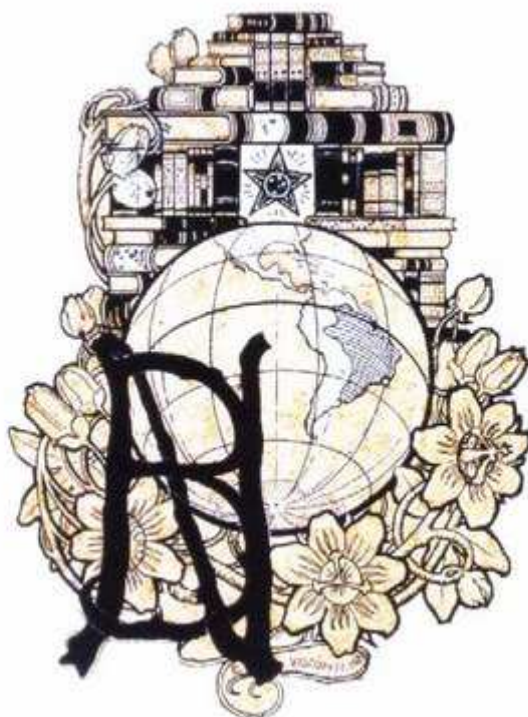


# Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa  
2010

# Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC

Marcos Florence Martins Santos



*Letras e Artes no Brasil: A consolidação da crítica no Segundo Reinado*

2010

Alterando significativamente o panorama colonial, a chegada da família real portuguesa e a instalação da Corte na cidade do Rio de Janeiro em 1808 são apontados unanimemente pela historiografia contemporânea como fatores determinantes para a compreensão das transformações políticas, econômicas e sociais que, ao longo do século XIX, acabaram dinamizando o ambiente cultural brasileiro. Neste contexto, a análise da produção artística e literária realizada ao longo deste período revela o caráter multifacetado dos discursos assumidos por instituições, artistas e literatos que, atuando sob a égide do poder monárquico, contribuíram de forma decisiva para a constituição do arcabouço simbólico que caracterizou o processo de consolidação do ideário de Nação.

Assim, a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – AIBA (1826), a fundação do Instituto Histórico e Geográfico – IHGB (1838) e a constituição da Sociedade Propagadora das Belas Artes – SPBA (1857) servirão como balizas cronológicas para esta reflexão, pois, reunindo as principais personagens envolvidas neste processo, as discussões travadas no âmbito destas instituições irão incidir diretamente sobre as determinações estéticas que servirão como eixo para o desenvolvimento das atividades artísticas realizadas no país, instrumentalizando-as em benefício da afirmação das especificidades nacionais e da glorificação do poder imperial.

Extravassando os limites institucionais, a inserção dos agentes culturais em atividades relacionadas à imprensa, verificada a partir de meados da década de 1830, amplia a dimensão destes debates contemplando uma série de elementos importantes para a compreensão das relações que, desde então, seriam estabelecidas entre o poder político e diversas personalidades do meio cultural brasileiro. Assim, a análise dos conteúdos publicados em diversos periódicos editados na Corte permitirá a identificação da multiplicidade de discursos que, desde então, irão permear a produção artística, dramática e literária realizada no país.

Com o objetivo de compreender a gênese destes primeiros movimentos, faz-se necessário um breve retrospecto do cenário artístico nacional durante o governo de D. João VI (1808-1821) na medida em que a instalação do príncipe regente na nova capital do Império alterou as feições urbanas da cidade do Rio de Janeiro e contribuiu significativamente para a ampliação do contingente populacional da antiga sede administrativa da colônia portuguesa. Neste contexto, a abertura dos portos brasileiros ao comércio com outras nações e a suspensão de alguns atos legislativos que até então haviam determinado o isolamento cultural do Brasil acabaram estimulando a vinda de estrangeiros ao país. Estas primeiras medidas, incidindo sobre o cotidiano da população, iriam posteriormente, estimular os primeiros movimentos de emancipação política que futuramente culminarão na Independência do Brasil.

No plano cultural, o regente foi responsável pela dinamização do mercado editorial nacional graças à inauguração da Imprensa Régia e a suspensão das medidas que restringiam a produção e a comercialização de livros e jornais no país<sup>1</sup>. Pouco depois, o monarca fundou a Biblioteca Real e determinou a construção do Real Teatro de São João, destinado a acolher um público numericamente expressivo em apresentações de companhias dramáticas e operísticas estrangeiras servindo também como palco para manifestações cívicas e políticas.

Em 1816, coroando os esforços de Antônio de Araújo e Azevedo (1754-1817), Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino e Conde da Barca e de Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho (c. 1774-1823), então Marquês de Marialva, o monarca financiou a vinda da colônia de artistas franceses ao Brasil assinalando, num primeiro momento, a sua intenção em promover a institucionalização do ensino técnico e artístico no país. No entanto, o período de dez anos que separa o desembarque da colônia de artistas franceses e a inauguração da AIBA, ocorrida oficialmente apenas em 1826, confere uma nova dimensão interpretativa a esta questão, pois, apoiando-se no engajamento que caracterizou a arte neoclássica francesa, a estratégia adotada pelo regime monárquico brasileiro indicia o objetivo político-ideológico de modelar o caráter nacional através da grandiosidade das cerimônias públicas ligadas à Corte.

Deve-se ressaltar que, ao longo do período compreendido entre a chegada dos artistas franceses e a abertura da AIBA, o monarca, preocupando-se em contornar as crises políticas e econômicas que assolaram os primeiros anos de seu governo, optou por deixar em segundo plano as intenções modernizadoras que justificaram a instalação no Brasil da nova instituição de ensino e diante da inércia governamental e da falta de perspectiva profissional, o núcleo inicial da Missão Artística - composto por Joachim Lebreton (1760 – 1819), ex-secretário do Instituto de França; Auguste-Marie Taunay (1768-1824), escultor; Charles Simon Pradier (1783-1847), gravador; Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pintor de paisagem; Jean-Baptiste Debret (1768-1848), pintor histórico e pelo arquiteto Grandjean de Montigny (1766-1850) – acabou se fragmentando. Por essa razão, apenas os três últimos, graças a sua permanência no país, contribuirão de forma incisiva para a consolidação das determinações estéticas e da metodologia de ensino que desde então irão influenciar a produção e a crítica de arte realizadas no Brasil.

---

<sup>1</sup> Em 1808, passou a circular *A Gazeta do Rio de Janeiro*, publicação de caráter oficial e assim como outras publicações, sujeito à censura prévia. Continuava proibida a publicação de livros e periódicos que manifestassem opiniões contrárias à religião, ao governo e aos bons costumes. No mesmo ano, circulou na Corte o jornal “independente” *Correio Brasiliense*, editado em Londres por Hipólito José da Costa. Este periódico foi publicado até o ano de 1822.

Porém, antes de abordar estes assuntos, faz-se necessária uma pequena digressão que tem como objetivo possibilitar a contextualização histórica destes eventos. Para isso, deve ser ressaltada a importância de alguns fatores que, graças às suas múltiplas implicações não podem ser deixados de lado.

Se por um lado a mudança da Corte para o Rio de Janeiro aproximou as elites coloniais da Monarquia aqui instalada, paralelamente, os primeiros ecos do movimento de emancipação do jugo metropolitano serão estimulados pelos sermões proferidos por Frei Francisco do Monte'Alverne (1783-1858) e pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846) que ao inserirem no país a prática e o gosto pela oratória acabaram contribuindo para a disseminação do sentimento nativista que caracterizou a atuação dos literatos vinculados a primeira geração romântica brasileira.

Ocupando oposto de pregador da Imperial Capela entre os anos de 1816 e 1836, Monte'Alverne graças à eloquência dos seus sermões de conteúdo nacionalista utilizou o púlpito como espaço político defendendo a monarquia constitucional, a moralidade religiosa e a valorização do sentimento patriótico. Sendo adepto da filosofia eclética, o frade franciscano atuou como professor de retórica, teologia e filosofia do Colégio São José exercendo grande influência na formação do núcleo de escritores que posteriormente seria responsável pela consolidação da nova estética no Brasil, assunto que será abordado oportunamente.

Extravasando as dimensões do púlpito, Cunha Barbosa, apoiando-se nas doutrinas defendidas por Monte'Alverne manifestou o seu patriotismo como presbítero, jornalista e político e participando ativamente do processo de Independência, destacou-se como responsável pela publicação do jornal *Revérbero Constitucional Fluminense* (1821), apontado por estudiosos como o principal veículo doutrinário dos grupos envolvidos com o movimento político que culminou na emancipação do país. Como historiador da literatura o Cônego publicou, entre os anos 1829 e 1832, o compêndio *Parnaso Brasileiro*, que tinha a pretensão de apresentar um corpus literário autóctone que justificasse a existência de raízes para a literatura nacional. Além disso, o renomado orador integrou o núcleo de fundadores do IHGB e presidiu a Imprensa Régia.

No plano político e econômico, as primeiras duas décadas do século XIX coincidem com o fim do regime de monopólios impostos pelo Pacto Colonial e com a consolidação da crescente submissão do Brasil aos interesses comerciais da Inglaterra. Neste contexto, no âmbito da política interna, D. João VI contou, num primeiro momento, com o apoio dos produtores de gêneros voltados para a exportação e conviveu com uma contida oposição composta por representantes da elite comercial portuguesa que até então havia sido

beneficiada com as restrições impostas pelo antigo sistema de dominação metropolitana.

Tentando equalizar o apoio destes grupos o príncipe regente optou pela concessão de títulos de nobreza utilizando-os como estratégia de cooptação das elites nacionais e através deste expediente conseguiu estabelecer um aparente estado de tranqüilidade política durante o seu período de governo. Porém, a eclosão da Revolução do Porto e o retorno de D. João a Portugal no início da década de 1820, colocaram em cheque este equilíbrio.

Diante destes fatores, as elites provinciais brasileiras, temendo a retomada dos laços coloniais, se articularam provisoriamente na tentativa de preservar os benefícios adquiridos a partir da transladação da Corte para o Brasil e, aliando-se aos movimentos em favor da Independência, estes grupos acabaram estabelecendo como inimigo comum as Cortes de Lisboa que, insufladas pela volta do monarca à metrópole passaram a exercer forte pressão pela retomada dos antigos postulados do Pacto Colonial.

No Brasil, a permanência de D. Pedro I fortaleceu os partidários da Independência que, realizada em 1822, acabou revelando o caráter tênue da aliança que anteriormente havia sido estabelecida entre os diferentes grupos que gravitavam em torno do poder político. Neste momento, o acordo tácito estabelecido entre os representantes da aristocracia nacional se desfaz revelando as divergências políticas e ideológicas que haviam sido sublimadas durante o período em que o Brasil foi governado por D. João VI.

Assim, iniciado o novo governo, D. Pedro I se viu obrigado a conciliar diferentes concepções de organização do Estado brasileiro e posicionando-se em relação ao confronto estabelecido entre as elites provinciais, o monarca revelou o caráter autoritário do seu governo dissolvendo a primeira Assembléia Constituinte depois de constatar a inclinação majoritariamente liberal dos parlamentares. Este posicionamento em favor da centralização do poder político ficou ainda mais evidente quando, em 1824, aproximando-se do grupo conservador, o Imperador outorgou a nova Carta Constitucional instituindo o Poder Moderador.<sup>2</sup>

Neste contexto de disputa política entre liberais e conservadores, no campo das artes, deve ser ressaltada a importância de Debret que, além de ministrar aulas de pintura em seu ateliê, atuou como protagonista na série de embates que caracterizaram o primeiro período de

---

<sup>2</sup> O Poder Moderador, instituído a partir da Constituição de 1824, tem sua origem conceitual nos escritos de Benjamin Constant que no livro *Cours de Politique Constitutionnelle*, apresenta esta quarta instância de governo como um poder neutro, a quem cabia zelar pela harmonia entre os demais poderes. No Brasil, o Poder Moderador converteu-se em estratégia de legalização da atuação despótica do Imperador que, no exercício das atribuições concedidas, poderia intervir nas decisões do Legislativo através da nomeação dos membros do Senado e do controle sobre as atividades da Câmara, podendo determinar inclusive a sua dissolução. Em relação ao poder Judiciário, cabia também ao Imperador a tarefa de nomear magistrados. A mesma carta constitucional determina, através do sistema de Padroado, o controle do Imperador sobre as atividades eclesiásticas.

funcionamento da AIBA. Nomeado pintor oficial da Corte, o artista empregou seu talento na decoração das festividades cívicas promovidas pelo poder monárquico, responsabilizando-se, ao lado de seus conterrâneos, pelas cerimônias de Desembarque da Imperatriz Leopoldina (1817), de Aclamação de D. João VI (1818) e de Coroação de D. Pedro I (1822).<sup>3</sup> Além disso, entre os anos de 1816 e 1824, responsabilizou-se também pela execução dos cenários utilizados nos espetáculos apresentados no Teatro Real de São João.

Posteriormente, juntamente com Grandjean de Montigny redigiu em 1824, o *Projeto do Plano para a Academia Imperial de Belas Artes*, documento que assinalou o estopim da conflituosa relação estabelecida o grupo de artistas franceses e o pintor português Henrique José da Silva (1772-1834) que, como diretor da Academia entre os anos de 1820 e 1834, havia apresentado outra proposta de estruturação da instituição inspirada nos estatutos da Academia de Lisboa que privilegiando exclusivamente o ensino das técnicas de Desenho, comprometia o pleno desenvolvimento das outras especialidades artísticas.

Mesmo enfrentado a cerrada oposição de Henrique José da Silva, o artista francês organizou durante a cerimônia de inauguração da AIBA a primeira exposição pública dos trabalhos realizados por seus alunos e, nos anos de 1829 e 1830, responsabilizou-se pela realização as duas edições da *Exposição da Classe de Pintura Histórica da Academia Imperial de Belas Artes* que, graças à qualidade dos trabalhos apresentados pelas classes de pintura e arquitetura acabaram conferindo um caráter oficial à metodologia de ensino empregada pelos professores franceses<sup>4</sup>.

O retorno de D. Pedro I a Portugal em abril de 1831 e o início do período das Regências acarretaram no re-posicionamento político de liberais e conservadores que, revezando-se nos principais cargos do Estado, buscaram, cada um à seu modo, instituir as bases políticas e administrativas do nascente Império do Brasil. Em sua heterogeneidade, os representantes destes grupos dividiam suas opiniões entre apoiar o regresso de D. Pedro I ao Brasil e a defesa da antecipação da maioria do jovem imperador D. Pedro II.

Tentando sensibilizar a opinião pública, as duas forças se apoiaram no uso da imprensa para propagar as suas idéias, assim, novos periódicos passaram a circular na Corte e nas províncias defendendo os pontos de vista de seus editores e articulistas e estimulando o debate político e nacionalista no país.

---

<sup>3</sup> Nicolas-Taunay contribuiu para a ornamentação dos dois primeiros eventos, porém retornando à França em 1821, foi substituído na cadeira de Pintura de Paisagem da AIBA por seu filho Felix-Emile Taunay (1795-1881).

<sup>4</sup> Entre os alunos que expuseram seus trabalhos destacam-se José Correia de Lima (1814-1857), Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (1816-1866), Simplicio Rodrigues de Sá (1785-1839), Francisco de Souza Lobo (ca. 1800 – ca. 1855), entre outros.

No âmbito da cultura a publicação em 1833, do texto *Ensaio sobre a Tragédia*, na *Revista da Sociedade Philomática*, introduziu no Brasil as discussões estéticas que, no plano da literatura e da dramaturgia opuseram, na Europa dos anos de 1820, os defensores do classicismo e da estética romântica. Assinado por Francisco Bernardino Ribeiro (1815-1837), Justiniano José da Rocha (1812-1863) e Antonio Augusto de Queiroga (1812-1855), o texto, sectário, se posiciona em favor das estratégias compositivas clássicas empregadas por autores com Corneille (1606-1684), Racine (1639-1699) e Voltaire (1694-1798).

Sem desmerecer a importância documental deste artigo, entendido como a primeira tentativa de estabelecer um paralelismo crítico entre o universo literário nacional e os debates relacionados a este assunto, então em voga na Europa; deve-se ressaltar o descompasso temporal que caracteriza esta tentativa de atualização estética, pois, no velho continente, sobretudo na França, este debate já havia sido encerrado em favor da “nova escola” representada por autores como Victor-Hugo (1802-1885) e Alexandre Dumas (1802-1870).

Em 1836, Justiniano José da Rocha, instalando-se na Corte, se tornou colaborador do jornal *O Cronista* onde inaugurou a crítica teatral no país comentando espetáculos encenados nos palcos do Rio de Janeiro. Coincidentemente, no mesmo ano, o ator João Caetano (1806-1867), apresentou as primeiras peças românticas e melodramáticas que, adequando-se ao repertório de sua Companhia, iriam dominar os palcos do Teatro São Pedro de Alcântara ao longo das décadas seguintes.

