

CAPÍTULO 1

POR UMA SOCIOLOGIA COMPARATIVA DA ARTE DO SÉCULO XIX NO BRASIL, EM PORTUGAL E ALHURES: DAS TRAJETÓRIAS AOS CRUZAMENTOS TRANSNACIONAIS¹

Weslei Estradiote Rodrigues²

Durante décadas, a sociologia da arte no Brasil relegou o século XIX a uma posição secundária nas agendas de pesquisa, período considerado uma espécie de “pré-história” cultural da nação. Durante muito tempo, os trabalhos acadêmicos foram constituídos pelos marcos temporais (ao mesmo tempo que os instituíram) de um modernismo canonizado pela crítica universitária. O referente fundacional da modernidade adotado pela sociologia, tudo aquilo que lhe parecia condigno de atenção, os parâmetros de uma arte propriamente brasileira, enfim, tudo o que era relativo ao grande “enigma” da formação nacional parecia remeter ao modernismo de inícios do século XX, e ao que o sucedeu, como se todo o passado ganhasse uma síntese nas vanguardas paulistas.

- 1 Este trabalho é derivado da minha tese de doutorado, intitulada *Modernos Arcaísmos. Arte e nação no Brasil e em Portugal pelas obras dos pintores Almeida Júnior e José Malhoa*, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo em abril de 2021.
- 2 Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2021), pesquisador, professor do ensino básico e membro do Núcleo de Sociologia da Cultura desde 2016.

Esse fenômeno ocorreu desde a formação institucional universitária brasileira, nos departamentos de sociologia, mas também nos de teoria literária, (criados em uma relação dúbia com a sociologia e com o ensaísmo crítico [JACKSON, 2009]), nos de filosofia e de museologia. Fato é que, quando os agentes e objetos da cultura e da arte penetraram novamente o seio da sociologia no Brasil, entre finais da década de 1970 e início dos anos 1980, o fizeram por meio do arcabouço boudieusiano (BORTOLUCI et al., 2015, pp. 227-228). Os intelectuais responsáveis pela recepção e difusão dos trabalhos de Pierre Bourdieu no Brasil produziram relevantes trabalhos prosopográficos, referenciais para a compreensão dos movimentos artísticos brasileiros da primeira metade do século e da formação da modernidade no país (ORTIZ, 1985; MICELI, 1977, 1979; DURAND, 1989).

De qualquer modo, a despeito de como isso tenha se dado, importa-nos destacar que por décadas, tudo o que antecedeu às vanguardas modernistas foi lido como “pré-moderno”. Abordar a passagem do século XIX ao XX como um mero período intersticial resulta em não explicá-lo em seus próprios termos, e, por conseguinte, defini-lo apenas em relação ao advento modernista (COLI, 2005, p. 18). Ainda que para alguns artistas do final do século XIX se tenha resguardado um lugar especial, desvinculado do título pejorativo de “acadêmicos”³, a eles coube a alcunha de “precursores”, como se não fizessem parte da modernidade nacional *de facto*. Essa maneira de narrar ou descrever a história da arte não é ingênua. Pelo contrário. Ela demarca profundamente o antes, e o depois. O modernismo, portanto, se instituiu, por seus meios, como mito fundador (COELHO, 2012, p. 14) da nacionalidade moderna e da modernidade nacional. Entre tantas questões e problemas que isso possa suscitar, pretendo destacar apenas o fato de que a obliteração do século XIX nas pesquisas sobre arte fez com que, por tempo demasiado, deixássemos, na sociologia, de nos debruçarmos adequadamente sobre um período que é crucial para a compreensão da formação do Estado brasileiro, sobretudo em seu aspecto estético e simbólico.

Em Portugal, entretanto, embora também canonizado a seu tempo, o modernismo não adquiriu a mesma centralidade de seu congêneres brasileiro. O modernismo português transformou os paradigmas estéticos no país, de modo que, parte de suas vanguardas adotaram posições um tanto mais cosmopolitas. Outra parte, no entanto, susteve uma espécie de nacionalismo saudosista, decadentista, base de um “retorno à ordem” operado posteriormente pelo Estado Novo salazarista dos anos 1930 e 1940. De todo modo, o século XIX não acabou sendo obliterado pelos acervos dos museus, tampouco pela intelectualidade portuguesa.⁴

- 3 A configuração polarizada de disputas que se formou no espaço artístico brasileiro do final do século XIX opôs “modernos” e “acadêmicos” ou, em outros termos, “novos” e “antigos”. Acadêmico, no vocabulário da crítica de periódicos que então se especializava, era todo artista de algum modo ligado à Academia Imperial de Belas Artes, ou praticante de seus preceitos técnicos. Em geral, a utilização do termo buscava associar algum artista ou crítico a posições conservadoras nos embates. Essa mesma polarização foi reapropriada pelos modernistas no início do século, reencenando a cisão entre presente e passado.
- 4 A produção mais relevante nesse aspecto é a de José-Augusto França, que constitui uma espécie de história social da arte de teor sociológico: embora inicialmente tenha rondado em seus estudos o modernismo de Amadeo de Souza-Cardoso, ainda no final dos anos 1960 publicou dois extensos volumes (1966a, 1966b) sobre a arte portuguesa do século XIX.

É preciso pontuar, no entanto, que de finais dos anos 1980 para cá, tanto em Portugal, quanto no Brasil, cada vez mais pesquisadores têm se dedicado a pensar o século XIX na sociologia. O que se propõe neste trabalho é uma forma alternativa de interrogar esse período, que parte de uma visada comparativa, mas que se estrutura, em verdade, observando as correlações e trânsitos entre os elementos comparados. Colocando à prova a ideia de um campo artístico transnacional em formação desde finais do século XIX, pretendo confrontar e entrecruzar os espaços artísticos nacionais do Brasil e de Portugal, avançando até as décadas iniciais do século seguinte. Para isso, serão tomadas como referências as trajetórias de dois artistas: José Ferraz de Almeida Júnior pelo lado brasileiro, e José Vital Branco Malhoa, pelo português. Sem nunca terem chegado a se conhecer, as semelhanças entre suas obras são salutares (tanto em termos de seleção de modelos e elementos compositivos, quanto em temáticas, paleta e esquema cromático).

Seduzido pela equivalência entre alguns elementos biográficos e profissionais de ambos, decidi perseguir o fio das semelhanças à exaustão, procurando retornar, após longo percurso, ao ponto de partida dessa inquietação: por que, afinal de contas, as obras de ambos, Almeida Júnior e Malhoa, ficaram tão intensamente marcadas como “nacionais”? Que fatores externos, próprios à ordem política, tornaram tão favorável a perenização dessas imagens como representações de certas ideias de “povo” e de “nação”? A despeito de aproximações imediatistas, que espécies de mediações permitem e foram necessárias para que algum diálogo visual tenha se concretizado? Que canais de circulação e comunicação foram capazes de envolver agentes de diferentes espaços nacionais ao redor do mundo? Sem recorrer aqui a análises e comparações formais, busco abordar o século XIX segundo as ideias e valores que orientavam e organizavam as práticas dos agentes, seus empreendimentos estéticos e disputas, de modo amplo e integrado.

A presente análise, portanto, propõe lançar uma visada comparativa sobre os processos de formação nacional do Brasil e de reconformação e reimaginação (ou de “segunda fundação”, nas palavras de Rui Ramos [2001]) nacional de Portugal a partir da observação das transformações dos modos de perceber e qualificar a arte. Esse enfoque, além de investigar os elementos que estruturaram as mudanças nos padrões de gosto, resulta ainda produzindo certo estranhamento⁵ das narrativas históricas, mergulhando os fenômenos em quadros mais complexos de fatores e relações. Correlacionando os casos (e não isolando), busca-se afastar o risco do “nacionalismo metodológico”⁶, bem

5 Como bem apontam Luiz Carlos Jackson e Alejandro Blanco sobre o potencial das abordagens comparativas em sociologia histórica, “o cotejamento dos casos produz um saudável efeito de desnaturalização da observação histórica e sociológica, de tal maneira que certas características inicialmente não problematizadas por parecerem autoevidentes revelam sua contingência. Disso resulta, eventualmente, uma compreensão mais nuançada e crítica dos fenômenos estudados” (2014, p. 33).

6 A noção de “nacionalismo metodológico” pode ser caracterizada como a tendência a adotar apriorística e irrefletidamente nas pesquisas sociais os Estados e suas fronteiras como unidades de análise. As reflexões metodológicas a esse respeito notaram que, em inúmeros casos, os fenômenos e práticas não coincidem com e nem são contidos pelas fronteiras nacionais (BOURDIEU, 2002; SAPIRO, 2020; WIMMER et al., 2002).

como produzir um aporte que ultrapasse o paralelismo simplista e seja, assim, capaz de explicitar dinâmicas que perpassaram fronteiras de modo duradouro e, assim, produziram modos e espaços de articulação e cruzamento de tempos e espaços.

1.1 EM BUSCA DAS ORIGENS: AS IDEIAS DE ESCOLAS NACIONAIS

Como assinala Christophe Charle (2013, p. 70), comparações frutíferas possuem um *tertium comparationis*, ou seja, um ponto focal ou nodal que conecta os elementos comparados, que os aproxima, assemelha ou relaciona. Comparar elementos absolutamente desconexos é possível, embora tenda a render muito menos analiticamente, e a produzir um tipo de paralelismo característico, que aproxima e espelha os casos adotados.

No caso de Brasil e Portugal, são vários os aspectos que os relacionam e conectam ainda na passagem do século XIX ao XX. A começar pelo antigo vínculo histórico, colonial, e pelo fato consequente de que o próprio sistema de ensino artístico brasileiro nasce com a fuga da Família Real Portuguesa e a formação da Corte no Rio de Janeiro que, depois de instalada, exortou a vinda de artistas franceses para constituir no Brasil uma arte cortesã e uma academia artística. A Academia Imperial de Belas Artes, no entanto, só viria a se formar definitivamente dez anos depois da chegada da comissão de artistas franceses (ou seja, em 1826, já após a independência do país), no bojo de propósitos associados aos esforços de construção da nação e do Estado (monárquico independente).

Um sistema oficial de formação de artistas e de delimitação dos parâmetros estéticos começou a se constituir desde então. Mas não apenas. Com a Academia, ocorreu no Brasil a primeira tentativa de constituir um marco fundador, um ponto de partida da história da arte dita nacional. E o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) teve papel central no registro e fixação de um modo de narrar essa história. Já em 1843, o pintor e intelectual Manuel de Araújo Porto-Alegre publicou na revista do Instituto um artigo especulando sobre a existência de uma “Escola Brasileira”, originada a partir do que ele denominou “Escola Fluminense”, da qual a Missão Francesa seria a perpetuadora, e Jean-Baptiste Debret (seu mestre), membro do que ele considerava uma segunda geração dessa escola (SQUEFF, 2003). Esses artistas do século XVIII, tomados em conjunto, seriam uma espécie de “origem” primeva da arte nacional. O intuito subjacente nas propostas de Porto-Alegre era tornar possível inserir a arte do Brasil, nação independente, na linha histórica do desenvolvimento artístico ocidental. O efeito adicional disso era não apenas ajudar a fortalecer a construção do imaginário nacional, mas também colocar a Academia no centro dessa construção.

Três décadas mais tarde, em 1879, durante a afamada XXV Exposição Geral de Belas Artes, o então diretor e ex-aluno de Porto-Alegre, João Maximiano Mafra, propôs a criação da “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira” como forma de dar corpo a uma certa concepção de pintura nacional. A noção de “escola” implicava em ordenar e agrupar os quadros segundo um nexos histórico e certo padrão estético (SQUEFF, 2012, p. 118). A galeria foi exposta em sala à parte no contexto da exposição geral e organizada de modo cronologicamente linear, com o intuito de

apresentá-la como se se tratasse de uma sequência evolutiva que atestasse o “progresso” das artes no Brasil.

