



**OS LITERATOS PORTUGUESES DA PRIMEIRA
METADE DO SÉCULO XIX E AS ARTES:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O *JORNAL DAS BELLAS-
ARTES* (1843 - 1846)**

Eduardo da Cruz*

Universidade Federal Fluminense – UFF
eduardodacruz@gmail.com

RESUMO: Em 1843, em Portugal, Almeida Garrett começou a publicação do *Jornal das Bellas-Artes*, cujo projeto incluía, além da divulgação, pela reprodução, de pinturas guardadas ou produzidas na Academia de Belas Artes de Lisboa, a criação de poemas ou narrativas ficcionais inspirados por essas obras. A partir da leitura desse periódico, investigamos como um grupo de literatos portugueses da primeira metade do século XIX relacionava-se com a arte e a possibilidade de criação estético-literária a partir da recepção de artes plásticas naquele período.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e outras artes – Periódicos literários – Recepção de artes plásticas

ABSTRACT: In 1843, in Portugal, Almeida Garrett began publishing the *Jornal das Bellas-Artes*, whose project included, in addition to the publication of reproductions of paintings stored or produced at the Academy of Fine Arts of Lisbon, the creation of fictional narratives or poems inspired by these works. This essay aims to investigate, from the reading of this periodic, how a group of Portuguese writers of the first half of the nineteenth century was related to arts and the possibility of aesthetic-literary creation from the reception of arts at that time.

KEYWORDS: Literature and other arts – Literary periodicals – Reception of art

Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.¹

* Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense – UFF com pesquisa sobre a *Revista Universal Lisbonense*, orientado por Ida Alves (UFF) e Sérgio Nazar David (UERJ).

¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Ao refletirmos sobre as artes em Portugal na primeira metade do século XIX, estas palavras de Walter Benjamin ecoam em nossa mente. Do absolutismo ao liberalismo, muita coisa se modificou naquele canto da Península Ibérica, inclusive as formas de barbárie. Em 1834 e 1835, nas páginas do **Repositório Literário**, Alexandre Herculano (1810-1877) anunciava que “os poemas **D. Branca** e **Camões** apareceram um dia nas páginas da nossa história literária sem precedentes que os anunciassem”,² lembrando que “eles são para nós os primeiros e até agora os únicos monumentos de uma poesia mais liberal do que a de nossos maiores”,³ “no meio das tempestades políticas”⁴ da “infância do século XIX”.⁵ Esta ligação entre política e arte não se restringiu à Literatura nem aos primeiros anos dos oitocentos, mas permaneceu – e ganhou força – na década de 1840 e pode ser sentida também nas artes plásticas.

Vale, então, recordar Almeida Garrett (1799-1854) no seu célebre texto “Ao Conservatório Real”, que acompanha o **Frei Luís de Sousa** (1843). Nesse texto, ele comenta que escolheu aquele assunto “para ensaiar estas minhas teorias de arte, que se reduzem a pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de estilo fora da verdade e do natural”.⁶

“De invenção”, da mesma época, temos, também de Garrett, **O Arco de Sant’Ana** (1845-1850), sobre um bispo do Porto no reinado de d. Pedro I, e **Viagens na Minha Terra** (1843-1845-1846), com a novela de Carlos, Joaninha e, claro, frei Dinis. Herculano publica seu díptico **Monasticon**, composto por **Eurico, o Presbítero** (1842-1843-1844) e **O Monge de Cister** (1841-1848), além d’**O Bispo Negro** e do **Pároco d’Aldeia**. O próprio Herculano pede que “o mais obscuro de todos [os romancistas] seja o do clero”.⁷ São várias as ficções sobre o tema do clero. “E a realidade?”, pergunta Herculano em 1842 num texto sobre os egressos. Ele próprio responde: “a realidade é a minha visão; é que o monge, o sacerdote, se converteu em mendigo”.⁸

² HERCULANO, Alexandre. Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?. In: _____. **Opúsculos IX**. 3ª Ed. Amadora: Bertrand, s.d. p.8.

³ Ibid.

⁴ Ibid. p.35

⁵ Ibid.

⁶ GARRETT, Almeida. **Obras de Almeida Garrett**. Volume II. Porto: Lello & Irmão, 1963. p. 1084

⁷ HERCULANO, Alexandre. **Eurico, o Presbítero**. 41ª Ed. Amadora: Bertrand, s.d. p. VIII

⁸ HERCULANO, Alexandre. Os Egressos: petição humilíssima a favor de uma classe desgraçada. In: _____. **Opúsculos I**. 7ª ed. Amadora: Bertrand, s.d. p. 143

