



Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas
ISSN: 1981-8122
ISSN: 2178-2547
MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi

Squeff, Letícia

A *Grand Tour* de um brasileiro: a importância da Itália nas ideias de Manuel de Araújo Porto-Alegre
Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, vol. 12, núm. 2, 2017, Maio-Agosto, pp. 377-387
MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi

DOI: 10.1590/1981.81222017000200007

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394056427007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

A *Grand Tour* de um brasileiro: a importância da Itália nas ideias de Manuel de Araújo Porto-Alegre
**A Brazilian's *Grand Tour*: the importance of Italy for the ideas of
Manuel de Araújo Porto-Alegre**

Letícia Squeff

Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) foi um dos mais importantes pensadores do século XIX no Brasil. Este artigo trata da importância que a viagem para a Itália teve na trajetória deste pensador. Os contatos com os clássicos e com o universo das viagens pitorescas marcaram a sua produção como artista. Nos poucos desenhos daquele período que chegaram até nós, percebe-se o gosto pelo pitoresco de um artista sintonizado com a cultura do *Grand Tour* e com a sensibilidade romântica. Além disso, o aprendizado na Itália familiarizou o brasileiro com valores e métodos em discussão nos meios antiquários e eruditos da época. Graças a isso, Porto-Alegre faria alguns anos depois uma interpretação da história da arte no Brasil inspirada na leitura de autores como Johann J. Winckelmann e Luigi Lanzi. Finalmente, o artigo defende que a passagem pela Itália funcionou, para Porto-Alegre, como uma espécie de atestado simbólico, garantindo-lhe lugar entre os eruditos franceses do Instituto Histórico de Paris, bem como entre os estudiosos do Instituto Histórico Brasileiro. Se fora para a Europa como aspirante a pintor, Porto-Alegre voltou da Itália como um erudito.

Palavras-chave: Manuel de Araújo Porto-Alegre. *Grand Tour*. Tradição clássica.

Abstract: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) was one of the most important thinkers in nineteenth-century Brazil; this article discusses the impact a trip to Italy had on his trajectory. His contact with the classics and the universe of picturesque travels marked his artistic production. The few pieces of his work that have survived show this artist's connection to the culture of the *Grand Tour* as well as his Romantic sensibility. Furthermore, what he learned in Italy familiarized this Brazilian artist with the values and methods discussed in the antiquarian and erudite environments of the era. It is thanks to this experience that Porto-Alegre some years later interpreted the history of Brazilian art inspired by readings of authors such as Johann J. Winckelmann and Luigi Lanzi. Finally, this article also defends that Porto-Alegre's time in Italy was a symbolic passport among the scholars of the Institut Historique of Paris as well as the Instituto Histórico Brasileiro. Porto-Alegre may have gone to Europe to become a painter, but he returned from Italy as an intellectual.

Keywords: Manuel de Araújo Porto-Alegre. *Grand Tour*. Classical tradition.

SQUEFF, Letícia. A *Grand Tour* de um brasileiro: a importância da Itália nas ideias de Manuel de Araújo Porto-Alegre. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 12, n. 2, p. 377-387, maio-ago. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000200007>.
Autora para correspondência: Letícia Squeff. Universidade Federal de São Paulo. Campus Guarulhos. Estrada do Caminho Velho, 333 – Pimentas. Guarulhos, SP, Brasil. CEP 07252-312 (leticia.squeff@gmail.com).
Recebido em 10/02/2014
Aprovado em 14/02/2017



INTRODUÇÃO

Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) foi um dos mais importantes pensadores de meados do século XIX no Brasil. Se era pintor de formação, rapidamente sua atuação se espalhou por diferentes aspectos das letras da época. Foi um dos fundadores da 'Nitheroy' (1836), revista considerada um marco do romantismo literário brasileiro (Candido, 1975). Atuou como crítico de arte em diversas revistas literárias de meados do século, além de ter se dedicado à arquitetura, poesia, dramaturgia e outros gêneros da vida literária da época.

Este artigo pretende mostrar que a viagem para a Itália foi etapa crucial na formação de Porto-Alegre, seja como pintor, seja como homem de letras. Já são bem conhecidas e discutidas as relações de sua geração com o meio cultural francês (Squeff, 2004; Faria, 1970). A França era a pátria de seu mestre e mentor Jean-Baptiste Debret (1768-1848), de onde vieram também muitos dos que atuaram no meio artístico carioca do século XIX (Carelli, 1994), contudo, a relação de Porto-Alegre com a Itália parece ter sido aspecto pouco discutido referente à sua trajetória.

A documentação a respeito da viagem de Porto-Alegre pela Itália é bastante esparsa: além de algumas breves referências às aulas que teria tido em Roma com o arqueólogo Antonio Nibby (1792-1839), restaram em seus escritos autobiográficos alguns relatos, desenhos e óleos, que documentam sua viagem por este país. Porto-Alegre menciona que perdeu boa parte de seus desenhos em um assalto sofrido em Roma, junto com Gonçalves de Magalhães. Contudo, o caderno de imagens, atualmente em posse do Instituto Moreira Salles, parece trazer alguns dos registros feitos durante a viagem à Itália, entre outros pertinentes a diferentes épocas da vida do artista (Kovensky; Squeff, 2014).

Além disso, a reverência à tradição clássica e a preocupação em incluir a história como categoria de pensamento em seus estudos sobre a cultura visual da época, entre outros tópicos, explicitam que a

experiência na Itália foi importante para a atuação deste erudito como historiador e pensador das artes do Rio de Janeiro no século XIX.

Neste artigo, pretendo apontar os indícios do contato de Porto-Alegre com o meio romano, evidenciando não apenas a maneira como essa experiência impactou os desenhos e pinturas que ele fez como artista, mas também chamando a atenção para a importância simbólica que esta viagem tinha no contexto cultural do período.