É notável, entretanto, que também em Portugal havia, sobretudo na década de 1870, a pretensão de se caracterizar na pintura uma escola nacional ancorada em uma tradição, uma linhagem identificável. Mas, ao contrário do que se possa supor, as academias de arte em Portugal não foram criadas antes da brasileira.⁷ A Real Academia de Belas Artes de Lisboa (bem como a portuense) surgiu dez anos após, em 1836, como demanda de artistas e entusiastas pelo amparo e incentivo do Estado às artes e, sobretudo, à indústria nacional.⁸

Em diversos sentidos, o final do século em Portugal foi um período de busca obstinada pela identidade nacional. Essa se tornou a “problemática de fundo” (LEANDRO, 2007) da cultura portuguesa, em meio à qual as academias de arte exerceram papel relevante. A esse respeito é importante lembrar⁹ que o primeiro número da revista *Artes e Letras*, de 1872, abriu com um artigo do marquês de Sousa Holstein (então vice-diretor da Academia lisboeta) em que buscou realizar uma espécie de história condensada da arte portuguesa, elencando aqueles que considerava terem contribuído com registros significativos: o Conde de Raczynski, Almeida Garrett, Cyrilo Volkmar Machado e, principalmente, o viajante inglês J. C. Robinson. Referindo-se a esses antigos amadores da arte portuguesa, e alegando recorrer ao método científico, Holstein defendia a existência de uma “Escola Portuguesa” de pintura, originada no século XVI com as obras do pintor Vasco Fernandes (conhecido como Grão Vasco). O principal intuito de Holstein era recuperar a imagem de um precursor, um pioneiro autêntico, um fundador da arte nacional. Essa busca pelas “origens” de uma arte nacional era ao mesmo tempo uma busca pela identidade da nação (LEANDRO, 2007).

O período praticamente coincidente em que Almeida Júnior e Malhoa cursam as academias do Rio de Janeiro e de Lisboa,¹⁰ entre o final da década de 1860 e meados da década de 1870, foi justamente esse, em que se debateram as prováveis singularidades da arte em cada nação, e sua relação íntima com a paisagem e com a história nacionais. A intelectualidade e os artistas, portanto, abordavam e enxergavam cada vez mais a arte como essa espécie de espelho da nacionalidade. O “nacional” tornava-se o “princípio criador da modernidade” (THIESSE, 1999, p. 23). Ao longo do século XIX, sobretudo em sua segunda metade, essa noção foi sendo elevada à condição de critério artístico de apreciação e de legitimação. Nesse instante da história, parte significativa do debate intelectual e público se indagava sobre qual haveria de ser a essência insuspeita e inalterável de cada nação.

7 O que não significa, entretanto, que Portugal não possuísse maior acúmulo de capital artístico que pudesse situá-lo um tanto mais próximo (geográfica e simbolicamente) dos centros do sistema artístico transnacional em constituição. Basta recordar aqui a Academia Portuguesa em Roma, na qual eram formados a maior parte dos artistas cortesãos portugueses. Aliás, alguns deles compuseram a primeira geração de professores da academia de Lisboa, como Manuel Antonio da Fonseca.

8 Ou seja, as academias de arte portuguesas nasceram em um agudo contexto de crise política e econômica, como espécie de subproduto das demandas liberais burguesas.

9 Sobre a atuação de Holstein consultar Leandro (1999, p. 55).

10 Ambos tiveram um período de formação entre 1869 e 1874.

No entanto, é preciso pontuar, a despeito dos esforços das academias para fundamentar uma história da arte nacional (fixando uma origem e situando a si próprias como passagem incontornável), havia já nesse período, entre meados da década de 1850 e o início da década de 1880, uma pressão exterior¹¹ às instituições que atacava tanto as formas de ensino, quanto os parâmetros de produção e apreciação artísticos por elas preconizados. Artistas e críticos passaram a questionar os preceitos vigentes, de tal modo que os movimentos de *plein air* ganharam força e notoriedade. A partir de então, não mais o exercício repetitivo de desenho e cópia dentro das salas das academias seria suficiente. O espaço de observação e criação deveria ser o exterior, o cenário deveria ser a natureza, tudo em função da busca pela reprodução da luz ideal, solar, dos tons adequados e “verdadeiros”: em parte, tratava-se da busca pela “paisagem nacional” e pela “cor local”.

Em Portugal, o grupo dos artistas que nucleavam as exposições trienais da Academia de Belas Artes de Lisboa e que criaram a Sociedade Promotora das Belas Artes incorpora esse espírito paisagista, eternizado na tela de Cristino da Silva, *Cinco artistas em Sintra*. No Brasil, a ideia está um tanto difusa entre os professores de paisagem (como Zeferino da Costa), mas é bem corporificada pelo Grupo Grimm.¹² Desde aqui, a nação passou a ser vislumbrada nas representações pictóricas com base em paisagens. Os elementos da natureza vão sendo convertidos em verdadeiros traços identitários nacionais, registros fidedignos e nostálgicos.¹³ Inicialmente, as paisagens são panoramas ou cenas despovoadas, de matas ou campos, com alguns elementos esparsos da presença humana: casebres, moinhos etc. Aos poucos, as figuras humanas vão sendo incorporadas, em geral discretas, sem feições ou grande trabalho de estudo corporal. Mas nas décadas finais do século XIX no Brasil e em Portugal,¹⁴ a paisagem e seus sentidos cedem o protagonismo ao personagem que a habita: camponeses e caipiras, trabalhadores do campo. A produção do inventário de imagens nacionais

11 Portugal e Brasil, desse modo, desenvolveram quase que *pari passu* a implementação do modelo acadêmico, com especificidades notórias que precisam ser levadas em conta, é bem verdade, mas com semelhanças sugestivas, da origem à crise, do método de ensino às reformas, da consolidação à contestação. O processo seguiu por caminhos parecidos, constituindo aos poucos os critérios de excelência e uma classe de mestres. No entanto, essa adoção do modelo francês de ensino e produção de arte ocorreu bastante tardiamente nos dois países, em um quadro de monarquias instáveis e às vésperas de transformações sociais decisivas, inclusive nos padrões de gosto. O declínio das academias tradicionais, ligadas às cortes, estava associado, nos dois contextos, à ascensão de outras instâncias de legitimação como a crítica ou até mesmo um mercado colecionista privado ainda tímido, mas cada vez mais significativo.

12 Johann Georg Grimm foi um pintor alemão viajante que havia chegado ao Brasil na década 1870, e que ocupou interinamente a cadeira de paisagem da Academia. Grimm deixou seu posto de professor seguido por um grupo de alunos enquanto permaneceu no Brasil (até 1887).

13 Vale considerar a distinção elaborada por Lilia Schwarcz citando Simon Schama: a paisagem é a natureza vista, pensada e representada “a partir dos olhos da cultura, do afeto e refeita a partir de construções sociais” (SCHWARCZ, 2014, p. 395).

14 Esse movimento havia ocorrido na França algumas décadas antes, com Jean-François Millet e Gustave Courbet, por exemplo, no contexto da Escola de Barbizon. Nas décadas seguintes, a pintura de tipos populares desdobrou-se em novos motivos e temas, enveredando cada vez mais pela busca das matrizes da identidade nacional.

enfim encontra o “povo”. Não por acaso foi que, no final do século XIX, nos dois casos, vicejou um naturalismo de características ditas “regionalistas”, com especial interesse etnográfico pelo interior rural.

1.2 REORDENAÇÕES MORFOLÓGICAS: QUESTÕES GERACIONAIS E DE TRAJETÓRIA

Se a pesquisa enfoca os cruzamentos¹⁵ entre os sistemas artísticos do Brasil e de Portugal no final do século XIX, e a paulatina formação de um sistema artístico transnacional, que insere e articula os agentes envolvidos sob as mesmas regras, e segundo o critério do pertencimento nacional, então surge aqui um problema metodológico: como se encaixam as biografias e trajetórias na construção dessa observação? Como partir dos agentes e acessar as macroestruturas? O propósito metodológico aqui exposto visa a inseri-las no procedimento de alternância das escalas de análise, oscilando entre fatos que se articulam apenas no plano local, e fatos que operam transnacionalmente, mantendo as trajetórias como fios condutores da pesquisa, vias de acesso para a análise de processos maiores.

Desse modo, vale iniciar dizendo que as coincidências biográficas entre Almeida Júnior e Malhoa começam no aspecto geracional. Não só estudaram no mesmo período como nasceram na mesma década, com uma distância de apenas cinco anos. Isso é relevante não apenas para que consideremos o quadro social e as conjunturas políticas com que lidaram, mas para que tenhamos mais ampla percepção do ambiente artístico em que ingressaram ainda muito jovens. Ter esse panorama delineado ajuda a entender de que modos ambos moveram-se no interior dos conjuntos de relações e talharam para si posições adequadas às disputas e demandas inerentes aos sistemas artísticos em transformação. E alguns traços da origem social dos artistas podem nos fornecer elementos para caracterizar a extração social média¹⁶ dos aspirantes das academias de arte na segunda metade do século XIX.

Em termos bastante sintéticos, mas imprescindíveis, é necessário expor que Almeida Júnior foi um pintor paulista que nasceu em 1850, estudou artes no Rio de Janeiro com o suporte financeiro de membros da elite cafeeira de Itu, sua cidade

15 A ideia de “histórias cruzadas”, proposta por Michael Werner e Bénédicte Zimmermann, é um tipo de abordagem sócio-histórica que dialoga com propostas comparativas e da globalização, aprofundando o enfoque sobre as “ligações, materializadas na esfera social ou simplesmente projetadas, entre diferentes formações historicamente constituídas” (p. 8, tradução minha). A abordagem de Werner e Zimmermann trabalha a noção de “cruzamentos”, que são pontos em que diferentes histórias se aglutinam e se implicam, de modo que se possa lançar questões sobre simultaneidade e as diferentes temporalidades envolvidas nesses eventos nodais.

16 Segundo José Carlos Durand, a Academia, e de modo geral a carreira artística, era tida por grande parte dos alunos de belas artes como um veículo de ascensão social, e a maioria dos alunos provinham das “classes pobres urbanas” (2009 [1989]: 6). Era comum que, entre os rapazes selecionados para estudar ou na Academia ou também no Liceu de Artes e Ofícios (criado em 1856), aqueles que viessem do interior das províncias para a corte recebessem ajuda de “homens influentes” (Idem: 7). Malhoa e Almeida Júnior provinham dos interiores, o que é outra das similaridades relevantes. Foram agentes, portanto, de um certo êxodo rural que começava a se configurar no final do século XIX.

natal no interior de São Paulo (LOURENÇO, 1980). Malhoa, por sua vez, nasceu em 1855, em Caldas da Rainha, pequena cidade de feição rural ao norte de Lisboa. Mudou-se para a capital ainda criança e no início da adolescência iniciou seus estudos artísticos. Sem o apadrinhamento de nenhum mecenas, Malhoa contou apenas com o suporte familiar nesse período, sobretudo de um irmão mais velho, um pequeno comerciante em Lisboa (SALDANHA, 2006). Ambos concluíram a formação profissional em meados da década de 1870.

Ao longo de seus anos de formação, Malhoa criou alguma proximidade e afinidade com o estilo¹⁷ de Tomás da Anunciação, seu professor, que, além de ter sido figura central na dinamização do cenário artístico português ao criar a Sociedade Promotora das Belas Artes¹⁸ e suas exposições (que por muito tempo suplantaram as exposições oficiais), foi pivô da transformação do gosto do público,¹⁹ abrindo espaço para as pinturas de paisagens, aldeias, campos e animais na década de 1860. Malhoa foi continuamente citado pela imprensa lisboeta como discípulo do “mestre Anunciação”.

