impressões: Crônica, Ficção, Crítica, Correspondência: 1882-1910*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011. Organização de Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Há, *online*, também uma edição de *A arte brasileira*, organizada por Paula Vermeersch. Junto de sua dissertação de mestrado (VERMEERSCH, 2002) formam uma grande edição crítica da obra de Duque, razão pela qual a incluo aqui. A edição da obra pode ser fornecida diretamente pela autora.

³ Ainda pensando especificamente no mercado editorial, é possível contar com as versões eletrônicas, gratuitas ou ofertadas a custos mais baixos, em sites das editoras ou plataformas de vendas. Desconheço, no entanto, propostas que se enquadrem no caso.

⁴ Para além das revistas e anais contemporâneos, mais facilmente acessíveis e lembrados, vale mencionar a digitalização recente e *online* de registros da literatura artística mais antigas, originais ou transcritos, e que geralmente são esquecidos em nossas consultas. Cf. as antigas edições da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da Revista Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes; dos Anais da Biblioteca Nacional e dos Anuários do Museu Nacional de Belas Artes.

bibliotecas, que vêm realizando um precioso trabalho de digitalização das versões originais de publicações, como a Biblioteca Nacional Digital, a Biblioteca Digital de Obras Raras da UFRJ e a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP.⁵

Cito, nesse sentido, a valiosa obra realizada por Elaine Dias, fruto do financiamento de instituições públicas – CNPq e FAPESP – e recém-publicada em edição digital pela UNIFESP. Desenvolvida ao longo de três anos de extenuante trabalho, a obra conta com mais de mil páginas, onde a autora mapeia a atuação de trinta artistas franceses no Rio de Janeiro entre 1840 e 1884.⁶ Contando com fichas individuais para cada um dos artistas, com dados biográficos, transcrições de notícias do Brasil e França e levantamento de fontes de arquivos, a obra permite não apenas compreender melhor a trajetória e articulação desses artistas no país como se torna catalisadora para novas pesquisas nessa seara. Não deveria ser preciso, mas atualmente é sempre bom advertir o quanto as universidades e centros de pesquisa públicos são os nossos mais importantes espaços de produção e compartilhamento de saber no Brasil. Iniciativas como essa – produzidas no interior das universidades por profissionais altamente capacitados, incentivados com o financiamento público para suas pesquisas, depois disponibilizadas à comunidade internacional de maneira gratuita – deveriam ser razões mais que suficientes para a contínua luta pela preservação e desenvolvimento de nossas instituições.

Cabe então refletir sobre as vantagens, potencialidades e riscos do acesso digital dessas fontes para a disciplina. Vale advertir que em grande medida os últimos resultam mais da (des)atenção de quem pesquisa do que intrinsecamente ao mundo virtual. Por isso, dependendo do recurso, talvez ele seja mais eficiente “a quem já dispõe da bagagem cultural necessária para os utilizar corretamente” (AGOSTI *et al*, 2008, p. 182). Em primeiro lugar, a disponibilização *online* é democrática (quando se tem os meios), já que acessível de qualquer lugar e gratuita. Sua circulação torna-se assim definitivamente privilegiada e acrescida, independente de consultas a bibliotecas e arquivos inacessíveis ou mesmo da aquisição com alfarrabistas e leiloeiros. O risco, no entanto, é que tal acessibilidade costuma nos deixar preguiçosos – o jargão é “se não está no *Google*, não existe” – e lembro-me bem de escutar inúmeras vezes os professores da graduação reclamando que os discentes não frequentavam mais as bibliotecas (o que é verdade!). Hoje, com a mesma facilidade e rapidez com que encontramos a informação na rede, supomos já tê-la esgotado.

Quanto à leitura dos textos propriamente ditos, o formato eletrônico permite a ligação cruzada – os *hyperlinks* – com notas de rodapé do autor ou do editor, por vezes com comentários críticos, textos

⁵ Vale destacar que iniciativas estrangeiras também podem contar textos de nosso interesse, como o portal *Internet Archive*, a *Gallica*, a Biblioteca Nacional Digital de Portugal ou o *Documents of Latin American and Latino Art* do ICAA.

⁶ DIAS, Elaine (org.). *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884)*. Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais. Prefácio por Jacques Leenhardt. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020.

externos ou imagens, enriquecendo a publicação original. Torna-se então concebível imaginar a citação de um autor em seu texto a outra obra que também se encontra *online* (talvez em outra plataforma), permitindo a verificação, avaliação e expansão da compreensão de seu próprio texto imediatamente – e de uma forma pouco imaginável ao autor originalmente. Além disso, o acesso virtual da literatura artística também permite ao pesquisador buscas específicas a nomes, obras e termos em uma velocidade estonteante, seja em formatos eletrônicos pesquisáveis, seja no recurso ao *Optical Character Recognition* (OCR) sobre digitalizações. Em segundos, sabemos quantas vezes um autor reporta-se a um artista específico, por exemplo, o que muito facilita até mesmo as pesquisas não interessadas propriamente na literatura, mas na fortuna crítica sobre uma obra ou artista. O tempo consumido para leitura das fontes também pode ser drasticamente reduzido, bem como para a sua anterior localização individual. Aliás, um dos problemas que isso pode acarretar, como afirma Ulrich Pfisterer (AGOSTI *et al.*, 2008, p. 182), é que o material *online* incita a leitura parcial, fragmentada, diagonal do texto: seu uso acaba se reduzindo mais ao interesse imediato do que a compreender a integralidade da publicação, o que pode resultar em sua superficialidade ou má compreensão. Embora esse não seja um caso exclusivo da literatura artística, mas de toda a produção do conhecimento em acesso físico ou virtual hoje, há de fato uma preponderância da consulta rápida no segundo meio.

Disponíveis em suas mais variadas formas e passíveis de “manipulação”, os textos da literatura artística podem então abrir para outra grande vantagem, a formatação em bancos de dados e análises através de recursos computacionais, dentro do que vêm sendo denominado por Humanidades Digitais. Em ambos os casos, a sua correta utilização permite novos resultados na compreensão dos textos, nem sempre facilmente deduzíveis sem o uso de tecnologias. Utilizando o aplicativo de acesso aberto *Voyant Tools*, por exemplo, é possível analisar a frequência de determinados termos, as relações estabelecidas entre eles pelo autor ou a ainda a variação de seu uso ao longo do texto.⁷ Como sempre há riscos, como o da “ilusão positivista de uma forma de acesso objetiva ao texto”, como precaveu Jan Blanc (AGOSTI *et al.*, 2008, p. 184). Nem sempre o maior uso de um vocábulo significa a sua preponderância no sistema de pensamento do autor, por exemplo.