VIAGENS DE UM JOVEM ARTISTA

Porto-Alegre começou a estudar na Academia de Belas Artes assim que chegou ao Rio de Janeiro, vindo da Província de Rio Grande de São Pedro, no ano de 1827. Em seus escritos autobiográficos, o artista sempre faz questão de mencionar, entre os professores, quem ele toma por mestre: Jean-Baptiste Debret. Ele torna-se aluno assíduo e divide com o mestre as tarefas de organização da primeira exposição de trabalhos dos alunos da Academia, em 1829. Também participa das lutas palacianas, nas quais se digladiavam os 'portugueses' e os 'franceses' em torno dos rumos que a Academia deveria tomar.

Possivelmente partiu do mestre a indicação do nome de Porto-Alegre para a realização de uma tarefa para lá de prestigiosa na época: fazer o retrato de D. Pedro I. Dos encontros com o ilustre modelo, resultaram dois retratos e o quadro histórico comemorativo dos novos estatutos da Academia de Medicina. Também deve ter sido ideia do mestre que Porto-Alegre o acompanhasse em viagem à França, em 1831. Após esforços de importantes personalidades da política da época, o jovem aspirante a artista conseguiu juntar dinheiro para a viagem, e partiu com Debret para a França.

Nos anos na Europa, ele teve contato com intelectuais e artistas diversos, destacando-se Antoine-Jean Gros (1771-1835). Pintor de história e retratista conhecido no meio francês, discípulo do pintor neoclássico Jacques-Louis David, assim como Debret, Gros foi seu professor por um curto período. Em "Apontamentos biográficos",



Porto-Alegre (1931) menciona que precisou abandonar as aulas no atelier de Gros por causa de problemas financeiros. Um pequeno desenho assinado por Gros que consta do álbum de memórias da baronesa de Santo Ângelo, esposa de Porto-Alegre, talvez seja um indício de que os dois se conheceram.

Em 1834, Porto-Alegre viaja para a Itália, onde fica por aproximadamente um ano, fazendo desenhos de cidades e representando costumes locais. Ele vai inicialmente para Roma, com passagens mais curtas por cidades como Florença, Milão, Nápoles e arredores. O percurso seguido por ele na viagem que ficaria conhecida como *Grand Tour* já era, contudo, bastante tradicional entre jovens ricos e eruditos europeus desde o século XVII.

A GRAND TOUR

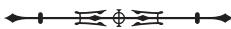
Durante o século XVIII, a chamada “*Grand Tour* da Europa” significava o coroamento da formação de um jovem culto e tinha por objetivo familiarizar o viajante com a tradição clássica e com novas culturas (Clifford, 2012). A idade ideal para fazer a *Grand Tour* era aos 20 anos, pois nela os aristocratas já possuíam formação em literatura e história clássicas – requisitos para melhor aproveitar a viagem (Irwin, 1997). Os *grand touristes*, sobretudo os ingleses (mas também alemães, russos e de outras origens), viajavam pela França, Suíça, Alemanha, Espanha, Itália e algumas vezes pela Grécia. Nesta espécie de peregrinação em busca dos clássicos, os jovens eram acompanhados por um tutor e geralmente contratavam guias locais para orientá-los. Interessavam-se pelas ruínas romanas, por esculturas clássicas, por vasos gregos – indícios de antigas civilizações cuja grandeza, sobretudo a da Grécia, acreditava-se, era insuperável (Bazin, 1989). A viagem fazia parte de um processo de aprendizado mais longo, no qual a experiência, o estudo e a contemplação articulavam-se no contexto de uma cultura marcada pela razão otimista, cosmopolita e itinerante (Brilli, 2001, [1995]).

A península italiana – especialmente as cidades de Roma, Florença, Nápoles e arredores – era o destino mais

valorizado da *Grand Tour*. Os guias de viagem sugeriam que os viajantes ficassem pelo menos um ano em Roma, mas a maioria dos *grand touristes* ficava por seis semanas na cidade, diariamente ocupando-se durante três horas com visitas ou com cursos acompanhados por antiquários e por guias de viagem. Sugeria-se também que alguns lugares e obras fossem visitados e observados mais de uma vez, a fim de garantir o aprendizado (Irwin, 1997). Este era o caso das coleções do Vaticano, cujo ponto alto eram as esculturas do Apolo Belvedere e o grupo de Laocoonte. Os turistas conheciam as duas obras não apenas por reproduções impressas e por cópias em gesso, mas também graças aos escritos de Johann J. Winckelmann, entre outros estudiosos (Irwin, 1997).

A *Grand Tour* também era ocasião para aquisição de obras com a finalidade de compor as coleções particulares dos viajantes, que aproveitavam a oportunidade para adquirir objetos antigos, encomendar cópias ou moldes das obras em gesso, visitar antiquários e colecionadores (Irwin, 1997). Ela estava articulada, assim, à expansão do colecionismo de antiguidades e à maior delimitação dos campos da arqueologia e da história da arte (Choay, 2001). A descoberta das cidades de Herculano (1713), Pesto (1746) e Pompeia (1748), seguidas das primeiras escavações na Itália e na Sicília, são alguns dos marcos desse amplo processo (Choay, 2001).