Os egressos eram os frades desalojados pelo governo liberal. O decreto de Joaquim António de Aguiar, alcunhado de Mata-Frades, extinguiu as ordens religiosas em Portugal. Herculano não achava justo ver os freires vagando como mendigos pelos campos e cidades e cobrava que o governo pagasse as pensões exigidas por lei, mas que sempre atrasavam ou eram menores do que deveriam. O poder dos monges precisava ser eliminado pelo liberalismo, uma vez que era um dos sustentáculos do absolutismo, mas transformá-los em “cadáveres vivos”,⁹ era ser desumano. Defender os frades num período de reação clerical, como foi o do governo de António Bernardo da Costa Cabral, pode parecer antagônico. Porém, o historiador não lutava pelo poder dos religiosos. Nem a Igreja o via como aliado, tanto que Alexandre Herculano sofreu ataques vindos do altar. Sua luta era pela dignidade humana e pelo respeito que supunha devido a todos. Além disso, mostrar publicamente que o governo deixava alguns religiosos à míngua poderia ser uma estratégia para desestabilizar o apoio que a igreja e o cabralismo davam-se mutuamente. Afinal, como indica Garrett no prefácio ao **Arco de Sant’Ana**, de 1844, sobre “a mais perigosa e perniciososa de todas as oligarquias, a eclesiástica”,¹⁰ se poucos anos antes era impolítico e não generoso lembrar a história de d. Pedro, o Cru, açoitando um mau bispo, naquele momento era conveniente recordar como “povos e reis se uniram para debelar a aristocracia sacerdotal e feudal”.¹¹ Afinal,

De repente, em dois anos, a oligarquia eclesiástica levantou a cabeça. Pode-se dizer deles o que em mui diverso sentido dizia o eloquente panegerista dos primitivos cristãos: São de *ontem* e já invadem tudo, o palácio, a Cúria, o conselho do príncipe e as assembleias da nação. Já pretendem com uma exigência, já dispõem com uma arrogância!... Já, na imaginação, atijam as fogueiras do Rocio, e benzem a corda das forcas do campo de Sant’Ana. E enquanto não chega esse dia de glória e de bênção, vão aconselhando e aprovando quanta crueldade e perseguição podem contra os liberais, contra os mesmos que suscitaram e dirigiram essa reacção de opinião *sem a qual* nem reis nem papas lhes faziam sustar nas mãos o báculo e a púrpura nos ombros.¹²

Almeida Garrett advertia, assim, como a igreja católica portuguesa voltava a crescer em poder político, vinculada ao governo. A vontade de Herculano, tal como a de

⁹ HERCULANO, Alexandre. Os Egressos: petição humilíssima a favor de uma classe desgraçada. In: _____. **Opúsculos I**. 7ª ed. Amadora: Bertrand, s.d. p. 151

¹⁰ GARRETT, Almeida. **Obras de Almeida Garrett**. Volume I. Porto: Lello & Irmão, 1963. p. 218

¹¹ Ibid. p. 220

¹² Ibid.

Garrett em **Viagens**, era de que os religiosos, em vez de se oporem ao liberalismo, abandonassem a vida de pompa e riqueza,¹³ ilustrassem-se e assumissem a postura parlamentar que Herculano via na igreja antiga, com seus concílios, como ele defende no início do **Eurico**. Mais à frente, veremos que as ideias de António Feliciano de Castilho não estavam muito distantes destas dos outros dois poetas.

A barbárie cometida contra os frades portugueses teve importante papel no processo de transmissão de cultura. Os setembristas, como ficaram conhecidos os políticos mais à esquerda da ala liberal a partir da revolução de setembro de 1836, tomaram importantes ações neste processo. Eles recolheram as obras de artes plásticas desses conventos tomados às ordens religiosas e fundaram as academias de belas artes de Lisboa e do Porto, depositando nelas o que fora recolhido. Eles pretendiam, assim, proteger essas obras e formar os artistas liberais.

Para ajudar a promover a Academia de Belas Artes de Lisboa e “excitar, instruir e pôr em bom caminho os curiosos de estudos artísticos”,¹⁴ vários artistas e literatos dispuseram-se a participar de um projeto de Garrett e do professor da Academia, António Manuel da Fonseca (1796-1890), o **Jornal das Bellas-Artes**. Essa publicação deveria, segundo seu programa, contar com a colaboração de, entre outros, Alexandre Herculano e António Feliciano de Castilho.

O Jornal de Garrett enfrentou dificuldades para se firmar como publicação periódica. “Se tivesse proseguido no mesmo plano, teria o **Jornal das Bellas-Artes** conseguido de certo muito salutar influencia no espirito publico”.¹⁵ O anúncio de seu projeto apareceu na **Revista Universal Lisbonense** em 9 de março de 1843. Contudo, o primeiro número só veio à luz em outubro daquele ano, ao qual se seguiu, sem periodicidade fixa, apenas mais cinco números, sendo o último publicado quase três anos depois, em agosto de 1846. Dentre outros textos, destacam-se, em cada exemplar, aqueles que deveriam, segundo o programa, ilustrar ficcionalmente a reprodução de uma obra e arte plástica. No primeiro número, um texto de Rebelo da Silva (1822-1871)

¹³ Quando os árabes cercam o Mosteiro da Virgem Dolorosa, a madre, acreditando que buscam riquezas, aceita ser desalojada de seu castelo: “Com as virgens espôsas do Senhor buscarei os ermos das serras do norte, e, como as monjas primitivas, aí acharemos a paz e o repouso”. In: HERCULANO, Alexandre. **Eurico, o Presbítero**. 41ª Ed. Amadora: Betrand, s.d. p. 137.