Já Almeida Júnior teve, em sua passagem pela Academia Imperial de Belas Artes, maior proximidade pessoal com o professor Victor Meirelles, com quem chegou a trocar cartas sobre as frustrações e agruras da carreira artística e da carreira acadêmica.²⁰

17 Não por acaso a obra com que Malhoa estreia em exposições públicas foi a cena animalista “Seara invadida” (1881), que retrata um pequeno rebanho bovino em um trigal.

18 Mais do que uma sociedade de artistas, a Protetora (como era conhecida) era alimentada regularmente por seus associados entusiastas, potenciais compradores, que com o fomento garantiam a execução anual (assim foi durante década e meia) das exposições, evitando o problema da falta de recursos alegado pelo Estado. A sociedade foi, portanto, capaz de aglutinar uma clientela que, pela natureza de seu vínculo, foi o embrião burguês razoavelmente desenvolvido de um mercado artístico em Portugal. Dentre os amadores, destacam-se nomes como do rei D. Fernando II, dos duques de Palmela, do Marquês de Sousa Holstein e de Delfim Guedes, futuro Conde de Almedina (MARIZ, 2018, p. 63). O que atraía os colecionadores era o fato de que aqueles que contribuísem regularmente com valores generosos poderiam ser premiados com obras de arte dos artistas membros. Vale destacar que desde o início uma parte significativa dos associados ativos e compradores da Sociedade estava no Brasil (FRANÇA, 1966a, p. 432).

19 É importante ressaltar que o grande mérito de Anunciação ao criar a Promotora foi estimular a formação de um mercado colecionista. Porém, vale pontuar, era ainda bastante incipiente segundo a bibliografia especializada (MARIZ, 2018; FRANÇA, 1966a). Aquisições diretas eram, de fato, poucas. Em Portugal havia uma tradição colecionista de arte de longa data por parte da aristocracia, mas com certas características: os poucos colecionadores comumente adquiriam sobretudo arte italiana, francesa e flamenga. O gosto pela pintura portuguesa de costumes foi sendo gestado ao longo do século XIX e encontrou acolhimento sobretudo entre a burguesia ascendente. Nesse contexto foi que muitos “novos ricos” entre a burguesia recém-nobilitada iniciaram suas coleções particulares (FRANÇA, 1966a, p. 409).

20 Vale assinalar que, em uma de suas primeiras telas exposta, Almeida Júnior optou por reproduzir “Tarquínio e Lucrecia”, adotando como referência a reprodução realizada por Meirelles. Curiosamente, constata-se que Meirelles efetuou essa reprodução durante sua passagem por Roma. Miguel Angelo Lupi, professor de desenho de Malhoa na Real Academia de Belas Artes de Lisboa, em período quase coincidente, escolheu a mesma temática para realizar uma reprodução, também durante sua estadia em Roma, embora tenha adotado como referência outro pintor. Meirelles reproduziu Guido Cagnacci, e Lupi, Giovanni Biliverti. Não se trata de coincidência, mas de exemplo notório de como as temáticas

Meirelles, por sua vez, foi pupilo de Araújo Porto-Alegre durante sua estadia em Paris, entre 1852 e 1860. Sobre Meirelles e Agostinho da Motta pairava, na década de 1860, enorme expectativa, já que haviam sido bolsistas com formação em Paris (MIGLIACCIO, 2014b). Havia tornado-se comum criar em torno dos bolsistas em geral a expectativa de que, ao retornarem, elevariam o patamar de qualidade da arte nacional, e de que trariam inovações técnicas que transformariam a prática artística local. De volta ao Brasil, Meirelles tornou-se professor da cadeira de Pintura Histórica (tradicionalmente o mais elevado na hierarquia entre os gêneros de pintura), embora em suas obras a paisagem tenha conservado um papel relevante, construída com detalhismo.

Desse modo, podemos perceber que os gêneros pictóricos, a despeito da hierarquia convencional, têm diferentes estatutos e importâncias relativas em cada contexto nacional. Havia no Brasil, jovem nação, maior urgência e demanda por cenas históricas que servissem às narrativas que se constituíam sobre a história nacional, embora a natureza e suas representações não tenham sido ignoradas. Em Portugal, a demanda da crítica por uma renovação da imaginação nacional passava também por grandes cenas históricas, mas já em meados do século XIX se concentrava sobretudo nas paisagens e figuras do campo. Tanto é assim que a posição conquistada por Anunciação tornou-se constitutiva do sistema artístico em Portugal.

Até finais da década de 1870, portanto, Meirelles e Anunciação estiveram no centro dos sistemas artísticos brasileiro e português, respectivamente. Nesse momento, no entanto, fatores de contestação se intensificaram. Neste aspecto, o ano de 1879 foi especialmente significativo para os dois contextos, ápice das tensões que vinham se acumulando no universo das práticas artísticas entre os agentes que ocupavam os principais postos no interior da instituição, e aqueles (em geral, críticos que escreviam em periódicos) que apontavam seus métodos como antiquados. Novas gerações de artistas entusiasmavam os críticos, ansiosos por renovação. Em Portugal, a própria Promotora passou a sofrer com descrédito e desinteresse. Às dificuldades na arrecadação de fundos, somou-se ainda a morte de Tomás da Anunciação e a dureza das críticas que se multiplicaram e passaram a associar sua arte a “um convencionalismo banal e chato, em que se perdera toda a originalidade pessoal e todo o respeito da Natureza observada, [apresentada a] espectadores indiferentes e enfasiados” (ORTIGÃO, 1880).²¹

neoclássicas, ligadas à antiguidade romana, e os padrões estéticos e modelos compositivos definidos nos centros artísticos mundiais (Roma como o principal deles até meados do século XIX) circulavam globalmente segundo formas de mediação e em direções determinadas. Esses modelos eram considerados etapa fundamental do domínio técnico esperado que cada aluno tivesse. Dentro do recorte aqui praticado, esse é o primeiro exemplo explícito de um cruzamento significativo dos artistas nos espaços comuns de um campo transnacional em conformação.

21 Também em 1879 ocorreu no Rio de Janeiro a primeira Exposição Portuguesa (simultaneamente à XXV Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes), com o intuito de aprofundar as relações comerciais entre Brasil e Portugal. Essa foi uma das primeiras exposições internacionais de que participou Malhoa e aponta de modo indicial para os cruzamentos que se constituiriam.

No Brasil, além das críticas²² à sala dedicada à “Escola Nacional” durante a XXV Exposição Geral de Belas Artes, o ano ficou marcado pelo episódio que mobilizou boa parte da imprensa em torno daquela que ficou conhecida como “Questão Artística” (GUARILHA, 2005). Essa exposição geral contou com dois imensos painéis, duas pinturas históricas, que opuseram estilos conflitantes, e que dividiram a crítica: *Batalha dos Guararapes*, de Meirelles, e *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo. Após longos anos na Itália, Pedro Américo passou a representar, aos olhos da maior parte da crítica, a renovação tão ansiada (MIGLIACCIO, 2014b, p. 191; NOVELLI DURO, 2018), a adoção tão aguardada, no âmbito oficial, de preceitos realistas. Nessa contenda, embora ambos fossem professores da instituição, Meirelles figura como o polo conservador, associado aos preceitos mais inflexíveis do ensino acadêmico, enquanto Américo aparece como o polo dinamizador. Boa parte das críticas que compuseram então a quere-la em torno dos quadros não se dirigia tão e somente a Victor Meirelles, professor de Pintura de História, mas à própria Academia e ao seu modelo de ensino.

De modo geral, é perceptível que dois tipos de fatores passaram a reordenar os sistemas artísticos conformados pelas academias: os externos, produzidos pela crítica de periódicos, que vinha se constituindo como mediadora entre obras e público, instância de apreciação e legitimação, e parte constitutiva dos embates; e os internos, produzidos por artistas (em geral, bolsistas regressos de períodos no exterior) que, de modo mais ou menos acintoso, colocavam em questão os modos costumeiros de se produzir arte nas academias. Somam-se a isso ainda os fatores de ordem política, derivados das transformações em processo em ambas as conjunturas nacionais. Da década de 1880 em diante, com a intensificação dos deslocamentos internacionais de artistas e críticos, e os adventos cada vez mais frequentes de exposições internacionais e universais, o processo de reconfiguração dos sistemas artísticos nacionais e os cruzamentos e articulações entre eles se acentuaram de modo evidente.

1.3 PRÁTICAS TRANSNACIONALIZADAS E CONECTADAS: UMA ANÁLISE DOS CRUZAMENTOS

Com a formação concluída, ambos tiveram pela frente mercados artísticos em mutação, em que o papel do Estado se tornava incerto (haja vista as transformações políticas em curso). Tratar das trajetórias profissionais implica, portanto, observar os meios adotados por cada um para criar para si uma clientela, bem como considerar a ampla gama de agentes que de modo direto ou indireto contribuiu para a realização deste feito.

Em 1876 Almeida Júnior já havia regressado do Rio de Janeiro para São Paulo, para o seio do grupo que o financiou, onde tentou fixar ateliê e formatar um mercado local. Embora não tenha concorrido ao prêmio de viagem ao exterior pela Academia no fi-

22 Mal foi apresentada ao público e a Coleção de Quadros Nacionais recebeu de contragolpe uma enxurrada de duras críticas, apontando suas lacunas e desarranjos. De um modo geral, a coleção não foi bem recebida por uma parcela da imprensa em que atuava uma crítica decididamente antiacadêmica (SQUEFF, 2012, p. 179).

nal de seus estudos, foi nesse ano que, no entanto, recebeu diretamente do imperador D. Pedro II um auxílio pessoal (conhecido como “bolsinho imperial”) que o permitiu estudar em Paris por seis anos, até 1882. Ou seja, mesmo a oportunidade de incrementar seus estudos e ampliar seu reconhecimento foi fruto de um tipo de favorecimento pessoal. Malhoa, por sua vez, buscou desde 1874 ser premiado com a viagem ao exterior pela Academia Real de Belas Artes de Lisboa. Malsucedido, em carta de 1889 ao crítico amador Bartholomeu Ribeiro Arthur, disse ter quase desistido da arte. Suas primeiras participações em exposições foram tímidas, com poucos quadros. Foi apenas com a formação e consolidação do Grupo do Leão²³ e das contínuas Exposições de Quadros Modernos que Malhoa fincou seu engajamento na carreira.

Nesse ponto inicial as trajetórias divergiram em possibilidades e estratégias: Malhoa, que não contou com mecenas, inseriu-se profissionalmente na arte por meio de um grupo de artistas de sua geração. Ademais, não pôde emprestar de Paris créditos para sua legitimação e consagração em seu próprio contexto nacional. Foi necessário que jogasse com outros recursos.²⁴ Almeida Júnior, pelo contrário, optou por realizar voo solo em São Paulo (algo até então incomum) e contou principalmente com seu capital social de relações pessoais. Individual ou coletivamente, com ou sem Paris, a ambos o início da década de 1880 impôs escolhas que resultaram como tomadas de posição: para Almeida Júnior, ter optado por voltar para São Paulo significou abdicar de uma carreira ligada à Academia e às possibilidades do mercado artístico carioca; para Malhoa, integrar o Grupo do Leão significou, entre outras coisas, tensionar a ampliação e a renovação do universo artístico português, em que o quadro restrito de mestres das academias se renovava muito lentamente.