Além disso, este tipo de viagem beneficiou também artistas contemporâneos. Escultores muito apreciados no período, como Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen, mantinham seus ateliês em Roma. Já o comércio de *souvenir* mobilizava artistas diversos. Os viajantes poderiam levar artistas para documentar os principais monumentos e paisagens visitadas. Muitos, ainda, aproveitavam a passagem por Roma para se deixar representar por artistas locais, como Pompeo Batoni, que chegou a fazer mais de 260 retratos de turistas ingleses (Clifford, 2012). Pintores estrangeiros, como Gavin Hamilton, Philipp Hackert, Johann Tischbein e Anton Raphael Mengs, para citar apenas alguns nomes de uma comunidade internacional diversificada e flutuante,



tinham Roma como lugar de encontros, de aprendizado e também de trabalho. Atuaram fazendo paisagens, retratos e pinturas de tema histórico, que eram compradas não apenas pelos *grand touristes*, mas também por aqueles que frequentavam os salões parisienses e os círculos colecionistas de outras cidades europeias.

TAMBÉM ELE ESTEVE NA ARCÁDIA

A *Grand Tour* teve igualmente importantes desdobramentos para a produção e a circulação de livros na Europa. O enriquecimento da burguesia e o aumento das camadas letradas nas cidades vinham gerando novas demandas por livros e por revistas impressos. As “viagens pitorescas”, realizadas para diferentes partes da Europa, e posteriormente para as Américas, transformaram-se em um gênero literário de grande prestígio (Lima, 2007, p. 191). Diante disso, as técnicas de gravação de imagem foram sendo aperfeiçoadas de várias maneiras.

Com a litografia, a partir do início do século XIX, a reprodução de imagens tornou-se sensivelmente mais rápida e barata. Além disso, pela primeira vez na história, os artistas podiam desenhar ou pintar e obter a reprodução direta de seu traço. Por isso, a técnica foi adotada por artistas como Francisco de Goya, Eugène Delacroix e Théodore Géricault (Vaughan, 1998).

Utilizada largamente na imprensa, a litografia ganhou cada vez mais espaço também nos livros de viagem e de paisagens pitorescas. Segundo Choay (2001, p. 83), “à medida que [a ilustração de viagem] se generaliza, a exatidão da representação dos edifícios contribui para que se complete e se firme o conceito de monumento histórico, que não por acaso recebe sua denominação no fim do século XVIII”. As imagens, feitas *in loco* e depois reproduzidas em litografias e gravuras, passam a ser colecionadas em álbuns, tornando-se objeto de discussão entre eruditos.

Entre meados do século XVIII até as primeiras décadas do século XIX, a literatura de viagem dissemina-se como gênero literário e como modo de difusão de imagens de lugares desconhecidos. Este é o caso de “A

voyage round the world”, de George Anson (1749), o primeiro a tornar-se popular na segunda metade do século XVIII e pioneiro na disponibilização de imagens. Com o tempo, coleções de relatos de viagem são publicadas em diversos idiomas, formando verdadeiras bibliotecas e compêndios de relatos sobre terras distantes, como ocorre em “*Histoire générale des voyages, ou nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre, qui on été publiées jusqu'à présent dans les différents langues de toutes les nations connues*” (Prévost et al., [1746-1789]), publicada em 20 volumes (Lima, 2007). Nesse contexto de ampla circulação de imagens, a cidade de Roma era familiar não apenas aos que fariam a *Grand Tour*, mas a todos os interessados, graças às gravuras de Giovanni Battista Piranesi, Giuseppe Vasi e Luigi Rossini. Havia guias e descrições de Roma publicados em diversos idiomas. Certos desenhos de Porto-Alegre indicam que ele conheceu algumas dessas obras. Pode-se mencionar alguns exemplos.

Porto-Alegre (1931) reporta que frequentou as aulas do arqueólogo e filólogo Antonio Nibby na cidade de Roma, o qual lecionava na real Academia de França e na Universidade de Roma nos anos de 1830. Nibby era, ainda, arqueólogo de destaque, trabalhando para o Estado Pontifício, na direção de escavações na cidade de Roma e em seu entorno. Além disso, àquela altura, este intelectual participou de publicações importantes sobre a cidade, como “*Viaggio antiquario ne' contorni di Roma*” (1819) e “*Itinerario istruttivo di Roma Antica e Moderna*” (1818), da qual foi coautor junto com Mariano Vasi, entre muitas outras publicações. Seus livros descreviam os monumentos de Roma e arredores, tornando-se muito conhecidos por todos aqueles que faziam a *Grand Tour*, servindo, muitas vezes, como guias de viagem para eruditos e interessados na cultura clássica. Há muitos indícios de que a produção gráfica de Porto-Alegre foi marcada pelo conhecimento adquirido por meio desses livros.

Alguns desenhos e óleos de Porto-Alegre sugerem que ele pode ter tomado contato, por exemplo, com “*Viaggio antiquario ne' contorni di Roma*”, de Nibby (1819).



O livro fez muito sucesso no século XIX, recebendo diversas traduções e sendo reeditado sucessivamente. A obra trazia algumas vistas de lugares como Tivoli, Subiaco, Civitavecchia etc. A obra "Veduta della città di Tivoli" (Nibby, 1819, p. 155) traz mais de um aspecto em comum com o desenho "Tivoli" (Figura 1), do brasileiro. Em ambas as produções, a vila é vista de longe, em perfil, de modo a situá-la na topografia e na vegetação do entorno. A litografia é feita à distância, de modo a criar um efeito grandioso. O litógrafo não esqueceu de inserir algumas figuras no primeiro plano – seriam os *grand touristes*? –, que parecem admirar a paisagem da cidade. Já o desenho de Porto-Alegre não traz figuras humanas. O artista está interessado em representar esse encontro entre natureza e arquitetura antiga – destaque para as colunas que aparecem no canto esquerdo da folha. O tema da harmonia entre o mundo clássico e a natureza é próprio da poética do pitoresco, e seria recorrente em retratos e paisagens do período (Levey, 1995).