¹⁴ JORNAL DAS BELLAS-ARTES. **Revista Universal Lisbonense**, Tomo II (1842-1843), Lisboa, 09 de março de 1843, p. 311

¹⁵ CASTILHO, Júlio. Memórias de Castilho - Livro IV. In: **O Instituto** – Revista Científica e Litteraria. Volume XLI (Julho e 1893 a Dezembro de 1894). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1894. p. 641

sobre **A Epifania**, de Grão Vasco. No segundo (dezembro de 1843), texto de Castilho sobre o **S. Bruno**, de Sequeira, e outro, de Silva Túlio (1818-1884), sobre o túmulo de d. Dinis em Odivelas. No terceiro número (julho de 1844) há um texto de Varnhagen (1816-1878) sobre a porta lateral da igreja de S. Julião, e outro de José Maria da Silva Leal (1812-1883) sobre **Ancilla Domini**, de Rafael. O quarto exemplar (fevereiro de 1845) trazia comentários sobre a exposição organizada pela Academia de Belas Artes de Lisboa. O quinto número, de novembro de 1845, continha um texto de Garrett sobre um dos quadros da exposição, **O Folar**, de Augusto de Roquemont. No último, Garrett escreve sobre o claustro de Belém, e Silva Leal, sobre **A Descida ao Limbo**, de Júlio Romano.

Pretendemos, a partir da leitura do **Jornal das Bellas-Artes**, perceber como alguns literatos portugueses da primeira metade do século XIX relacionavam-se com as artes plásticas num momento de crise da pintura. Afinal, depreende-se a importância que eles davam à divulgação e ao desenvolvimento das belas artes em Portugal não apenas pela colaboração no **Jornal**, mas também pelo esforço de Castilho, que aproveitava o público mais amplo da **Revista Universal Lisbonense** para anunciar as atividades da Academia e incentivar a leitura do **Jornal**. Castilho António chega a deixar de lado o trabalho da **Revista Universal** para poder terminar seu texto sobre o **S. Bruno**, como se depreende de uma carta escrita por ele a Silva Túlio sobre um folhetim de Andrade Corvo que saíra n' **A Revolução de Setembro** e que foi reproduzida nas **Memórias de Castilho**:

“Amigo sr. Tullio. – Além do defluxo que me tem na cama, tenho o S. Bruno agarrado ao cachaço, e o Bordallo a zangar-me, e o Coelho a morder-me. O meu S. Bruno ainda não vai em metade; tenho dictado a seu respeito mais palavras, do que elle fallou em toda a vida; e o que me falta é ainda mais, e muito mais difficil. Consequencia liquida: não interrompo este trabalho, nem por amor da Revista; logo, como o havia eu de pôr de parte em attenção á potrosa da Revolução de Setembro?[...]”¹⁶

Como redator da **Revista Universal Lisboaense**, António Feliciano de Castilho faz publicar, seis meses antes, em 6 de abril de 1843, o programa do **Jornal das Bellas-Artes**. Não podemos esquecer que Castilho era

¹⁶ CASTILHO, Júlio. Memórias de Castilho - Livro IV. In: **O Instituto** – Revista Scientifica e Litteraria. Volume XLI (Julho e 1893 a Dezembro de 1894). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1894. pp. 641-642.

um entusiasta, atento ao seu tempo, às novidades, ao que se publica, ao que se encena. Ávido de notícias, conversador, a correspondência múltipla e constante que manteve com diversas figuras de seu tempo comprova sua ânsia de comunicar e participar da vida sócio-cultural circundante.¹⁷

Mantendo o vínculo entre os dois periódicos, próximo à publicação do segundo número do **Jornal**, sai na **Revista** um artigo de Rebelo da Silva sobre a Academia de Belas Artes, no qual o autor ataca as ordens religiosas.¹⁸ Castilho polemiza prometendo resposta em seu texto sobre “S. Bruno”. Logo após a publicação do segundo número, a revista de Castilho traz um texto de Silva Túlio sobre a exposição da Academia, acompanhado de uma nota da redação indicando ao **Jornal das Bellas-Artes** que a comente. Como o terceiro número atrasa e só sai em julho de 1844, a própria **Revista** explica o motivo, já sabido de todos os leitores da época: a revolta de Torres Novas, que começa em fevereiro daquele ano e fez com que o governo de Costa Cabral impusesse uma “suspensão de garantias”, proibindo a publicação de periódicos que não fossem científicos ou literários e, mesmo nesses casos, dificultando sua circulação. Como os números começam a ficar cada vez mais rareados, Silva Leal, o novo redator da **Revista**, chega a indicar o que gostaria de ver no **Jornal**:

O número de que tractâmos faz-nos esperar que a direcção do jornal das Bellas-Artes se hade occupar, não exclusivamente, mas o mais que possa ser, das obras d’artes nacionaes. Assim, por exemplo, desejaríamos ver cópias de quadros de pintores portuguezes; desenhos de edificios, ou partes d’elles, dos mais notaveis do paiz; e mesmo algumas d’essas lindas paisagens e *vistas*, que são tantas no nosso solo que por muito frequentes se desconsideram.¹⁹