Manifestando-se acerca das peças *A Torre de Nésle* e *O Rei se Diverte*, Justiniano revela o referencial teórico dos seus comentários apoiando-se nas idéias defendidas por críticos franceses como Sainte-Beuve (1804-1869) e Jules-Janin (1804-1874) e, parecendo ignorar as estruturas dramáticas que caracterizam o drama e o melodrama, o articulista condenou os exageros interpretativos das duas encenações identificando-os como um elemento que por comprometer os preceitos da verossimilhança, acabava restringindo o potencial moralizador dos dois espetáculos. Segundo o crítico Décio de Almeida Prado (1917-2000), neste período, a confusão entre os dois estilos se explica graças à contaminação do caráter contestatório do primeiro pela grandiloquência que caracteriza o segundo<sup>5</sup>. Apontada como estratégia compositiva utilizada em diversos espetáculos do romantismo francês, esta estruturação confusa influenciou os autores que, na década de 1830, compuseram os primeiros textos dramáticos brasileiros.

Ainda em 1836, o surgimento da *Nitheroy: revista brasiliense de ciências, letras e*

---

<sup>5</sup> Décio de Almeida Prado. O Advento do Romantismo. In: O Teatro de Anchieta a Alencar, São Paulo, Perspectiva, 1993. pp. 121-124.



*artes*, editada em Paris por Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e Francisco Salles Torres Homem (1812-1876) conferiu novas cores a este debate revelando o impacto das experiências estéticas e filosóficas vivenciadas por seus principais articulistas que, residindo na capital francesa, assistiram à consolidação do Romantismo na Europa e freqüentando paralelamente a Universidade e as reuniões do Instituto Histórico de Paris<sup>6</sup>, entraram em contato com os postulados do Historicismo e do Ecletismo-Espiritualista, doutrina filosófica desenvolvida por Victor Cousin (1792-1867) que propunha a adoção do liberalismo econômico, pregando o conservadorismo político, a obediência às leis e o respeito às instituições de Governo como lastros propícios ao desenvolvimento das nações.

Apropriando-se destes referenciais e sem perder de vista as revoltas e os embates partidários que caracterizaram a política brasileira nas primeiras décadas do século XIX, a revista assumiu como proposta editorial a publicação de textos que propusessem a discussão de assuntos polêmicos e de interesse nacional. Outra preocupação do grupo de editores foi contribuir para o desenvolvimento civilizatório da sociedade brasileira através da conjugação de temas relacionados às Artes e as Ciências.

Tomada como exemplo editorial por outros periódicos editados na Corte, a *Nitheroy* assinalou o início de uma nova fase da história da imprensa nacional caracterizada pelo engajamento dos homens de ciências e letras no processo de consolidação do ideário de Nação. Assumindo como missão a tarefa de reformular as bases da cultura nacional, os responsáveis por esta publicação explicitaram as suas intenções políticas logo no primeiro editorial da revista:

“(...) As ciências, a literatura nacional e as Artes que vivificam a inteligência, animam a indústria, e enchem de glória e orgulho os povos que as cultivam, não serão negligenciadas. E destarte desenvolvendo-se a simpatia geral para tudo que é justo, santo, belo e útil, veremos a pátria marchar na estrada luminosa da civilização, e tocar o ponto de grandeza, que a Providência lhe destina”.<sup>7</sup>

Tomando como base os objetivos expostos acima, o texto *Ensaio sobre a história da Literatura do Brasil – estudo preliminar*, assinado por Gonçalves de Magalhães, e publicado

<sup>6</sup> Como estudantes em Paris, os três jovens intelectuais brasileiros concluíram suas respectivas formações, sendo admitidos como membros do Instituto Histórico de Paris onde, no ano de 1834, apresentaram, sob o título *Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil por três brasileiros membros do Instituto Histórico*, suas impressões acerca do estado de desenvolvimento destas três áreas no país. Neste ensaio, os autores procuram justificar, através da história, a originalidade da cultura brasileira afastando-a da matriz portuguesa.

<sup>7</sup> *Ao leitor*. In: *Nitheroy: revista brasileinse de ciências, letras e artes*. Nº 1, Tomo 1.

no primeiro número da revista, aponta a existência de características específicas que configurariam a autonomia da literatura até então produzida no Brasil e propõe aos autores contemporâneos que substituam em suas obras as temáticas vinculadas à mitologia pagã e à paisagem européia por motivos relacionados aos elementos nativos e aos preceitos do cristianismo. Seguindo este mesmo viés, o texto *Idéias sobre a Música*, escrito por Araújo Porto-Alegre, relaciona a atividade musical ao desenvolvimento das nações antigas e, apontando as especificidades da música brasileira, contempla os esboços biográficos de compositores nacionais como José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830) e Francisco Manuel da Silva (1795-1865).

Suspensa a edição da revista em 1837, os jovens editores retornam ao Brasil. Recebido na Corte como intelectuais de prestígio, o grupo passa a frequentar as reuniões promovidas por Aureliano de Souza Coutinho (1800-1855) e Paulo Barbosa da Silva (1790-1868), então Mordomo da Casa Imperial, onde estabelecem contato com nomes importantes do universo político e literário nacional que, desde a Independência frequentavam com assiduidade as dependências do Paço Imperial. A importância política deste grupo se manifestou plenamente através da consolidação do Golpe da Maioridade impetrado em 1840 pelas forças liberais próximas ao Imperador D. Pedro II. Neste novo contexto político, os três responsáveis pela edição da *Nitheroy*, articulando-se aos homens de Estado que iriam ocupar os principais postos políticos do novo regime, passaram a atuar firmemente como promotores das doutrinas estéticas que, encampadas paulatinamente pelo Governo, consolidaram os ideais nacionalistas que caracterizaram a reforma cultural estruturada durante o Segundo Reinado.

Porto-Alegre, graças à intermediação do Senador Francisco de Paula Souza e Mello (1791-1851), depois de ver encenado, em 1837, o espetáculo *Prólogo Dramático*, escrito por ele em comemoração ao aniversário do Imperador, foi nomeado professor de Pintura Histórica da AIBA e de desenho do Colégio D. Pedro II responsabilizando-se pela decoração da cerimônia de Aclamação de D. Pedro II (1840). Desde então, contando com a proteção direta de Paulo Barbosa, integrou as diversas comissões responsáveis por todos os assuntos que direta ou indiretamente envolvessem o teatro e as belas-artes.

No plano literário, Gonçalves de Magalhães que, em 1836, havia publicado o livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, se impõe como primeiro autor romântico brasileiro tornando-se a principal referência poética e literária para os escritores de sua geração. Destacando-se também como dramaturgo, Magalhães escreveu as tragédias *Antonio José, ou o Poeta da*

*Inquisição*, encenada em 1837 tendo João Caetano no papel principal e *Olgiato* (1839)<sup>8</sup>, espetáculo que assinalou o rompimento das relações entre o autor e o principal ator brasileiro, simbolizando o afastamento de Gonçalves de Magalhães das atividades teatrais e o início de sua carreira política e diplomática.

Em relação ao texto do espetáculo *Antonio José*, publicado no ano de 1838, devem ser ressaltadas algumas observações que servem como ilustração dos primeiros passos dados pelos adeptos da estética romântica no Brasil, pois, no prefácio deste volume Magalhães explicitou as motivações que o levaram a envolver-se com a dramaturgia. Apontado por diversos críticos como marco inaugural da dramaturgia brasileira, este texto encerra a preocupação nacionalista do autor, na medida em que, apoiando-se num fato histórico buscou retratar a vida de um judeu nascido no Rio de Janeiro, que, perseguido pela Inquisição lusitana, acabou sendo morto em Portugal no ano de 1739. Reivindicando seu pioneirismo na dramaturgia brasileira, Magalhães, no mencionado prefácio afirma ser esta: “a primeira tragédia escrita por um brasileiro e a única de assunto nacional.” Deve-se ressaltar que a opção pelo gênero trágico que caracteriza o teatro clássico, em detrimento do drama que esteticamente seria a opção mais indicada à introdução da estética romântica no país, obedece a uma estratégia compositiva que, desde o livro *Suspiros Poéticos e Saudades* e dos textos da revista *Nitheroy*, pode ser percebida nos escritos de Magalhães, trata-se do Ecletismo (ou *juste milieu* – conforme define o autor numa das cartas escritas ao Frei Monte’Alverne)<sup>9</sup>, adotado como solução para evitar as distensões promovidas pelo embate entre clássicos e românticos, que, conforme dito anteriormente havia sido presenciado pelo autor durante a sua estada na Europa.

Reforçando este posicionamento contemporizador, *Olgiato*, sua segunda tragédia, também possui uma estrutura narrativa eclética, porém, sem contar com a interpretação de João Caetano, a encenação do novo espetáculo, realizada em 1838, ao contrário de *Antonio José*, atraiu pouco às atenções do público e da crítica, assinalando a predileção de ambos pelos textos cômicos ou melodramáticos escritos no mesmo período por autores como Luis Antonio Burgain (1812-1877) e Martins Penna (1815-1848).

No mesmo ano, a inauguração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, sob os auspícios da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional congregou políticos, artistas, literatos e funcionários públicos vinculados à facção áulica, pode ser interpretada como uma atitude

---

<sup>8</sup> Manuel de Araújo Potro-Alegre foi responsável pelo projeto cenográfico dos dois espetáculos.

<sup>9</sup> Porto-Alegre/Gonçalves de Magalhães. Cartas a Monte Alverne. Apresentação de Roberto Lopes. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura, 1964, pp. 16-17.

estratégica de sobrevivência dos seus idealizadores que, no ano anterior, encontrando-se em oposição ao grupo afinado com a política do Regresso, iniciou a série de negociações que iriam culminar no já mencionado Golpe da Maioridade.

Re-afirmando os vínculos estreitos entre seus membros e D. Pedro II, já em 1840, graças à intermediação do Mordomo Paulo Barbosa, a instalação da sede do Instituto nas dependências do Palácio Imperial assegurou o espaço necessário para a realização dos encontros semanais e para a instalação da biblioteca e dos arquivos da nova agremiação. Presidido pelo Imperador entre os anos de 1849 e 1889, o IHGB tinha como principal objetivo estimular a produção de uma historiografia oficial que ao estimular a constituição de uma memória nacional servisse como sustentação teórica ao projeto de fortalecimento do Estado monárquico.

Pautando-se pela valorização de elementos históricos, científicos e culturais que exaltassem as especificidades brasileiras, desvinculando-as ao máximo das influências lusitanas, o IHGB, desde a sua fundação, passou a atuar fortemente no fomento de obras poéticas, teatrais e literárias reunindo como membros os autores que seriam responsáveis pelo desenvolvimento das primeiras obras vinculadas à estética romântica que, já na década de 1840, se impunha como gênero propício à propagação dos ideais de constituição da identidade nacional.<sup>10</sup>

É também na esfera do IHGB que ocorrem as primeiras discussões acerca do nacionalismo nas artes visuais graças à publicação, nas páginas da revista do Instituto, do artigo *A Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense* (1841) escrito por Manuel de Araújo Porto-Alegre.

Neste texto, apontado como o primeiro ensaio crítico sobre a arte brasileira, o autor apoiando-se num vasto levantamento documental, elencou uma série de obras e artistas que atuaram na cidade do Rio de Janeiro durante o período colonial e novamente sob a perspectiva da histórica, apontou as especificidades da produção artística realizada até então, estabelecendo um diálogo com os trabalhos realizados pelos primeiros artistas formados pela AIBA.

Pouco antes, a publicação, em dezembro de 1839, nas páginas do *Jornal do Comércio*, do discurso proferido por Felix-Emile Taunay (1795-1881) durante a cerimônia de premiação dos artistas expositores, revela a preocupação do diretor da instituição em articular as atividades realizadas na Academia ao projeto civilizatório e nacionalista defendido pelos membros do IHGB e encampado pelo Imperador.

---

<sup>10</sup> : “O romantismo aparecia como o caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções que permitiam afirmar a universalidade, mas também o particularismo, e, portanto, a identidade, em contraste com a metrópole, mais associada nesse contexto à tradição clássica. O gênero vinha ao encontro, dessa maneira, do desejo de manifestar na literatura uma especificidade do jovem país, em oposição aos cânones legados pela mãe-pátria, sem deixar de lado a feição oficial e palaciana do movimento.” In: Schwarcz, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p.128.

“As artes inspirarão o amor à pátria e farão provar as populações o sabor das ações generosas. Deve tudo convergir para este ponto. (...) Uma reflexão é sugerida por este mesmo assunto. Será preciso que a pátria vigie a educação dos mesmos artistas, porque se lhes inculcar somente a prática e a mecânica de sua profissão; serão somente obreiros industriais; se neles pelo exercício se acordar o belo físico, e a faculdade da sua expressão, serão excelentes produtores de poesia muda; mas se a boa morigeração e amor à virtude com suficiente instrução vivificarem os seus poderes, serão membros utilíssimos da associação política”.<sup>11</sup>

Os acontecimentos políticos que caracterizaram o final de década de 1830 e o início da década de 1840, conforme dito anteriormente reafirmam o engajamento do grupo de intelectuais, artistas e políticos da facção áulica que, assumindo em caráter oficial as suas reivindicações fundaram o Clube da Maioridade sob a presidência de Antonio Carlos de Andrada e Silva (1773-1845). Contando com o apoio popular e com ampla maioria na Câmara e no Senado, em poucos meses este grupo, composto por liberais e conservadores, conseguiu contornar as estratégias de adiamento da Aclamação de D. Pedro II levadas a cabo pela oposição regressista durante o governo regencial de Pedro de Araújo Lima (1793-1870).

Fortalecido politicamente, D. Pedro II assumiu o governo em 1841 e aproximando-se do grupo liberal formou o seu primeiro Ministério que, em poucos meses foi destituído em favor da oposição conservadora que no ano anterior também havia se empenhado em favor da Aclamação. Empossado, o novo Ministério restituiu os poderes do Conselho de Estado<sup>12</sup> e promoveu mudanças constitucionais que favoreceram a centralização do poder político em favor do Imperador e em detrimento das forças políticas encasteladas nas províncias.

Em 1842, desrespeitando as eleições que haviam constituído uma Câmara majoritariamente liberal, o governo, através do Poder Moderador, decreta o seu fechamento dando início a um movimento de revoltas liberais que se espalhou por São Paulo e Minas Gerais. Debelados rapidamente, estes movimentos de revolta foram inteiramente sufocados e seus respectivos líderes, contando com a anistia, deixaram de se portar como opositores, permitindo assim que a década de 1840 transcorresse sem maiores problemas sob o ponto de vista da política interna.

No plano da economia, a adoção da Tarifa Alves Branco, coincidindo com fim da vigência dos tratados de 1810 assinados com a Inglaterra, foi aprovada no ano de 1844 e mudou radicalmente o quadro de extrema dependência que, desde o início do governo de D.

---

<sup>11</sup> Taunay, Félix-Emile. Academia de Belas Artes: Distribuição dos Prêmios. In: *Jornal do Comercio*, 20/12/1839.

<sup>12</sup> Esfera consultiva e vitalícia que tinha seus membros indicados diretamente pelo Imperador.

João VI, caracterizava a economia nacional. Ampliando a porcentagem das taxas de importação cobradas sobre os produtos estrangeiros, a nova tarifa beneficiou o desenvolvimento da indústria nacional e aumentou significativamente a arrecadação do Estado, contribuindo assim para a relativa equação do déficit orçamentário que até então, havia corroído as finanças públicas.

Em contrapartida, no plano internacional, a Inglaterra, principal beneficiária do antigo sistema alfandegário brasileiro aprovou a Lei Bill Alberdeen (1846), que autorizava a marinha inglesa a perseguir navios negreiros em águas nacionais causando, no Brasil, uma série de manifestações nacionalistas e a apreensão de mercadores de escravos e latifundiários que, preocupados com a possível falta de mão de obra, passaram a importar ainda mais africanos.

No ano seguinte, a criação do cargo de Presidente do Conselho de Ministros instaurou o Regime Parlamentar no Brasil consolidando ainda mais o processo de centralização do poder político. Submetendo-se, em última instância à aprovação do Poder Moderador, esta nova organização das relações políticas apenas conferiu maiores poderes ao Imperador e instituiu definitivamente o rodízio de liberais e conservadores nas duas câmaras e nos postos ministeriais.

Nas áreas de expressão cultural, a década de 1840 assistiu aos primeiros embates em torno das Exposições Gerais da Academia ampliaram o número de artigos publicados nos principais periódicos da corte; no plano teatral, a subvenção estatal concedida à Companhia do ator João Caetano, a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (1843) e a encenação de textos com conteúdo e temática nacional redimensionaram os debates travados entre os críticos e; na literatura, a publicação de títulos escritos por autores brasileiros inaugurou o Indianismo, corrente estética e temática que, pela primeira vez, colocou o elemento nativo como personagem central do projeto de desenvolvimento de uma escola literária de características nacionais.