Diante de tudo isso, é indispensável citar, para o caso brasileiro, o projeto *DezenoveVinte*. Em funcionamento de maneira independente desde 2006, constitui-se hoje como o principal espaço no país para divulgação desse tipo de fonte no contexto oitono-ovecentista, assim como mantém a sua revista eletrônica. Reafirmando o que disse Rafael Cardoso (2013, p. 316) há alguns anos, se há alguma iniciativa da área que mereça apoio institucional, é essa. Trata-se de uma iniciativa louvável, fruto de grandes esforços pessoais, sendo merecedora de nosso reconhecimento.

⁷ Cf. SINCLAIR, Stéfan; ROCKWELL, Geoffrey. *Voyant Tools*. Online. 2016.

Problemas e justificativas

Mas por que estudar a literatura artística, afinal? Por que tomá-la como objeto de estudo ao invés de uma obra de arte específica ou a produção de um artista? Em primeiro lugar, é importante dizer que não se trata de afirmar a maior ou menor importância de uma das áreas, mas a necessidade de estudá-las concorrentemente. Para o bom desenvolvimento do campo, a historiografia da arte precisa avançar em simultâneo a partir de diferentes vetores. Assim, as conclusões de uma pesquisa sobre um crítico poderão nutrir a pesquisa sobre uma artista com mais propriedade, ou vice-versa. Precisamos encarar as contribuições da sociologia da arte, compreendendo a complexidade do campo artístico e seus diferentes agentes em ação no tempo. É verdade que sem obras de arte ou artistas não haveria História da Arte, mas ela igualmente não existiria sem aqueles que a escrevem. É preciso realocar a importância do artista nas narrativas sobre arte, posicionando todos os demais agentes e instituições que as fizeram/fazem existir – dos críticos de arte aos galeristas, dos salões aos museus, dos estetas aos historiadores.

Nesse sentido, vale destacar a contribuição de Maria do Carmo Couto da Silva, que vem atuando no projeto de pesquisa *Contribuição para o mapeamento de vertentes da Historiografia da Arte no Brasil em anais de eventos científicos: 2000-2015*, coordenado por Vera Pugliese no Instituto de Artes da Universidade de Brasília desde 2017. Trata-se de um projeto importante para o caso brasileiro que merece atenção. A partir de análises parciais, afirmam Silva e Nascimento (2017, p. 413):

[...] pudemos perceber a presença constante da crítica em artigos de história da arte. Seu uso no entanto tem sido mais frequente como fonte primária para informações sobre obras, artistas e exposições do que em uma análise do texto crítico propriamente dito. É importante pensar que um crítico faz a sua crítica a partir da sua formação ou da sua vinculação com certas tendências ou personalidades artísticas.

Conforme a autora, a carência de trabalhos específicos sobre os críticos de arte mantém uma utilização de sua produção apenas como aparato ao estudo dos artistas. Tal procedimento é válido, e de certa forma prova o quanto os historiadores da arte estão atentos à existência e importância desse tipo de fonte. Contudo, sua utilização sem a compreensão da formação, das relações, vinculações ou proposições dos críticos, como também advertem Silva e Nascimento, pode incorrer em uma má compreensão do texto ou em sua superficialidade. Dario Gamboni (2012), em seu fundamental *Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX*, atenta para a questão:

Sendo a crítica de arte desprovida de formação específica e não constituindo a ocupação exclusiva de seus autores, uma atenção particular deveria ser concedida ao estudo comparativo das formações e sistemas de atividade desses últimos, assim como de suas origens sociais e de seus vínculos institucionais. Por quais vias os diversos “críticos de arte” chegaram à crítica de arte? Além disso, quantos e quais autores escreviam poesia ou ficção, trabalhavam na imprensa, ensinavam, ocupavam um posto na administração de Belas Artes, colaboravam com os marchands, produziam eles próprios obras de arte?

Tal prerrogativa não vale apenas para a crítica, no entanto. Ela é igualmente válida para outros tipos de textos, desde entrevistas a artistas até os primeiros manuais de história da arte. Quem fala, de onde, a partir de qual formação e com quais interesses são perguntas sempre essenciais no confronto com as fontes. Assim, considerar o trabalho dos literatos da arte para além de sua utilização pontual em trabalhos sobre arte, apreendendo o sentido de suas produções e encarando-as como projetos complexos é de suma importância.

Ao estudar o farto material existente em jornais e revistas, o historiador sente a necessidade de organizar a heterogeneidade das fontes e dos autores de alguma forma, classificando ambos. A partir de Catherine Lepdor, Gamboni (2012) estabeleceu categorias gerais para dividir o trabalho dos críticos de arte: são os polos científico, que “preconizava a objetividade e a exatidão”; literário, de “expressão subjetiva e sintética”, e jornalístico, desenvolvido pelos profissionais da imprensa. Como polos, Gamboni os considera em oposição entre si. Buscando atender a semelhante demanda, Tadeu Chiarelli (1995, p. 69-70) reconheceu na crítica de arte paulista do princípio do século XX uma distinção entre críticos militantes, aqueles com verdadeiros programas e intuítos externos à própria arte, e críticos de serviço, que informavam os leitores e orientavam os artistas. No entanto, é sempre bom ter em mente os perigos dessas classificações, sobretudo quando estamos abordando o caso brasileiro, ainda carente de análises. Nem sempre é fácil atribuir à produção de um escritor uma única categoria, como “científico” ou “jornalístico”.