Chama a atenção este desejo de ver cópias de quadros com paisagens e vistas portuguesas. É parte do intento desse grupo de intelectuais de desenvolver o

¹⁷ ALVES, Ida F. Cartas de António Feliciano de Castilho a Camilo Castelo Branco no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v. 22, p. 177 – 200, 2006. p. 182

¹⁸ “Se o popular padecia dexal-o padecer! chorava o que lhe levavam roubado, pois chore que logo se ha-de callar; manteavam-no como Sancho Pança por todos os modos, não se faça parvo, entre na religião; leigo ou frade de missa, pode deitar o coração á larga, lá tem os coutos d’Alcobaça, o nectar das vinhas, os quartos, os jantares, tudo alli lhe cae do céu sem bolir pé nem mão; a chuva d’oiro de Jupiter apenas rasteja pela mortificação d’este celicio do estomago e da carne! que santa vida esta, quando todos a viviam de moiro! E ainda em cima ir á chronica! Não sei como do reino todo o masculino se não metteu frade: e freira o feminino! Valia a pena! Pois não valia?”. In: ACADEMIA DE BELLAS ARTES. **Revista Universal Lisbonense**, Tomo III (1843-1844), Lisboa, 07 de dezembro de 1843, p. 191

¹⁹ JORNAL DAS BELLAS ARTES. **Revista Universal Lisbonense**, Tomo V (1845-1846), Lisboa, 13 de novembro de 1845, p. 311

nacionalismo na arte a partir de “vistas” portuguesas. Há outros exemplos. António Feliciano de Castilho, no longo prefácio de seu **O Presbitério da Montanha**, no qual descreve vários detalhes de uma aldeia do interior onde viveu, durante o reinado de d. Miguel, acompanhando seu irmão que foi pároco da freguesia de S. Mamede de Castanheira do Vouga, defende que se componham “impressões de viagem”, “gênero de Literatura mixta mui usado e mui querido”²⁰ sobre o interior de Portugal:

Ora digo eu: se o attractivo commum de taes viagens é o gosto de conhecer sítios, gentes, e costumes, que nos são extranhos, e não medir as distancias que nol-os apartam, que esse, pelo contrario, é o maior desconto do peregrinar, por que se apeteriam mais as viagens á França, á Inglaterra, á Suissa, á Itália, ás margens do Rheno, á Russia, ao Egypto, á China, ou ainda á Lua, do que a qualquer monte da nossa terra, só conhecido de seus moradores e visinhos?²¹

Lembremos que, sendo ele praticamente cego desde os seis anos de idade, seu desejo não devia, portanto, ser o de mero apreciador de belas paisagens. É preciso que alguém as descreva e que ele complete o quadro em sua mente. Ele mesmo nos dá algumas pistas sobre esse processo no poema “À Mocidade Acadêmica” que serve de dedicatória ao seu livro **Cartas de Eco e Narciso**²²:

Se não me-he dado, contemplando o mundo
Vêr, ah! vêr quanto he grande a Natureza,
Co’as Musas meditando, eu sinto e góso
Novas scenas, fantásticas, risonhas.²³

Fidelino de Figueiredo explica: “O cego concebe a vida, as suas inquietações, os seus problemas e as suas finalidades por forma diversíssima dos videntes. É mais provável que êle nos entenda a nós do que nós o entendamos”.²⁴

Para entender um pouco melhor a relação entre ver as paisagens nacionais e sua representação na arte portuguesa, vejamos o texto já referido de Rebelo da Silva na **Revista Universal**, lê-se, sobre a diferença entre os pintores portugueses e os de outras nações:

²⁰ CASTILHO, António Feliciano. **O Presbitério da Montanha**. vol I. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1906. p.15.

²¹ Ibid. p.16.

²² A primeira edição, com a primeira parte, é de 1821. A segunda edição, com as duas partes, é de 1825.

²³ CASTILHO, António Feliciano. **Cartas de Echo e Narciso** dedicadas á Mocidade Academica da Universidade de Coimbra – Seguidas de diferentes Peças, relativas ao mesmo objecto. 4ª Ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1843. p. 17.

²⁴ FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da Literatura Romântica**. 3ª Edição (revista) São Paulo: Anchieta, 1946. p. 58.

Aqui o bello céu da patria, a natureza rica e luxuriante do meio dia supprime os thesoiros; quasi que dispensa a educação artística, que a civilização derrama por todas as classes das nações cultas e adiantadas. Val mais uma hora d'este fecundo sol para fazer desabotoar as rosas, e os matizes da imaginação, do que muitos annos nos penhascos agrestes, ou nas geleiras do norte. Lá é tudo trabalho, força de vontade tenaz; aqui, como que desabrocham as artes espontaneamente, legítimas filhas do solo sorriem apenas brotadas, ao seio que as vivifica²⁵.