No mesmo período, a consolidação do IHGB como principal instituição científica e cultural do país conferiu dimensão política às discussões realizadas por seus membros que através das edições da *Revista do IHGB*, publicada trimestralmente desde 1839, divulgaram seus ideais nacionalistas e a sua intenção de re-formular as formas de apreensão do passado colonial tendo em vista a consolidação das metodologias que seriam empregadas na constituição da memória do Império. Pautando-se pela compilação de documentos da história nacional; por estudos biográficos de personagens ilustres do período colonial, pelas reflexões sobre a história do Brasil e pela produção de textos de caráter etnográfico e arqueológico, os diversos articulistas desta publicação, consolidaram, ao longo do século XIX, as bases

simbólicas, estéticas e historiográficas que, em larga medida, acabaram determinando os percursos assumidos pelas ciências e pelas artes desenvolvidas no Brasil.

Para que se possa dimensionar a penetração das idéias desenvolvidas no âmbito do IHGB, deve-se ressaltar que entre os seus sócios, destacam-se os nomes de editores e articulistas que, atuando nos principais jornais diários da Corte e em publicações periódicas importantes como as revistas *Minerva Brasiliense* e *Guanabara*, muitas vezes utilizavam estes veículos para propagar ainda mais os debates realizados nas sessões do Instituto.

Editada entre os anos de 1843 e 1845, sob a direção o mesmo grupo de intelectuais que, no ano de 1836 havia se responsabilizado pela publicação da *Nitheroy*, a *Minerva Brasiliense: jornal de ciências, letras e artes*, eleva o tom patriótico de seus artigos adotando como projeto editorial a veiculação de textos científicos, artísticos e literários que, afinando-se ao discurso ideológico do Império, iriam servir como estímulo, sobretudo na esfera cultural, para a consolidação do ideário nacionalista e civilizatório.

Já no primeiro exemplar desta revista, a presença do artigo *Da Nacionalidade da Literatura Brasileira*, assinado pelo chileno Santiago Nunes Ribeiro (? – 1847) instaurou novamente a polêmica em torno da existência, no Brasil, de uma produção literária com características nacionais. Defendendo este ponto de vista, o autor dialoga com o livro *Bosquejo Histórico, Político e Literário do Brasil* (1835), escrito pelo General Abreu de Lima (1796 – 1869) e com uma série de quatro artigos publicados no *Jornal do Comércio* pelo poeta português Gama e Castro (1758-1873) que partindo de argumentações distintas, defendem a impossibilidade de existência de uma corrente literária estritamente brasileira.

Posicionando-se em relação a este conjunto de textos, Nunes Ribeiro aponta a atividade literária como sendo a forma mais bem acabada de expressão da Nação que a produziu. Posteriormente, tomando esta idéia como pressuposto e valorizando as especificidades políticas, econômicas, sociais e geográficas do Brasil, o autor re-afirma os preceitos defendidos anteriormente por Gonçalves de Magalhães nas páginas da revista *Nitheroy* e estabelece os principais pontos do discurso que, desde então, seria incorporado por críticos, literatos e artistas envolvidos com o projeto de constituição de uma Arte verdadeiramente nacional. Resumindo a argumentação de Nunes Ribeiro, a citação abaixo sintetiza o discurso que será explorado por escritores engajados neste processo.

“Não é principio incontestável que a divisão das literaturas deva ser feita invariavelmente segundo as línguas, em que se acham consignadas. Outra divisão talvez mais filosófica seria a que atendesse ao espírito que anima as idéias que presidem os trabalhos intelectuais de um povo, isto é, de um sistema, de um centro, de um foco de vida social. Este

princípio literário e artístico é o resultado das influências, do sentimento, das crenças, dos costumes e hábitos peculiares a um certo número de homens, que estão em certas e determinadas relações, que podem ser muito diferentes entre alguns povos, embora falem a mesma língua (...). As condições sociais e o clima do Novo Mundo necessariamente devem modificar as obras nele escritas nesta ou naquela língua da velha Europa”.<sup>13</sup>

Também nas páginas da *Minerva Brasiliense*, Araújo Porto-Alegre, responsável pela coluna *Belas-Artes* publicou três longos artigos comentando a Exposição Geral de Belas Artes realizada no ano de 1843. No primeiro texto, o autor faz uma análise dos contratemplos que culminaram na inauguração tardia da AIBA e critica o descaso demonstrado pelos mandatários na Nação em relação ao desenvolvimento das artes até o início do Segundo Reinado. Em contrapartida, enaltecendo a figura de D. Pedro II, Porto-Alegre aponta o período inicial de seu governo como ambiente propício para o desenvolvimento da “Escola Brasileira”. Posteriormente, depois de comentar algumas mudanças positivas ocorridas no âmbito desta instituição, como a abertura o certame aos artistas que não fizessem parte dos quadros a Academia, Porto-Alegre resume o seu posicionamento em relação ao ambiente artístico nacional fazendo a seguinte afirmação:

“Depois que a Academia abriu as portas aos artistas todos, e tem exposto suas obras, a arte tem progredido; a escola nacional tem tomado um grande incremento, e esperamos que um dia ela entoará o seu hino de independência, como nas outras nações da Europa, depois de haver adquirido um caráter próprio, e de possuir todos os predicados que constituem uma escola. Para chegarmos a esse desenvolvimento é necessário que todos os elementos de civilização subam a um nível mais alto; que a indústria progrida; que apareçam idealistas, que sejamos enfim uma nação com caráter próprio.”<sup>14</sup>

No segundo artigo, Porto-Alegre comenta algumas as obras expostas nesta edição do certamente e exalta a participação de artistas estrangeiros residentes no país, como o pintor italiano Alessandro Cicarelli (1811-1879), professor de desenho da Imperatriz e o escultor alemão Ferdinand Pettrich (1798-1872), responsável pela execução de bustos e esculturas que retrataram figuras importantes do Império. Em seu comentário, o autor ressalta a importância exemplar dos trabalhos destes artistas para o aprimoramento dos jovens artistas nacionais.

No último texto, dando continuidade à análise das obras expostas, o autor critica duramente as pinturas do francês François René-Moreaux (1807-1860) e assim inicia a

---

<sup>13</sup> Ribeiro, Santiago Nunes. Da Nacionalidade da Literatura Brasileira. In: *Minerva Brasiliense*, vol. I. p. 10.

<sup>14</sup> Porto-Alegre, Manuel de Araújo. *Bellas Artes: A Exposição Pública - Artigo nº 1*. In: *Minerva Brasiliense*. Vol. I. pp. 116-121.



polêmica com um articulista anônimo que, sob o pseudônimo *Brasileiro Nato*, publicou uma carta aberta no *Jornal do Comércio* questionando a imparcialidade do julgamento de Porto-Alegre em relação a um dos trabalhos apresentados pelo artista francês.

É interessante notar que no artigo publicado na *Minerva Brasiliense*, Porto-Alegre critica duramente a pintura apresentada por Moreaux e se posiciona em defesa das regras compositivas do neoclassicismo manifestando-se da seguinte forma a respeito da estética romântica:

“Assaz dissemos sobre uma produção que de certo não merecia tão grande análise, mas como ela pode perverter o gosto da mocidade artística, e tem em si o caráter principal da escola romântica, que é a crueza da mescla, e o desprezo do estudo anatômico, é do nosso dever rechaçar semelhante peste da dignidade da pintura histórica, e colocá-la no seu posto, que é o das decorações de botequim ou tabuletas de lojas”.<sup>15</sup>

Se por um lado, o autor condena sumariamente a opção romântica como estratégia compositiva destinada às pinturas históricas; por outro, parece aceitá-la ao se manifestar acerca das especificidades da arte a ser desenvolvida no país. Neste contexto, Porto-Alegre se aproxima da “nova escola” ao propor a sua exploração na representação dos temas relacionados à pujança da natureza local. Por outro lado, o autor revela a ambigüidade do seu discurso defendendo a pintura histórica e a estatuária como gêneros propícios ao desenvolvimento da Escola Brasileira e com base neste raciocínio ressalta a importância da Arquitetura apontando-a como campo privilegiado para desenvolvimento dos outros gêneros artísticos na medida em que promove, paralelamente, as faculdades do gosto e da ciência em benefício da realização estética do Belo e da virtude.

Em relação ao teatro, a *Minerva Brasiliense* publica, no ano de 1844, o texto *Da Arte Dramática no Brasil* redigido pelo crítico Emile Adêt (1818-1867) que se destaca por ser o primeiro artigo a realizar um balanço analítico dos anos iniciais desta atividade no país. Nesta reflexão, o francês radicado no Brasil e sócio do IHGB, depois de afirmar a inexistência da dramaturgia nacional, culpa a predileção do público pela profusão de espetáculos melodramáticos nos teatros da Corte. Segundo as suas observações, o desprestígio das platéias pelo “alto-teatro” representado pela “grande tragédia” e pela “grande comédia” estimulou a encenação dos “dramas febricitantes” realizados à custa de traduções mal feitas dos originais franceses. Por outro lado, no mesmo artigo, o crítico re-afirma a importância deste mesmo público como elemento propulsor da reforma teatral por ele defendida, pois, ao prestigiar os

---

<sup>15</sup> Porto-Alegre, Manuel de Araújo. *Bellas Artes: A Exposição Pública - Artigo nº 3*. In: *Minerva Brasiliense*. Vol. 1. pp. 148-154

gêneros mais elevados, as platéias poderiam estimular os literatos brasileiros a se dedicarem à produção de uma dramaturgia original pautada pela apropriação literária das idiossincrasias nacionais. Neste contexto, sem condenar inteiramente a escola romântica, o autor defende a adoção da tragédia e do drama como gêneros teatrais apropriados ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira e apoiando-se nos princípios do Ecletismo combate apenas os exageros que caracterizam as composições melodramáticas.

Preocupando-se com o aprimoramento do universo teatral brasileiro e a função civilizatória desta vertente artística, Adêl propõe também a criação de uma escola de interpretação e a extensão da avaliação dos espetáculos realizada pelos censores do Conservatório Dramático Brasileiro - que até então incidia apenas sobre os textos encenados no Teatro de São Pedro de Alcântara - para todas as peças levadas à cena em outras salas de teatro da Corte, desde que fosse respeitado o potencial inovador de cada um dos textos submetidos às comissões de censura. Desta forma, ao eleger a avaliação do conteúdo moral dos textos como critério exclusivo de julgamento, o autor enfatiza a necessária imparcialidade dos censores em relação ao julgamento de obras, que, apresentando características distintas do modelo clássico, pudessem ser caracterizadas como manifestações de outras escolas estéticas.

No intuito de impulsionar a literatura e o gosto pela leitura, a *Minerva Brasiliense* responsabilizou-se também pela edição da coleção *Biblioteca Brasílica*, composta por livros importantes como o *Uruguai*, de José Basílio da Gama (1740-1795) e *Cartas Chilenas*, de Tomás Antonio Gonzaga (1744-1819), tidos como gênese da reforma literária posta em prática pelos literatos da primeira geração romântica na medida em que exaltam a figura idealizada do indígena e criticam a opressão do colonizador.

Na décima oitava edição da revista, a publicação da biografia de Francisco Bernardino Ribeiro, assinada por um autor anônimo, sai em defesa do romantismo ao lamentar a opção do biografado, que, em 1833, foi um dos signatários do artigo *Ensaio Sobre a Tragédia*, texto que, conforme dito anteriormente exaltou os autores vinculados ao classicismo em detrimento de Victor Hugo e Alexandre Dumas, introdutores do drama romântico na Europa.

A publicação, ainda em 1844, do romance *A Moreninha*, escrito por Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), ganha relevância no contexto literário nacional graças ao grande número de exemplares vendidos. Apontado como o primeiro texto ficcional do romantismo brasileiro, o livro recebeu mais duas edições até o ano de 1850, sendo publicado clandestinamente em formato de folhetim por diversos periódicos brasileiros, fato que demonstra, já em meados do século XIX, a boa aceitação da estética romântica por um grupo considerável de leitores.

Em crítica elogiosa a este livro, publicada nas páginas da *Minerva Brasiliense*, Antonio Francisco Dutra Mello (1823-1846) depois de aludir ao grande número de romances estrangeiros que vinham sendo traduzidos e publicados no país em formato de folhetim, louva os ensinamentos morais e o zelo pela virtude que se depreendem do texto de Macedo.

Ressaltando as qualidades do romance, o crítico, depois de caracterizar o trabalho como uma “nova forma literária”, apontou como diferenciais compositivos, a opção pela simplicidade retórica derivada do uso da linguagem coloquial e o tratamento “realista” dispensado às cenas retratadas, artifícios que, segundo Dutra e Mello, possibilitavam a compreensão da narrativa e a absorção, por parte dos leitores, de uma série de conceitos que serviriam como estímulo para desenvolvimento da virtude e dos sentimentos nobres.

No ano de 1845, Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) retorna de Coimbra, onde havia concluído seus estudos trazendo em sua bagagem os dramas *Patkull* e *Beatriz Cenci* e, depois de se estabelecer na cidade do Rio de Janeiro, escreve o drama *Leonor de Mendonça* apontado nos dias de hoje como obra prima da dramaturgia brasileira.

Nesta peça, o autor demonstra ter assimilado a estética teatral romântica durante sua estada na Europa, porém, partindo de um fato histórico de interesse nacional, deixa de lado o maniqueísmo depreendido do eventual adultério e do posterior assassinato de sua principal personagem e decide apostar na dualidade dos sentimentos humanos explorando o caráter circunstancial que determina as reações do homem circunscrito ao seu tempo histórico.

Ao valorizar a fatalidade (entendida como algo condicionado por especificidades históricas e sociais) e sem perder de vista o caráter moralizante do texto dramático, o autor indicia alguns elementos constituintes da estética realista que, ao longo da década seguinte, mesclando-se aos preceitos românticos seria incorporada ao universo teatral brasileiro.

Em relação ao prólogo da peça *Leonor de Mendonça*, publicada em livro no ano de 1846, o historiador João Roberto Faria (1952) afirma:

“Depois de explicar a construção do enredo e das personagens de *Leonor de Mendonça*, Gonçalves Dias aborda algumas questões de estética teatral. Alinhado com as idéias de Victor Hugo, concebe o drama como o resultado da fusão da tragédia com a comédia (...) cuja função primordial ele destaca, é descrever costumes e não necessariamente fazer rir”.<sup>16</sup>

Ainda segundo este autor, a leitura do prólogo revela a admiração de Gonçalves Dias por Shakespeare, autor inglês que revolucionou a construção das narrativas ao adotar a

---

<sup>16</sup> Faria, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. – São Paulo : Perspectiva : FAPESP, 2001.p.44.

utilização de estruturas em verso e em prosa na composição das suas obras. Depois de revelar a sua impressão positiva em relação a este artifício, Gonçalves Dias manifesta o seu temor em relação à censura do Conservatório Dramático que provavelmente seria aguçada caso o texto rompesse radicalmente com a estruturação consolidada pela tradição vigente. Como justificativa para este aparente acovardamento do autor, deve-se ressaltar que anteriormente os censores do CDN haviam impedido a encenação de *Beatriz Cenci*.

No campo das artes plásticas, a concessão, em 1845, do Prêmio de Viagem a Roma aos artistas que mais se destacassem nas Exposições Gerais de Belas-Artes anuncia novos progressos na estruturação pedagógica da AIBA levada a cabo por Felix-Emile Taunay que, entre os anos de 1834 e 1851, na direção da instituição se responsabilizou pela organização da Pinacoteca (1843) a partir dos acervos deixados por Lebreton e pelo Conde da Barca e, posteriormente, conseguiu, junto ao Governo, a ampliação do tempo de permanência dos alunos pensionistas no exterior, estendendo-a de três para quatro anos.

Em 1846, manifestando-se sobre a realização do certame, um artigo anônimo publicado no *Jornal do Comercio* menciona a quantidade irrelevante de obras apresentadas em todas as sessões da exposição e posteriormente faz a seguinte provocação:

“A exposição geral de escultura oferece poucos objetos, e o mesmo se pode dizer da de pintura, devida esta escassez em parte, segundo nos dizem, à inexplicável repugnância de alguns senhores artistas para concorrerem com as suas obras à obra comum do desenvolvimento das tendências gerais artísticas”.<sup>17</sup>

Poucos dias depois, uma nova correspondência não assinada publicada no mesmo jornal justifica a pouca relevância dos trabalhos expostos e elogia diversas obras de gosto ou execução duvidosa. Confrontadas através de outro texto publicado no mesmo mês, as exaltações expressas na nota anterior perdem importância quando comparadas às duras críticas feitas à Academia e a atuação de seu diretor. Neste último artigo, pela primeira vez, surge na imprensa uma manifestação, feita em caráter público, que defende o fechamento da instituição.

Dando seqüência aos artigos publicados por ocasião da exposição, outro texto aponta a ausência de um mercado artístico e a conseqüente falta de estímulo aos artistas nacionais e estrangeiros que aqui residiam como fatores responsáveis pelo estado de inércia das Artes no país. Conclamando as elites econômicas brasileiras a adquirir as obras produzidas, o autor

---

<sup>17</sup> *Jornal do Comercio*. nº 340, 08/12/1846.

levanta uma questão importante que ao longo das próximas décadas servirá como objeto para a reflexão de outros comentadores.