E é justamente a passagem de Almeida Júnior por Paris que começa a expôr, no recorte aqui proposto, os cruzamentos entre os planos nacionais analisados. Havia intensa circulação de artistas do mundo inteiro por Paris, que se tornava o local da máxima consagração artística, ponto de onde irradiavam os parâmetros da produção

23 O Grupo do Leão era uma formação, um coletivo que reunia artistas, críticos e literatos com perspectivas assemelhadas sobre a arte e com os mesmos anseios de transformar o ambiente artístico lisboeta. Eram, sobretudo, jovens que se reuniam e confraternizavam na Cervejaria Leão de Ouro, na Baixa de Lisboa. O agrupamento, inicialmente motivado pela sociabilidade entre artistas e intelectuais com grandes aspirações, tomou formas concretas quando encetou a iniciativa de organizar suas próprias exposições (ditas “de quadros modernos”) e, assim, marcar um contraponto em relação às exposições da Promotora. Foi composto fundamentalmente pelos artistas António da Silva Porto, João Vaz, António Ramalho, Ribeiro Cristino, os irmãos Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, José Moura Girão, Manuel Henrique Pinto, Leandro Braga e, naturalmente, José Malhoa, mas também os escritores, jornalistas e críticos Alberto de Oliveira, Mariano Pina, Monteiro Ramalho e Emídio de Brito Monteiro.

24 E, como consequência imprevista de sua contrariedade, ter permanecido em Portugal acabou sendo, em certa medida, um trunfo. Isso porque, posteriormente, do ponto de vista de parcela da crítica (Filho de Almeida (1911 [1906]), por exemplo), Malhoa não teria ficado suscetível aos “estrangeirismos” e, por isso, teria se constituído como o “mais nacional” dos artistas. Contudo, Malhoa não abdicou das possibilidades de consagração que o espaço artístico francês significavam. Pelo contrário, à sua maneira realizou importantes investidas em Paris, como veremos adiante.

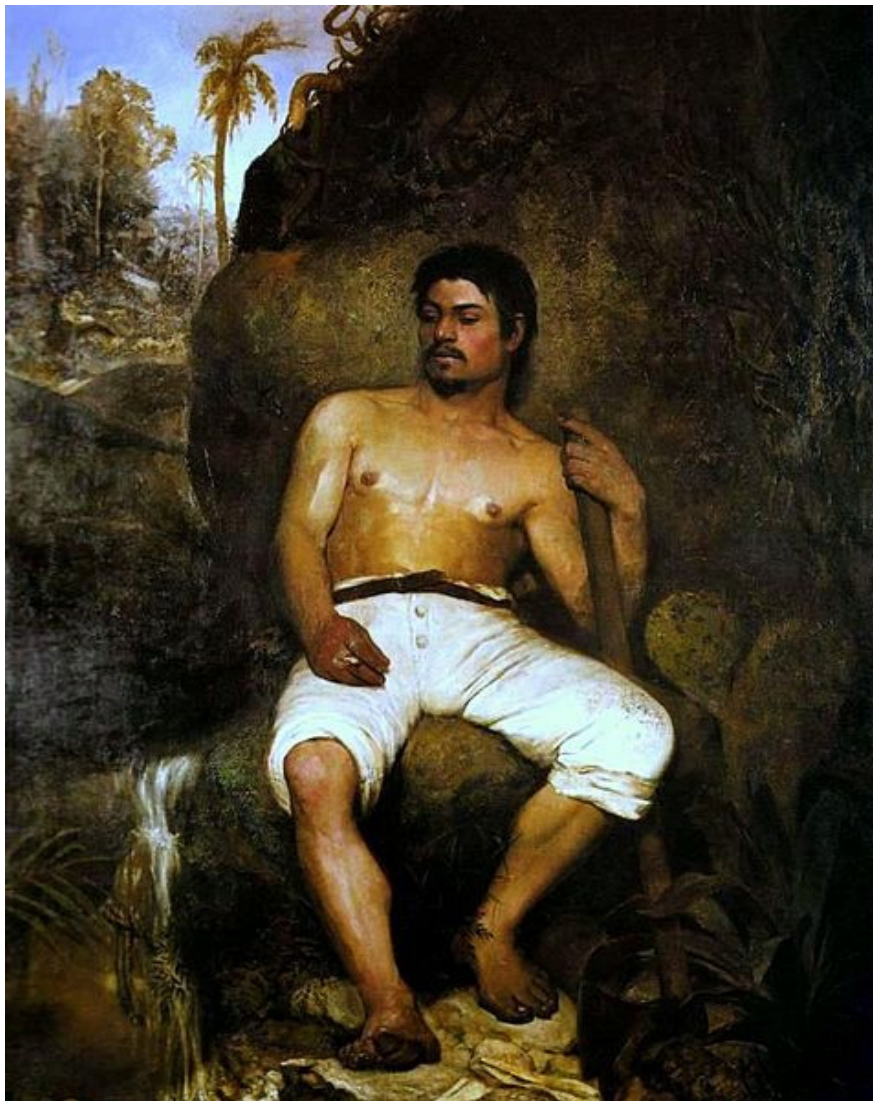
e da apreciação estética, grande centro²⁵ artístico global (CASANOVA, 2002). A essa altura, tornou-se evidente que o Brasil já não mirava Portugal como referencial estético, mas, sim, ambos miravam os mesmos centros do campo artístico transnacional. Foi nesse momento que Almeida Júnior passou a frequentar os ateliês dos mestres Alexandre Cabanel e Adolphe Yvon (espaço cosmopolita que acolhia boa parte dos alunos bolsistas advindos das margens do sistema artístico mundial).

Suas primeiras exposições como ex-aluno da Academia se deram em Paris. Participou dos *Salons des Artistes Français* de 1880, 1881 e 1882. E, o que é significativo, obteve em Paris uma pequena, porém interessante repercussão entre os comentadores. Ademais, a década de 1880 foi de primeiras experimentações com personagens e cenas rurais, de “tipos” humanos. Em 1879 pintou *Derrubador brasileiro* (Figura 1.1), que expôs no ano seguinte no salão parisiense, em que retratou uma personagem popular em uma paisagem de “natureza virgem”. Para Fernanda Pitta, *Derrubador brasileiro* situou-se numa espécie de limbo, na exata transição “entre gêneros, temáticas e significados” (2017, p. 429): embora seja possível que Almeida Júnior tivesse em mente a Coleção Escola Nacional em formação na Academia Imperial de Belas Artes quando pintou, a obra nem bem se encaixou nos parâmetros estéticos da instituição, nem entusiasmou a crítica.²⁶

25 Segundo Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, “podemos definir centro artístico como um lugar caracterizado pela presença de um grande número de artistas e patrocinadores que, a partir de motivações diversas [...] estão dispostos a investir parte de suas riquezas em obras de arte. [...] Poderá ser ainda dotado de instituições de tutela, formação e promoção de artistas, bem como de distribuição de suas obras. Por fim, terá um público muito maior do que o constituído pelos próprios patrocinadores; um público que, longe de ser homogêneo, será dividido em grupos, cada um com seus próprios hábitos de percepção e critérios de avaliação e passíveis de se traduzir em expectativas e demandas específicas” (198, p. 53, tradução minha). Ou seja, a ideia de “centro” pressupõe um lugar que reúna uma série de condições materiais, e relaciona-se, por isso, com uma posição de privilégio e poder econômico. As periferias, ponderam os autores, não são, no entanto, lugares passivos da repetição tardia dos ditames advindos do centro. A relação centro e periferia implica conflito e tensão, de modo que as periferias, sempre que possível, desafiam os centros e incorporam suas tendências de modos únicos e imprevisíveis.

26 Segundo o ideal estético da Academia, deveriam figurar na coleção imagens épicas e históricas, preferencialmente com figuras indígenas, herói ideal da narrativa romântica nacionalista e imperial. A tela nada heroica pintada por Almeida Júnior, embora trouxesse uma personagem viril, apresentava-a em uma cena sem qualquer grandeza ou dramaticidade, absolutamente prosaica, desfrutando um momento de pausa do trabalho braçal (e fumando). A personagem de Almeida Júnior tinha, para o projeto visual da Academia, o defeito de expor uma personagem mestiça que, portanto, não versava sobre um passado longínquo, mas sim sobre um tempo incomodamente próximo, presente. Por outro lado, a tela não representava também um modelo de dissidência como era esperado por boa parte da crítica. Como bem apontado por Pitta, os aspectos técnicos não são definidos, variando entre classicizantes e realistas (2013, pp. 176-177).

Figura 1.1 – José Ferraz de Almeida Júnior. *Derrubador brasileiro*, Óleo sobre tela, 227x182 cm, 1875, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Fonte: commons.wikimedia.org (public domain).

A despeito do sucesso da tela, é importante situar aqui que foi em contato com Eduardo Prado (e seu pensamento²⁷) que Almeida Júnior arriscou essa primeira ver-

27 Em diálogo com o cientificismo que lhe chegava por intermédio da intelectualidade portuguesa, principalmente por parte de Oliveira Martins, Prado produziu uma espécie de racialismo local, especificamente paulista. Martins defendia que em São Paulo havia ocorrido a mestiçagem que teria servido de base à formação do povo brasileiro. Prado levou adiante essa tese, defendendo que o caboclo paulista era o resultado da ideal combinação da inteligência do componente branco e da sensibilidade e força do elemento ameríndio.

são de um “brasileiro”. É notório que, mesmo enquanto esteve em Paris, o pintor continuou ligado à elite paulista de diferentes maneiras: realizou algumas encomendas de retratos, trocou cartas, mas sobretudo, manteve-se próximo²⁸ do círculo de artistas e intelectuais centralizado por Eduardo Prado em seu apartamento, na Rue de Rivoli (MIGLIACCIO, 2005; 2014a).²⁹ Eduardo circulava intensamente entre São Paulo, Rio de Janeiro, Lisboa e Paris, atuando como ponte importante entre diversos intelectuais, tendo sido ele também escritor, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Figura complexa, aqui há que se destacar do pensamento e da atuação de Eduardo Prado apenas suas formulações sobre o que Antonio Celso Ferreira denomina “caboclisto”. Prado fazia parte de um conjunto de escritores que desde o final do século XIX “buscava as raízes da autêntica nacionalidade no homem do interior. [...] Um círculo letrado que ia da fazenda ao *boulevard*, ou vice-versa, [...] na virada do século dividido entre a Europa e a Fazenda do Brejão” (FERREIRA, 2002, pp. 218-9). Ou seja, desde pelo menos sua estadia em Paris foi que Almeida Júnior travou contato com ideias, imagens e teorias que enquadravam o homem do campo em viés nacionalista.³⁰

Para o contexto português finissecular, embora Malhoa não tenha continuado seus estudos como bolsista, Paris também teve implicações relevantes, e mesmo decisivas. Em 1879, voltaram de Paris dois bolsistas sobre os quais o meio artístico português nutria expectativas extremamente positivas: António da Silva Porto e João Marques de Oliveira. Ambos foram alunos da Academia Portuense de Belas Artes e durante anos, enquanto participaram dos Salões franceses, foram tomados pela crítica portuguesa como prodígios (especialmente Silva Porto), imbuídos de uma imensa capacidade de revolucionar a arte em Portugal. Além deles, os pintores José Júlio de Sousa Pinto e Henrique Pousão também passaram pelo ateliê de Cabanel durante suas estadias em Paris, alguns deles em momentos coincidentes a Almeida Júnior (MIGLIACCIO, 2005; 2014a).³¹

De volta a Portugal, foi em torno da estética e das relações de Silva Porto que se estruturou toda uma geração de artistas, que tomou forma primeiro por intermédio do Grupo do Leão. Ao longo da década seguinte, o meio artístico português se reordenou em função dos artistas do grupo e de suas proposições. Malhoa esteve na gênese do movimento e foi por meio dele que ganhou notoriedade. O grupo, inegavelmente, pretendia-se disruptivo. Portava um discurso de ruptura e anunciava-se como “novo”. Foi com esse espírito que a crítica, em 1879, ao avaliar sua participação na exposição

28 Conforme assinala Pitta (2013), apesar de não haver registro conhecido de que Almeida Júnior tenha de fato se relacionado com esse círculo de intelectuais, é importante lembrar, por exemplo, que Eduardo Prado já havia comprado uma tela do pintor em 1880. Além disso, Almeida Júnior realizou, imediatamente após retornar ao Brasil, um plafond no palacete de Dona Veridiana Prado, mãe de Eduardo.