Estudando a crítica de arte dos anos 1920, deparei-me com a problemática anterior. Adalberto Mattos foi gravador de medalhas, formado na Escola Nacional de Belas Artes, professor do Liceu de Artes e Ofícios e de outras escolas técnicas, além de crítico de arte em diversas revistas, dentre algumas das mais importantes de sua época: *O Malho*, *Ilustração Brasileira* e *Para Todos*. Sua atuação, portanto, se dividia em várias frentes: desde as artes propriamente ditas até o ensino, o que o inseria em uma situação bastante peculiar e, de certa forma, privilegiada no campo artístico (BRANCATO, 2018). Seguindo Gamboni, em que polo ele poderia ser classificado? Em um primeiro momento, devido a sua preocupação com o rigor do desenho e da anatomia e o uso de vocábulos técnicos específicos das artes, Mattos poderia ser enquadrado como um crítico do polo científico. Contudo, ao mesmo tempo em que fez esse tipo de crítica para as exposições, também escreveu outros conteúdos que se aproximam da crônica, uma linguagem própria do jornalismo, como as visitas à Escola e aos ateliês

dos artistas.⁸ O que é importante frisar é que o desejo de categorização por vezes acaba por simplificar os textos dos autores, sendo mais fácil atribuir uma ou outra classificação para um escrito individualmente do que para uma produção completa, sobretudo em um período cuja profissão jornalística ainda estava se consolidando.

A partir dessas perspectivas, o estudo sistemático da literatura artística pode abrir novas portas para a escrita da história da arte no Brasil. Foi o caso, por exemplo, dos trabalhos de Hugo Guarilha (2005) e Letícia Squeff (2012) que, respectivamente, pesquisaram a Questão Artística de 1879 e a Coleção Escola Brasileira. Certamente, não fosse o levantamento e análise da extensa produção impressa nos jornais cariocas da época sobre esses episódios, seus trabalhos não teriam a mesma dimensão que tiveram para a historiografia.⁹ Eles consolidaram fatos históricos em nossa história da arte, tal como o são, para a arte francesa, a exposição de Courbet no Pavilhão do Realismo em 1855 ou a primeira exposição dos impressionistas em 1874. No entanto, o que dizer dos momentos decisivos, das continuidades ou das rupturas na arte carioca da Primeira República, por exemplo? Que acontecimentos marcaram a história da Escola Nacional de Belas Artes entre sua criação, em 1890, até o famoso Salão de 1931? É difícil acreditar que a resposta a essas questões caminhe no sentido de uma ausência absoluta de fatos relevantes em um período de quase meio século. Uma forma de encontrar insumos para essas questões seria a imersão na literatura artística, observando os debates contemporâneos. Quem sabe, através de pesquisas profundas nessa seara, pudéssemos enfim responder também às provocações de Chiarelli (2010, p. 128), feitas há exatos dez anos:

É possível afirmar que são raros ou inexistentes os estudos que sistematizam as possíveis características internas e externas da arte produzida no Brasil, a fim de entendê-la de maneira mais integrada à cultura do país. Os estudiosos da área apostam na inexistência de qualquer possibilidade de sistematização e não tentam, nem como mero desafio acadêmico, estabelecer balizas para uma compreensão menos fragmentária do fenômeno da arte no Brasil.

Compartilho aqui algumas das preocupações de Camila Dazzi (2004) em seu texto *Crítica de Arte: uma nova forma de escrever o século XIX no Brasil*, que caminham no mesmo sentido, destacando algumas das tarefas que o historiador da literatura artística deve ter em mente. A primeira delas é que precisamos reconstituir “as recepções críticas sem validar ou invalidar os julgamentos feitos,

⁸ Para ver de modo geral a produção do crítico, cf. Brancato (2018, p. 233-242). Sobre as visitas aos ateliês de artistas, cf. BRANCATO, J. V. R. Imagens de ateliers na crítica de arte de Adalberto Mattos. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 2, mai. 2019, p. 221-237. Para uma transcrição comentada sobre uma de sua série de crônicas sobre a ENBA, cf. BRANCATO, J. V. R., VALLE, Arthur (org.). Adalberto Mattos: “Rapins de hontem, artistas de hoje”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1, jan. - jun. 2020.

⁹ Chamo a atenção nesse aspecto para o trabalho de doutorado de Novelli Duro no IFCH/Unicamp, que vem se dedicando, dentre outros, a levantar os debates das Exposições Gerais do Império nos periódicos.

compreendendo cada crítico como uma individualidade, que se insere no contexto mais amplo do cenário artístico nacional e internacional” (DAZZI, 2004, p. 2). De fato, não é parte do fardo do historiador julgar o passado, concordando ou não com as ações dos sujeitos de outrora. O interesse reside na compreensão de seus argumentos, na lógica interna dos textos e em sua articulação com os contextos. Entendendo essas “individualidades” mais profundamente, é possível confrontarmos suas opiniões e juízos com outros agentes, como artistas, professores, jurados dos Salões, políticos, colecionadores e comitentes, estabelecendo de forma concreta as relações de força que guiaram os debates das artes no Brasil.

“Igualmente importante para compreendermos esses julgamentos é ter em foco as discussões que circulavam no debate artístico brasileiro, assim como compreender quais eram seus modelos”, afirma Dazzi (2004, p. 2). Assim como fazemos com as obras de arte, sermos capazes de identificar, distinguir e comparar textos de um autor com a cultura que o forma e rodeia é fundamental para uma boa análise. Temos importantes historiadores da arte no país e no estrangeiro que já atentaram para a questão, embora se dirigindo especificamente ao estudo de obras de artistas. É o caso de Coli (2005, p. 19) quando afirma que é preciso “alimentar-se dessa cultura” buscando os “meios mentais” a que os artistas dispunham em sua época. Ou Panofsky (1991, p. 48-49, 58-59) quando aconselha o historiador ao conhecimento dos temas, conceitos e leituras a que teve acesso o artista, e ainda as exposições, museus e ateliês que frequentou. Substituamos “artista” por “crítico”, “historiador” ou “escritor”, de forma geral, e os sentidos das frases tendem a funcionar plenamente. As posturas estabelecidas entre o historiador e a imagem ou o historiador e o texto não são, afinal, tão distintas.