O conjunto de textos mencionados acima, publicados ao longo do mês de dezembro, ganha relevância ao revelar, através de pontos de vista distintos, algumas questões que posteriormente serão objeto de debate entre os críticos, tais como: A ineficácia do Estado como fomentador das atividades artísticas no país, a necessidade de se constituir um mercado artístico que incentivasse a valorização dos artistas e a adoção de uma postura crítica isenta por parte dos articulistas dedicados à análise dos trabalhos realizados<sup>18</sup>.

No ano seguinte, a mostra da AIBA suscita um novo debate envolvendo críticos e artistas a partir da publicação no *Jornal do Comércio*, de um artigo não assinado que menciona a participação majoritária de artistas estrangeiros na sessão de pinturas e, depois de elogiar o *Retrato de D. Pedro II* realizado pelo pintor francês Raymond Monvoisin (1790-1870), aponta a ausência de progressos entre os alunos da Academia.

Ainda neste texto, o anônimo se manifesta criticamente a respeito da metodologia de ensino adotada por Felix-Emile Taunay nas aulas de Pintura de Paisagem e propõe ao professor a apropriação temática da natureza brasileira como forma de aprimorar a técnica dos seus discípulos e encerrando a sua argumentação, o articulista enfatiza a importância estratégica atribuída à formação dos pensionistas:

“Repetimo-lo, os brasileiros têm inclinação natural para as artes; mas seria preciso que lhes mandasse seguir outra marcha. Dois ou três anos passados na Europa não bastam para formar um mestre, entretanto só quando houver um bom mestre brasileiro é que a escola deste país poderá tomar o lugar que é chamado a ocupar no mundo artístico”.<sup>19</sup>

No mesmo mês, o pintor italiano Luigi Stalzone (? – 1876) e José Correia de Lima (1814-1817), professor de Pintura Histórica da AIBA, se manifestam contrariamente ao conteúdo do segundo artigo publicado pelo autor anônimo e pedem que o signatário revele a sua identidade. Posteriormente, conferindo novas cores a esta polêmica um novo artigo publicado nas páginas do jornal *O Mercantil* elogia o trabalho apresentado por Monvoisin e aponta o descaso de alguns alunos e professores da AIBA em relação às inovações estilísticas propostas por este artista. No mesmo texto, o autor critica duramente Correia de Lima e Taunay desmerecendo todos os trabalhos apresentados para o concurso do Prêmio de Roma.

---

<sup>18</sup> Os artigos mencionados foram publicados no *Jornal do Comércio* em 8, 13, 17, 27, 28 e 29 de dezembro de 1846.

<sup>19</sup> *Jornal do Commercio*. n° 339, 09/12/1847

Manifestando-se através do *Jornal do Comércio*, o pintor italiano Alessandro Cicarelli defende novamente Monvoisin e sem apontar nomes, identifica um grupo de artistas e críticos brasileiros como responsáveis pela desmoralização do artista francês e pelas intrigas que “corroem” o universo artístico brasileiro.

Voltando à carga três dias depois, outro autor anônimo publica no jornal *O Mercantil*, uma nova carta endereçada a Monvoisin e Cicarelli onde ataca novamente Monvoisin acusando-o de não ter atentado para a fidelidade pictórica ao retratar o Imperador D. Pedro II.

Respondendo a esta provocação, Cicarelli encerra esta polêmica publicando um novo artigo no *Jornal do Comércio* identificando a tela do pintor francês e o busto realizado por Pettrich como as mais belas representações do monarca brasileiro. No mesmo texto, alertando o leitor para as críticas anônimas publicadas nos jornais, o autor faz a seguinte afirmação:

“O público deve ser muito acautelado na leitura das críticas feitas por anônimos, que as mais das vezes são – falsos profetas -, pois na arena da imprensa aparecem vultos mascarados combatendo energicamente princípios falsos; mas esses princípios são cavados na mina imunda do interesse particular, do egoísmo que ainda não produziu um primor de arte, uma epopéia e um ato de heroísmo”.<sup>20</sup>

Indo além da mera troca de acusações entre os envolvidos, esta polêmica ganha importância por apontar a constituição de um grupo de artistas que critica as atividades desempenhadas pela AIBA e a inércia dos artistas a ela vinculados<sup>21</sup>. Se por um lado, os professores da AIBA, através de Correia de Lima (que em 1847 substituiu Porto-Alegre na cadeira de Pintura Histórica), manifestam o seu posicionamento de forma mais clara, os artigos críticos assinados por autores anônimos revelam alguns pontos da discussão que irá ganhar as páginas dos principais periódicos da corte, sobretudo a partir do ano de 1849, quando a realização de uma nova edição da Exposição Geral conferirá contornos mais definidos a este embate.

Neste ambiente acalorado de debates, outro periódico encampa o projeto de reforma literária e cultural pretendido pelos articulistas das já citadas revistas da *Sociedade Philomática*, *Nitheroy* e *Minerva Brasiliense*. Trata-se da *Guanabara: revista artística, científica e literária*, dirigida Gonçalves Dias (1823-1864), Joaquim Manuel de Macedo e Araújo Porto-Alegre. Circulando com regularidade até o ano de 1854, esta publicação se destaca em relação aos outros periódicos citados por antecipar algumas idéias que,

<sup>20</sup> *Jornal do Comércio*. nº 355, 25/12/1847

<sup>21</sup> O conjunto de textos mencionados segue a seguinte cronologia: *Jornal do Comércio* (edições de 9, 10, 15, 20 e 25 de dezembro de 1847); *O Mercantil* (edições de 14 e 23 de dezembro de 1847)

futuramente, serão postas em prática durante a reforma dos estatutos da Academia, assunto que será tratado oportunamente.

No artigo intitulado *Academia de Bellas Artes: a exposição pública de 1849*, Porto-Alegre, apontado como principal articulista da revista dá continuidade à série de críticas publicadas na extinta *Minerva Brasiliense* (1841-1845) e analisando os principais trabalhos apresentados nesta edição do certame, traça novamente um breve histórico do ensino artístico no Brasil enfatizando o papel desempenhado pela AIBA.

Nesta reflexão, chamam a atenção, as críticas feitas ao pintor Felix-Emile Taunay que, conforme visto anteriormente, no período em que esteve à frente da Academia, responsabilizou-se pela promoção de mudanças importantes nos seus estatutos.

Apregoando o caráter paliativo destas reformas, Porto-Alegre defende a adoção de medidas que corrigissem a desorganização metodológica dos cursos e estabelecessem parâmetros rigorosos de coerção à leviandade profissional demonstrada por alguns professores. Segundo o autor, estes dois aspectos contribuíam decisiva para a formação deficitária dos alunos e atestavam o estado de decadência do ensino ministrado nesta instituição. Tomando como base os apontamentos relacionados ao funcionamento de Academia, Porto-Alegre critica também a atuação dos professores franceses<sup>22</sup> apontando-os como principais responsáveis pela falta de consistência metodológica do ensino artístico praticado no país e, em relação a este tema, faz a seguinte afirmação:

“Nós não desejamos mal à Academia; o que fazemos é justiça, para que ela não zombe tão abertamente do país; e para que um dia, quando se escrever a história desse Palácio, não venha um homem dizer: naquele tempo, quando as artes eram oprimidas por quatro estrangeiros, tendo a sua testa um homem medíocre, uma só voz nacional não se levantou para protestar contra semelhantes abusos. (...) Em que estado se acha hoje a Academia de Belas-Artes? Coitada!”<sup>23</sup>

Como exemplo do caráter opressor que caracterizava o ambiente acadêmico, Porto-Alegre cita no mesmo artigo, o caso de Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira (1823-1887) que, depois de ter concluído sua formação artística na França, fora agraciado em 1849 com o Prêmio de Viagem a Roma, conferido pela Academia. Graças ao conteúdo revelador desta crítica, a transcrição deste trecho do artigo se faz necessária por apontar alguns indícios que servem como ilustração para o corporativismo que, segundo Porto-Alegre, determinava as

<sup>22</sup> Os professores criticados por Porto-Alegre são: Marc Ferrez (1788-1850), Professor de Escultura e Estatuária; Zepherin Ferrez (1797-1851), Professor de Gravura; Grandjean de Montigny (1776-1850), Professor de Arquitetura e Felix Emile Taunay, diretor da AIBA e Professor de Paisagem, Flores e Animais

<sup>23</sup> Porto-Alegre, Manuel de Araújo. *Guanabara: revista científica, artística e literária*. Tomo I. pp. 69-77

relações estabelecidas entre os membros da Congregação e comprometia a formação dos artistas e o desenvolvimento das artes no país.

“Mr. Pallière, neto de Mr. Grandjean, e moço que havia completado seus estudos acadêmicos em Paris chega a esta capital e é convidado, ou obrigado por seu avô, a matricular-se (contra os estatutos) no fim do ano escolar, debaixo da direção de um mestre que lhe é inferior (referência a Correia Lima), e a fazer algumas cópias para receber uma medalha escolástica, que lhe dê o direito de concorrer ao lugar de substituto de desenho: ilude-se a lei para se entrar na proteção da mesma lei: é máxima jesuítica. (...) Recomenda-se a este artista que pinte mal, e que não mostre toda a valentia do seu talento!! Os alunos, que tem bom faro, se irritam, e não querem concorrer; mas veio a santa paz e com ela as ameaças, cederam para serem vencidos. (...) Aberta à porta a semelhante abuso, teremos de ver daqui em diante qualquer artista estrangeiro, que quiser voltar para a Europa, e viajar a custa do governo brasileiro, ir matricular-se em uma das aulas da Academia, fazer aí algumas cópias e passar três anos muito agradáveis, tendo usurpado o direito que compete aos filhos da casa, que ali tem gasto o seu tempo, as suas esperanças e o dinheiro de seus pais! (...). Não, o governo do meu país não há de consentir nesta indigna trapaça só própria daqueles voluntários senhores que ali fazem o que querem, e que para tudo acham recursos no fertilíssimo engenho de Mr. Taunay, que tudo fará para arranjar este neto da Academia”.<sup>24</sup>

Reforçando as críticas dirigidas anteriormente ao diretor da Academia, Porto-Alegre revela a pouca atenção dispensada às regras que garantiriam a idoneidade do Concurso para o Prêmio de Viagem que, pautando-se pela meritocracia, deveria beneficiar os alunos brasileiros formados pela instituição possibilitando o seu aperfeiçoamento através do contato com obras e mestres estrangeiros, expediente que garantiria o retorno dos recursos financeiros investidos pelo Estado.<sup>25</sup>

Na mesma revista, Porto-Alegre, através da série de três artigos intitulada *Algumas Idéias sobre as Bellas Artes e a indústria no Império do Brasil*, retoma alguns pontos levantados no já mencionado artigo sobre a “Escola Fluminense de Pintura” publicado na Revista do IHGB e discorrendo novamente sobre as especificidades da arte colonial faz observações referentes às heranças estéticas que consolidaram a arquitetura religiosa brasileira. Posteriormente, assumindo novamente a argumentação crítica em relação ao

---

<sup>24</sup> Porto-Alegre, Manuel de Araújo. *Guanabara: revista científica, artística e literária*. Tomo I. pp. 69-77

<sup>25</sup> Aos alunos agraciados com o prêmio caberia o encaminhamento de cópias das grandes obras estrangeiras ao Brasil (que seriam utilizadas como modelo nas aulas ministradas pela AIBA) e os pensionistas que houvessem alcançado o êxito artístico no exterior poderiam contribuir com seus conhecimentos para o desenvolvimento as artes no país.



funcionamento da AIBA, o autor defende a articulação entre a instituição e a insipiente indústria nacional demonstrando assim uma nova vertente discursiva em favor das artes no Brasil. Neste novo contexto, Porto-Alegre demonstra a sua preocupação com o desenvolvimento das Artes e com progresso material da nação ressaltando novamente a importância da Arquitetura como gênero promotor das outras manifestações plásticas.

Resumindo as principais idéias defendidas pelo crítico, a citação abaixo revela a sua percepção em relação à necessária criação de novos campos de atuação para os artistas formados pela AIBA como forma de garantir a sua sobrevivência num ambiente cultural que, em meados do século XIX, ainda se mostrava pouco afeito à absorção dos valores civilizatórios propostos pela experiência estética. Assim, aproximando a arte da indústria o autor se distancia das abordagens de viés moralizante que até então haviam caracterizado o seu discurso em relação às artes e propõe a funcionalidade das atividades artísticas como forma assegurar o seu desenvolvimento através do fomento estatal.

“(...) Não tem o governo do Brasil uma Academia de Belas Artes, e não lhe entorna anualmente os cofres de sua generosidade; e o que há aí de produtivo para o país? Não sabemos. O germen alimentador, o principio criador, a fé nacional e a esperança de uma glória legítima não podem ali existir, e só existirão quando aquele estabelecimento se tornar uma harmonia com o nosso estado de civilização, e procurar suprir as necessidades da nossa indústria nascente: o Brasil não pode ainda dar de comer a pintores e escultores, e muito menos concorrer para o aperfeiçoamento destas artes: não edifica monumentos para colocar estátuas e painéis; e apresenta o singular evento de nas leis municipais da sua capital não se encontrar a palavra – arquiteto!”<sup>26</sup>

Noutro artigo, intitulado *O Nosso Teatro Dramático*, cuja autoria é atribuída a Porto-Alegre, a preocupação civilizatória e nacionalista ressurge estendendo-se a este segmento artístico. Versando sobre o já mencionado espetáculo *Antonio José ou o Poeta da Inquisição*, escrito por Gonçalves de Magalhães e interpretado em 1838 por João Caetano, o autor fala sobre a renovação teatral proposta pela encenação do primeiro drama romântico escrito e interpretado por brasileiros, e, tomando-o como exemplo, critica o ator, que posteriormente, atuando também como empresário do Teatro São Pedro de Alcântara, privilegiou a representação de textos traduzidos ao invés de estimular a produção dramaturgica nacional.

Na mesma revista, a publicação da sessão *Notícias Diversas* composta por diversas notas curtas, cuja autoria também é atribuída a Porto-Alegre, traz inicialmente resenhas de

---

<sup>26</sup> Porto-Alegre, Manuel de Araújo. *Guanabara: revista científica, artística e literária*. Tomo I. pp. 305-310

livros e espetáculos teatrais, porém, pouco a pouco, este espaço passa a ser destinado ao acompanhamento e à fiscalização das atividades da Câmara Municipal do Rio de Janeiro contemplando diversos apontamentos relacionados à conformação urbana da corte, além de críticas e sugestões de resolução para problemas de ordem pública derivados da má administração da cidade. Nestas notas, podem ser novamente detectadas as suas preocupações em relação à utilidade dos alunos formados pela AIBA para a adequação, a fiscalização e a promoção de melhorias urbanísticas na capital do Império.

Em meados de 1854, diante de uma grave crise editorial e financeira, o Cônego Joaquim Fernandes Pinheiro (1826-1876) assumiu a administração da *Guanabara*, porém sem conseguir contornar as adversidades, o novo diretor, depois de publicar três exemplares compostos majoritariamente por poemas e textos de sua autoria, traduções de artigos estrangeiros e relatórios científicos, optou pela sua extinção em junho do ano seguinte.

Nesta última fase, num derradeiro esforço editorial, Fernandes Pinheiro decidiu publicar a coletânea *Biblioteca Guanabarensis* composta por títulos importantes da produção literária e dramática contemporânea, como os dramas românticos *A estátua Amazônica*, de Araújo Porto-Alegre; *Cobé*, de Joaquim Manuel de Macedo e *Amador Bueno ou a Fidelidade Paulistana* escrito por Joaquim Norberto Souza e Silva (1820-1891).

Assinalando o início do segundo período romântico nacional, a obra poética de Gonçalves Dias<sup>27</sup>, coroada de êxitos com a publicação, em 1851, do livro *Últimos Cantos*, sintetiza a proposta estética do Indianismo ao estabelecer uma nova forma de apropriação estética do elemento nativo brasileiro, assunto que será abordado oportunamente.

Por hora, o comentário de Antonio Candido traduz a importância desta opção temática que, sendo posteriormente incorporada às outras artes, assumiu grande significado político e cultural, tornado-se fundamental para a compreensão dos novos percursos assumidos por artistas, críticos e literatos na segunda metade do século XIX.

“A linha mais consentânea com o que se achava então ser a nota própria do Romantismo brasileiro foi o indianismo – que apareceu a certa altura como a poesia nacional por excelência, aquela que manifestava uma sensibilidade e um temário que nos diferenciavam do antepassado português, propondo a imagem ideal de um outro, refeito em grande parte pela imaginação e transformado em símbolo do pátria: o índio”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> No início dos anos de 1850, Gonçalves Dias já havia se consagrado como poeta graças a publicação dos livros *Primeiros Cantos* (1846) e *Segundos Cantos* (1848). Além disso, o autor, membro do IHGB desde 1847, responsabilizou-se pelas colunas de crônica política publicadas no *Jornal do Comércio* e no *Correio Mercantil* exercendo paralelamente a função de crítico literário no *Correio da Tarde*.