29 Segundo Migliaccio, “uma verdadeira colônia artística luso-brasileira iria se reunir em Paris na residência do paulista Eduardo Prado, amigo de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão” (2005).

30 É possível supor, portanto, que ali, em Paris, despontava em Almeida Júnior o que Pitta denomina “solução paulista ao problema da escola brasileira” (2013, p. 149).

31 No início da década de 1880, diversos desses artistas encontraram-se também pela Itália, que permanecia sendo um cruzamento relevante nos percursos dos artistas.

organizada pela Promotora, os adjectivou de “dissidentes”. O que fizeram foi abraçar³² essas denominações. Silva Porto, portanto, representa uma importante ponte que conecta, ainda que de modo sutil, o contexto de transformação institucional e do padrão de gosto na arte portuguesa ao contexto brasileiro, com certa mediação de Paris.

Nesse mesmo período, contudo, Malhoa é considerado ainda apenas uma “promessa” para a crítica de periódicos, coadjuvante no conjunto do Grupo do Leão, ladeado por colegas mais reconhecidos. Lentamente, exposição após exposição, Malhoa foi construindo seu reconhecimento com cada vez maior arrojo. De um lado, produziu retratos para a nobreza decadente, de outro, começou a constituir uma clientela para suas cenas rurais entre a burguesia em ascensão. Foi na década de 1880 que nasceu o vínculo entre Malhoa e a família Relvas, por exemplo, sobretudo com José Relvas.³³

Por sua parte, Almeida Júnior, quando retornou ao Brasil em 1882, encontrou uma recepção entusiasmada, porém parcimoniosa, por parte da crítica atuante no Rio de Janeiro. O crítico Gonzaga Duque, por exemplo, avaliando as obras expostas por Almeida Júnior em 1882 na Academia, considerava-o alguém com uma “compreensão artística [...] muito mais adequada ao nosso tempo” (1995 [1888], p. 62),³⁴ mas parecia se frustrar com a opção de Almeida Júnior por São Paulo, onde o artista lhe parecia menos visível e mais “provinciano”. Muito do que realiza no mirrado mercado paulista entre a última exposição da Academia Imperial de Belas Artes, em 1884, e a Exposição Universal de Paris, em 1889, foram retratos de encomendantes. Embora se incomodasse com a demanda tacanha, foi por meio dela que Almeida Júnior consolidou, junto às elites políticas e econômicas paulistas, as possibilidades de realizar outras espécies de trabalhos.

O que se afigura, portanto, é que o pintor optou por uma estratégia artística muito mais atrelada ao ateliê do que à instituição de ensino. Não é fortuito que ao longo da década tenha passado a receber os críticos em seu ateliê. Boa parte dos textos críticos dirigidos a ele no período abordam visitas e interações nesse espaço de trabalho, como

32 O que o grupo fez foi, em verdade, produzir essa percepção sobre si, uma vez que os críticos que emitiram essas impressões eram, na maior parte dos casos, ligados ao grupo. Longe de ser uma esfera autônoma e apartada, parte significativa da crítica se confundia entre os artistas, nas práticas e nos ambientes de sociabilidade.

33 Carlos Relvas era o cultivado herdeiro de um enriquecido proprietário rural, produtor de vinhos. Tornou-se um dileitante apreciador da arte, colecionador e, a partir da década de 1860, artista amador no ramo nascente da fotografia. Malhoa desenvolveu com Carlos e, posteriormente, com seu filho, José Relvas, uma relação duradoura. Relvas foi, sem dúvidas, seu mais relevante cliente e, além disso, responsável por apresentar Malhoa a uma série de outros clientes, como Miguel Angelo Lambertini e Jerônimo da Costa Bravo. Vale ressaltar também que José Relvas foi quem, nos quadros do movimento republicano, proclamou a República das sacadas da Câmara Municipal de Lisboa, em 1910.

34 Importa dizer que esse texto de Gonzaga Duque, que foi inicialmente publicado em sua coluna de jornal, depois passou a integrar o livro “A Arte Brasileira”, publicado em 1888, um dos primeiros livros a esboçar uma análise sistemática da arte no Brasil. Nesse mesmo livro, sobretudo em passagens na introdução e na conclusão, o autor faz referências a críticos franceses como Eugène Véron e Hyppolite Taine, e ao português Ramalho Ortigão.

ocorreu com Tomás Lino da Assunção³⁵ em 1884, Ezequiel Freire³⁶ em 1885, Ramalho Ortigão em 1887³⁷ e Filinto de Almeida em 1890.

Faz-se necessário, portanto, salientar o papel da imprensa ilustrada e periódica na produção de apreciações das obras doravante. A atuação de críticos e intelectuais nesses veículos foi de fundamental importância como mediação entre artistas e públicos consumidores (compradores e frequentadores de exposições), uma vez que esses agentes, com espaço regular na imprensa, foram fornecendo os instrumentos e modos de apreciação que implicaram numa paulatina e regular transformação do gosto do público. A crítica, portanto, emergiu para a pesquisa como uma esfera particular da recepção, cuja função não se encerra em si mesma, na fruição. Pelo contrário, a crítica enquanto função especializada foi se consolidando no final do século XIX como camada intermédia da recepção cuja função era ajudar a produzir o olhar do público. Ademais, converteu-se também em subcampo do espaço artístico, componente dos embates, fomentando as polêmicas, produzindo e reforçando polarizações.

Porém, mais do que elemento dinamizador e instância de consagração em franco processo de consolidação no interior do universo artístico, a crítica torna-se também o principal veículo por meio do qual um plano supranacional adquire consistência. É por intermédio da crítica que os debates, paradigmas e parâmetros artísticos circulam cada vez de modo mais acelerado globalmente. Os críticos são seus portadores privilegiados, mensageiros ou mediadores do debate; e livros e revistas, os suportes por exce-

35 Lino de Assunção foi um crítico, editor, jornalista e historiador português. Em seus poucos anos no Brasil, Lino criou a editora e livraria Faro & Lino, e foi redator da Gazeta de Notícias. Ao longo de toda a sua vida, estabeleceu uma intensa relação de troca intelectual com o historiador cearense Capistrano de Abreu e com o Barão do Rio Branco. A colaboração entre esses intelectuais e trocas de documentos por correspondências tinha um único objetivo: ajudar a escrever a história pátria de seus países. Na imprensa, Lino colaborou em Portugal sobretudo com o crítico António Ennes. Ou seja, Lino de Assunção foi também um importante ator dos intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal no final do século XIX.

36 Freire era carioca, nascido em Resende, mas na década de 1880 atuou no jornal Correio Paulistano. Era também escritor, contista e poeta. Mudou-se para São Paulo em 1874, onde realizou o curso superior de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco. Foi, provavelmente, o primeiro crítico de importância a atuar na imprensa paulista. Mas sua carreira é sugestiva a respeito do baixíssimo grau de autonomização da atividade crítica na província paulista, uma vez que foi nomeado juiz em 1884, e tornou-se professor de retórica em 1885, isso sem falar de sua atividade como literato. Para os propósitos aqui estabelecidos, é importante destacar que, como intelectual, Freire admirava o veterano crítico português Ramalho Ortigão. As formulações teóricas de Ortigão eram o pano de fundo das interpretações de Freire, que em 1887 dedica-lhe o conto Pedro Gobá, mesmo ano da visita do crítico português a São Paulo, com quem manteve uma troca de correspondências. Freire, portanto, foi uma espécie de articulador local e um dos responsáveis por constituir uma crítica regular nos periódicos paulistas.

37 Em 1887, Ortigão veio ao Brasil para passar um tempo no Rio de Janeiro, conhecer a cidade, visitar os irmãos (comerciantes com relevante atuação pública, um dos quais chegou a ser presidente do Real Gabinete Português de Leitura) e os colegas da Gazeta de Notícias, com quem colaborava já há uma década. Sua passagem por São Paulo foi brevíssima e não surtiu em nenhum texto específico de sua parte. A visita a Almeida Júnior foi mencionada como nota no Diário Mercantil.

lência dessa dinâmica transnacional.³⁸ Ideias e convenções circularam prioritariamente em certas direções (dos centros às margens do espaço artístico transnacional³⁹), carregadas por mediadores-chave, cujo reconhecimento nos contextos nacionais lhes garantia certo controle da doxa estética.

Nesse caminho analítico, o crítico português Ramalho Ortigão (1837-1915) teve enorme importância por concentrar um vasto conjunto de relações. Ortigão era de uma geração anterior à maioria dos artistas nascidos na década de 1850, como eram Malhoa e Almeida Júnior, e conquistou no espaço transnacional que conectava Brasil e Portugal um enorme reconhecimento como intelectual crítico de arte. Foi sob certa sombra e mediação de Ortigão que foi se formando também no Brasil uma crítica de arte especializada, primeiro no Rio de Janeiro e depois nos demais estados.

Entre o final da década de 1870 e a maior parte da década seguinte Ortigão foi, entre outras coisas, colunista no jornal *Gazeta de Notícias*,⁴⁰ do Rio de Janeiro. Sua reputação e seu reconhecimento fizeram com que o intelectual português se tornasse um importante fiador do debate estético. Foi Ortigão, portanto, quem colocou de fato em circulação certos parâmetros “modernos”⁴¹ de apreciação dos dois lados do Atlântico. Por seu papel como crítico em periódicos de expressiva tiragem, ele tem relevância nos dois cenários nacionais, o brasileiro e o português. Ou ainda, pode ser compreendido como um agente de atuação transnacional: quando publica na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro ao mesmo tempo que em Portugal, no seu mensário de

38 É relevante mencionar ainda que, de meados do século XIX às duas primeiras décadas do século XX, pulularam revistas ilustradas binacionais, destinadas a atender públicos dos dois lados do oceano Atlântico (muitas das quais produzidas e impressas em Paris e de lá enviadas para Lisboa e para o Rio de Janeiro). São os casos, por exemplo, das revistas *A Ilustração* (1884-1892), *Os Dois Mundos* (1877-1881), *A Revista. Ilustração Luso-Brasileira* (1893) e *Brasil-Portugal* (1899-1914). No Brasil, a intelectualidade crítica portuguesa ganhou espaço nas redações e colunas de jornais. Eram numerosos os críticos que tinham espaço regular de publicação no Brasil, bem como aqueles que circulavam com alguma frequência entre os dois países e firmavam posições nos dois contextos. Além de Ortigão, podemos mencionar Rafael Bordalo Pinheiro (cartunista), Tomás Lino da Assunção e Mariano Pina. Sobre o tema, ver Luca (2018).

39 Os centros são, enfim, os espaços dotados da capacidade de determinar ou difundir as “modas” e “modelos” da produção estética e detêm, portanto, o poder de “controlar uma das principais vias de acesso à modernidade” (CASANOVA, 2002, p. 117).

40 A *Gazeta de Notícias* foi fundada em 1875 pelo brasileiro José Ferreira de Souza Araújo e pelos portugueses Manuel Rodrigues de Carneiro Júnior e Elísio Mendes. Ocupou um flanco no mercado como jornal diário de baixo custo, bancado pelas assinaturas, vendagens e, sobretudo, pelos anunciantes. A *Gazeta* exerceu papel fundamental no conjunto da análise aqui empreendida já que atuou como importante ponte entre intelectuais brasileiros e portugueses. Foi a convite de Ferreira de Araújo que o crítico Ramalho Ortigão visitou o Brasil em 1887 (MINÉ, 2006, p. 216). Além disso, por meio da *Gazeta* o público brasileiro tinha acesso a escritos de outros portugueses, como Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis e Oliveira Martins (LUCA, 2018, p. 25).