Pensamento semelhante tem Almeida Garrett, expresso em seu texto sobre o quadro **O Folar**, de Roquemont, no qual comenta que no Minho tudo é mais belo, para concluir que “poesia e pintura portugueza hade-se ir fazer alli; em certos generos nunca se fara bem se o poeta, o pintor não conhecer e não copiar a nossa Arcadia, que é aquella provincia”.²⁶

Sobre o quadro de Roquemont, escreve José-Augusto França que, “assim, a pintura ainda não portuguesa mas em Portugal [...] começava a interessar-se pela terra e os seus costumes, no que era um dos caminhos maiores do romantismo”.²⁷ Contudo, “conhecer e copiar” não é o que se espera de um romântico. **Arcadia** não está ali mal empregado. Afinal, na mesma exposição da Academia, o quadro **Eneias Salvando o seu Pai Anquises**, do professor de Desenho Histórico, António Manuel da Fonseca, foi “unanimamente aplaudido, mas completamente anacrónico, se pensarmos que o período de fulgor máximo do neoclassicismo europeu já havia passado havia algumas décadas...”.²⁸ Garrett parece ter percebido esse atraso, levando-o a comentar a novidade que o quadro do pintor de origem ítalo-suiça Augusto Roquemont trazia. Contudo, o próprio Garrett (tal como Castilho e Rebelo da Silva) não parecia compreender muito bem a epistemologia do pensamento romântico. Sobre essa questão, o Garrett do **Jornal das Bellas-Artes** não está muito distante daquele do **Ensaio sobre a Pintura**, que acompanha o poema **O Retrato de Vénus** (1821). No **Ensaio**, o poeta “valorizava

²⁵ SILVA, Rebelo da. Academia de Bellas-Artes. In: **Revista Universal Lisbonense**, Tomo III (1843-1844), Lisboa, 7 de dezembro de 1843, p. 192

²⁶ **Jornal das Bellas-Artes**, p. 76

²⁷ FRANÇA, José-Augusto. **A Arte Portuguesa de Oitocentos**. Biblioteca Breve vol. 28. 3ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1992. p.34

²⁸ MENDES, Elisa Maria Carneiro. Almeida Garrett e a Crítica de Arte na 1ª metade do século XIX. In: **Garrett e as Artes: Actas do Ciclo de Conferências**. Évora: Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002. p. 91

extraordinariamente o desenho e, se sublinhava a imitação dos modelos antigos e aceitava a imitação da natureza, não a adoptava em moldes servis e exclusivos”.²⁹

Este é um pensamento diferente do de Alexandre Herculano. O historiador, apesar de constar na lista de colaboradores do **Jornal**, não chegou a publicar nada nesse periódico. Contudo, é possível perceber seu ideal de arte, mais próximo do espírito romântico, em seu texto de juventude “Poesia: imitação – belo – unidade”, publicado em 1835, no qual critica a ideia de imitação e explica o que entende por belo:

O belo é o resultado da relação das nossas faculdades, manifestada como jogo da sua actividade recíproca.

Esta relação consistirá na comparação da ideia do objecto com uma ideia geral e indeterminada: a harmonia dela resultante produzirá o sentimento do belo; esta harmonia será subjectiva, residirá em nós; e a sua existência *a priori* necessária e universal”³⁰

Se dos textos dos colaboradores do **Jornal das Bellas-Artes** não sobressai uma ideia romântica de arte, quais eram as propostas presentes em seu programa? O texto, assinado por Garrett, começa expondo a situação das artes em Portugal, revelando que, apesar de ter alguns bons artistas e importantes monumentos, o culto das artes plásticas nunca foi popular. Nem poderia ser, uma vez que a maior parte das obras estava guardada em palácios e conventos. Assim, Garrett afirma que a ideia por detrás da fundação da Academia de Belas Artes foi “difundir os bons princípios” e “vulgarizar o conhecimento dos bons exemplos”.³¹ Cabe, então, ao **Jornal das Bellas-Artes**, reproduzir as grandes obras, nacionais e estrangeiras, que sirvam de exemplo e que eduquem o gosto. Além disso,

Assim como as artes plasticas tantas vezes teem sido chamadas a illustrar a poesia das palavras e dos sons, tantas vezes a tem auxiliado, se tem inspirado por ellas ou as tem inspirado a ellas – assim também as póde e deve illustrar com suas composições, no que pagará uma ampla divida, em proveito commum de todas. [...]

Acompanhar-se-ha muitas vezes o quadro, o relêvo, a estatua antiga ou moderna, de uma tentativa de illustrações pedida á poesia dos versos ou á poesia do romance. E estamos certos que, se a inspiração for verdadeira, havemos de merecer a gratidão dos leitores.³²

²⁹ MENDES, Elisa Maria Carneiro. Almeida Garrett e a Crítica de Arte na 1ª metade do século XIX. In: **Garrett e as Artes: Actas do Ciclo de Conferências**. Évora: Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002. pp. 84-85

³⁰ HERCULANO, Alexandre. Poesia: Imitação – Belo – Unidade. In: _____. **Opúsculos IX**. 3ª Ed. Amadora: Bertrand, s.d. p.50

³¹ **Jornal das Bellas-Artes**. p. 1

³² **Jornal das Bellas-Artes**. p. 2 – destaque nosso.