Um olhar atento à topografia também perpassa a "Porta da cidade de Peruggia" (Figura 2), onde se ressalta, porém, a acuidade de Porto-Alegre em representar a

arquitetura e os espaços construídos. O *crayon* é utilizado com perícia, de modo a criar sombras e relevos irregulares. Estas e outras obras, a exemplo dos desenhos "Vista de Subiaco" e "Vila Italiana" (constituientes do acervo do Museu Julio de Castilhos, no Rio Grande do Sul), deixam entrever grande zelo na construção da perspectiva e na definição de volumes. Casas, estradas, pequenos burgos e caminhos são delineados cuidadosamente em perfil. Esses aspectos permitem supor que tais desenhos não foram feitos como meros esboços, registros rápidos para ajudar a memória mais tarde. Ao contrário, parecem ter sido pensados como obras acabadas. Estaria o artista pensando em litografá-los, mais tarde, para acompanhar a publicação do relato de viagem que pretendia fazer? Por outro lado, desde o século XVIII, o desenho e a aquarela já eram tratados como obras de arte autônomas por vários artistas. Se na concepção clássica e acadêmica, o desenho era a base da criação artística, com a transformação do gosto e a valorização da individualidade ele se transforma também na expressão mais pessoal e visceral do artista (Reseman, 2007). Neste ponto de vista, talvez esses desenhos tenham sido pensados como obras acabadas por Porto-Alegre.

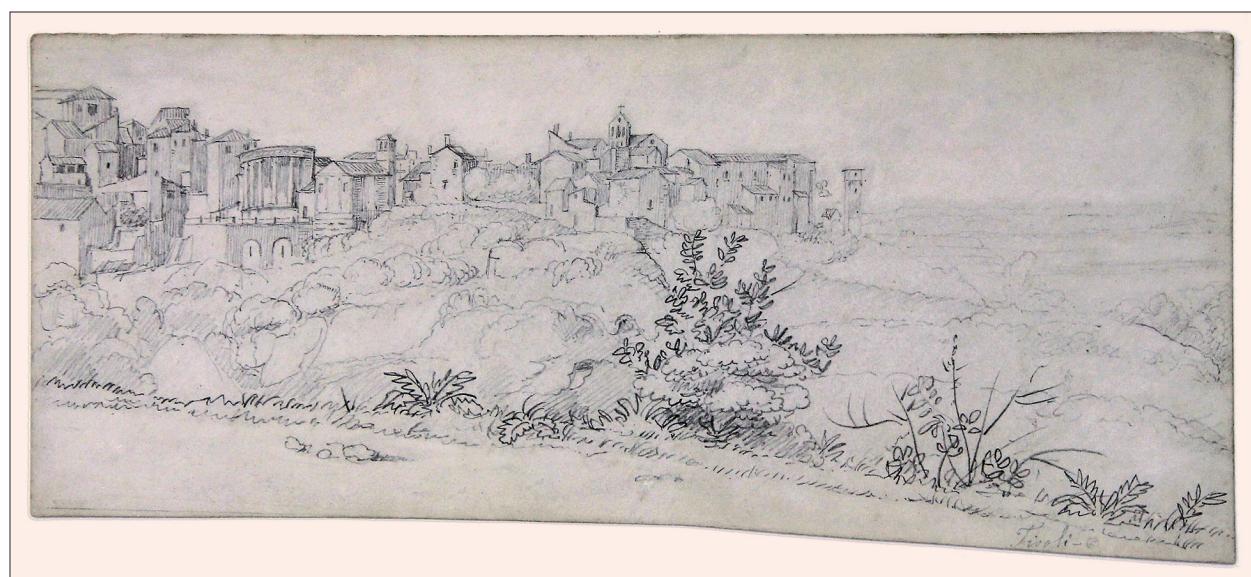


Figura 1. "Tivoli", de Porto-Alegre, s. d. Grafite sobre papel, 13,5 x 30 cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Foto: Jorge Bastos, 2014.



Figura 2. "Porta da Cidade de Peruggia", de Porto-Alegre, s. d. Grafite sobre papel, 27 x 43,5 cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Foto: Jorge Bastos, 2014.

Uma aquarela lentamente elaborada – hoje, parte do acervo do Museu Julio de Castilhos – demonstra novamente o impacto que o contato com o ambiente das ruínas e das sombras de Roma teve sobre Porto-Alegre. "Paisagem ideal-clássica" (Figura 3) traz uma descrição minuciosa da arquitetura de uma cidade imaginária, romana ou mesmo grega. A representação da natureza, com alguns ciprestes e campos, não deixa de evocar a paisagem árcade. Nesta obra, certamente Porto-Alegre pensava em um exemplo tirado de uma das paisagens históricas de Nicolas Poussin ou, ainda, nas evocações árcades presentes em algumas pinturas de Philipp Hackert (Mattos, 2008a). Tanto Poussin – no século XVII – quanto o pintor alemão – no século seguinte – tinham aspectos em comum: o engajamento no tema da natureza italiana e o interesse pela história e pela cultura clássicas. Ao evocar valores semelhantes, é como se Porto-Alegre quisesse

afirmar, conforme feito por outros antes dele: "Também eu estive na Arcádia".