41 “Moderno” era o principal qualificativo de um artista ou obra. Utilizado de modo vago e impreciso, o termo comportava uma série de atributos, mas, acima de tudo, moderno era tudo aquilo que pertencia ao presente, era uma demanda por contemporaneidade, “ou seja, o termo era usado para demarcar diferenças dentro do presente e para definir distinções em relação ao passado” (DAZZI, 2012, p. 91). O termo caracterizava, assim, “uma atitude específica para com o presente” (Idem).

crônicas *As Farpas*, e em suas colunas do Diário da Manhã, está inserindo nos dois contextos os mesmos critérios de juízo estético, ligados a uma certa ideia de realismo que busca apreciar nas obras a expressão da individualidade artística, porém associada à nacionalidade do artista, como se ela fosse parte significativa dessa individualidade e a arte devesse conter algo de “nacional”.

Colocado brevemente à parte o desenvolvimento da crítica, é preciso notar também que desde o final da década de 1880, tanto Almeida Júnior quanto Malhoa passaram a, em virtude de algum reconhecimento acumulado, executar encomendas oficiais para edifícios públicos. Enquanto trabalhavam seus projetos estéticos, procuravam ajustá-los às necessidades, expectativas, demandas e projetos das clientelas que vinham constituindo. Mas foi só mesmo na década de 1890 que o processo que ambos percorreram até se posicionarem no posto de “artistas nacionais” se precipitou de fato (e que Malhoa seguiu percorrendo nas primeiras décadas do século XX. Almeida Júnior faleceu em 1899).

Na década anterior à virada do século Almeida Júnior aprofundou seus vínculos com grupos das elites dirigentes paulistas⁴² e investiu definitivamente na elaboração de uma iconografia sobre o homem do campo do interior do país, o caipira. Foi na década de 1890 que seus caipiras foram musealizados em São Paulo e, enfim, colecionados. *Amolação interrompida*⁴³ (Figura 1.2) e *Caipira picando fumo* foram adquiridas pelo Estado por indicação de Cesário Motta Júnior para compor o saguão principal do Museu do Ipiranga ao lado do grande painel de Pedro Américo *Independência ou morte*, e com ela passaram a sugerir certa congruência e continuidade, compondo uma espécie de tríptico “híbrido”. Enquanto na tela de Américo o caipira aparece marginalmente, alheio ao fato histórico representado, nas telas de Almeida Júnior ele é o protagonista e contém em si a história. Anônimo, no entanto, o caipira de Almeida Júnior representa o homem arredado da civilização. Mas não foi apenas internamente, no Brasil e em Portugal, que caipiras e camponeses foram ganhando o gosto da

42 É imprescindível lembrar que a República foi proclamada no Brasil em 1889 e que ao longo da década de 1890 boa parte da clientela de Almeida Júnior ascendeu aos mais altos postos do Estado. Foi por isso que, ao longo da última década e meia do século XIX, Almeida Júnior foi sendo integrado aos projetos estético-ideológicos paulistas, que visavam criar uma narrativa histórica sobre a formação do Brasil centrada em São Paulo, e amparada por documentos, instituições e, sobretudo, imagens. Entre 1889 e 1915 foram criados o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Museu Paulista, a Escola Politécnica, a Bolsa de Valores, a Academia Paulista de Letras e o prédio definitivo do Liceu de Artes e Ofícios, que passou a dividir o espaço com a recém-instituída Pinacoteca do Estado. Desses, o Museu Paulista é que concentrou os maiores esforços para criar narrativas e simbologias visuais, organizadas no acervo exposto. As encomendas anteriores à república são integradas a essa narrativa (sobretudo *Independência ou Morte*, de Pedro Américo), e novas obras foram sendo adquiridas com esse fim, principalmente sob a gestão de Cesário Motta Júnior na Secretaria de Negócios do Estado. Nessa ocasião é que os caipiras retratados por Almeida Júnior adentraram o museu, em grande formato, no Salão de Honra, como forma de fazer figurar ali certa perspectiva sobre a formação do povo paulista, a partir da ocupação do território. Sobre esse assunto consultar Pitta (2013), mas também Nery (2015), Lima Jr. e Nery (2019) e Oliveira e Mattos (1999).

43 Essa obra ganhou também uma versão reduzida, adquirida pelo colecionador João Maurício Sampaio Viana, filho do Barão de Sampaio Viana, português e funcionário público no Rio de Janeiro. Formou-se advogado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, quando então casou-se com a filha do professor Clemente Falcão. Foi também deputado pelo Partido Republicano Paulista (LOURENÇO, 1980).

crítica e da clientela. Não foram só os museus nacionais e as salas de palacetes que as telas foram ocupando. Vez ou outra, essas imagens rodaram o mundo, percorreram os circuitos dos impressos ilustrados e das exposições internacionais. Em 1889, a tela *Caipiras Negaceando* foi enviada à Exposição Universal de Paris,⁴⁴ e em 1893, com intermédio de seu cliente, o engenheiro Adolfo Augusto Pinto, foi encaminhada para a Exposição Mundial Colombiana de Chicago.

Figura 1.2 – José Ferraz de Almeida Júnior. Amolação interrompida. Óleo sobre tela, 200x140 cm, 1894. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: acervo.pinacoteca.org.br (Inv. PINA00011).

Do mesmo modo e no mesmo período, Malhoa aprofundou seu interesse pelas cenas camponesas, mas ampliou o reconhecimento desses trabalhos muito em função de dois fatores: suas contínuas participações em certames estrangeiros, e a morte de

⁴⁴ Cujo comitê organizador franco-brasileiro foi encabeçado pelo Barão do Rio Branco e por Eduardo Prado.

Silva Porto em 1893, que abriu um enorme flanco no espaço artístico português. Entre meados da década de 1890 e o início do século XX, Malhoa fez relevantes incursões internacionais. Em 1897 associou-se à *Société des Artites Français* e passou a enviar obras regularmente para as exposições anuais. Em 1900 finalmente visitou Paris pela primeira vez, onde viu suas próprias obras expostas⁴⁵ na Exposição Universal.⁴⁶Essas exposições ditas “universais” apontam, em alguma medida, para a esfera transnacional das práticas artísticas. Somente com o vislumbre de um sistema artístico transnacional em formação é que se torna possível compreender como imagens tão tipicamente locais ganharam o estatuto de universais: se por um lado representam algo de absolutamente nacional (ou, até mesmo, regional), caipiras e camponesas respondem a parâmetros,⁴⁷ modelos e convenções estéticos que circulam globalmente.

E se os caminhos oficiais das bolsas não criaram as condições para que isso ocorresse antes, já próximo à virada do século, consagrado e amparado por um nicho de mercado que conseguiu criar para si em Portugal, Malhoa passa não só a expôr na capital francesa, como a visitar a cidade com alguma frequência, por vezes acompanhado de Relvas. Nas palavras de Nuno Saldanha (2006, p. 78), aparenta ter sido com essas experiências internacionais que Malhoa encampou de vez o “portuguesismo” como projeto e característica perene, embora bastante presente nas formas da crítica apreciá-lo já há quase uma década. É como se Malhoa tivesse compreendido com o ambiente cosmopolita que certo nacionalismo assim expresso era a moeda de troca do meio artístico transnacional, idioma comum.

Desse modo, de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, Almeida Júnior e Malhoa integraram-se ao diálogo transnacional. Suas obras, portanto, respondiam a um só tempo à conjuntura nacional em que estavam inseridos, e aos diálogos estéticos em circulação, encetados desde os centros do sistema artístico mundial. Ao mesmo tempo que tensionavam seus próprios espaços artísticos nacionais, no conjunto do espaço artístico transnacional posicionavam-se no *juste milieu* artístico. As posições estéticas que assumiram foram elementos fundamentais das transformações socioculturais e simbólicas em seus países, modo pelo qual tentaram tocar a temporalidade moderna europeia. Ao mesmo tempo, essas posições respondiam também ao quadro de transformações políticas nos dois países e, a despeito das intenções dos artistas, parte de suas obras carregam essas intencionalidades (BAXANDALL, 1985), e por décadas foram utilizadas para o fim de recriar os imaginários nacionais.⁴⁸

45 Para exemplificar, à Exposição Universal de Paris Malhoa enviou *Volta da Romaria*.

46 Nessa etapa de internacionalização de suas pretensões, a mediação de Relvas foi bastante relevante, haja vista o episódio em que Relvas apresenta a Malhoa negociadores de arte que poderiam inserir algumas de suas obras em galerias do mercado francês (SALDANHA, 2006). Desse modo, é notável que também clientes podiam ocupar o papel de mediadores na constituição do espaço artístico transnacional e na efetivação de transferências culturais (ESPAGNE, 2013).

47 Não se trata, portanto, nem de cópia, nem de influência. São respostas (criativas) no âmbito de um diálogo que se articula no plano transnacional.

48 Não por acaso que Almeida Júnior foi cuidadosamente escolhido por parte dos modernistas paulistas do início do século como seu precursor, fundador de uma arte “nacional” (assim o chamaram Oswald de Andrade, em 1915, e Mário de Andrade, em 1934). Não por acaso também Malhoa penetrou o imaginário da Primeira República e ressurgiu no nacionalismo salazarista da década de 1930.

Vale lembrar ainda que nos primeiros anos do século XX, os vínculos econômicos e culturais que vinham sendo recriados entre Brasil e Portugal se consolidaram. As relações engendradas entre artistas brasileiros e portugueses em Paris e Roma desde o final da década de 1870 converteram-se, afinal, em uma rota. Para Malhoa⁴⁹ foram, na primeira década, três certames relevantes a serem considerados: a Exposição Portuguesa de 1902 no Liceu de Artes e Ofícios, coletiva, a exposição individual de Malhoa, ocorrida a convite, no prédio do Gabinete Português de Leitura,⁵⁰ em 1906, e a Exposição Nacional, de 1908.⁵¹ Em todas essas ocasiões, o que os artistas portugueses buscavam era tornar o Brasil um mercado aberto e atrativo. E, para isso, buscavam mobilizar o saudosismo da comunidade imigrante fixada no Brasil (VALLE, 2015, p. 12). Sobretudo nas duas primeiras ocasiões, a imprensa foi parte fundamental da mobilização desses sentimentos. Notava-se na construção retórica dos textos críticos a ideia de que seriam nacionalistas tanto os pintores que representassem temas legitimamente nacionais, mas também os colecionadores e apreciadores que os admirassem e adquirissem. O nacionalismo, portanto, cresce como critério de apreciação das obras, mas também como artifício de incitação dos colecionadores e diletantes. Não à toa que em 1902 e 1903 Malhoa vendeu no Brasil as obras mais marcadas por essa característica: além daquelas vendidas à Escola Nacional de Belas Artes, vendeu também uma versão de *O barbeiro na aldeia* ao comerciante português Visconde de Villela, e *Clara* (Figura 1.3) a um grupo de empresários portugueses que a ofereceram ao Ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal, João de Oliveira Camello Lampreia (FERREIRA, 2007; RODRIGUES, 2021a, p. 369).

49 Além das exposições de que participou no Brasil, Malhoa também expôs na Argentina e no Chile.

50 Instituição cultural criada em 1837, mas que só constituiu sede própria cinquenta anos depois, em 1887. O grupo que administrava o Gabinete no final do século XIX era constituído fundamentalmente por indivíduos com alguma instrução formal e enriquecidos no Brasil (eram industriais, sócios em veículos de imprensa, exportadores e importadores, mas sobretudo comerciantes). Os princípios do Gabinete podem ser resumidos a, por um lado, preservar a cultura de matriz lusa, e por outro, realizar esforços pela manutenção contínua de vínculos com Portugal. Em geral, seus membros mantinham um interesse vivo em demonstrar seu sucesso financeiro, resultado de sua imigração. A inauguração da sede no final da década de 1880 marca um passo fundamental de um projeto de reimaginação da comunidade nacional que procurava discriminar heróis e realinhar a narrativa histórica (RODRIGUES, 2022b; AZEVEDO, 2012).