<sup>28</sup> Candido, Antonio. *A Literatura durante o Império*. In: Holanda, Sérgio Buarque de. (org.). *História Geral da*

Este novo período de efervescência cultural coincide com acontecimentos importantes nas esferas da política e da economia que, incidindo sobre a formação de uma nova geração de artistas, críticos e literatos, merecem ser explorados rapidamente graças à sua importância para a compreensão da crescente polarização política que, desde então, passou a caracterizar os debates artísticos realizados no âmbito das instituições e nas páginas da imprensa.

No plano econômico, a aprovação da Lei Eusébio de Queiros (1850) suprimiu a importação de escravos africanos dando início ao lento declínio do regime escravocrata no país e, graças à liberação do capital anteriormente investido nesta atividade, contribuiu para o desenvolvimento da indústria, do comércio e da especulação financeira.

No mesmo ano, a formulação da Lei de Terras instituiu parâmetros para a regularização da propriedade fundiária consolidando o poder dos grandes latifundiários e, ao estabelecer normas rígidas para legalização dos títulos de posse tornou ilegal a doação de terras pertencentes ao Estado, expediente jurídico utilizado para evitar a ascensão de posseiros e imigrantes pobres à condição de proprietários. Posteriormente, na esteira destas duas leis, a aprovação do Código Comercial regulamentou as atividades financeiras e industriais.

Caracterizada como uma década de prosperidade, os anos de 1850 assistiram à chamada Política de Conciliação que, estendendo-se até o decênio seguinte se caracterizou pela convergência de interesses entre as correntes liberais e conservadoras arrefecendo assim as tensões políticas que, até então, haviam contaminado a política interna nacional.

Em relação às artes, o impacto destas novidades se fez acompanhar por uma nova concepção da idéia de nação que, atrelando-se aos princípios da modernidade se manifestou primeiramente nos campos da literatura e do teatro.

Com a inauguração, em 1855, do Teatro Ginásio Dramático, a dramaturgia nacional ganhou novo impulso graças ao surgimento de uma sala de espetáculos aberta à encenação de textos que fugiam do convencional repertório de traduções postas em outros espaços da Corte. Privilegiando a estética realista, que assim como a romântica, encontra suas bases nas renovações propostas pela cena teatral parisiense, o novo teatro passou a ser o principal palco para a encenação dos textos escritos por autores brasileiros, concorrendo diretamente com os espetáculos levados à cena por João Caetano no Teatro São Pedro de Alcântara.

Dirigido pelo empresário Joaquim Heliodoro dos Santos (?-1860) e contando com os trabalhos do ensaiador francês Emile Doux (? - ?), o Ginásio Dramático, num primeiro momento, concentrou suas atividades na representação de vaudevilles e comédias leves

escritas pelo dramaturgo francês Eugène Scribe (1791-1861) que rapidamente conquistaram a simpatia de grande parte da crítica brasileira.

Poucos meses depois de sua inauguração, a rivalidade entre o Ginásio e o São Pedro de Alcântara tornou-se ainda mais acirrada, com a introdução, no repertório encenado na nova sala, das comédias realistas francesas escritas por autores como Alexandre Dumas-Filho (1824-1895), Émile Augier (1820-1889), Octave Feuillet (1821-1890) e Theodore Barrière (1823-1877).

Propondo a discussão dos costumes burgueses sem se afastar das intenções moralizadoras que caracterizavam o cenário teatral do período e, acompanhando as mudanças sociais ocorridas no Rio de Janeiro, o novo repertório foi aplaudido entusiasticamente por diversos intelectuais que enxergaram neste tipo de espetáculo um importante artifício para a educação das platéias. Neste primeiro momento, os espetáculos do Ginásio foram elogiados em artigos escritos por Furtado Coelho (1831-1900), Quintino Bocaiúva (1836-1912), Machado de Assis (1839-1908) e José de Alencar que, a partir de 1857, depois de publicar o romance indianista *O Guarani*, passou a se dedicar também ao gênero dramático escolhendo o palco do Ginásio para encenar as suas primeiras peças.

De sua autoria, são apresentados neste teatro os espetáculos *Rio de Janeiro Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar*, *O Crédito* e *As Asas de um Anjo*, sendo as três últimas escritas sob inspiração direta do realismo francês.

A encenação destes textos reavivou, entre intelectuais e críticos, as esperanças de renovação do teatro nacional. No mesmo período, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar publicou o artigo *A Comédia Brasileira* onde, depois de apontar os motivos que o levaram ao campo da dramaturgia, saúda o Teatro Ginásio por ter aberto suas portas para a encenação de textos escritos por autores brasileiros. Posteriormente, saindo em defesa do realismo, conclama escritores e jornalistas a colaborarem para a criação do verdadeiro teatro nacional, pois, segundo sua percepção, os autores românticos que anteriormente haviam se dedicado a esta tarefa, tinham falhado em sua missão.

No mesmo artigo, falando sobre a peça *O Demônio Familiar*, que obteve grande sucesso, Alencar sintetiza a sua opção estética:

“Sabe, meu colega, a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Mollière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas-Filho, e de que a *Question d’Argent* é o tipo mais acabado e completo. (...) Mollière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica, ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época. (...) Mas esses quadros eram sempre quadros; e o

espectador vendo-os no teatro não se convencia da sua verdade; era preciso que a arte se aperfeiçoasse tanto que imitasse a natureza, era preciso que a imaginação se obscurecesse para deixar ver a realidade. (...) É esse aperfeiçoamento que realizou. Dumas-Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava, fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral”.<sup>29</sup>

Porém, logo o autor iria se deparar com as dificuldades em relação à aceitação da nova estética pelos censores do Conservatório Dramático graças à representação, em 1858, da peça *As Asas de Um Anjo* que tem como tema central o problema da prostituição.

Aprovado pelos censores do Conservatório Dramático, o espetáculo foi proibido pela polícia depois de sua terceira apresentação. Diante disso, Alencar publicou um longo artigo nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* repudiando as acusações de imoralidade e apontando o caráter falho dos mecanismos de censura vigentes:

“Ninguém ignora que uma composição dramática qualquer não pode ser levada à cena nos teatros desta corte sem duas formalidades essenciais: a licença do Conservatório, e a permissão da Polícia. Ambas estas formalidades foram preenchidas na comédia *As Asas de um Anjo*; o despacho do Conservatório é do dia 14 de janeiro, e o visto da Polícia de 25 de maio do corrente ano. (...) A proibição da comédia depois de ter subido três vezes à cena e sem uma manifestação reprovadora da parte de público, importa não só uma censura muito direta a uma corporação como o Conservatório Dramático, que não é subordinado á polícia; como uma contradição com o ato anterior, pois quando uma autoridade põe o seu visto em qualquer papel, é presumido haver lido e tomado conhecimento do conteúdo”.<sup>30</sup>

Referendando o entusiasmo da crítica em relação ao repertório realista apresentado pelo Ginásio Dramático, o crítico Machado de Assis publicou nas páginas da *Marmota*, o texto *Idéias Vagas: A Comédia Moderna* onde, depois de incentivar o leitor a freqüentar a nova sala de espetáculos, define pela primeira vez o teatro como “um meio de civilizar a sociedade e os povos”. Reafirmando suas impressões e saindo em defesa da dramaturgia nacional, o mesmo autor, através do artigo *O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura*, lamenta o grande número de traduções que inundam os teatros do Rio de Janeiro e aponta este excesso como o principal entrave ao desenvolvimento da nossa dramaturgia atribuindo aos empresários do ramo a responsabilidade por esta disparidade.

---

<sup>29</sup> Alencar, José de. *A Comédia Brasileira*. In: Faria, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo : Perspectiva : FAPESP, 2001. p. 471.

<sup>30</sup> Alencar, José de. *Diário do Rio de Janeiro*, 23/06/1858. A encenação deste espetáculo foi liberada apenas no ano de 1868.

Responsabilizando-se posteriormente pela sessão teatral do jornal *O Espelho* (1859-1860), o crítico novamente defendeu a estética realista comparando os espetáculos encenados no Ginásio e no Teatro São Pedro de Alcântara. No mesmo jornal, além destes artigos críticos, Machado publicou o texto *Idéias sobre o Teatro* onde disserta sobre a situação do teatro brasileiro e critica a atuação do Conservatório Dramático, propondo a sua reformulação. Neste texto, depois de constatar a pouca consistência do cenário teatral, o autor defendeu a necessidade de se educar o público para as novas propostas estéticas do teatro realista e defendeu a concessão de incentivos financeiros a outros teatros além do São Pedro de Alcântara que, segundo ele, estava comprometido com a “velha escola romântica”.

No mesmo artigo, em defesa dos dramaturgos nacionais, o autor insta o público a apoiá-los no trabalho de produzir textos que retratassem a “cor local” e que reproduzissem aspectos da vida social brasileira, elevando assim o caráter moralizador do teatro e privilegiando a sua função civilizadora. Posteriormente, ecoando os apontamentos levantados anteriormente por Alencar, o crítico faz a seguinte afirmação:

“Hoje não há mais pretensões creio eu, de metodizar uma luta de escolas, e estabelecer a concorrência de dois princípios. É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades, a arte não deve desviar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos de sua atividade. (...) Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente”.<sup>31</sup>

Falando sobre as atividades do Conservatório Dramático, Machado, em artigo publicado em 1860, no jornal *A Marmota* propõe que os censores, além de julgar o conteúdo moral dos espetáculos avaliassem também o mérito literário dos textos dramaturgicos, prestando assim um duplo serviço à nação.

“Com uma reforma no Conservatório, parece-me claro que ganhava também a arte escrita. Não temos (ninguém será tão ingênuo que confesse esse absurdo), não temos literatura dramática, na extensão da frase; algumas estrelas não fazem uma constelação; são lembranças deixadas no tablado por distração, palavras soltas, aromas queimados, despedidos de

---

<sup>31</sup> Assis, Machado de. *Idéias sobre o Teatro*. In: *Machado de Assis: crítica teatral*. Rio de Janeiro : Jackson, vol. 30, 1951. p. 12. Consta desta publicação, a reprodução do mesmo texto publicado posteriormente por Machado de Assis na revista *O Espelho*, edições de 25/09, 02/10 e 25/12 de 1859.

todo o caráter sacerdotal. (...) Não podia o Conservatório tomar o encargo no sentido de fazer desenvolver o elemento dramático na literatura? As vantagens são evidentes – além de emancipar o teatro, não expunha as platéias ao barbarismo das traduções de fancaria que compõem uma larga parte dos nossos repertórios”.<sup>32</sup>

Imbuído de uma perspectiva mais positiva em relação ao cenário teatral brasileiro, o folhetinista Henrique César Muzzio (? - ?) saúda, em artigo publicado em 1861 no *Jornal do Comércio*, os autores Joaquim Manuel de Macedo, Quintino Bocaiúva, Gonçalves Dias, José de Alencar, Francisco Pinheiro Guimarães (1832-1877), entre outros, afirmando que graças ao esforço por eles empreendido, o teatro nacional já contava com “composições dramáticas de mérito real”.

Porém, contrariando as promissoras palavras deste articulista, nos anos seguintes nota-se uma sensível diminuição do número de espetáculos encenados no Rio de Janeiro que, atrelados à estética realista, contemplassem também a dramaturgia nacional.

Apontados como responsáveis por este esvaziamento da cena teatral fluminense, o Teatro Alcazar Lírico e o Teatro de São Januário (rebatizado como Teatro de Variedades e ocupado pela Companhia de Furtado Coelho<sup>33</sup>) trouxeram para o contexto das discussões sobre a consolidação do teatro nacional, a representação de vaudevilles, comédias musicadas e operetas que passaram a concorrer com o projeto de constituição do “alto teatro” pretendido pelo grupo de literatos brasileiros que, desde a década de 1830, havia se engajado neste processo.

Concorrendo com os gêneros que já haviam se consagrado nos palcos do Rio de Janeiro, o repertório apresentado nestas duas salas propõe espetáculos destinados exclusivamente ao entretenimento das platéias que, conquistadas, deixaram de frequentar com assiduidade as salas do Ginásio Dramático e do São Pedro de Alcântara.

Atestando esta migração, já no ano de 1864, Machado de Assis, sob o pseudônimo *Dr. Semana*, publicou suas queixas na revista *Semana Ilustrada* e, depois de criticar a ausência de moralidade que caracterizava os novos espetáculos, o autor clamou pela intervenção do Conservatório Dramático.

---

<sup>32</sup> Assis, Machado de. *O Conservatório Dramático*. In: *A Marmota*, edições de 13 á 16 de janeiro de 1860.

<sup>33</sup> Furtado Coelho, depois de integrar a Companhia do Teatro Ginásio Dramático, onde trabalhou como ator e encenador, colaborando para a glorificação da estética realista decidiu fundar sua própria Companhia ocupando, em 1859, o Teatro de São Januário (Teatro de Variedades) que, graças à sua localização distante, atraiu desde a sua inauguração um público pouco afeito ao cerimonial elitista que caracterizava os frequentadores do Ginásio e do São Pedro. Se num primeiro momento, Furtado Coelho, atuando como empresário se propôs a encenar espetáculos realistas, sendo por isso aclamado pelos folhetinistas, posteriormente se rendeu aos lucros propiciados pelas operetas, passando a ser duramente criticado pelos críticos comprometidos com o “alto teatro”.

Complicando ainda mais este cenário, no ano seguinte, o Alcazar<sup>34</sup>, leva à cena o espetáculo *Orphée aux Enfers* (com música de Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy) que permaneceu em cartaz por aproximadamente um ano, fato até então inédito na cena teatral brasileira. Apontado como determinante para os desdobramentos que, a partir de então, iriam interferir no desenvolvimento da dramaturgia nacional, este espetáculo musical francês sedimentou a opção do público pelas paródias de operetas francesas, tais como: *Orfeu na Roça* (1868), de Francisco Correa Vasques (1839-1892); *A Baronesa de Caiapó* (1868), de Caetano Filgueiras (? - ?) e *Barba de Milho* (1869), escrita por Augusto de Castro (? - ?).

Novamente inspirando-se no cenário teatral francês, a chegada das operetas ao Brasil inaugura um novo gênero da dramaturgia nacional. Se até meados dos anos de 1870 as operetas foram caracterizadas pela paródia dos originais franceses, a partir de então começam a surgir espetáculos originais como *Nova Viagem à Lua* (1877), *Os Noivos* (1880) e *A Princesa e o Cajueiro* (1880) escritos por Artur Azevedo (1855-1908), autor apontado por diversos comentadores como um mestre deste gênero e pioneiro na criação de operetas eminentemente brasileiras.

Dominando as salas de espetáculos do Rio de Janeiro, o novo gênero propicia, já na década de 1880, o surgimento de outros autores que, dedicando-se à composição de operetas de temática nacional, conquistaram as atenções do público e principalmente dos empresários de teatro interessados no sucesso e na rentabilidade assegurada por esta nova forma de espetáculo.

Na mesma década, lapidando o já consagrado gênero das peças musicadas, surge, novamente sob a inspiração da cena teatral francesa, um novo formato de espetáculo denominado *Revista de Ano* que, fazendo uso dos “artifícios espetaculosos” herdados das operetas, rememorava os principais acontecimentos do ano anterior, vertendo-os para a linguagem teatral. A consagração deste novo gênero pelo público reavivou o debate entre autores e críticos.

Índices cronológicos do descontentamento da crítica em relação aos novos gêneros, os artigos *O Teatro Nacional* (1866) e *Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade* (1873), escritos por Machado de Assis, manifestam de maneira incisiva a decepção do autor em relação aos novos rumos do teatro que, entre as datas sugeridas acima, caracterizou-se pela

---

<sup>34</sup> Inaugurado em 1859, o Alcazar Lírico caracterizou-se pela presença de Companhias teatrais francesas contratadas para apresentarem canções, cenas cômicas, duetos cômicos e vaudevilles durante as temporadas. Como atrativos essas companhias contavam com a participação de belas mulheres nos seus elencos, com concepções “espetaculosas” de cenografia e com números de dança e ilusionismo.



profusão de espetáculos populares e pela paulatina diminuição do número de encenações de textos que, filiando-se à condição civilizatória, propagassem, graças ao seu viés literário, conteúdos vinculados à “alta cultura”.

No primeiro texto, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, o autor sintetizou sua apreensão revelando o seu pessimismo diante dos novos percursos assumidos pela atividade teatral no Brasil.