A comparação permanece, muitas vezes, como uma operação substancial para a análise. Um exemplo de como isso pode ser fértil no campo da literatura artística é refletir sobre o desenvolvimento de uma temática ao longo do tempo. Em *A Arte Brasileira*, Gonzaga Duque (1995, p. 259) defendia que a impossibilidade de uma escola nacional passaria pela falta de “feição nativa e originalidade” da arte, decorrentes da própria história do país, em que pese aqui a ausência de um “caráter nacional” ao povo. Gonzaga Duque aplicava a teoria de Taine, em que o meio, a raça e a história determinariam a qualidade da arte de uma nação. Contudo, admitia que o caso do Brasil diferia dos países europeus por sua formação étnica variada, que ainda não teria assumido uma forma única e estável que garantisse a existência de uma nação, questão que somente com o tempo poderia ser resolvida. Uma Escola Brasileira só seria possível, portanto, em um futuro longínquo, mas jamais em seu presente (DUQUE-ESTRADA, 1995, p. 40-50). Essa compreensão sobre o crítico já se encontra bastante consolidada em nossa historiografia. Mas ora, o que outros intelectuais da época pensavam acerca de um “caráter nacional”, ainda que abordando assuntos alheios à arte? Tal exercício é capaz de auxiliar no melhor entendimento das matrizes de pensamento da intelectualidade brasileira, escapando de recortes sempre muito restritos ao campo artístico.

Foi o que propôs Paula Vermeersch (2002, p. 69-71) em seu estudo sobre Gonzaga Duque. Assim, se comparamos os escritos de Gonzaga Duque a uma passagem de *História da Literatura Brasileira*, de Sylvio Romero (1888), a proximidade argumentativa é evidente. O escritor afirmava que o povo brasileiro “não é um grupo étnico definitivo; porque é um resultado pouco determinado de três raças diversas”, sem “feição característica e original”, mas que possuiria “os elementos indispensáveis para tomar uma face étnica e uma maior coesão histórica” no futuro (ROMERO, 1888, p. 65). Para além de Romero, no entanto, há semelhanças também em outros autores e tipos de texto. É o caso de Euclides da Cunha (1902, vol. 1, p. 94) em sua obra *Os Sertões*:

Não temos unidade de raça. Não a teremos, talvez, nunca. Predestinamo-nos à formação de uma raça histórica em futuro remoto, se o permitir dilatado tempo de vida nacional autônoma. Invertemos, sob este aspecto, a ordem natural dos fatos. A nossa evolução biológica reclama a garantia da evolução social.

Desde a escrita de uma história da arte, passando por uma história da literatura e alcançando uma obra literária, o diagnóstico sobre o povo brasileiro era muito semelhante. Muitos outros exemplos poderiam ser ainda oferecidos, até ao menos alguns modernistas famosos como Mário de Andrade e Ronald de Carvalho. Afinal, percebe-se pelas semelhanças discursivas que não se tratava exatamente de um problema artístico, mas de um problema político-cultural muito mais amplo no cenário nacional. Compreender a questão sob essa perspectiva permite então mergulhar novamente em casos individuais e buscar não somente autores que se desvinculassem dessa tendência dominante, sugerindo alternativas, quanto identificar quando ela entrou em declínio e foi substituída por novas chaves de análise.

Ainda segundo Camila Dazzi (2004, p. 2), estudar a crítica do século XIX também “nos permite desconstruir uma imagem do século XIX criada pela historiografia modernista, nos permitindo ver esse século da forma como seus contemporâneos o viram”. Compreender um momento histórico como aqueles que o vivenciaram é, afinal, uma das sinas do ofício do historiador. O desejo de evitar o anacronismo e de contextualizar o fato são as próprias razões da profissão, ao mesmo tempo que uma meta inalcançável. Essa necessidade vital, contudo, é ainda mais fulcral quando as diferentes camadas do passado se superpõem, impedindo que possamos nos aproximar de um tempo livre dos sentidos de outros tempos. É o caso da historiografia modernista, que consolidou sua própria narrativa sobre a história da arte desqualificando a produção precedente e por longo tempo “impedindo” que historiadores analisassem o século XIX livre dos juízos modernistas (COLI, 2005, p. 9-11). Estudar a literatura artística permite ajustar as lentes do tempo, conhecendo e buscando entender como cada presente se tornou passado.

A carência de estudos sobre essa recente virada historiográfica, que possibilitou o estudo da arte dita acadêmica, é surpreendente (e aqui passamos pelas fronteiras entre o estudo da literatura artística e uma história da historiografia da arte propriamente dita). Ainda não há mesmo uma pesquisa que se debruce especificamente sobre a historiografia da arte brasileira com vistas a esclarecer como essa mudança de concepção se operou, embora ela pudesse se favorecer enormemente da disponibilidade de fontes orais. Deter-se sobre os livros publicados de história da arte brasileira, comparar os juízos apresentados sobre a arte acadêmica e a arte modernista, sistematizar os dados e cruzar com as formações e vinculações institucionais de seus autores é tarefa a ser feita. De maneira geral, contudo, faltam trabalhos que reflitam sobre a escrita da história da arte no Brasil tanto antes quanto depois da existência de formações acadêmicas. Cabe aqui retomar Silva e Nascimento (2017, p. 414) sobre essa questão a fim de fortalecer nosso argumento:

[...] é marcante a ausência de pesquisas acadêmicas como estas sobre historiadores importantes para os primeiros estudos de história da arte do século XIX, produzidos já no século XX.¹⁰ Muitos deles, em textos de crítica produzidos ao longo do século XIX e outros, publicados em periódicos já no século XX, manifestam a vontade de constituir uma história da arte no Brasil. A partir do levantamento realizado neste projeto, até agora bastante parcial, percebemos que esse tema foi pouquíssimo abordado, com um entendimento mais amplo e dirigido à constituição de uma historiografia da arte brasileira.

O estudo da literatura artística é capaz de promover uma maior complexidade à nossa história da arte, em diferentes frentes que ainda permanecem em aberto. E como metodologia, a História Intelectual possui afinidades com esse campo, certamente tendo muito a oferecer. Os debates promovidos por tantos historiadores, de Lovejoy a Skinner, La Capra ou Palti, têm menos a pôr em risco as ferramentas de nossa disciplina do que a oxigenar e aprimorar nossas análises com novas questões e referenciais.¹¹ Que a pesquisa sistemática sobre esse material imensamente farto e inexplorado permitam a construção de uma história intelectual da arte no Brasil.

A seguir, apresento as problemáticas de um caso sobre a crítica de arte que me parece original e relevante o suficiente para uma pesquisa acadêmica aprofundada, colaborando na melhor compreensão de nossa história da arte.

¹⁰ As autoras referem-se a algumas comunicações apresentadas no XIX Colóquio do CBHA, em 2009.