51 Uma comissão portuguesa preparou-se para integrar esse evento expositivo especial no Brasil, comemorativo do centenário da abertura dos portos às nações amigas, idealizado nos moldes das grandes Exposições Universais e encarado como início do fim da colonização brasileira (ARAÚJO, 2018, p. 214).

Figura 1.3 – José Vital Branco Malhoa. Clara. Óleo sobre tela, 224x134 cm, 1903. Museu Nacional de Arte Contemporânea.



Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt> (Inv. 1604).

Para sua exposição individual no Gabinete Português de Leitura, Malhoa trouxe mais de uma centena de telas. Em 1906, o presidente da instituição era justamente José Vasco Ramalho Ortigão,⁵² filho do crítico Ramalho Ortigão, o que ajuda a com-

52 Que havia visitado o ateliê de Malhoa e publicado um texto a respeito pouco antes de sua vinda ao Brasil.

prender e a reconstituir algumas redes de relações e a conjecturar as condições de possibilidade da proposição do evento. Deve-se salientar, o Gabinete era um ponto nodal dos trânsitos e diálogos entre intelectuais, literatos e artistas brasileiros e portugueses: acolheu as primeiras reuniões da Academia Brasileira de Letras, contava com a colaboração de brasileiros bem relacionados com a comunidade (como eram os casos de Joaquim Nabuco, Olavo Bilac e João do Rio, por exemplo), bem como acolheu sucessivas exposições individuais de artistas portugueses, como José Julio de Sousa Pinto (1912), João Vaz (1913), Carlos Reis (1919) e Alfredo e Helena Roque Gameiro (1920).

É claro que esses percursos e trânsitos entre Brasil e Portugal integraram marginalmente o espaço artístico transnacional, como uma espécie de rota menor, que conectou duas periferias com posições diferentes em relação aos centros do sistema. Ela, no entanto, nos revela aspectos dessa dinâmica, que é constituída por relações de poder, haja vista que era relativamente comum que artistas portugueses expusessem e vendessem no Brasil, mas o contrário era bastante raro e improvável. Embora os circuitos não levem todos ao centro, a lógica que unifica o espaço transnacionalizado da arte permanece a mesma.

1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mesmo ano em que realizou sua exposição individual no Rio de Janeiro, Malhoa visitou a galeria da Escola Nacional de Belas Artes.⁵³ Nessa ocasião, apreciou algumas das obras de Almeida Júnior que pertenciam à instituição, como noticiou a imprensa (O PAIZ, 12 de junho de 1906, p. 1). Almeida Júnior, no entanto, faleceu em 1899. Ou seja, assim como aconteceu na exposição de Chicago, ou nas universais de Paris, o fato de nunca antes terem se cruzado ou visto obras um do outro é mero acaso. Em verdade, Almeida Júnior e José Malhoa estiveram integrados aos mesmos conjuntos e redes de relações sociais, e circularam pelos mesmos espaços e circuitos da arte. Brasil e Portugal, no enfoque aqui proposto, não são meros casos assemelhados, mas sim unidades de um mesmo espaço transnacional de atuação.

A ideia original deste trabalho partia do suposto de que ambos, Brasil e Portugal, passavam, no século XIX, por processos sócio-históricos similares de autonomização do universo artístico, o que teria conduzido ambos a constituírem formações sociais comparáveis e significativamente similares. Acontece que esse suposto assumia, mais ou menos tacitamente, uma noção de “campo” esvaziada e desistoricizada. O processo de levantamento das fontes, por si só, foi revelando que se tratava menos de sugerir homologias simplistas (BOSCHETTI, 2010, p. 9), e mais de notar como as interações entre os agentes e sua circulação internacional introduziram simultaneamente os mesmos elementos nos diferentes contextos locais, e que essa simultaneidade teve diferentes implicações em cada um deles. Quanto mais a pesquisa adensava a elabora-

53 A antiga instituição artística, com a proclamação da República, foi reformada e convertida de Academia em Escola, de Imperial em Nacional. A substituição dos termos é bastante significativa das mudanças simbólicas que a República pretendeu operar.

ção dos contextos históricos, mais explícito ficava que não trataria de unidades de análise desconexas e isoladas, colocadas em relação apenas pelo esforço de abstração, mas, sim, de diferentes enfoques e dimensões de um mesmo fenômeno.

Algo a se considerar, portanto, são as unidades em comparação. Ressalte-se, mais uma vez, que o que se compara, afinal, são processos (históricos) e práticas (sociais). Ainda assim, o Estado-Nação segue sendo um referencial (uma dimensão a ser considerada, um plano ao qual os agentes se referem e se reportam, e não uma jaula ou uma unidade hermética, um recorte *prêt-à-porter*) importante na construção da observação e da análise, já que foi também para os agentes um plano de ação relevante. Desse modo, apontar os traços gerais da formação nacional em cada caso permanece sendo de extrema importância. Sem desconsiderar o papel e a força dos Estados nacionais na conformação dos contextos sócio-históricos em que os agentes estiveram imersos, o que se procurou fazer foi variar as escalas da análise, do regional ao nacional, e daí ao global e de volta, em um movimento de alternância de escalas de análise (REVEL, 1998).

O processo analisado, afinal, foi o princípio da unificação de um sistema artístico transnacional, como teve início no século XIX (fenômeno que ganha proporções ainda mais surpreendentes na segunda metade do século XX). O que ganhou destaque durante a pesquisa foi o fenômeno de transnacionalização dos critérios, das relações e das práticas artísticas. A partir da ideia de um espaço artístico transnacional, propôs-se comparações e correlações entre duas porções periféricas do sistema que, ademais, possuem como antecedente uma relação de colonização, metrópole/colônia. Não é, portanto, nem nunca foi, um sistema horizontal, ou tampouco é uma comparação simétrica. Há relações de poder implicadas, imediatamente associadas à história política, de modo que pensá-los comparativamente implicava antes em posicioná-los: entre si, e em relação a um fiel externo. Como sugere Pascale Casanova (2002, p. 59) referindo-se à literatura entre o final do século XIX e meados do XX (e o mesmo vale para a pintura),

não se pode sobrepor o mapa literário e intelectual ao mapa político, pois a história (assim como a geografia) literária não pode reduzir-se à história política. Porém, principalmente nas regiões pouco dotadas de recursos literários, a primeira é sempre relativamente dependente da segunda. [...] A dependência original da literatura com relação à nação está no princípio de desigualdade que estrutura o universo literário. Pelo fato de as histórias nacionais [...] serem não apenas diferentes, mas também desiguais (portanto concorrentes), os recursos literários, sempre marcados com o selo da nação, são eles próprios desiguais e desigualmente distribuídos entre os universos nacionais.

O fiel de uma comparação que considere o plano transnacional há de ser, enfim, o (ou os) centro, que é o referente comum a qualquer elemento que se considere neste sistema. E é o centro que demarca a distância simbólica de cada região em relação a si.

Demarca o tempo também, medindo a “atualidade” de cada nação em relação ao seu próprio tempo, suas modas, suas convenções, suas revoluções (Idem, p. 116). As hierarquias que configuram o espaço artístico transnacional unificado são, portanto, resultado da história da arte, e são definidas segundo a antiguidade de cada componente que integra essa concorrência.⁵⁴ Não é imutável, mas é durável, e não é binário, estruturado simplisticamente entre dominantes e dominados: há uma infinidade de posições possíveis.

Desse modo, estabelecer uma comparação entre Brasil e Portugal inserida no plano global é um exercício de análise de relações de subdominância cultural, atravessadas pela história da colonização e da expansão do capitalismo (no período observado o Brasil tenta demonstrar ter superado Portugal inclusive em sua posição no mercado global de bens simbólicos). As relações artísticas transnacionais, portanto, têm sua lógica própria, que são constituídas historicamente no longo prazo e atravessadas pelas próprias assimetrias nas relações de força entre os Estados-Nação e suas histórias. Esse aspecto disposicional que coloca em relação todos os espaços nacionais e os agentes engajados nas disputas específicas (artísticas) nos sugere uma “geografia artística” (GINZBURG; CASTELNUOVO, 1981), um mapa próprio, com suas rotas e conexões, e em constante mutação.

A nação, portanto, era o primeiro e mais fundamental recurso com que cada artista adentrava esse espaço transnacional. Não obstante, a crença obstinada na singularidade absoluta de cada país, no universo artístico converteu-se em critério de originalidade de uma obra. Desse modo é que foi sendo produzido o lugar social do “pintor nacional”, ou seja, aquele que, segundo o olhar da crítica, melhor representava a nação por meio da técnica e da escolha dos signos a serem representados. A obra não deveria ser meramente fotográfica, mas um registro sentimental da paisagem e das figuras humanas. Os efeitos da luz solar, os contrastes e a vivacidade dos tons, as expressões e características corporais, as vestimentas, tudo deveria remeter à nação, ser inconfundivelmente nacional. E justamente esse foi o critério de apreciação tão repetidamente dirigido a Almeida Júnior e José Malhoa, e que em dado momento de suas trajetórias ambos buscaram, às suas maneiras, mais ou menos ativamente aplicar.

O que, enfim, os dois percursos artísticos comparados sugerem é que estamos tratando de dinâmicas bastante integradas transnacionalmente, e com direções bastante marcadas nos fluxos de artistas e parâmetros: jovens artistas das periferias do sistema em pleno processo de mundialização deslocavam-se rotineiramente para os centros artísticos mundiais, enquanto os suportes materiais e conteúdos do debate estético transitavam no sentido oposto, fomentando transformações nos modos de ver e perceber, e na própria distribuição dos agentes. Mediadores privilegiados carregavam consigo os suportes dessas transferências culturais: livros e revistas da crítica estrangeira, catálogos de exposições, obras de arte, ideias, referências visuais, materiais de

54 As nações mais antigas tendem a possuir um sistema artístico mais autônomo, cuja liberdade artística é o próprio motor de sua renovação, enquanto as mais recentes tendem a ter um sistema mais intimamente dependente do espaço político da nação. Cada nação recém-ingressa no espaço competitivo internacional passa a reconhecer as regras e busca compensar, em relação a elas, qualquer “atraso” relativo (THIESSE, 1999, p. 224).

pintura etc. Esses mediadores eram mais frequentemente os críticos de arte, mas podiam ser, porventura, alguns clientes, colecionadores e amadores, ou mesmo os próprios artistas, que ao regressar de períodos de estudo ou de viagens esporádicas, traziam consigo referências e padrões compositivos a serem experimentados em releituras transversais.