“Há uns bons trinta anos o *Misanthropo* e o *Tartufo* faziam as delicias da sociedade fluminense; hoje seria difícil ressuscitar as duas imortais comédias. Querera isso dizer que abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Victor Hugo, Dumas-Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplam atentamente este fúnebre espetáculo; não os aconselhamos, mas é talvez agora que tinha cabimento a resolução do autor das *Asas de um Anjo* [de] quebrar a pena e fazer dos pedaços uma cruz”.<sup>35</sup>

Em relação ao segundo texto, publicado na revista *O Novo Mundo*, Machado, depois de apresentar uma acurada análise da formação poética e literária do país tomando como base cronológica os períodos do arcadismo e do romantismo, dedicou um pequeno trecho ao teatro onde explicitou o seu descontentamento diante da profusão de operetas e vaudevilles que, conforme dito anteriormente, desde meados da década de 1860 dominavam os teatros da Corte. Em relação a esta constatação o autor sentenciou:

“Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhes receberia, se o que domina é a cantiga burlesca e obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?”<sup>36</sup>

Voltando ao universo das belas-artes e seguindo a mesma abordagem retrospectiva, a retomada das discussões iniciadas na década de 1850, revela uma série de transformações importantes nas esferas do ensino, da produção e da crítica de realizada no país.

---

<sup>35</sup> Assis, Machado de. *O Teatro Nacional*. In: *Machado de Assis: crítica teatral*. Rio de Janeiro : Jackson, vol. 30, 1951. p. 187.

<sup>36</sup> Idem. p. 145.

Neste contexto, a exoneração, em 1851, de Felix- Émile Taunay do cargo de diretor da Academia, a Reforma dos estatutos realizada por Araújo Porto-Alegre entre os anos de 1855 e 1857 e a inauguração, em 1858, do Liceu de Artes e Ofícios Rio de Janeiro – LAO, propõem mudanças significativas relacionadas às práticas metodológicas de ensino, colocando em cheque o monopólio do ensino artístico no Brasil exercido pela AIBA e contribuindo a intensificação das críticas relacionadas a esta instituição.

Assinalando um novo paradigma para a função civilizatória das artes, Porto-Alegre, no já mencionado artigo *O Nosso Teatro Dramático*, manifesta a sua opinião através de um conselho dado ao ator João Caetano:

“O ator, para chegar às alturas de sua arte, deve não procurar a popularidade da escala inferior da sociedade, porque essa facilmente se subjeta, e sede à legítima influência dos homens superiores; ele deve edificar, e ser uma peça da máquina aperfeiçoadora; deve procurar a sociedade dos sábios, dos literatos e dos fisiologistas; deve ler nas obras dos poetas e dos pintores o desenho das paixões e as suas posturas: os quadros são cenas, e os cantos são painéis sem formas materiais, e representações harmônicas, que se fazem no espaço, que educam a sensibilidade e elevam a alma. Rafael, Nicolas Poussin, Cigoli, David, Hogard, Teniers, Lebrun, Murillo, e outros, instruem o ator como Tucídides, Homero, Tácito, La Bruyère, Plutarco, Lavater, Gal, Walter Scott e outros, não falando nos poetas dramáticos, que é onde o ator estuda a compreensão de um drama, e a variedade das peripécias, segundo seus caracteres, e as situações em que atuam. (...) Estude, eleve a cena o grau de superioridade a que pode atingir ainda, faça um divórcio simulado com os seus amigos imprudentes, guarde essas coroas repetidas com que o mimosearam; incorpore-se com a literatura nacional, seja um seu agente...”<sup>37</sup>

No contexto das belas-artes, este artigo ganha relevância por assinalar a pintura histórica como referencial para a composição cênica dos espetáculos teatrais, antecipando assim uma das proposições que mais tarde, ocupando o cargo de diretor da AIBA, entre os anos de 1854 e 1857, Porto-Alegre procurará colocar em prática.

Conhecida como Reforma Pedreira, estas mudanças operadas nos estatutos da Academia se inserem na Reforma do Ensino proposta pelo Ministro do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz (1818 - 1886) então Marquês do Bom Retiro, que na tentativa de equacionar as disparidades da instrução pública no país previu, através do *Regulamento da Instrução Primária e Secundária*, diversos mecanismos de fiscalização e controle sobre as instituições

<sup>37</sup> Araújo Porto-Alegre, Manuel de. *O Nosso Teatro Dramático*. In. Faria, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo : Perspectiva : FAPESP, 2001.p. 374.

de ensino no país, tais como: a divisão entre o ensino primário e secundário e a substituição do critério vago da “nomeação” de professores pela sua contratação através de concurso.

Neste contexto, a reforma promovida por Araújo Porto-Alegre sinalizou, graças ao seu impacto sobre métodos de ensino, a produção e a crítica de arte, os esforços empreendidos pelo diretor em favor da consolidação das artes-plásticas e da arquitetura como instrumentos imprescindíveis para o desenvolvimento cultural e material da Nação. Tendo como objetivo utópico a criação de uma escola de arte completa, as primeiras medidas institucionais adotadas pelo novo diretor tinham como intenção submeter à AIBA o controle sobre todas as atividades artísticas realizadas no país. Assim, em relação ao teatro, Porto-Alegre propõe a que a Academia seja incumbida da avaliação prévia de cenários e figurinos utilizados nos espetáculos realizados nos teatros subvencionados da Corte.<sup>38</sup> Preocupando-se também com a qualidade dos cursos particulares de desenho e pintura existentes na capital do Império, o diretor propõe ao governo que AIBA avalie a competência dos professores. Acatada, esta medida foi encampada em 1854 se estendendo até 1860 e, ao longo deste período, diversos certificados foram emitidos pela Academia.

Também no âmbito das reformas, a introdução na grade de cursos ministrados na Academia de novas disciplinas relacionadas ao ensino industrial - eixo principal da Reforma Pedreira – representou, acima de tudo, o pioneirismo de Porto-Alegre em estabelecer relações entre a arte e o desenvolvimento da indústria nacional através da criação das cadeiras de desenho e escultura de ornatos, desenho geométrico e matemáticas aplicadas.

Destinada à qualificação dos artesãos, a introdução dos novos cursos representa, no plano discursivo, as intenções desenvolvimentistas e inclusivas que, à primeira vista, se depreendem dos novos estatutos. Porém, analisada criticamente, esta inovação revela o seu caráter segregacionista ao instituir a separação dos cursos direcionados aos artistas e aos artesãos, perpetuando assim a separação entre alunos-artistas e alunos-artífices.

Realizados em horários alternativos, os novos cursos destinavam-se a todos os alunos matriculados na instituição, porém, o acesso as matérias relacionadas às belas-artes que compunham antiga grade curricular da Academia, permaneceram reservadas exclusivamente à formação dos artistas<sup>39</sup>. Assim, a aparência liberal das medidas adotadas por Porto-Alegre

---

<sup>38</sup> Neste período, contavam com subvenção do governo os Teatros São Pedro de Alcântara e Provisório.

<sup>39</sup> Previsto nos novos estatutos de 1855, o Ensino Industrial, composto pelas cadeiras de escultura e desenho de ornatos, matemáticas aplicadas e desenho geométrico se distanciava do ensino destinado aos artistas, a quem era franqueado o acesso aos demais cursos da instituição, que além de englobar as matérias já mencionadas, contemplava também as cadeiras de pintura, arquitetura, escultura, ciências acessórias e música. Essa atitude denota a preocupação de Porto-Alegre em resguardar o lugar social desempenhado pelo artista, criador inspirado pelas musas, do grupo de artífices, relegado à condição de mero executor de trabalhos mecânicos especializados.

perde impacto ao sinalizar o caráter aristocrático do novo discurso civilizatório e nacionalista que caracterizou a atuação da AIBA durante o Segundo Reinado.

Defensor intransigente da participação do Estado na promoção e na valorização da produção artística através do mecenato, da encomenda de pinturas, esculturas, edifícios e monumentos públicos e, preocupado com a precariedade do mercado de arte no Brasil, o diretor propõe também uma série de medidas que iriam consolidar a articulação entre as necessidades do Estado e os artistas formados pela AIBA, através da sua participação em comissões de avaliação e execução de obras públicas e particulares. Porém grande parte destas sugestões não foi acatada pelo governo.

Tentando sanar outro problema levantado anteriormente nos artigos publicados na revista *Guanabara* o diretor determinou a obrigatoriedade da avaliação prévia, realizada pela Congregação, dos planos de ensino propostos pelos professores da Academia. Com base nesta nova cláusula, já no ano de 1855, Porto-Alegre fez algumas observações relacionadas ao plano apresentado por August-Müller (1815 – ca. 1883) - lente da cadeira de Paisagem - criticando a metodologia ensino por ele empregada e aconselhando-o a substituir a cópia de estampas européias pela prática da pintura ao ar livre. Outra sugestão feita ao professor diz respeito á introdução de exercícios em aquarela como etapa intermediária entre o ensino do desenho e a prática da pintura a óleo.

Defendendo o ensino desta técnica, Porto-Alegre exaltou a sua praticidade e defendeu a sua associação com a pintura de paisagem, gênero pictórico que ele próprio havia explorado a partir das concepções da estética romântica, mas que, neste novo contexto, deveria extravasar a sua potencialidade meramente artística, transformando-se em uma atividade acessória destinada a complementar os trabalhos de registro necessários às expedições científicas realizadas por botânicos e naturalistas, atividades de reconhecimento do país que também vinham sendo estimuladas pelo poder imperial.

Ao interferir nas práticas metodologias desenvolvidas pelos professores da Academia o novo diretor atraiu a antipatia de Muller, que a contragosto acatou as sugestões e de José da Silva Santos (? - ?), que à frente da cadeira de Gravura de Medalhas mostrou-se indignado diante da possível transferência deste curso para as dependências da Casa da Moeda.

Como exemplo do grau de animosidade que caracterizou a sua relação com parte expressiva dos membros da Congregação da Academia, a nota abaixo, extraída do diário pessoal de Araújo Porto-Alegre, evidencia o desânimo do diretor diante das intrigas que contaminavam o ambiente da instituição. Neste trecho, referindo-se a polêmica em torno da

escolha para do projeto para a construção da *Estátua Equestre de D. Pedro I*<sup>40</sup>, Porto-Alegre manifesta em poucas palavras a sua indignação:

“O ano passou em diferentes trabalhos escolásticos. No meado fui atrozmente caluniado por alguns professores da casa, que a boca pequena contavam que o prêmio que recebera o Sr. Mafra no concurso de pensamento para a estátua equestre tinha sido dividido entre ele e mim. 500\$000 a cada um porque o Sr. Mafra havia sido um testa de ferro no negócio e eu o autor do risco. (...) O desenho não era meu, mas sim a idéia geral. Eu estava no meu direito de dar uma idéia minha a um de meus discípulos, assim como tenho dado aos outros, e daria diversas a quem me pedisse. Os professores da Academia não concorreram por não ter uma idéia, e não pelos motivos que alegaram. Conheço-os todos e sei como são orgulhosos e ignorantes e presunçosos”.<sup>41</sup>

Assinalando o fim do período de reformas da AIBA, o ano de 1857 assiste a nomeação de Pedro de Araújo Lima (1793-1870), então Marques de Olinda, para o cargo de Presidente do Conselho de Ministros em substituição à Couto Ferraz. No mesmo ano, graças à interferência direta de Araújo Lima, ocorreu também a nomeação de Lopes Cabral - professor substituto de desenho e antigo desafeto do diretor - para o cargo de professor de Pintura Histórica. Chancelada pelo Imperador à revelia de Porto-Alegre, esta nomeação culminou no seu pedido de exoneração da direção da Academia.

Assim, no período em que dirigiu a AIBA, Porto-Alegre contou com a oposição dos professores responsáveis pelos principais cursos oferecidos pela instituição, fator que ganha maior relevância quando inserido no amplo contexto das Reformas, onde a Arquitetura, a Pintura de Paisagem e a Pintura Histórica deveriam se destacar, segundo os apontamentos do ex-diretor, como gêneros mais apropriados ao desenvolvimento da “Escola Nacional”.

Na tentativa de definir os parâmetros estéticos que deveriam nortear a arte brasileira, Porto-Alegre, entre as décadas de 1830 e 1860, estruturou sua argumentação apresentando-se, num primeiro momento, como um crítico severo às manifestações identificadas com a estética barroca. Detectada pela primeira vez no já mencionado texto *A Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense*, a depreciação deste estilo associado ao passado colonial se tornará sistemática em seus escritos, assim como as evocações aos valores estéticos do neoclassicismo, associados, no plano simbólico, ao movimento de Independência Nacional de

<sup>40</sup> O monumento, executado pelo escultor francês Luis Rochet (1813-1878) foi inaugurado apenas no ano de 1862 tendo como base, o projeto apresentado por João Maximiliano Mafra (1823-1908) no Concurso realizado pela AIBA no ano de 1855.

<sup>41</sup> Porto-Alegre, Manuel de Araújo. Diário, apud. Alfredo Galvão. *Manuel de Araújo Porto-Alegre e sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1959.

1822 e à consolidação do Império. Porém, no ano de 1856, no artigo *Iconografia Brasileira* publicado na *Revista do IHGB*, o crítico relativiza sua argumentação e pronunciando-se acerca da arquitetura religiosa nacional parece encontrar uma possibilidade de conciliação entre os dois estilos.

Deve-se ressaltar que já na década de 1840, nas revistas *Aurora Fluminense*, *Minerva Brasiliense* e no jornal *Ostensor Brasileiro*, Porto-Alegre já havia exaltado o estilo gótico como sendo o mais apropriado à construção de templos, confrontando-o inclusive, com a arquitetura grega. Referendando o Ecletismo como opção para o aperfeiçoamento das belas-artes, o autor, em meados do século XIX, consolida a sua concepção estética assumindo a temática inspiradora das obras de arte como principal elemento de afirmação da “Escola Nacional”, assim, sem perder de vista o enaltecimento do Império, Porto-Alegre, em discurso pronunciado na AIBA, em 1855, faz a seguinte afirmação:

“O estilo (...) é a forma plástica porque se representa a natureza (...) no estilo estão as fases de uma civilização. Nas fases de fé e entusiasmo, ele sobe de [?] a Rafael e Michelangelo; nas de ceticismo, desce a Pedro Beretini e a Bernini; e nas de reconstrução, volta a David e a Schinkel, e nas mistas, como a nossa, se baralha e se confunde”.<sup>42</sup>

Tomando como base esta concepção, Porto-Alegre defendeu a aplicação dos princípios neoclássicos aos trabalhos de cunho histórico apontando alguns traços da estética romântica como estilo mais apropriado à representação da pungente natureza tropical. Segundo Letícia Squeff, na concepção de Porto-Alegre: “A paisagem pitoresca – vazia de sujeitos como o índio e o negro – adequava-se perfeitamente ao projeto de um Brasil civilizado, branco e europeizado, pois evocava apenas um aspecto pitoresco, fornecendo uma visão exótica e tranqüilizadora de um país marcado por fortes contrastes”.<sup>43</sup>

Assim, entre as décadas de 1830 e 1860, pode-se perceber uma crescente sofisticação do discurso de Porto-Alegre que, tentando estabelecer as origens do “gênio brasileiro” se vê obrigado a aceitar a contribuição dos artistas coloniais. Desta forma, fugindo da polarização entre o “português opressor” e a “barbárie indígena”, o crítico incorpora ao seu discurso a produção colonial - realizada majoritariamente por negros e mulatos - apontando-a como marco inicial da arte aqui praticada. A evolução deste raciocínio pode ser percebida através da leitura do texto *Resumo da História da literatura, das ciências das letras e das artes no Brasil*

<sup>42</sup> Discurso de Porto-Alegre. *Ata da sessão pública de 2 de junho de 1855*, Livro de atas das sessões ordinárias da Academia Imperial de Belas Artes, p. 610. In: Squeff, Letícia. *O Brasil nas Letras de um Pintor: Manuel de Araujo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2004 .p. 211.

<sup>43</sup> Squeff, Letícia. *O Brasil nas Letras de um Pintor: Manuel de Araujo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2004 .p.215-216.

por três membros do Instituto Histórico (1834), dos já mencionados *Iconografia Brasileira* e *A Memória sobre a antiga Escola Fluminense de Pintura* e finalmente na *Memória sobre a extinção gradual da escravidão no Brasil*, lido pelo autor em 1868, no âmbito das sessões do IHGB. No entanto, deve-se ressaltar que em todas estas referências, o escravo-artesão servia apenas para ilustrar as atividades artísticas realizadas ao longo do período colonial, sendo a fundação da AIBA considerada como marco inicial da produção que efetivamente representaria a expressão culta que, associada aos ideais de civilidade, simbolizaria os progressos e o patriotismo consolidados a partir do Império.

Em relação ao elemento indígena, e mais especificamente em relação ao Indianismo, o posicionamento do crítico é menos indulgente. Em seu texto *Relatório sobre a inscrição da Gávea, mandada examinar pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, também publicado na Revista do IHGB em 1856, Porto-Alegre atribuiu a ancestralidade dos nativos brasileiros a uma possível origem derivada de antigos povos do Ocidente que, no passado remoto, haviam aportado em terras brasileiras. Esta mesma tese foi defendida posteriormente pelo historiador Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) e por Januário da Cunha Barbosa, que também atuaram como membros destacados do IHGB.