SENTIMENTOS E EVOCAÇÕES ROMÂNTICAS DE UM VIAJANTE ESCLARECIDO

Muitos pensadores e artistas da época fizeram de sua viagem pela Itália o mote de relatos de viagem. A experiência italiana tanto suscitou relatos e cartas cheias de encantamento pelo mundo clássico (os deixados por Goethe, por exemplo), quanto inspirou o sentimento romântico de poetas e literatos, como Stendhal, Lorde Byron etc. De fato, Porto-Alegre deixou documentos que ajudam a iluminar os sentimentos dúplices despertados por sua passagem pela Itália. Em seus "Apontamentos biográficos", o pintor comenta que pretendia escrever suas memórias da viagem à Itália, e que só não o fez porque perdeu seus cadernos com o itinerário e os seus melhores

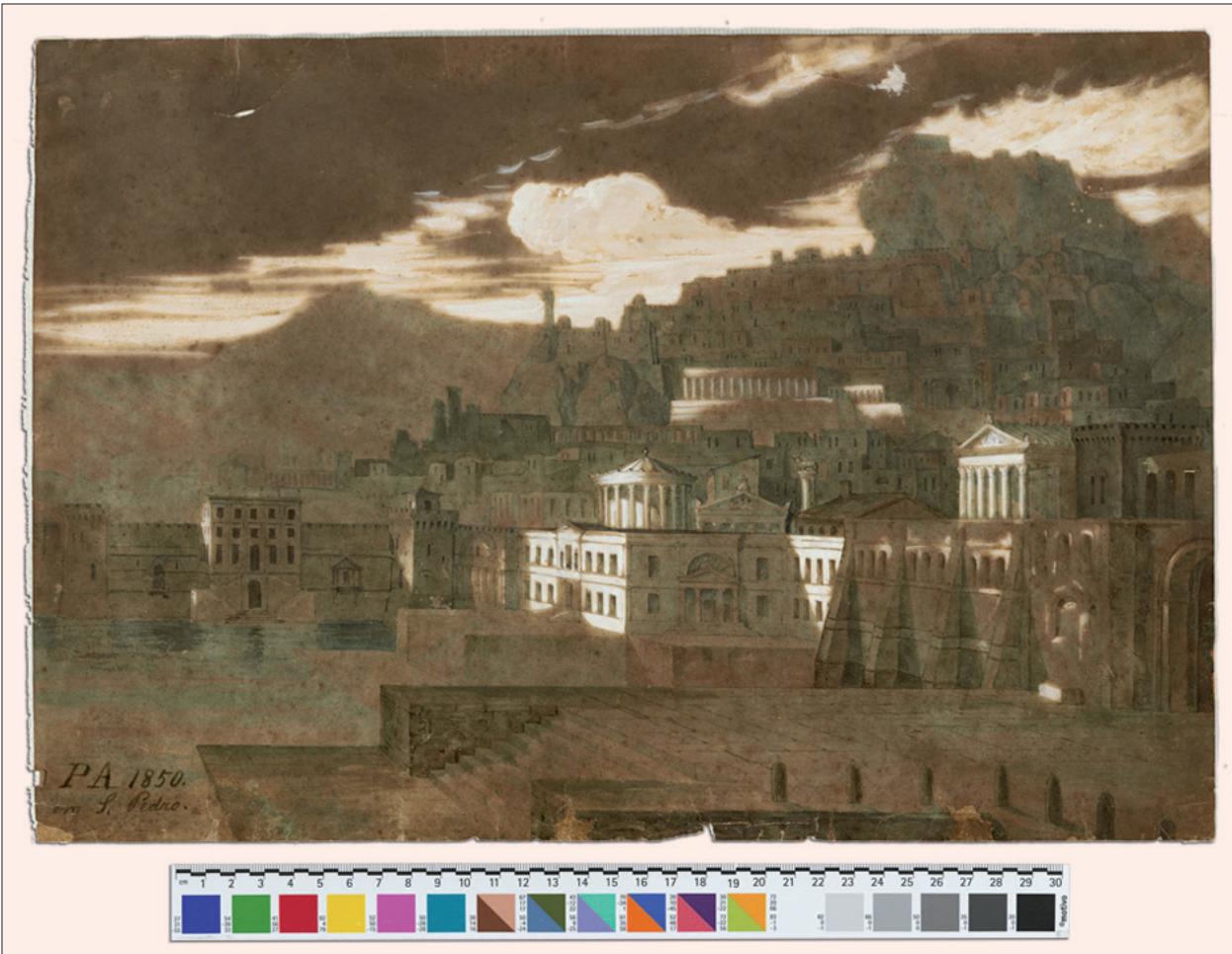


Figura 3. "Paisagem ideal-clássica", de Porto-Alegre, 1850. Aquarela, 27,1 x 39,9 cm. Museu Julio de Castilhos, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Foto: Jorge Bastos, 2014.

desenhos em Civitavecchia (Porto-Alegre, 1931). Apesar disso, relatou suas viagens em cartas para amigos – algumas publicadas em jornais – e também em um longo artigo escrito para a revista 'Nitheroy' (Porto-Alegre, 1836).

O editor e polemista Evaristo da Veiga foi um dos primeiros a receber carta do artista, narrando a viagem. A missiva de Porto-Alegre foi publicada por Evaristo na revista 'Aurora Fluminense', importante veículo de comunicação de viés político e literário do período regencial. Ele fala das ruínas e da igreja de São Pedro. Também narra algumas aventuras vividas por ele e pelo poeta Gonçalves de Magalhães na viagem que fizeram juntos pela Itália, como

o assalto ocorrido quando passeavam à noite pela cidade. O texto é carregado de subjetividade, evidenciando a intenção dele em descrever as sensações suscitadas pelas experiências em Roma:

Nos intervalos do estudo do gabinete, eu e ..., vamos estudar a natureza, conversar com as ruínas e admirar a dimensão desses ossos esparsos do esqueleto da antiga Roma, ferida pela mão do bárbaro [...]. O grandioso das massas, a incerteza das formas, a escassez da luz dá um aspecto religioso e melancólico às ruínas, e muitas vezes saímos para gozar deste espetáculo que tanto encantam o poeta e o pintor [...] (Porto-Alegre, 1835, p. 3979).

O sentimento do tempo, o gosto em admirar as ruínas e a intenção de “estudar a natureza” não escondem o quanto o jovem se deixou impregnar pela sensibilidade romântica, com a qual também tomara contato em Paris, quando convivera com homens de letras do círculo do poeta português Almeida Garrett, por exemplo.