¹¹ Vale a pena se introduzir ao assunto através de: FALCON, Francisco. História das idéias. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.; GRAFTON, Anthony. The History of Ideas: Precept and Practice, 1950-2000 and Beyond. *Journal of History of Ideas*, vol. 67, n. 1, jan. 2006.; PALTÍ, Elías José. “Giro lingüístico” e historia intelectual. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

Um tema possível

Nos estudos sobre a crítica de arte no Brasil, abundam os trabalhos sobre nomes como Gonzaga Duque e Angelo Agostini. Eles carregam de fato o peso de serem os maiores nomes da crítica do final do século XIX e as pesquisas sobre eles são inteiramente justificáveis. Sua importância acaba, contudo, por ocultar a atuação de outros nomes da época e mesmo posteriores, viciando nossa compreensão sobre a recepção crítica das artes no Brasil. Se queremos saber o que se pensava de um pintor como Belmiro de Almeida vamos logo até *A Arte Brasileira* de Gonzaga Duque, e logo pensamos ter uma boa ideia do que o artista representava no cenário nacional. Esquecemo-nos que, apesar de Duque ser o nosso grande crítico, capitaneando uma posição de destaque, representava apenas uma voz, com agendas e relações particulares.

Se caímos constantemente nesses perigos, o que dizer acerca da recepção crítica nos Salões de Belas Artes carioca no início do século XX após a morte de Duque? Sobre a produção não-alinhada com os modernistas de São Paulo? O único grande nome que há condições de ser citado como um destaque na época é Monteiro Lobato, que recebeu de Tadeu Chiarelli (1995) uma cuidadosa pesquisa. Mas como definir a crítica de arte da Primeira República? Ela é melhor representada por Lobato, cuja atuação incidu sobretudo em São Paulo? Creio que somente se conhecêssemos mais desse panorama teríamos condições de responder às perguntas.¹² Mas creio também que houve nomes mais importantes para a época capazes de substituir Gonzaga Duque, com atuações mais detidas na crítica de arte e na então capital do país que Lobato.

Esse é o caso de M. Nogueira da Silva (São Luiz, MA, 21 dez. 1888 – Rio de Janeiro, RJ, 14 nov. 1943), que segue inestudado apesar de quase todo especialista na área já ter se deparado com seu famoso álbum de artistas, em três volumes, conservado na Biblioteca Nacional. Conhecemos tão pouco do crítico que seu primeiro nome é objeto de confusão. Sempre denominando-se apenas por “M. Nogueira da Silva”, por vezes acabou sendo relacionado ao pintor Moisés Nogueira da Silva. Na verdade, seu primeiro nome é Manuel, como algumas fontes podem confirmar.¹³ De acordo com uma

¹² José Roberto Teixeira Leite escreveu um artigo em que sintetiza algumas ideias principais sobre críticos de arte do início do século XX. Embora discorde particularmente de algumas conclusões negativas acerca da crítica, como sendo “provinciana e desinformada” por exemplo, seu texto pode ser uma boa entrada para os interessados em investigar alguns dos autores. Cf. TEIXEIRA LEITE, José Roberto. A crítica de arte da Belle Époque. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Orgs.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

¹³ Dois argumentos bastam para essa comprovação. O primeiro se baseia na distinção fisionômica entre Moyses e Manuel, que pode ser examinada no próprio álbum do crítico. O segundo é um extrato de texto de Domingos Cardoso (1926, p. 64) na revista *Fon-Fon*, quando da publicação do segundo livro de críticas de Nogueira: “Se Araujo Porto Alegre foi o creador da critica de arte no Brasil, Manuel Nogueira da Silva, seu precursor, creou a historia da pintura e da esculptura. [...] Depois de Porto Alegre e Gonzaga que, nenhum outro nome conseguira a atençaõ que despertaram as suas chronicas, desde o inicio elogiadas pelos technicos e profundos conhecedores do assumpto”.

nota sobre o seu falecimento, além de ter atuado na imprensa carioca, foi “sócio fundador-remido da Associação Brasileira de Imprensa e membro efetivo da Academia Carioca de Letras e da Academia Fluminense de Letras (Secção das Belas-Artes)”. Nogueira da Silva também atuou na política como “ex-deputado estadual no Maranhão e ex-secretário da presidência do Estado do Rio e da Prefeitura de Niterói”, dentre outros (FALECEU..., 1943, p. 3).

Como crítico de arte, escreveu nos periódicos cariocas principalmente na década de 1910, e seu afastamento na década seguinte pode ter sido motivado exatamente pela vida política. Nos fins de 1923 ele é definido como secretário de Feliciano Sodré, eleito presidente do estado do Rio de Janeiro em 28 de outubro daquele ano (O FUTURO..., 1923, p. 6).¹⁴ Se Nogueira da Silva se afastou da imprensa naquela época, por outro lado publicou dois livros sobre arte, reunindo críticas escritas nos anos anteriores: *Artistas de hoje*, em 1925; e *Pequenos estudos sobre arte: pintura e escultura*, em 1926.¹⁵ Talvez por certa pretensão, talvez por reconhecer o valor de seus escritos, Nogueira da Silva dedicou o primeiro livro a Gonzaga Duque e o segundo a Porto-Alegre. Mas de fato os dois livros sozinhos (que não esgotam a sua produção) são capazes de fazer o nome do escritor maranhense. Seus textos possuem valor inestimável para o estudo da história da arte e revelam a argúcia de seu olhar, a profundidade de seu conhecimento sobre o assunto e a beleza do estilo.