Parecendo ignorar o movimento de valorização do elemento nativo como símbolo do Império, encampado por D. Pedro II e por literatos ligados ao IHGB como Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manuel de Macedo e Gonçalves Dias, o grupo contrário a esta proposição estética preferiu circunscrever a incorporação do indígena exclusivamente ao campo dos estudos relacionados à etnografia.

Como integrante deste núcleo de intelectuais que se opunham a esta nova corrente, Porto-Alegre mostrou-se sempre evasivo em relação à aceitação do indígena como símbolo do Império. Desde a publicação, em 1836, do já mencionado texto *Idéias sobre a Música* o autor ressaltou a condição selvagem e bárbara do nativo brasileiro. Esta mesma posição será reforçada na série de artigos que compuseram o debate em torno do poema épico *Confederação dos Tamoios*, escrito por Gonçalves de Magalhães e editado no ano de 1856.

Envolvendo Porto-Alegre, Magalhães, José de Alencar e D. Pedro II, esta discussão ampliou a gênese indianista desenvolvida anteriormente na obra poética de Gonçalves Dias e trouxe elementos importantes para a compreensão dos percursos que o indianismo iria assumir a partir de meados da década de 1850.

Apontado como um dos principais polemistas da segunda metade do século XIX, Alencar iniciou suas atividades jornalísticas no ano de 1854, responsabilizando-se pela sessão *Ao Correr da Pena*, publicada no jornal *Correio Mercantil* onde tratou, de forma bem

humorada, de assuntos de interesse público relacionados à urbanização, a economia e a política, bem como, de questões mais triviais como o vestuário utilizado pelas senhoras em festas e espetáculos da Corte. Dois anos depois, trabalhando como redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar iniciou a polêmica literária mencionada acima assinando sob o pseudônimo Ig. a série de artigos intitulada *Cartas à Confederação dos Tamoios*, que, endereçadas a um suposto amigo editor, tinham como verdadeiro destinatário o renomado autor do recém publicado poema-épico.

Publicadas originalmente entre os meses de junho e agosto de 1856, nas páginas do *Diário*, a coletânea de cartas, composta por oito textos, encerra uma dura e embasada crítica ao poema de Magalhães, além disso, o conjunto de textos indicia os primeiros sinais de desgaste das propostas estéticas defendidas pela primeira geração romântica diante dos anseios de modernização e autonomia formal da literatura brasileira que caracterizaram a atuação dos representantes da geração subsequente.

Logo na primeira carta, Alencar sintetiza os apontamentos críticos que seriam desenvolvidos nas cartas publicadas posteriormente.

“Parece-me que o gênio de um poeta em luta com a inspiração, devia arrancar do seio d'alma algum canto celeste, alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo. (...) Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado”.<sup>44</sup>

No mesmo texto, colocando-se no papel de eventual autor da epopéia, Alencar apresenta suas críticas através de conselhos e posteriormente realiza um análise acurada da obra de seu oponente, partindo da forma, passando pelo tema escolhido e culminando na métrica e na sonoridade do poema. Em relação ao tema, Alencar se opõe à concepção apaziguadora que caracterizou a apropriação do elemento indígena praticada pelo grupo “reformista” da primeira geração romântica e indiciando a nova estratégia de exploração desta temática, levada a cabo por escritores da segunda geração, cita alguns versos do livro *Uruguai*, de Basílio da Gama, apontando o seu conteúdo como referência mais exata para o desenvolvimento da literatura nacional graças à simplicidade da linguagem empregada, porém, sem referendar este autor como modelo, Alencar sentencia:

“Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional,

---

<sup>44</sup> Alencar, José de. *Cartas à Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro (18/06/1856). Tipografia do Diário, 1856. p. 6. (1ª carta)



onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso. (...) A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da América”.<sup>45</sup>

Dando seqüência as suas críticas, o redator do *Diário* cita Gonçalves Dias como verdadeiro poeta nacional e exaltando a apresentação explícita das referências históricas e etnográficas utilizadas por este autor na confecção de seus textos, Alencar propõe aos autores que, a exemplo de Magalhães, tivessem a pretensão de servir como referencia estética para a constituição da literatura brasileira a partir da exploração temática do indígena, valorizassem a dimensão simbólica do nativo brasileiro, colocando-o na condição de protagonista dos fatos que iriam compor as suas narrativas. Na última carta, referindo-se ao papel civilizador a ser desempenhado por jornalistas e literatos, Alencar apresenta a síntese do seu projeto literário assinalando os novos paradigmas impostos à estética romântica nacional: “ Mas quando o homem, em vez de uma idéia, escreve um poema; quando da vida do indivíduo se eleva á vida do povo; quando, ao mesmo tempo historiador do passado e profeta do futuro, ele reconstrói sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la á posteridade, é preciso que tenha bastante confiança, não só no seu gênio e na sua imaginação, como na palavra que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido. (...) Então já não é o poeta que fala; é uma época inteira que exprime pela sua voz as tradições, os fatos e os costumes; é a historia, mas a historia viva, animada, brilhante como o drama, grande e majestosa como tudo que nos aparece através do dúplice véu do tempo e da morte”.<sup>46</sup>

No mesmo texto, depois de criticar os autores que pertenciam à geração do autor da *Confederação dos Tamoios*, o jornalista conclama outros escritores a se engajarem na busca por novas estratégias de consolidação da identidade literatura brasileira.

“As letras devem ter o mesmo destino que a política. Já que os homens de experiência e de talento pararam na sua carreira, como os marcos milhares de uma época que passou, é necessário que a mocidade transponha a barreira, se apodere de todas as forças da sociedade, inocule nelas o seu novo sangue e a sua nova seiva, como as águas do Nilo, que fertilizam com o seu limo as margens inundadas pelas suas águas”.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Alencar, José de. *Cartas à Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro (22/06/1856). Tipografia do Diário, 1856. pp. 24-25 (2ª carta)

<sup>46</sup> Alencar, José de. *Cartas à Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro (18/06/1856). Tipografia do Diário, 1856. pp. 53-54. (5ª carta)

<sup>47</sup> Idem. p. 59

Definindo as características da literatura praticada pela geração de autores que sucedeu a dos próceres que anteriormente haviam instituído as bases da primeira reforma literária, o crítico e ensaísta Afrânio Coutinho (1911 - 2000), aponta os novos parâmetros estéticos e temáticos que se impõem ao longo das décadas de 1850 e 1860. Falando acerca das modificações introduzidas pelas obras destes escritores, Coutinho sintetiza os novos paradigmas estéticos indicando os desdobramentos temáticos e formais que, a partir de então, seriam incorporados à produção literária nacional.

“Predominam a descrição da natureza, o panteísmo, a idealização do selvagem, o indianismo, expressão original do nacionalismo brasileiro, o selvagem como símbolo do espírito e da civilização nacionais em luta contra a herança portuguesa. (...). A ficção se consolida (...) sob a forma indianista, sertanista e regionalista, usando material local e ambiente vivo, com intenções nacionalistas”.<sup>48</sup>

Apesar do tratamento diverso concedido à figura do indígena, tomado como símbolo da nacionalidade, Gonçalves de Magalhães, no poema *Confederação dos Tamoios* e José de Alencar, em seus romances indianistas<sup>49</sup>, ainda evocam o mito do bom selvagem sob a ótica rousseauiana. Contrapondo-se esta concepção e, em certa medida, despidendo-se deste referencial, os representantes da segunda geração, capitaneados por Gonçalves Dias, conferiram, ainda no âmbito do Romantismo nacional, a autonomia formal necessária à consolidação de uma nova consciência criadora que, a partir de então, irá servir como modelo para constituição de uma literatura verdadeiramente autóctone.

Se na poesia, na literatura e na dramaturgia, o surgimento de uma nova geração de autores assinala, no final da década de 1850, o rompimento definitivo com o exclusivismo dos referenciais neoclássicos europeus, no campo das artes plásticas, esta opção se manifesta de maneira tímida através da elaboração das primeiras obras de temática indianista. Porém, a ênfase ao “assunto nacional” irá se consolidar apenas em meados da década de 1870 quando as cenas de batalha ganham projeção nas Exposições destacando-se em relação aos retratos, às cenas religiosas e as alegorias, temas explorados em profusão por alunos e professores da Academia desde a sua inauguração.

Em síntese, enquanto no teatro, o realismo se impôs à estética romântica através dos textos dramaturgícos de José de Alencar, que paralelamente se responsabilizou também pela

---

<sup>48</sup> Coutinho, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 5ª ed. São Paulo : Global, 1999.p. 22.

<sup>49</sup> Os romances indianistas publicados por José de Alencar são: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). A obra literária deste escritor contempla também alguns romances regionalistas.

consagração da temática indianista nas páginas do romance o *Guarani* e, no campo da poesia, Gonçalves Dias chegou ao ápice desta vertente com a publicação do livro *Últimos Cantos*; nas artes plásticas, a inserção do discurso civilizatório permaneceu atrelada aos princípios compositivos do neoclassicismo, simbolizados pela supremacia da pintura histórica incorporando, ainda que de forma restritiva, os preceitos estéticos do romantismo à representação idealizada da paisagem nacional.

Assim, em meados da década de 1850, as inovações no campo das Belas-Artes permanecem restritas, no âmbito da AIBA à valorização da Pintura de Paisagem e a má-lograda tentativa de implantação do ensino técnico promovida por Porto-Alegre durante período em que esteve à frente desta instituição.

Porém, a inauguração em 1858, do curso de Desenho do Liceu de Artes e Ofícios dinamizou o aprendizado de ofícios relacionados às artes mecânicas afastando-se da estruturação anteriormente proposta pela AIBA por assegurar o acesso das camadas menos abastadas à educação gratuita sem exigir nenhuma qualificação anterior aos candidatos, bastando apenas o desejo individual de alcançar a especialização em algum ofício mecânico. Desta forma, o surgimento do Liceu, sob a direção de Francisco Bethencourt da Silva (1831-1911) contribuiu em larga medida para a democratização do ensino das artes no país.

Estabelecendo o apuro estético e a especialização profissional como bases de sua ação pedagógica, a grade de cursos do Liceu aproximou-se dos ideais defendidos anteriormente por Porto-Alegre ao propor, durante a Reforma Pedreira, a associação entre ensino das ciências exatas e das práticas artísticas, tendo em vista o aperfeiçoamento da mão-de-obra destinada a suprir as demandas da nascente indústria nacional. Porém, conforme dito anteriormente, os cursos inaugurados na AIBA, re-afirmando o perfil elitista da instituição, continuaram a ser pautados pela distinção entre artistas e artesãos.

Neste contexto, o surgimento do periódico *O Brasil Artístico: revista da Sociedade Propagadora as Belas Artes* amplia o debate crítico entorno da produção nacional e aponta novos percursos para o seu desenvolvimento. Contando com apenas seis edições publicadas nos anos de 1857 e 1858, sob a direção de Bethencourt da Silva, a revista, na sessão *Crônica Artística* assinada pelo diretor, traz uma série de notas elogiosas a respeito de trabalhos realizados por artistas vinculados a SPBA e estabelecem, de forma enviesada, um diálogo com Araújo Porto-Alegre ao elogiar alguns pintores que integravam o grupo de desafetos do ex-diretor da AIBA<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Agostinho José da Motta, François René-Moreaux e Joaquim Lopes de Barros Cabral.

Assinalando o posicionamento crítico dos editores da revista em relação às mudanças introduzidas na Academia por Porto-Alegre, um artigo anônimo assinado pelas iniciais M. B. comenta a nomeação, em 1857, de Lopes Cabral para o posto de lente de Pintura Histórica da AIBA e critica a eficácia das reformas implantadas pelo ex-diretor da instituição.

“Por uma singular coincidência, cujos motivos não perscrutamos, logo depois da nomeação do Sr. Lopes de Barros para a cadeira de pintura, o Sr. Manuel de Araújo Porto-Alegre pediu demissão do cargo de diretor da Academia de Belas Artes. Esta demissão foi aceita, e em meados do outubro corrente foi nomeado para substituí-lo o Sr. Dr. Thomaz Gomes dos Santos, lente catedrático de Higiene na Faculdade de Medicina desta cidade. (...) A consequência que naturalmente se pode tirar dessa nomeação é que, em verdade, muito enferma deve achar-se a Academia de Belas Artes, pois foi preciso chamar para sua cabeceira um médico tão hábil, de tanta reputação, como o Sr. Thomaz Gomes. Nesse caso, é de esperar que S. Sa. examinando bem o estado da pobre doente, atendendo às crises por que tem passado, estudando-lhe com cuidado e paciência a moléstia, e prescrevendo-lhe uma sã higiene e remédios enérgicos, alcance a sua cura”.<sup>51</sup>

O caráter institucional destas críticas fica claro nas palavras de Domingos Jacy Monteiro (? - ?), então secretário da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional<sup>52</sup> que, em pronunciamento realizado na solenidade fundação da SPBA e publicado nas páginas do *Brazil Artístico*, analisa a eficácia das modificações introduzidas por Araújo Porto-Alegre.

(...) Srs. as Belas Artes estão cada vez mais em decadência entre nós. E senão, vê-de. – A Academia de Belas Artes foi reorganizada; mas não se atendeu ao espírito nem as necessidades públicas. A injustiça, a vaidade, as presunções aninham-se naquele edifício. (...) Os concursos e as exposições, que desenvolvem os artistas pela emulação, e alentam as artes pelo gosto que geram ou promovem, foram suprimidos. Assim, moços que a natureza afagou dotando-os de talento, mas a quem, como acontece comumente, a cega fortuna desampara de seus favores, vêem-se inibidos de ir à Europa estudar as obras dos grandes mestres. (...) As aulas estão quase literalmente abandonadas: quatro novas cadeiras se criaram; duas porém não deram sinais de si. (...) Demais, aqueles que ainda amariam cultivar as belas artes, vendo-se acabrunhados de despesas, sem que nem sequer a voz pública os proteja, pela carência de

---

<sup>51</sup> M. e B. *Crônica Artística. O Brazil Artístico: revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes*. Rio de Janeiro. Typographia Imparcial e B. Baptista Brasileiro. Rua da Carioca, nº 34, Tomo 1. vol. 4, 1857. pp.121-126.

<sup>52</sup> Congregação composta por políticos, intelectuais, profissionais liberais, ente outros membros da elite econômica do Império que, em 1857, deu origem à Sociedade Propagadora das Belas-Artes, entidade mantenedora do Liceu de Artes e Ofícios, fundado em 1858.

gosto que reina, são forçados, para se manterem, a buscar outros recursos e deixar a vida artística (...) A estatuária está entre nós em germen, se assim se pode chamar o que aí existe – A Academia conserva apenas uma aula de escultura, cujo ensino não tem passado do de modelar em barro, e quando muito em gesso”.<sup>53</sup>

Assinalando o impacto causado pela abertura do Liceu no ensino artístico praticado no país, a cifra de 351 alunos matriculados em seu primeiro ano de funcionamento salta aos olhos se comparada ao número de ingressantes nos cursos destinados aos ofícios mecânicos implantados na AIBA que, no ano de 1855 contavam com apenas com 41 alunos, tendo superado o Liceu em número de matrículas apenas nos anos de 1868 e 1869<sup>54</sup>.

Logo após a sua inauguração, os cursos artísticos oferecidos pelo Liceu contavam com professores renomados vinculados à Academia, como Agostinho José da Motta (1824-1878), então Professor de Desenho e Paisagem; e Antonio de Pádua e Castro (1804-1881), professor de Escultura de Ornatos; e Bethencourt Silva, responsável pela cadeira de Arquitetura. Além destes, o quadro de professores do Liceu contemplou outros artistas reconhecidos no meio cultural da corte, tais como o do pintor e cenógrafo José dos Reis Carvalho (1800-1872) e do escritor Antonio Manuel de Almeida (1831-1861), autor do livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, editado no ano de 1854.

A concorrência entre as duas instituições serve como pano de fundo para consolidação de posicionamentos distintos em relação à funcionalidade das artes no processo de modernização da nação. Assim, a década de 1860 sinaliza o fim do monopólio sobre o ensino artístico representado pela AIBA e a consolidação das novas práticas realizadas no âmbito do Liceu, fatores que colaboraram para o surgimento de uma nova geração de críticos que, assim como na literatura e na dramaturgia, iriam absorver a concepção liberal de modernidade incorporando-a definitivamente aos discursos em favor da consolidação da arte nacional.