A abordagem das práticas a partir de seus deslocamentos e cruzamentos, e dos fluxos de ideias e agentes que os constituem, permite à pesquisa em sociologia escapar das noções banais e estanques de “influência” e de “recepção” em tudo o que elas podem conter de passivas. É claro, afinal, como demonstrado até aqui, que há relações de poder que tendem a reproduzir as hierarquias. Mas há que se notar também que toda essa mobilidade não alimenta um modelo mecânico de reproduções. Os modelos e ideias se movem em sentidos dados, mas os modos de incorporá-los constituem, via de regra, criações originais e ressemantizações paródicas e criativas, que vez por outra desafiam os modelos de que derivam. Cabe lembrar, por fim, que foi preciso ser moderno, antes de se ser modernista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, José Valentim Fialho de. *Barbear, Pentear (Jornal dum vagabundo)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1911.
- ARAÚJO, Raquel A. de. *Telas que atravessam o Atlântico: pintura portuguesa no Rio de Janeiro e em São Paulo durante a Primeira República brasileira (1889-1929)*. Tese de Doutorado História da Arte Contemporânea – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Univ. Nova de Lisboa. Lisboa, 2018.
- AZEVEDO, Fabiano Cataldo de. *A memória discursiva e as estratégias em torno da identidade luso-brasileira nos discursos do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: 1837-1888*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 3. Ed., 1979.
- BAXANDALL, M. *Patterns of Intention. On the historical explanation of pictures*. London : Yale University Press, 1985.
- BORTOLUCI, José Henrique; JACKSON, Luiz C.; PINHEIRO, Fernando A. “Contemporâneo clássico: a recepção de Pierre Bourdieu no Brasil”, em *Lua Nova: Revista de Cultura e Política* [online]. 2015, n. 94 [Acessado em 5 de Agosto de 2022], p. 217-254. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-64452015009400008>.
- BOSCHETTI, Anna. “Pour em comparatisme réflexif”, in: Boschetti, A. (dir.); *L'espace culturel transnational*. Paris: Nouveau Monde, coll. “Culture/Médias”, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145, dez. 2002, p. 3-8.

- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. Domination symbolique et géographie artistique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 40, n. 1, p. 51-72, 1981.
- CHARLE, Christophe. “História e histórias: para além de nações, comparações e fronteiras”, in: *Homo historicus: reflexões sobre a história, os historiadores e as ciências sociais*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: EdUFRGS/Editora FGV, 2018, p. 189-210.
- CHARLE, Christophe. “Comparative and Transnational History and the Sociology of Pierre Bourdieu: Historical Theory and Practice”, in: *Bourdieu and historical analysis*. Philip S. Gorski (ed.), Duke University Press, 2013. p. 67-88.
- COELHO, Frederico. *A Semana sem Fim. Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. São Paulo: Casa da Palavra, 2019.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.
- DAZZI, Camila. “O moderno no Brasil ao final do século 19”. in: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. n. 17, Jan/Jun 2012, Campinas, SP, p. 87-124.
- DAZZI, Camila. “Artistas Brasileiros e Portugueses: a Estada na Itália Como Parte da Formação Artística de Pintores e Escultores no Século XIX (1840-1890)”, in: *Oitocentos – Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2. ed. / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores). Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014.
- DIAS, Elaine C. “Arte e Academia entre política e natureza (1816 a 1857)”, in: BARCINSKI, F. (org.). *Sobre a Arte Brasileira. Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014. p. 136-173.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ESPAGNE, Michel. “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], n°1, 2013. p. 1-9.
- ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995 [1888].
- FERREIRA, Antônio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FERREIRA, Marie-Jo. *Os portugueses do Brasil, atores das relações luso-brasileiras, fim doséculo XIX - início do século XX*. Rio de Janeiro: Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, 2007.
- FRANÇA, José-Augusto. “Perspectiva artística do século XIX português”, in: *Análise Social*, vol. XVI, 1980-1, p. 9-27.

- FRANÇA, José-Augusto. *Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand^a 1966a vol. 1.
- FRANÇA, José-Augusto. *Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1966b vol. 2.
- FRANÇA, José-Augusto. “Malhoa, 1955”, in: BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga*. Vol. 2, Porto: Porto Editora, 1959, p. 242-244.
- FRANÇA, José-Augusto. *Malhoa & Columbano*. Lisboa: Bertrand, 1987.
- FRANÇA, José-Augusto. “A figura do camponês em artes e letras do oitocentos”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 7/8, Dez. 1981, p. 101-109.
- GUARILHA, Hugo. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado*. Campinas, SP. Dissertação de Mestrado – IFCH/Unicamp, 2005.
- JACKSON, Luiz C. “O Brasil dos caipiras”, in: *Literatura E Sociedade*, 14(12), 74-87, 2009.
- JACKSON, Luiz C. e BLANCO, Alejandro. *Sociologia no espelho. Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- JOSÉ MALHÔA. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1906, p. 1.
- JUNIO. “Salão de 1879”. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, nº. 157, 16 de Abril de 1879, p. 4-5.
- LEANDRO, Sandra. *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea – Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- LEANDRO, Sandra. “Teoria e crítica de arte em Portugal no final do século XIX”, in: Leandro, S. (coord.) *Seminários de Estudos de Arte: Estados da Forma I*. Centro de História da Arte e Investigação Artística. Universidade de Évora, 2007. p. 13-46.
- LIMA JUNIOR, Carlos; NERY, Pedro. “Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista”, in: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo: Nova Série, Vol. 27, Dez. 2019. p. 1-47.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. 2 vols. Dissertação de Mestrado. São Paulo – Escola de Comunicações e Artes, USP, 1980.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior – um criador de imaginários*. São Paulo: Catálogo de Exposição, Pinacoteca do Estado, 2007.
- LUCA, Tânia Regina de. *A Ilustração (1884-1892): circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- MACHADO, Álvaro M. *A Geração de 70*. Lisboa: Ed. Presença, 4. ed., 1998.

- MANNHEIM, Karl. "The problem of generations", in: *Essays on the Sociology of Knowledge*. New York: Oxford University Press, 1952.
- MARIZ, Vera. "As Exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal enquanto Dinamizadoras do Mercado de Arte Primário.", in: Soares, C. M.; Mariz, V. (eds.), *Dinâmicas do Património Artístico: Circulação, Transformações e Diálogos*. Lisboa: Artis – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018. p. 61-70.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979. 210p.
- MICELI, Sergio. *Poder, sexo e letras na República Velha em São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Malhoa e o Brasil". In: *José Malhoa*. Lisboa: ARTing Editores, 2008.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Notas para um inventário de obras de arte portuguesas em coleções brasileiras", in: *II Congresso Internacional de História da Arte. Portugal: encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades*. Lisboa: Almedina, 2001. Coimbra: Almedina, 2005. p. 991-1003.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Entre Lisboa, Paris e Rio de Janeiro. Para o estudo das relações artísticas entre Portugal e o Brasil na segunda metade do século XIX", in: *Oitocentos – Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2. ed. / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores). Rio de Janeiro: CEFET/RJ^a 2014a. p. 265-279.
- MIGLIACCIO, Luciano. "A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque", in: BARCINSKI, F. (org.). *Sobre a Arte Brasileira. Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014b. p. 174-231.
- MINÉ, Elza. "A Geração de 1870 e o Brasil: alguns ângulos e percursos". *Via Atlântica*. n. 9, Jun. 2006. p. 213-224.
- NERY, Pedro. *Arte, Pátria e Civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912*. São Paulo: Dissertação de Mestrado – PPGIM/USP, 2015.
- NORAS, José R. *Fotobiografia de José Relvas (1858-1929)*. Leiria: Imagens & Letras, 2010. Disponível em: <https://issuu.com/imagens/docs/joserelvas>. Consultado pela última vez em 11/07/2022.
- NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. *Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

- OLIVEIRA, Cecília Helena S. de; MATTOS, Cláudia V. de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, Museu Paulista da USP, 1999.
- ORTIGÃO, José D. Ramalho. “Notas sobre a exposição”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1437, Lisboa, 4 de Maio de 1880, p. 1-2.
- ORTIGÃO, José D. Ramalho. *Notas de viagem: Paris e a Exposição universal*. Lisboa: Livraria clássica editora, A. M. Teixeira & c. a (filhos), 1945 [1879].
- ORTIGÃO, José D. Ramalho. “Carta a Eduardo Prado. 14 de Dezembro de 1887” in: *Cartas da Biblioteca Guita e José Mindlin*. São Paulo: Terceiro Nome, 2008, p. 58-64.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PITTA, Fernanda M. “Um povo pacato e bucólico”: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Junior. Tese de Doutorado, São Paulo – ECA-USP, 2013.
- PITTA, Fernanda M. “Entre alegoria nacional e tipo brasileiro: O lugar de *Derrubador brasileiro* no projeto acadêmico de construção da nação”, in: CAVALCANTI, Ana; MALTA; Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; VALLE, Arthur (orgs.). *Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.
- PRADO, Eduardo. *Collectaneas*. São Paulo: Escola Typographica Salesiana, 1906.
- RAMOS, Rui. *História de Portugal. A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. VI. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.
- RAMOS, Rui. “A formação da *intelligentsia* portuguesa (1860-1880)”, in: *Análise Social*, vol. XXVII (116-117), 1992, p. 483-528.
- REVEL, Jacques. “Microanálise e construção do social”, in: Revel, J. (org.) *Jogos de Escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 15-38.
- RODRIGUES, Weslei E. *Modernos Arcaísmos. Arte e nação no Brasil e em Portugal no final do século XIX pelas obras dos pintores Almeida Júnior e José Malhoa*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. São Paulo, 2021a.
- RODRIGUES, Weslei E. “Quando Portugal virou “colônia”: política e colecionismo da comunidade imigrante portuguesa no Rio de Janeiro na virada do século XIX. In: Encontro de História da Arte, 2021, Campinas. n. 15 (2021): O valor da arte em disputa: mercado e instâncias de legitimação na História da Arte, 2021b. p. 595-605.
- SALDANHA, Nuno. *José Vital Branco Malhoa – O pintor, o mestre e a obra*. Tese de Doutoramento em História da Arte – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa: FCH/UCP, 2006.

- SAPIRO, Gisèle. “A noção de campo de uma perspectiva transnacional: a teoria da diferenciação social sob o prisma da história global”. *Plural*, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 233-265, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159917>.
- SAPIRO, Gisèle. “The Transnational Literary Field between (Inter)-nationalism and Cosmopolitanism”. *Journal of World Literature*, Brill, 2020, 5 (4), p. 481-504. DOI: 10.1163/24056480-00504002.
- SCHWARCZ, Lilia K. M. “Paisagem e Identidade. A construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino”, in: *Revista Acervo*. Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, jan/jun 2009, p. 19-52.
- SCHWARCZ, Lilia K. M. “Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais”. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2014, p. 391-431.
- SILVA, Maria do C. C. “A arte francesa na crítica de José Duarte Ramalho Ortigão e de Mariano Pina”. *Anais do III Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte*. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2019, p. 19-27.
- SIMIONI, Ana Paula C.; STUMPF, Lúcia K. “O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira* [14]. São Paulo, 2014, p. 111-129.
- SINGH JUNIOR, Oséas. *Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior*. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP – IFCH/UNICAMP, 2004.
- SQUEFF, Letícia C. *Uma Galeria para o Império. A coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012.
- SQUEFF, Letícia C. “Quando a História Reinventa a Arte: A Escola de Pintura Fluminense”. *Rotunda*, n. 1, abr. 2003, Cepap-IA/Unicamp, 2003.
- THIESSE, Anne-Marie. *La Création des Identités Nationales. Europe XVIIe – XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- VALENTIM DEMÓNIO [Fialho de Almeida]. “O Salon dos Dessidentes II”, in: *Diário de Portugal*. 20 de Dezembro de 1881.
- VALLE, Arthur. “Considerações sobre o Acervo de Pintura Portuguesa da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, 2012.
- VALLE, Arthur. “A ‘Exposição de Arte Portuguesa’ no Rio de Janeiro em 1902 e sua recepção”. In: *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 12, Ano XII, n. 1, 2015. p. 1-20.
- WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte. “Penser l’histoire croisée: entre empirie et réflexivité”, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2003, p. 7-36.
- WIMMER, Andreas; GLICK-SCHILLER, Nina. “Methodological Nationalism and Beyond. Nation-State Building, Migration and the Social Sciences”. *Global Networks*, n. 2-4, 2002.

ZAN, João Carlos. *Ramalho Ortigão e o Brasil*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, 2009.