Para já, podemos comunicar àqueles que não leram o **Jornal** que a proposta destacada não se cumpriu. Ou melhor, foi, em parte, cumprida apenas por um dos colaboradores, o poeta António Feliciano de Castilho. “Incapaz de observar, o artista cego, quando tenha de professar uma arte, em que as imagens de sensações de vista predominem, será forçosamente um imitador. É este o caso de Castilho escritor”.³³ Dentre todos os textos que acompanham as reproduções, apenas no escrito por este literato encontra-se algo que se possa chamar de ficcional. Por outro lado, apesar de não constar do programa, a política e os problemas do liberalismo português estão presentes em praticamente todos os textos, inclusive no de Castilho.

A dificuldade daqueles intelectuais em lidar poeticamente com a pintura deve-se, talvez, a estarem vivenciando um momento de início da crise da pintura sem compreendê-la totalmente. Eles percebem o lado político e educacional da arte plástica naquele momento – tal como percebiam na literatura –, mas não excluem totalmente a busca por uma aura, apesar da reprodução levada a cabo por eles mesmos. Assim, a escolha das obras reproduzidas reflete esta busca, ao mesmo tempo em que os temas desenvolvidos em suas apreciações apontam muito mais para o lado político e educacional do que para a questão poética das imagens.

Neste ponto é preciso voltar a Benjamin para compreender o que ele chama de crise a pintura.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ela deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade.³⁴

³³ FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da Literatura Romântica**. 3ª Ed. (revista). São Paulo: Anchieta, 1946. p. 159

³⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 170 [destaque nosso].

Destacamos as ideias de “aparicação única” e de distanciamento no trecho acima por considerarmos que são o ponto central da argumentação de Benjamin, ajudando nossa discussão sobre a dificuldade que aqueles literatos encontraram em ficcionalizar a partir da obra de arte. Nos primórdios, a obra de arte existia como parte de um ritual, inicialmente mágico, em seguida, religioso. Podemos lembrar os deuses egípcios pintados nas paredes dos templos e das pirâmides, as estátuas de deuses gregos, as pequenas estatuetas da deusa-mãe de povos antigos ou até mesmo as pinturas ruprestes que, acredita-se, faziam parte de algum tipo de rito. “Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na História, de sua experiência parasitária, destacando-se do ritual”.³⁵

Com o desenvolvimento de técnicas que facilitam a reprodutibilidade, surgem novas formas de arte. A reprodução da obra artística é cada vez mais a utilização de algo criado para ser reproduzida (fotografia e cinema, por exemplo). A cópia, no caso do cinema, não é apenas uma forma de difusão maciça, mas o próprio meio de existir desta arte. Nessa forma artística, a questão de autenticidade, da obra primeira ou única, deixa de fazer sentido. Então, a função social da arte se transforma: “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política”.³⁶

O contexto sócio-histórico em que Benjamin escreveu suas ideias, com a ascensão do nazi-fascismo e a perseguição a judeus e outras minorias, é importante para perceber a importância que ele dá à força política da arte. Interessante é perceber que, tal como ele, os intelectuais oitocentistas que destacamos também atribuíam um valor político à obra de arte, talvez por sentirem sua emancipação do ritual e, provavelmente, por também viverem um período de transformações políticas e desejarem mudanças. A arte, para esses intelectuais, não se basta a si mesma, não é autônoma.

A escolha das obras a serem reproduzidas dentre as várias que foram depositadas na academia não parece ter sido gratuita. Há um predomínio do tema religioso, abrindo espaço para a discussão do papel da igreja na sociedade, num período em que o clero volta a apoiar o governo, após pouco mais de vinte anos de liberalismo.

³⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 171

³⁶ Ibid. p. 171-172

Vimos acima a crítica de Rebelo da Silva às ordens religiosas. Em seu texto no **Jornal** está presente a ideia do cristianismo como religião avessa à tirania, servindo de alerta aos poderosos de que um dia seu poder acaba. Por outro lado, se observarmos a descrição que Garrett faz do quadro de Roquemont, encontraremos o bom pároco do Minho que pede o foliar na páscoa:

Quem não ve na cabeça d'aquelle bom abbade um dos tantos singelos e bondosos pastores que d'antes contava a nossa igreja, cansados da idade e dos trabalhos da sua cura, modestos e obscuros heroes que fugiam da glória van do mundo, e practicavam, quase as escondidas, todas as virtudes que fazem um sancto e um grande homem?³⁷

Poderia servir de ilustração do bom pároco d'aldeia retratado por Herculano em sua novela:

Uma das cousas que, nas recordações da juventude, ainda espiram para mim poesia e saudade é a imagem de um velho prior de aldeia que conheci na minha meninice. Hoje, tão bondosos, tão alegres, tão veneráveis, há-os por certo aí, e muitos: eu é que não sei conhecê-los.³⁸

Havia bons curas, provavelmente. Não tão bons quanto os imaginava Castilho, entretanto. António Feliciano, no mais longo texto que acompanha uma reprodução de pinturas no **Jornal das Bellas-Artes**, defende veementemente o retorno das ordens religiosas. Para ele, os maus frades eram poucos. Raros os que se envolviam em política. A descrição que António Feliciano faz da vida num convento parece a ideal, unindo religião e liberalismo. Seus freis não queriam nada do mundo material, apenas algumas esmolas, cuja falta supriam com resignação. Esses homens desbravavam a terra, atraíam populações para os lugares ermos em que edificavam sua capela, ensinavam os homens, abriam suas bibliotecas, escreviam livros, conciliavam as desavenças, acudiam os necessitados, cuidavam dos enfermos, plantavam, construíam, encanavam os rios, edificavam pontes, rompiam ou consertavam estradas, etc. Talvez ele não tivesse percebido que, se os conventos fossem mesmo assim, não seria preciso governo ou obras públicas, e Portugal, com sua quantidade significativa de mosteiros, seria o país mais desenvolvido da Europa.