Intentar nos estreitos limites deste texto extrair as orientações estéticas da crítica de Nogueira da Silva seria ir contra o que se delinea aqui, haja visto que é necessário um trabalho extenso, amadurecido, que a encare como um projeto complexo, conforme já dito. Vale a pena ao menos, no entanto, levantar algumas questões sobre a sua produção, a fim mesmo de estimular o seu estudo. Para começar, ofereço ao leitor interessado uma pequena amostra, retirada de *Um artista estranho e*

¹⁴ Sobre Feliciano Sodré, cf. LOPES, Raimundo Helio. SODRÉ, Feliciano (verbete). In: DE ABREU, Alzira Alves (org.). *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

¹⁵ A seguir, os índices das publicações a fim de facilitar a consulta dos interessados. *Artistas de hoje* é composto por: *O Rio de Janeiro pelo pincel de Luis Graner*; *O paisagista brasileiro Baptista Bordon*; *Uma visita à exposição de F. Pons Arnau*; *Levino Fanzeres e sua exposição*; *Na exposição de Gaspar Magalhães*; *Dous grandes artistas* [Eugenio Latour, Carlos Oswald]; *Um oficial da marinha escultor* [Armando Braga]; *O marinheiro português João Vaz*; *O pintor Anibal Mattos*; *Laureano Barrau*, e *O marinheiro Navarro da Costa*. Já *Pequenos estudos sobre arte: pintura e escultura* é composto por: *A obra prima do Mestre Valentim* (*O Imparcial*, julho de 1923); *O pintor da cidade* [Gustavo Dall'Ara] (*Rio Jornal*, março de 1918); *Impressões do Salão de 1914* (*Correspondência Cosmos*, outubro de 1914); *A obra de um grande artista* [Antonio Parreiras] (*Gazeta de Notícias*, outubro de 1914); *Um bello marmore de Cesare Zocchi* (*A Patria*, setembro de 1920); *Em torno de uma decoração* [Colégio Pedro II] (*Rio-Jornal*, maio de 1918); *O Salão Nacional de 1918* (*Rio-Jornal*, agosto de 1918); *Um artista estranho e paradoxal* [Helios Seelinger] (*Gazeta de Notícias*, novembro de 1914); Antonino Pinto de Mattos (*America Latina*, agosto de 1919); *Triade artística* [F. Pingdomeneck Colon, Fedora do Rego Monteiro, Gastão Formenti] (*A Cidade*, outubro de 1916); *Um quadro de Manoel Madruga* (*A Epoca*, dezembro de 1916), e *Variações sobre a arte de Antonio Alice*. Entre colchetes sinalizamos o conteúdo do capítulo quando não evidente. As datas originais de publicação, entre parênteses, acompanham os capítulos do segundo livro, mas não do primeiro, infelizmente.

paradoxal, publicado originalmente em 1914, dedicando-se a abordar uma exposição de pintura de Helios Seelinger. Nogueira da Silva (1926, p. 119-120) abre o texto assim:

Helios Seelinger creou para o seu nome, com essa obra paradoxal e extravagante, um lugar distinto na historia da pintura no Brasil. [...] Desenho, não raro informe; luz, vivendo do desregramento e da orgia; maneira, toda de um demoniaco doentio, para nós, os que se habituaram ás marinhas de Castagneto, e ás paisagens de Baptista da Costa, inteiramente inedita, tocando em mais de um ponto as raias da loucura; conceito, vestindo os mais arrojados symbolos, enigmas os mais audaciosos [...]. Tal é a obra desse artista estranho, enfeitado pelo novo e pelo inedito.

A obra do artista é introduzida basicamente a partir de quatro critérios: desenho, luz, maneira e conceito. Os dois primeiros reportam-se ao conhecimento acadêmico da pintura e sua capacidade de representação da realidade. Os demais, altamente subjetivos, dizem respeito ao estilo do artista e sua capacidade de relacionar à obra uma ideia, evidenciando a arte como metáfora da vida. Segundo o crítico, o artista escaparia do desejo de verossimilhança da natureza para canalizar-se, de forma profundamente original, na expressão de conceitos. O fato mesmo de Nogueira da Silva não verificar nisso um problema parece revelar a importância que o conceito de temperamento adquiriu no início do século XX para a crítica brasileira (BRANCATO, 2018, p. 56 *et seq.*). Ao fazer uma obra, ser “sincero e “honesto” consigo mesmo, transmitindo uma ideia, seria mais importante que representar a realidade com minúcia, ainda que isso implicasse em certa deformação do desenho ou da luz. Por sua intrínseca originalidade em relação aos seus contemporâneos, Helios Seelinger teria criado um “lugar distinto na história da pintura no Brasil”, de acordo com o crítico.

Embora o juízo anterior de Nogueira da Silva sobre a pintura pareça permitir um caminho semelhante àquele delineado por alguns dos modernistas posteriormente, se associando, em última instância, às correntes expressionistas, o crítico compreende as obras de Seelinger de forma bastante específica. Justamente por seu arrebatamento para o simbólico, o místico e o onírico, “[...] esse artista ficou naturalmente, essencialmente um pintor decorativo”, pois se um quadro é a “materialização da vida”, a pintura decorativa seria “o sonho e a fantasia materializados” (SILVA, 1926, p. 122-123). Logo, se Nogueira da Silva valoriza a produção de Seelinger, também impõe a ela os limites de seu desenvolvimento, a decoração. Em que medida o critério do temperamento rege a sua crítica, se associando a outrem, ou quais os seus referenciais teóricos são perguntas para um trabalho mais profundo.

Apenas para retornar à questão da representatividade de Monteiro Lobato nesse contexto, vale a pena um adendo sobre a sua própria crítica à exposição de Helios Seelinger em São Paulo, três anos depois do texto de Nogueira da Silva. Ela é iniciada pela constatação do autor de que a pintura de Helios permanece a mesma desde a sua última exposição na cidade, sinal de que a “[...] sua arte é

sincera, filha legítima dum temperamento [...]” (LOBATO, 1917, p. 105). Lobato também frisa o caráter introspectivo de suas obras, pouco preocupada com a figuração do mundo real, para em seguida arrematar:

Helios é uma figura áparte em nosso mundinho artistico. Desgarra desassombradamente de pleno naturalismo copista, cuja expressão suprema é o maravilhoso photo-chromico Baptista da Costa, e paira por intermundos de sonho em deliquios de poeticos arroubos. Abrirá um capítulo em separado na historia da pintura brasileira, e neste capitulo ficará sosinho como Prospero na sua ilha [...] (LOBATO, 1917, p. 105).

Como se pode observar, a estrutura inicial dos textos de Nogueira da Silva e Lobato são muito semelhantes. Ambos destacam a natureza onírica da pintura de Seelinger, contrapondo-o a seus contemporâneos, em especial a Baptista da Costa – autor que prezava por um certo “realismo” em suas paisagens – e compreendem então que o artista produzia algo tão distinto e original frente aos demais que a sua consagração na “história da pintura no Brasil” o inseriria em uma posição singular. Pelas proximidades nítidas, é muito provável que Monteiro Lobato tivesse de fato lido Nogueira da Silva, tomando-o como modelo para escrever sobre Seelinger, o que implica um mínimo de consideração pelas opiniões do autor maranhense. Se indicar a proeminência de Nogueira da Silva como o crítico de arte da Primeira República seria um tanto arriscado, ao menos essas aproximações demonstram o quanto havia alguns consensos entre a crítica.