É principalmente no artigo publicado na revista ‘Nitheroy’ que se comprehende a extensão do projeto de Porto-Alegre ao fazer sua viagem pela Itália. O texto “Contornos de Nápoles, fragmentos das notas da viagem de um artista” é uma espécie de guia de viagem, carregado de referências à antiguidade e à literatura clássica. No entanto, guarda o tom narrativo presente na carta para Evaristo da Veiga. Estão lá o feitio memorialístico e confidente, a enumeração de recantos, chamados por ele de ‘pitorescos’. A narrativa é pontuada por comentários evidenciando que o artista estava estudando os textos antigos. Porto-Alegre menciona profusamente autores como Cícero, Plínio, Estrabão (citado no texto de tradução francesa como Strabon), entre outros. Uma passagem no final explicita as suas intenções, ao escrever este artigo:

Já dissemos que o nosso fito era arqueológico e artístico, outro não poderia ser: algumas ideias filosóficas, que possuímos, não bastam para formar um viajor esclarecido, e o mais ignoramos quase completamente, pois não demos anos a estudo como ao que nos pertence, e como se vê na análise, e restauração dos monumentos da Vila Adriana, de Palestrina, Roma, e Pompeia, e a nossa dissertação sobre a comparação da arte antiga com a moderna, que se ao menos não preenchemos a missão com aquela capacidade exigida, o fizemos segundo nossas forças [...] e para o qual principiamos a riscar o alicerce, na parte artística (Porto-Alegre, 1836, p. 171-172).

Apesar de um pouco confuso, o trecho ilumina não apenas a intenção de Porto-Alegre ao fazer a viagem pela Itália, que não simbolizou apenas ocasião de lazer desinteressado. Ao contrário, tratou-se de etapa crucial na instrução e na formação do indivíduo. Exigia concentração, estudo da literatura clássica e conhecimento das descobertas arqueológicas (Levey, 1995). O viajante

fazia seu percurso apoiado no estudo da história antiga, na leitura de obras clássicas. Percebe-se, assim, um aspecto importante desta viagem feita pelo artista. Porto-Alegre esforçava-se para dar conta daquilo que era a base da formação artística na época: o contato com a tradição clássica, que se realizava não apenas pela visita pessoal aos sítios antigos, como também pelo estudo dos clássicos.

Seu artigo publicado na revista ‘Nitheroy’ é também uma espécie de narrativa de viagem. Seguindo o modelo de outros textos semelhantes, de uma extensa tradição de viagens que tinham a Itália como destino central, Porto-Alegre escreveu um texto que reúne os principais aspectos do gênero: estão lá certo tom pessoal, certo encantamento emocional com a experiência da viagem e com as paisagens vistas, bem como as referências históricas, geográficas, geológicas etc.

Por outro lado, outras obras do artista permitem perceber relações mais enviesadas com o repertório clássico. No óleo “Grotta” (pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro), a caverna, com seu teto abobadado e as paredes acompanhando as laterais da pintura, serve como uma espécie de *repoussoir*, de enquadramento para a cena, que transcorre ao ar livre, em segundo plano, onde se vê a encosta íngreme de uma falésia e parte de seu topo. A composição lembra a estrutura da litografia “Cascatelle di Tivoli” (Nibby, 1819, p. 163), na qual a cena também é enquadradada em uma espécie de gruta, com uma cascata caindo de uma alta montanha no segundo plano. A forte luminosidade dada à cascata cria contrastes com o primeiro plano, delimitado por sombras que delineiam rochas e arbustos ressecados. O óleo de Porto-Alegre também explora estes contrastes, utilizando, para isso, uma forte tonalidade rosa no segundo plano. Nas duas composições, percebe-se uma apreensão romântica da paisagem: o lugar do sujeito é explicitado na estrutura da composição; o entorno é representado por meio de um ângulo que evita a grandiosidade. Nos detalhes do entorno entrevisto de dentro da gruta – a cachoeira e a encosta íngreme –, prenuncia-se o sentimento da natureza.



Não estamos distantes, aqui, de obras como "Kreidefelsen auf Rügen" ("Os Penhascos de Rügen", c. 1818), de Caspar Friedrich David.

O RETORNO COMO ERUDITO

Entre os eruditos, artistas e aristocratas europeus, o contato direto e pessoal com a tradição latina e clássica funcionava como rito de iniciação e instância de legitimação social e cultural. O mesmo aconteceu com Porto-Alegre. É lícito dizer que os efeitos de sua viagem pela Itália podem ser apontados em dois momentos importantes de sua trajetória.

Em primeiro lugar, quando Porto-Alegre retorna para a França, por volta de 1835, e recebe uma encomenda cheia de prestígio do Instituto Histórico de Paris: apresentar a sétima questão em nome da Classe de Belas Artes. Propõe, então, o seguinte tema: "Determinar pelo exame dos monumentos de Herculano, de Pompeia e de [?] que grau tinha atingido a pintura grega, comparativamente à pintura moderna" (Faria, 1970, p. 67). A questão evocava o impacto que as cidades escavadas desde meados do século XVIII na península haviam tido nos conhecimentos sobre a antiguidade. Elas haviam trazido ao conhecimento dos antiquários e de colecionadores uma outra arte romana, diferente da conhecida até então, "mais helenizada, mais requintada, o que contribuiu para orientar os espíritos em direção à "Grécia" (Bazin, 1989, p. 82). Por outro lado, o tema da comparação entre antigos e modernos era antigo nos debates filosóficos ilustrados, e estava também subjacente às ideias de outro personagem crucial no âmbito dos estudos clássicos e do círculo erudito romano do século XVIII: Johann Joachim Winckelmann (Mattos, 2008b), a quem Porto-Alegre mencionaria mais de uma vez em seus escritos e discursos. A questão apresentada ao Instituto Histórico de Paris indica que Porto-Alegre dominava alguns dos debates e das questões que ocupavam pensadores e eruditos desde meados do século XVIII. Aqui se percebe a enorme distância que o artista percorreria desde sua chegada à Europa, em 1831. Antes disso, o pintor era apenas um jovem aspirante a artista, vindo de um país

exótico, que falara para os membros do Instituto sobre as artes no Brasil. Ao ser encarregado de tratar de um tema 'clássico', o artista brasileiro certamente ganhava *status*. Talvez por isso ele também seria encarregado de integrar a comissão que preparava as questões para o Congresso de História (Porto-Alegre, 1844; Faria, 1970). A viagem pela Itália dera ao brasileiro conhecimento e algum reconhecimento social.