De qualquer forma, como Castilho compreende os problemas que os liberais vêm nas ordens religiosas, propõe soluções, como um tempo de estágio probatório para

³⁷ **Jornal das Bellas-Artes**. p. 76

³⁸ HERCULANO, Alexandre. **O Pároco de Aldeia – O Galego: Vida, ditos e feitos de Lázaro Tomé**. Prefácio e Revisão de Vitorino Nemésio. Amadora: Bertrand, 1969. p. 33

os frades, a possibilidade de deixar a ordem e a proibição de os mosteiros terem qualquer tipo de luxo ou conforto. Ora, a madre superiora do convento invadido por mouros no **Eurico**, de Herculano, também aceita abrir mão de toda a riqueza e de seu mosteiro para ir viver com suas freiras em meio à natureza, sem luxo e sem posses. Contudo, esta proposta só surge quando ela percebe que não há como impedir que os árabes tomem tudo. Os freis não se tornaram liberais naturalmente, como gostariam Herculano e Garrett. Não seria por meio de leis que o fariam.

Seja uma proposta mais ofensiva como a de Rebelo da Silva, ou o reflexo de um desejo de um clero mais liberal, como no caso de Garrett ou a utopia comunitário-religiosa de Castilho, importava a esses intelectuais a reflexão política sobre a relação entre clero e sociedade. Todos atribuíam à arte – e à sua reprodução – um papel de educação político-social.

A sociedade portuguesa estava em transformação e a arte não apenas contribuía para isso, educando o pensamento liberal, como reproduzia essas transformações. Se o quadro de “Eneias salvando o pai”, apesar de aplaudido, estava fora de seu tempo, Garrett percebeu no de Roquemont a transformação pela qual passava Portugal. Foi preciso um pintor estrangeiro, mas residente em Portugal, para enxergar o que os pintores naturais não viam. A mudança na relação entre a sociedade e a religião após as lutas liberais está alegorizada no quadro e Almeida Garrett a explica bem:

O sachristão tem uma physionomia natural, o velho pae do dono da casa faz na sua expressão devota um contraste bem notavel com certa indiferença que parece mostrar o filho. É o século passado e o presente.³⁹

Deixando, por ora, a política, fica ainda a questão da dificuldade que esses intelectuais encontraram para criar ficção a partir dos quadros e desenhos. Voltando-nos mais uma vez a Benjamin, lemos sua ideia de que a reprodução técnica altera a relação das massas com a arte. Podemos, então, partir de uma comparação entre cinema e pintura.

Um filme é criado para ser reproduzido. Além disso, é uma obra feita para ser recebida por um público plural – normalmente há algumas dezenas de pessoas numa sala de cinema. Como arte feita para as massas, as reações do público são condicionadas. São normais risadas e choros coletivos em salas de cinemas, por

³⁹ **Jornal das Bellas-Artes**. p. 76

exemplo. Caso um espectador não reaja como o resto do grupo, ele percebe que não foi tocado pelo filme como os demais foram. Isso funciona tanto para as manifestações quanto para o controle, pois aquele que se manifesta isoladamente sente o silêncio dos demais. O caráter coletivo da contemplação condiciona essas reações.

Por outro lado, uma pintura é, originalmente, feita para ser vista por uma pessoa ou por um pequeno grupo. O quadro ficava num convento, acessível para poucos monges, ou numa casa nobre, ao alcance dos olhos de poucas pessoas. Apenas em isolamento é possível contemplar e reagir a uma pintura. A contemplação coletiva de quadros inicia-se após a revolução francesa, com a abertura de museus e academias de arte. Devemos lembrar que grande parte do espólio do museu do Louvre foi levada à França pelas tropas de Napoleão Bonaparte.

A contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi determinada apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte.⁴⁰

Mais uma vez segundo Benjamin, o valor de culto da obra de arte diminui quando aumenta o valor de exposição. E a aura esvai-se pelo desejo das massas de possuir cada vez mais perto a obra de arte, ou sua reprodução. É sintomática a cena de multidões de turistas no Louvre tentando tirar uma fotografia da Monalisa. Possuir uma cópia tornou-se mais importante do que a contemplação e o recolhimento, gerando uma crise na recepção da pintura. A situação vivida em Portugal em meados do século XIX é o início desta crise.