Se a qualidade de uma crítica de arte pode ser suficiente para a necessidade de seu estudo, é possível abrir outras portas para além do estudo detido dos textos que seguem extremamente obscuros na historiografia, mesmo a do século XIX: a sociabilidade dos críticos de arte e sua relação com a imprensa. Sobre a última, Gamboni (2012) pode ser citado novamente, pois propõe que os historiadores da arte levem em consideração as características próprias dos periódicos, como “a sua periodicidade (do periódico diário ao livro), o seu grau de especialização, a sua tiragem e difusão, assim como a composição sócio-política de seus colaboradores, de seus financiadores e de seus públicos”. De fato, tais informações poderiam ser fundamentais para análise da própria crítica, como o alcance espacial das publicações e mesmo sua reputação entre a classe artística.

No caso de Nogueira da Silva, há pistas de como teria chegado ao jornalismo a partir de Domingos Cardoso (1926, p. 64): “Foi em 1912, quando a *Gazeta de Noticias* teve uma das mais brilhantes phases, que Paulo Barreto, então seu director, convidou Nogueira da Silva para organizar e dirigir uma pagina sobre pintura e esculptura”. Além disso, sabemos que ao menos desde o início da década de 1920 foi membro atuante da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Nessa época, seu diretor era ninguém menos que Raul Pederneiras (LENE, 2013, p. 23), o famoso caricaturista, muito próximo do círculo dos artistas da Escola Nacional de Belas Artes, como o próprio Seelinger. Ora, se as informações de Domingos Cardoso estão corretas, o crítico não era nada mal relacionado. Recebeu

um convite para ingressar no jornalismo por um dos mais prestigiados repórteres de seu tempo, Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, e conhecia Raul Pederneiras, o presidente da ABI. Em seu álbum, muitas são as fotografias dos irmãos Bernardelli e de Antonio Parreiras, entre os mais famosos artistas da época, além de toda uma geração mais jovem, construindo sua reputação e muitas vezes sendo objeto da crítica de Nogueira da Silva. E o escritor ainda se alçou à vida política, trabalhando no gabinete da Presidência do Estado do Rio de Janeiro. Gonzaga Duque pode ter conquistado maior fama, mas teria sido melhor articulado? Como essa rede de relações influenciou as decisões de Nogueira da Silva na crítica de arte? A sua atuação na imprensa e na política tentou, de alguma forma, privilegiar o mundo das artes e da cultura no início do século?

Apesar de muito conhecido, o álbum de Nogueira da Silva também não foi analisado como um objeto de estudo em si. O que pode ser dito acerca dele? Para além de nos ajudar a compreender a sociabilidade do crítico, quem são os artistas presentes, quais os mais frequentes e os ausentes, e o que isso pode nos informar acerca da estruturação do campo artístico da época? Quantos dos criticados por ele na imprensa estão presentes no álbum? Uma rápida passagem pelas fotografias indica que há estreita relação nesse sentido. Antonio Parreiras, João Baptista Bordon, Pons Arnau, Gaspar Magalhães, os irmãos Mattos, Helios Seelinger e Navarro da Costa são apenas alguns dos nomes que coincidem nas críticas e nos volumes do álbum. Além disso, as datas das fotografias concentram-se no início da década de 1910, o que pode sugerir que o álbum foi criado nessa época, a mesma em que Nogueira da Silva escrevia. Como tratar, afinal, esse conjunto riquíssimo, e qual a motivação para a sua doação para a Seção de Estampas da Biblioteca Nacional ainda durante a sua vida, em 22 de abril de 1932?¹⁶

Mas ainda é possível ir mais longe. O Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, guarda em seu acervo um belo retrato feminino feito por Georgina de Albuquerque. No verso da obra há (ou ao menos já houve, conforme registros da instituição) a inscrição “M. Nogueira da Silva”, indicando a procedência anterior à chegada ao museu.¹⁷ Caroline Alves (2019, p. 87), pesquisadora que se debruçou sobre a pintura, demonstrou as relações entre Georgina de Albuquerque e o crítico. Além disso, a artista aparece no álbum e em sua crítica de arte. E se fosse possível expandir essa compreensão, supondo que de fato Nogueira da Silva foi um colecionador? Estaríamos falando de uma tripla operação empreendida por um mesmo indivíduo: a crítica, a confecção do álbum e a formação de uma coleção de arte. Que surpresas poderíamos ter com uma análise minuciosa dessas relações, tomando os textos como objeto central!

¹⁶ Informação presente na primeira página do volume um do álbum.

¹⁷ O quadro *Em plena natureza*, de Baptista da Costa, pertencente à coleção do MAR (MAR.2013.000465) também é dedicado ao crítico.

Considerações finais

O caso de Nogueira da Silva é instigante e revela quanto trabalho temos a empreender. E deve haver decerto outros nomes da crítica tão estimulantes quanto ele. Levando em consideração suas trajetórias, sociabilidades e produções, é possível aprofundarmos o conhecimento acerca da história da crítica de arte no Brasil dando insumos à História da Arte. Mas outros recortes poderiam ser igualmente interessantes, como investir no mapeamento de determinados temas ou vocábulos empregados na literatura artística, a fim de entender seus sentidos ao longo do tempo¹⁸, na trilha da história dos conceitos proposta por Koselleck (1992). Há assuntos e abordagens para os mais variados gostos.