Nesse ponto, vale lembrar a relação de continuidade e reciprocidade entre o meio artístico francês e o italiano. Roma era a meca dos artistas classicistas franceses. Nicolas Poussin e Claude Lorrain haviam vivido na cidade e povoado seus quadros de evocações da mitologia clássica e de cenários antigos. No século XVIII, o mais importante prêmio dado aos pintores era a viagem de estudos à Roma, organizado pela Académie des Beaux-Arts. O 'Prix de Roma' era o mais cobiçado troféu buscado pelos artistas, porque o contato direto com os clássicos, além de representar o coroamento do ensino acadêmico, era a complementação perfeita para que um pintor pudesse se tornar o mais considerado e o melhor entre os seus pares (Monnier, 1995). A estada em Roma era ocasião para estudo da literatura clássica e, sobretudo, para admirar e copiar monumentos da antiguidade. No final do pensionato, os jovens artistas franceses deveriam produzir quadros de temas históricos, "[...] la notion d'*histoire* se confondant ici étroitement avec l'*histoire ancienne*" (Monnier, 1995, p. 75). Como faria Jacques-Louis David, que passou um ano inteiro desenhando "d'après l'*antique*", de modo a constituir um estoque de "figures d'*expression*" e de acessórios arqueológicos com os quais faria suas obras (Chastel, 1996, p. 130). É em Roma que David pinta 'O Juramento dos Horácios' (1785), obra exposta primeiramente em Roma, e só depois no Salon parisiense. Um de seus discípulos nesse período é seu primo Jean-Baptiste Debret, que, na época com 16 anos, fazia a sua primeira viagem à cidade (Lima, 2007). Nesse sentido, ao buscar Roma, Porto-Alegre estava seguindo aquilo que seus professores e mestres pregavam como caminho ideal para a formação artística. A França da Academia e do Instituto



Histórico de Paris, instituições em torno das quais Debret e Porto-Alegre trafegavam, ligava-se à Itália, e principalmente a Roma, pelo respeito à tradição clássica, bem como pela convicção de que o antigo era o modelo de beleza e de harmonia para toda a criação artística moderna.

Mas é em seu retorno ao Brasil que a viagem pela Europa, e certamente a experiência na Itália, tem um efeito de grandes proporções. Logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, Porto-Alegre é convidado a participar como sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que seria uma das instituições mais importantes do Segundo Reinado, sediando pesquisas e debates com papel central na vida cultural do Rio de Janeiro (Guimarães, 1988).

A primeira sessão do IHGB foi realizada em dezembro de 1838. Em abril do ano seguinte, Porto-Alegre tornava-se sócio no Instituto. O pintor teria uma trajetória de sucesso na instituição, sendo seu orador por cerca de 14 anos (1843-1855). Fez parte de comissões importantes, como a de Estatutos e Redação da Revista do IHGB. Também foi eleito diretor da Seção de Arqueologia e Etnografia, outro indício de que a passagem pela Itália o habilitara, aos olhos dos colegas do instituto, para tanto (IHGB, 1847). Atuaria, igualmente, como diretor do Museu Nacional (Squeff, 2004).

Comissionado pelo IHGB, Porto-Alegre publicou um influente artigo sobre as “inscrições” na pedra da Gávea (Barbosa; Porto-Alegre, 1839; Ferreira, 2002; Squeff, 2004). Fez pesquisas sobre a cultura material da corte: perambulou por igrejas e conventos, em busca de imagens religiosas, objetos e quadros dos tempos coloniais. Paralelamente, saiu em busca de documentos que permitissem compreender as origens de objetos, a identidade de artistas, em um trabalho que aliaava procedimentos da história e da arqueologia. Coube-lhe desvendar e documentar a atividade de gente como o músico Padre José Maurício, o toreador Mestre Valentim, pintores como Manoel Dias, Leandro Joaquim, José Leandro, além de doar para o Instituto documentos e publicações importantes, como o original do poema “Vila Rica”, de Cláudio Manoel da Costa (Squeff, 2003). Em

seus textos, citaria mais de uma vez autores como Johann J. Winckelmann e Luigi Lanzi – mais um indício de que a experiência italiana teve desdobramentos importantes em suas ideias. Obras dos dois autores, aliás, estariam entre os livros doados pelo artista para a biblioteca da Academia de Belas Artes (Gomes Junior, 2003).

Mesmo existindo ainda muitas dúvidas sobre o primeiro período que Porto-Alegre passou na Europa ou que pouco se saiba sobre sua passagem pela Itália, pode-se dizer que ele tomou contato com a tradição clássica, conheceu a literatura de viagem pela Itália, aprendeu a olhar para os objetos e as obras de arte a partir de uma perspectiva histórica a apontar linhas de influência e progresso entre eles, apoiando-se em um conhecimento da literatura clássica e da arte.