Ora, por mais que a Academia de Belas Artes de Lisboa tenha aberto suas portas a uma exposição pública, não era a massa que a visitava. O relato da **Revista Universal Lisbonense** mostra o preparo e a decoração especial feita para receber a visita da rainha d. Maria II e dos ministros, bem diferente das multidões que fazem fila no Louvre ou em Versailles, por exemplo. Apesar disso, é a primeira vez que aquelas obras, antes retidas em conventos, recebiam visitação pública, coletiva e diária.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 188

Do mesmo modo, por mais que suas reproduções fossem estampadas nas páginas o **Jornal das Bellas-Artes**, não era algo acessível a qualquer um. Tengarrinha⁴¹ informa que o jornal só se torna popular em Portugal com o lançamento de um periódico vendido a 10 réis. A **Revista Universal Lisbonense**, de grande circulação entre a burguesia, custava por volta de 80 réis o exemplar avulso. Enquanto isso, o **Jornal das Bellas-Artes**, por seu papel de qualidade superior e pelo custo da impressão de litografias, custava 400 réis cada número. Um valor alto demais para um cidadão comum. Além disso, ainda era pequena a parcela da população que sabia ler. Mesmo assim, é a primeira experiência de reprodução em larga escala de obras de arte em Portugal e a possibilidade de mais pessoas possuírem esses quadros.

Se a recepção da pintura deve ser tranquila e individual pela própria natureza deste tipo de arte, como reagir a ela numa época em que exposição e recepção são, pela primeira vez, coletivas? O grupo de literatos que aceitou o projeto de criar “poesia” (em poemas ou em romances, pedia Garrett) a partir de uma determinada obra de arte plástica (pintura, escultura ou detalhes de arquitetura) não o conseguiu cumprir. Rebelo da Silva, Silva Túlio, Varnhagen, Silva Leal e o próprio Garrett, foram capazes de descrever os detalhes visuais e relacioná-los com a história da arte e com o tempo de sua produção. Esse grupo encontrou nessa escolha de algumas obras o mote para elaborações sobre política e sociedade, tal como faziam em literatura. Porém, apenas um dos intelectuais realizou, ao menos em parte, o desejo de Almeida Garrett, como o trecho abaixo pode mostrar:

A que logar solemne e mysterioso nos transportou um genio inspirado e inspirador!
É uma caverna rasgada pela natureza nas entranhas de penedia alpestre. Allumia-a uma alampada antiga, assente sobre uma rocha.
Será um covil de feras humanas, um esconderijo de malfeitores?
Não, – responde um Crucifixo: – não, – responde uma biblia aberta: – e uma caveira descarnada repete como um echo surdo, – não, não.⁴²

Esse é o início do texto escrito por Castilho. Ele, juntamente com o leitor, estão dentro da caverna retratada na pintura. É, realmente, a descrição do quadro de Domingos Sequeira (1768 – 1837), na qual os objetos ali representados como detalhes são personificados pelo poeta de modo a melhor caracterizar o próprio S. Bruno, ali

⁴¹ TENGARRINHA, José. **História da Imprensa Periódica Portuguesa**. 2ª Ed. Revista e Aumentada. Lisboa: Caminho, 1989.

⁴² **Jornal das Bellas-Artes**. p. 19

representado, ocupando quase toda a tela, prostrado ao chão enquanto reza de frente a uma Bíblia aberta. Após essas indagações da citação, o narrador castilhiano sai do hermitério de S. Bruno, chama o leitor a acompanhá-lo e sentarem-se “às abas da gruta, sôbre o matto resequido”, à noite no ermo. Castilho, nessa paisagem que não está presente no quadro, expõe suas ideias sobre as ordens religiosas, para, ao fim do texto, ao raiar do dia, apressar-se a entrar na gruta mais uma vez e finalizar seu ensaio.

Antônio Feliciano de Castilho era, por natureza física, diferente dos demais colaboradores do **Jornal das Bellas Artes**. Cego desde os seis anos de idade, vendo apenas sombras e vultos – mas enxergando o suficiente para conseguir deslocar-se sozinho pela cidade – não era receptor de pintura. Provavelmente alguém descreveu o quadro para ele, ou melhor, o que estava nele figurado. Ao fim de seu texto, destacada, há uma nota com a descrição física da obra, feita por Garrett,⁴³ uma vez que Castilho, obviamente, não seria capaz. Para este poeta cego, não importava se estava sozinho diante do quadro, se segurava uma litografia, ou se acompanhava uma multidão numa exposição da Academia – ele não via. A imagem do quadro foi criada em sua mente tal como ele produzia ficcionalmente as imagens de seus poemas e romances, “co’as Mudas meditando”. Talvez, por isso, ele tenha sido o único daquele grupo capaz de se relacionar com a pintura de forma diferenciada e criar ao menos alguns trechos de ficção a partir do quadro, enquanto os demais, que enxergavam, não conseguiam.

ARTIGO RECEBIDO EM 07 DE JULHO DE 2012. APROVADO EM 07 DE NOVEMBRO DE 2012

⁴³ O anúncio da publicação desse número, na *RUL*, informa que “a descrição de todos estes objectos é feita pelo Sr. Garrett” (*RUL*, 28/12/1843, p. 229).