O estudo dos historiadores e estetas da arte foram pontos aqui menos abordados, mas de igual importância e interesse para a disciplina. O que dizer, por exemplo, do modelo de escrita da história da arte do arquiteto Araújo Vianna em *Das artes plásticas em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular*, publicado em 1916 pela Revista do IHGB? Como relacionar sua proposta de narrativa a partir da “evolução do ornato, estudado em suas formas geométrica e sentimental” (VIANNA, 1916, p. 509) com as narrativas da história da arte vigentes à época, no Brasil e no estrangeiro? Apesar de haver boas análises sobre o autor, a maior parte delas se concentra em seus textos sobre arquitetura, deixando de lado a sua obra principal, que consagrou a ele um lugar no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Ou, ainda, como estimar a relevância do livro *Philosophia da Arte* de Vicente Licínio Cardoso, publicado em 1918 e fruto da tese frustrada para o concurso à cadeira de História da Arte da ENBA no ano anterior? O prefácio da edição de 1935, escrito por Ignácio Azevedo do Amaral, cita o discurso de Alcides Bezerra, historiador entusiasta da produção de Cardoso.¹⁹ Nele Bezerra dizia:

Quando se escrever a historia da esthetica ou filosofia da arte no Brasil, quem o fizer ha de partir de Licinio Cardoso, o iniciador desses estudos entre nós, e até agora o unico que trouxe para o campo dos problemas estheticos solução original e digna de apreço (*apud* CARDOSO, V. L., 1935, s/p.).

¹⁸ Por exemplo: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O impressionismo no Brasil e as fronteiras na História da Arte. In: XII Jornadas de História da Arte – História da Arte: fronteiras. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UNIFESP, 2019 (no prelo).

¹⁹ Sobre Bezerra, cf. GUIMARÃES, Luiz Hugo. Alcides Bezerra: historiador e filósofo (Plaquetas). Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (sítio eletrônico). Disponível online.

Se a informação é procedente não temos tanta certeza, haja vista que possuímos nomes como Bethencourt da Silva e João Ribeiro com livros anteriores (e também inestudados) de teor semelhante. Seja como for, Vicente Licínio Cardoso é um autor de trajetória e produção intelectual extremamente interessantes – basta ver os seus famosos livros *À margem da História da República* e *À margem da História do Brasil* – que se debruçou de forma pioneira na filosofia da arte no país.²⁰

Certamente caberiam outros exemplos, mas acredito que o ponto central aqui já esteja claro. Ao propor uma reflexão sobre as relações entre arte e texto, desde as fontes aos processos de escrita da História, este dossiê incitou-me a escrever um convite. Um convite aos que, como eu há muito pouco, buscavam um tema de pesquisa na História da Arte sem, no entanto, saber o que estudar ou como dar os primeiros passos. Como advertido logo no primeiro parágrafo, não tinha aqui qualquer pretensão de esgotamento sobre como ou por que devemos estudar a literatura artística brasileira. Mas se esse texto servir para estimular alguém a se aventurar na temática, sinto que ele já terá cumprido a sua função.

²⁰ Uma publicação antiga, porém referencial para esse estudo, poderia ser: TOBIAS, José Antonio Tobias. **História das ideias estéticas no Brasil**. Grijalbo, 1967.

Referências bibliográficas

- AGOSTI, Barbara *et al.* La littérature artistique: textes et éditions. **Perspective**, n. 2, 2008.
- ALVES, Caroline Farias. **Arte, gênero e sociabilidade**: Nair de Teffé, a Brasileira retratada por Georgina de Albuquerque. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). **22 por 22**: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOUILLON, Jean-Paul *et al* (org). **La Promenade du critique influent**: Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900. 2ª edição. Paris: Hazan, 2010.
- BOUILLON, Jean-Paul. Mise au point théorique et méthodologique. **Revue d'Histoire littéraire de la France**, n. 6, nov./dez., 1980.
- BRANCATO, João Victor Rossetti. **Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro**: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966). Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.
- CARDOSO, Domingos. Artes, artistas e criticos. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, n. 14, 3 abr. 1926, p. 64.
- CARDOSO, Rafael. Histories of nineteenth-century Brazilian art: a critical review of bibliography, 2000-2012. **Perspective**, n. 2, 2013.
- CARDOSO, Vicente Licínio. **Philosophia da Arte (Synthese positive e notas á margem)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- CHIARELLI, Tadeu. De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil. **Novos Estudos - CEBRAP**, n. 88, 2010.
- CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995.
- COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Abril, 2010.
- DAZZI, Camila. Crítica de Arte: uma nova forma de escrever o século XIX no Brasil. *In*: **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: CBHA, 2004.
- DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995. Organização, introdução e notas por Tadeu Chiarelli.
- FALECEU o jornalista Nogueira da Silva. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 11409, 15 nov. 1943, p. 3.
- FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

- GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. **19&20**, vol. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Tradução de Arthur Valle.
- GOMBRICH, E. H. Obituary of Julius von Schlosser. **Burlington Magazine**, vol. 74, 1939.
- GUARILHA, Hugo Xavier. **A questão artística de 1879**: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. Tradução por Manoel Luis Salgado Guimarães.
- LENE, Hérica. Memória e história da comunicação: a participação da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) no processo de profissionalização do jornalista. **Revista Brasileira de História da Mídia**, vol. 2, n. 1, jan. 2013.
- LOBATO, MONTEIRO. Resenha do Mez. Movimento Artístico: Helios Seelinger. **Revista do Brasil**, São Paulo, ano II, n. 21, set. 1917.
- LOPES, Raimundo Helio. SODRÉ, Feliciano (verbete). *In*: DE ABREU, Alzira Alves (org.). **Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- MAGNINO, Julius Schlosser. **La letteratura artistica**: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna. 3ª edição. Florença: La Nuova Italia Editrice, 1964.
- O FUTURO governo fluminense. **O Paiz**, Rio de Janeiro, n. 14307, 22 dez. 1923, p. 6.
- PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PUNTONI, Pedro; TITAN JUNIOR, Samuel (org.). **Revistas do modernismo: 1922-1929** (caixa). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.
- ROMERO, Sylvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. B. L. Garnier, 1888, t. 1.
- SILVA, M. Nogueira da. **Artistas de hoje**. Rio de Janeiro: Lux, 1925.
- SILVA, M. Nogueira da. **Pequenos estudos sobre arte**: pintura, escultura. Rio de Janeiro: Lux, 1926.
- SILVA, Maria do Carmo Couto da; NASCIMENTO, Priscila Amorim do. Historiografia e crítica de arte brasileira no século XIX: uma análise em anais de eventos científicos 2000-2015. *In*: **Atas do XII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/Unicamp, 2017.
- SQUEFF, Letícia. **Uma Galeria para o Império**: a coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Edusp, 2012.
- VERMEERSCH, Paula. **Notas de um estudo crítico sobre A Arte Brasileira, de Luiz Gonzaga Duque Estrada**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

VIANNA, Ernesto da Cunha Araújo. Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 78, p. II, 1916.