A passagem pela Itália, cuidadosamente divulgada nas cartas publicadas nas revistas ‘Nitheroy’ e ‘Aurora Fluminense’, surtira o efeito necessário. Porto-Alegre – que no universo profissional da corte do Rio de Janeiro era apenas um pintor até a década de 1830 – após seu retorno da Europa passou a ser visto também como erudito. Voltou com gabarito suficiente para ser convidado a escrever no Instituto Histórico de Paris sobre a comparação entre a arte antiga e a moderna e para ser diretor da seção de Arqueologia do IHGB e do Museu Nacional. Passar pela ‘Arcádia’ foi, talvez, o que permitiu a ele ser o pensador das artes brasileiras que efetivamente foi.

REFERÊNCIAS

ANSON, George. *A voyage round the world, in the years MDCCXL, I, II, III, IV.* London: Printed for the author; by John and Paul Knapton, 1749.

BARBOSA, Januário da Cunha; PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Relatório sobre a inscrição da Gávia, mandada examinar pelo Instituto. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 102-103, 1839.

BAZIN, Germain. *A história da história da arte*: de Vasari a nossos dias. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

BRILLI, Attilio. *Quand voyager était un art*: le roman du Grand Tour. Paris: Gérard Monfort, 2001 [1995].



- CANDIDO, Antonio. Porto-Alegre, amigo dos homens e da poesia. In: CANDIDO, Antonio (Ed.). **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 5. ed. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. v. 2.
- CARELLI, Mario. **Culturas cruzadas:** intercâmbios culturais entre França e Brasil. Campinas: Papirus, 1994.
- CHASTEL, André. **L'art français - le temps de l'éloquence (1775-1825).** Paris: Flammarion Éditions, 1996.
- CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio.** São Paulo: Editora da Unesp/Estação Liberdade, 2001.
- CLIFFORD, Timothy. **Carlo Labrucci: the Grand Tour.** An exhibition of over ninety drawings and watercolors curated by Sir Timothy Clifford. Catálogo de Exposição, 12 jun.-13 jul. 2012. London: Simon C. Dickinson Ltda., 2012. Available at: <<http://www.simon dickinson.com/wp-content/uploads/2016/01/Labrucci-Catalogue-2012.pdf>>. Access on: 31 jan. 2017.
- FARIA, Maria Alice O. **Os brasileiros no Instituto Histórico de Paris.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Cultura, 1970.
- FERREIRA, Lucio Menezes. **Vestígios de civilização:** a arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877). 2002. 181 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- GOMES JUNIOR, Guilherme S. **Sobre quadros e livros:** rotinas acadêmicas: Paris e Rio de Janeiro, século XIX. 2003. 218 f. Tese (Livre-Docência em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- GOMES JUNIOR, Guilherme S. **Palavra peregrina:** o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1998. (Ensaios de Cultura, 16).
- GUIMARÃES, Manoel L. S. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma historiografia nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.
- HITCHCOCK, Henry-Russel. **Architecture:** nineteenth and twentieth centuries. London: Penguin Books, 1983.
- INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO (IHGB). Ata da sessão de 22 de julho de 1847. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 9, p. 425, 1847.
- IRWIN, David. **Neoclassicism.** London: Phaidon, 1997. (Art & Ideas).
- KOVENSKY, J.; SQUEFF, L. **Araújo Porto-Alegre:** singular & plural. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.
- LEVEY, Michael. **Rococo to revolution:** major trends in eighteenth-century painting. London: Thames and Hudson, 1995.
- LIMA, Valéria J.-B. **Debret, historiador e pintor:** a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839). Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- MATTOS, Cláudia Valladão de (Org.). **Goethe e Hackert:** sobre a pintura de paisagem: quadros de natureza na Europa e no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008a.
- MATTOS, Claudia Valladão de. Winckelmann e o meio antiquário de seu tempo. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n. 9, p. 69-79, jan.-jun. 2008b.
- MONNIER, Gérard. **L'art et ses institutions en France.** De la Révolution à nos jours. Paris: Gallimard, 1995.
- NIBBY, A. **Viaggio antiquario ne'contorni di Roma.** Roma: V. Poggiali, 1819. Tomo I.
- PORTE-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos biográficos. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, ano 22, v. 37, n. 120, p. 416-443, dez. 1931.
- PORTE-ALEGRE, Manuel de Araújo. Exposição de 1843. **Minerva Brasiliense**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 148-154, jan. 1844.
- PORTE-ALEGRE, Manuel de Araújo. Contornos de Nápoles, fragmentos das notas da viagem de um artista. **Nitheroy**, Paris, n. 2, tomo I, p. 161-213, 1836.
- PORTE-ALEGRE, Manuel de Araújo. Carta de um jovem brasileiro sobre a cidade de Roma. **Aurora Fluminense**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1835. p. 3978-3980.
- PRÉVOST, Abbé; ROUSSELLOT DE SURGY, Jacques Philibert; DELEYRE, Alexandre; MEUSNIER DE QUERLON, A.-G. **Histoire générale des voyages, ou nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre, qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues... enrichi de cartes géographiques et de figures.** Paris: Didot, [1746-1789].
- RESEMAN, Angela. Neoclassical and Romantic Drawing. In: TOMAN, Rolf (Ed.). **Neoclassicism and Romanticism.** Dresden: H. F. Ullmann Publishing GmbH, 2007. p. 480-500.
- SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor:** Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- SQUEFF, Letícia. Quando a história reinventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense. **Rotunda**, Campinas, n. 1, p. 19-31, abr. 2003.
- VASI, Mariano; NIBBY, Antonio. **Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna, ovvero, Descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere le più insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città, e delle sue vicinanze.** Roma: L'Autore, 1818.
- VAUGHAN, William. **Arts of the 19th century.** New York: Harry N. Abrams, 1998. 2 v.