Funcionando precariamente entre os anos de 1858 e 1864, o Liceu inaugurou em caráter provisório o seu curso de Desenho nas dependências do consistório da Irmandade da Matriz do Santíssimo Sacramento da antiga Sé onde funcionou durante alguns meses passando, pouco tempo depois, a ocupar a sacristia do Seminário de São Joaquim. Depois de

---

<sup>53</sup> Monteiro, Domingos Jacy. *Discurso de Jacy Monteiro recitado na sessão solene de inauguração da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, em 20/01/1857*. In: *O Brasil Artístico: revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes*. Rio de Janeiro. Typographia Imparcial e B. Baptista Brasileiro, Tomo 1. vol. 3, 1857. pp. 64-84

<sup>54</sup> *Jornal do Comércio*. *Sessão Cartas ao Caipira*, edição 359, 26 e 27/12/1879 (AIBA); BIELINSKI, Alba Carneiro. *O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906*. In: 19&20, Rio de Janeiro, jan. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/liceu\\_alba.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm); Squeff, Leticia.op.cit.p. 196.

enfrentar diversos problemas de ordem financeira, a nova instituição de ensino passou à proteção direta do Imperador e assim, a partir de 1869, desenvolveu as suas atividades sem maiores sobressaltos instalando-se em 1878 no antigo edifício da Secretaria dos Negócios do Estado onde permaneceu até o final do século.

Nas primeiras duas décadas de funcionamento do Liceu, a produção realizada no âmbito da Academia viveu seu primeiro momento de ápice graças ao retorno ao Brasil de Victor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905), artistas que desde então, irão assinalar os novos paradigmas estéticos da arte produzida no país atraindo as atenções do governo imperial e polarizando os debates travados pela crítica em torno da consolidação da “Escola Brasileira”.

Balizando o início deste novo período na história da Academia, a mostra de 1862 se mostrou importante graças à apresentação das primeiras telas de temática indianista que, sem obedecer a intencionalidades meramente etnográficas, instauraram, pela primeira vez na história da arte nacional, a relação entre a produção plástica e a literatura. Exemplo desta influência são as telas *Paraguaçu e Diogo Álvares Corrêa*, executada por Jules Le Chevreil (ca. 1810-1872) à partir do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão<sup>55</sup> e a *Primeira Missa no Brasil* concebida por Victor Meirelles que, inspirando-se na Carta de Pero Vaz de Caminha retratou o marco histórico do descobrimento colocando o nativo ao lado do colonizador, tornando-o assim co-partícipe do gesto fundador da identidade nacional.

Manifestando-se acerca destes trabalhos, Machado de Assis, numa rara atuação como crítico de arte comentou os dois trabalhos citados criticando duramente a tela de Le Chevreil e apontando a excelência da pintura exposta por Meirelles. Posteriormente, assinalando suas impressões sobre a AIBA, o escritor sentenciou:

“As proporções deste escrito não permitem uma séria e detida análise deste ponto; mas não deixarei de atestar duas coisas, uma contra, outra a favor da Academia; a primeira, é que realmente os resultados da Academia estão abaixo das esperanças e das legítimas previsões; a segunda, é que esse malogro procura hoje a Academia atenuá-lo por meio de alguns esforços. Todos os esforços serão poucos, e se a Academia não se convencer disto, demite-se de uma posição que pode vir a ser gloriosa, se for fecunda”.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> No ano de 1866, o poema de Santa Rita Durão também serviria de inspiração para a tela *Moema*, pintura indianista realizada por Victor Meirelles. Apresentada neste mesmo ano na Exposição Geral da AIBA, o trabalho recebe comentários elogiosos do responsável pela sessão *Gazetilha*, do *Jornal do Comércio* (19/02/1866)

<sup>56</sup> Assis, Machado de. *O Futuro*. Edição de 15/02/1863.

Apesar dos “esforços” promovidos pela Academia e o reconhecimento da elevação qualitativa de alguns trabalhos apresentados nas edições dos certames realizados na década de 1860, os debates em relação ao universo artístico perderam espaço nas páginas dos periódicos sendo ofuscados pela política internacional.

Neste contexto, a Questão Christie, que, entre os anos de 1862 e 1864, comprometeu as relações diplomáticas entre os governos da Inglaterra e do Brasil e a eclosão, em 1864, da Guerra do Paraguai (1864-1870) foram os temas que dominaram as atenções da imprensa e dos leitores servindo como incentivo para a eclosão de num novo surto de exacerbação do sentimento nacional que, sob a chave do liberalismo, acarretou no acirramento dos debates entre adeptos desta vertente política favorável ao abolicionismo e o grupo vinculado ao conservadorismo. Confirmando o desinteresse do público pelas atividades artísticas, entre os anos de 1864 e 1866 o *Jornal do Comercio*, principal periódico da Corte, publicou apenas algumas notas esparsas e de pouca profundidade a respeito das Exposições realizadas neste período.

Passada esta fase de arrefecimento da crítica de arte no país, os periódicos voltam a se debruçar sobre este tema no ano 1868, quando, o pintor português Luis Ascêncio Tomasini (1823-1902) apresenta, numa das vitrines da Rua do Ouvidor, a tela *A Passagem do monitor Alagoas pela fortaleza de Humaitá* atraindo a atenção de articulistas do *Jornal do Comércio* e do *Diário do Rio de Janeiro*. No mesmo ano, o Império, através de Afonso Celso de Assis Figueiredo (1836-1912), então Ministro da Marinha, inicia uma política regular de encomendas e aquisições de obras de arte que tivessem como tema a exaltação das tropas brasileiras no conflito contra o Paraguai.

A fundação do Partido Republicano - PR, em 1870, inaugurou um novo período da política nacional e, paralelamente, conferiu novas perspectivas para o desenvolvimento da crítica de arte no Brasil. Reunindo representantes do liberalismo radical, a nova agremiação política fundou o jornal *A República* que circulou com regularidade até ter sua redação invadida e depredada no ano de 1873. Nas páginas deste jornal iniciou-se uma nova polêmica artística que, vinculando-se à disputa política entre monarquistas e republicanos, constituiu, ao longo da década de 1870, o maior debate realizado entre críticos de arte durante o Segundo Reinado. Encampada pelos principais periódicos da Corte, esta discussão surgiu graças à exposição, em 1871, da tela *A Batalha de Campo Grande*, primeira pintura histórica de tema

nacional realizada por Pedro Américo<sup>57</sup>.

No mesmo ano, a sugestão de aquisição desta tela feita pelos deputados Francisco Gomes da Silva Junior e Luiz Carlos da Fonseca, em sessão realizada na Câmara, foi prontamente encampada pela Tipografia A Republica, empresa gráfica responsável pela publicação do jornal e pela edição dos livretos *Pedro Américo – Pintor de Batalhas. Descrição do Quadro Histórico da Batalha de Campo Grande*, escrito pelo jornalista Otaviano Hudson (1837-1886) e *Perfil Biográfico: Pedro Américo*, escrito por Luis Guimarães Junior (1845-1898). Nestes textos, pela primeira vez, o artista é elevado à condição de “célebre pintor de batalhas”, glória artística conferida até então, exclusivamente a Victor Meirelles, que desde a exposição da *Primeira Missa no Brasil*, havia se consagrado como o principal pintor histórico do Império, tendo sido agraciado em 1868, com a já mencionada encomenda de duas telas realizada pelo Ministério da Marinha.

Desde então, incorporando as argumentações de Hudson e Guimarães Júnior, a imprensa republicana se tornou a grande propagandista e incentivadora dos trabalhos realizados por Pedro Américo. Assim, graças à repercussão dos textos mencionados e dos artigos publicados no jornal *A República* que apontavam o pintor como “gênio americano”, ganha importância a realização em 1872, da 22ª edição da Exposição Geral da AIBA, mostra que revelou ao público *A Batalha de Campo Grande* e *O Combate Naval de Riachuelo* e *A Passagem de Humaitá*, realizadas por Victor Meirelles em atenção à encomenda de 1868.

Atestando a relevância dos três trabalhos, a discussão entre diversos críticos, estendendo-se até meados da década, ocupou as páginas dos principais periódicos da corte traduzindo o embate entre correntes estéticas filiadas ao realismo e ao idealismo e servindo como indício inequívoco da incorporação da temática artística ao novo debate político instaurado no país caracterizado pela disputa entre adeptos da República e da Monarquia.

Para que possam ser compreendidos os rumos assumidos pela crítica de arte a partir da exposição destes trabalhos, faz-se necessária uma pequena reflexão a respeito das diferentes estratégias de apreensão temática utilizadas pelos dois artistas. Assim, apoiando-se na

---

<sup>57</sup> Contando apenas 28 anos, o ex-aluno da AIBA, recém chegado de Paris (onde, durante a maior parte da década de 1860, contando com o patrocínio de D. Pedro II, aperfeiçoou seus estudos École de Beaux - Arts e na Sorbonne), havia até então, se destacado na corte como autor das telas *A Carioca* e *Sócrates afastando Alcebiades do Vício*. Deve-se ressaltar que a escolha da batalha de Campo Grande como tema pictórico não atendeu a nenhuma encomenda governamental, sendo fruto do senso de oportunidade demonstrado por Pedro Américo em aproveitar a exacerbação do sentimento nacionalista derivado da vitória brasileira na Guerra contra o Paraguai. Além disso, ao contrário dos trabalhos de Meirelles que homenageiam os feitos da Marinha, o tema escolhido por Pedro Américo glorifica os feitos do Exército nacional.



fotografia e na troca de correspondências com personalidades que haviam participado da batalha, Pedro Américo se contrapõe ao idealismo acadêmico praticado por Meirelles e propõe, no âmbito da pintura histórica, a apreensão da realidade instantânea e do dinamismo que caracteriza a atuação das tropas no teatro da guerra, conforme atesta o já mencionado texto de Guimarães Junior. Deve-se ressaltar que, desde a década de 1860, o uso da fotografia foi aos poucos se tornando usual entre os pintores da corte, sendo utilizado em larga escala na execução de retratos<sup>58</sup>. Tomada por alguns artistas e comentadores como símbolo da modernidade, a inclusão deste artifício técnico gerou grande polemica, pois, se por um lado o recurso fotográfico permitia a captação da imagem sem a necessidade da presença física do objeto ou do modelo retratado, por outro impedia a apreensão das suas respectivas singularidades que, submetidas à maestria do artista, conferiam à obra de arte um caráter único, transcendental e “filosófico”.

Alheio a este debate, o poder imperial demonstra o reconhecimento dos méritos artísticos de Pedro Américo e Victor Meirelles e a intenção de subordinar as atividades artísticas aos ideais propagandísticos do governo<sup>59</sup>. Neste contexto, outra encomenda estatal realizada pelo Ministro conservador João Alfredo Correia de Oliveira (1835-1915) propunha aos dois artistas a realização de duas grandes telas que, exaltando as conquistas militares das tropas brasileiras, representassem *A Batalha do Avaity* e *A Batalha dos Guararapes*.

Apresentados ao público apenas no ano de 1879, os dois trabalhos servirão como mote para outro grande debate crítico envolvendo Pedro Américo e Victor Meirelles, assunto que será abordado oportunamente.

Em dezembro de 1875, Julio Huelva - pseudônimo utilizado pelo arquiteto Alfredo Camarate (1840-1904) - se tornou responsável pela sessão de críticas do recém fundado jornal *Gazeta de Notícias* e, através de seus artigos propôs novos paradigmas estéticos para o desenvolvimento da arte nacional. Comentando a Exposição Geral da AIBA realizada neste

---

<sup>58</sup> Em artigo não assinado intitulado *Bellas Artes*, publicado no *Jornal do Comércio* (06/07/1872) o autor comenta o uso de fotografias nos retratos apresentados por Victor Meirelles na mostra de 1872. Criticando o artista, o signatário do artigo comenta: “Os seus retratos são sempre - *mal – posés* – Parecem cópias fiéis de fotografia em que se atende mais às exigências do aparelho fotográfico para evitar as aberrações, do que a boa disposição e elegância do modelo que se pretende transportar para o papel. (...) Será que o artista, ou porque os modelos se não prestam a conceder-lhe algumas horas de sessão, ou por outras circunstâncias a nós desconhecidas, se limita a copiar fielmente uma prova fotográfica, abstraindo do modelo vivo? (...) é lástima que a arte se encare assim, e mais lástima ainda é que o artista não possa ser bastante independente para não subjugar o seu talento a estas e iguais exigências que só atestam o atraso das belas artes no nosso país; e já que Victor Meirelles terá, como seus colegas, de curvar o seu gênio à imperiosas necessidades da vida, forceje-se por escravizar-se menos á fidelidade da cópia e os seus retratos valerão muito mais ainda.

<sup>59</sup> Na cerimônia que premiou os participantes da 22ª Exposição Geral de Belas Artes, realizada no ano de 1873, Pedro Américo e Victor Meirelles são agraciados com o Grau de Comendadores da Ordem da Rosa.

mesmo ano, Huelva, exalta a escultura *Um índio surpreendido por um réptil*, apresentada por Rodolpho Bernardelli (1852-1831) e através destes comentários, indicia ao mesmo tempo a sua inclinação em favor da estética naturalista e o seu posicionamento em relação aos métodos de ensino praticados pela Academia.

“Constitui uma individualidade. Conserva virgem a poesia das nossas maravilhosas florestas: conhece por modelos, não as estátuas da velha escola grega, mas as formas elásticas e robustas dos selvagens que ainda povoam o nosso solo. Tem por farol apenas o seu gênio e o estudo da natureza; isto é, as duas condições mais essenciais para se criar um grande artista”.<sup>60</sup> No ano seguinte, nas páginas do mesmo jornal, o crítico inicia uma troca pública de correspondências com o fotógrafo Insley Pacheco (1830-1912), e voltando a mesma temática sentencia: “O idealismo absoluto na arte já não é do nosso século. (...) É repudiado em todos os países, banido de todas as escolas. (...) Tentar lutar contra a corrente impetuosa, que tem inundado e invadido todas as escolas, - é tentar o impossível. (...) Não se admite que o artista procure na imaginação, mesmo a mais opulenta, o que pode encontrar na linguagem verdadeira da natureza. (...) O naturalismo é o santo e a senha de todas as escolas, o único modelo a consultar, o único exemplo a seguir. Dá-nos mais riqueza de tons, variedade de claro-escuro e exatidão de desenho o “natural”, do que a mais exaltada imaginação de qualquer artista. (...) Não queremos as exagerações da escola realista, mas entre ser realista e consultar o “natural”, vai uma considerável diferença. (...) A verdade é a principal condição da arte moderna. Isto não é opinião nossa – é a de todos os artistas filhos de boas escolas, é além disso a doutrina de Burnet, de Sutter, de Ruskin, de Champfleury, de Taine e de Theophil Gauthier”.<sup>61</sup>

Apoiando-se nos ensinamentos dos críticos franceses Théophile Gauthier (1811-1872), e Hyppolyte Taine (1828-1893) e do inglês John Ruskin (1819-1900), o texto de Huelva apresenta as doutrinas conceituais que, desde então, iriam influenciar, de formas distintas, uma nova geração de críticos em atividade no Rio de Janeiro, preocupada em re-definir os parâmetros da arte nacional através da valorização de vertentes estéticas que, contrapondo-se aos cânones do academicismo, propunham a adoção de estratégias compositivas vinculadas ao realismo e ao naturalismo, apontados, em oposição ao idealismo, como variações da “moderna escola romântica”.

Tendo como elemento comum a defesa do naturalismo (realista ou idealista), as

<sup>60</sup> Huelva, Julio. *Follhetim da Gazeta de Noticias*. Nº 12 – 13/08/1875

<sup>61</sup> Huelva, Julio. *Follhetim da Gazeta de Noticias*. Nº 150 – 29/12/1875

propostas estéticas que correspondem à obra dos autores citados por Huelva, indicam a penetração no Brasil dos debates artísticos que, desde a década de 1850, estavam em voga na Europa. Assim, pautando-se pela crítica ao academicismo, os adeptos das novas correntes irão propor, sob outra chave, a valorização do “estilo” em favor do aprimoramento técnico e da liberdade artística, elegendo num primeiro momento a Natureza - entendida como origem da razão e ao mesmo tempo, como representação da inconstância, do sublime e do pitoresco – como temática apropriada ao desenvolvimento das artes nacionais.

Conforme dito anteriormente, este debate artístico atingiu o apogeu em 1879 graças à disputa entre *A Batalha dos Guararapes* e *A Batalha do Avaity*<sup>62</sup>, apresentadas na 25ª edição da Exposição Geral de Belas Artes que, mobilizando diversos críticos e amadores, produziu uma enorme fortuna crítica relacionada à análise dos dois trabalhos.

No âmbito destas discussões, ganha destaque a *Revista Ilustrada* publicação editada por Ângelo Agostini (1843-1910) que circulou com enormes tiragens entre os anos de 1876 e 1891 alcançando grande repercussão em todas as províncias do país. Tomando partido em relação às questões mais importantes de sua época, a revista participou ativamente da campanha abolicionista e, assumindo seu perfil republicano, envolveu-se através da sátira política em todos os assuntos palacianos, sendo apontada por Nelson Werneck Sodré (1911-1999) como “o maior documento ilustrado que qualquer outro período da história conheceu”.<sup>63</sup>

Em relação aos dois quadros de batalha, uma nota anônima publicada nesta revista apresenta uma análise comparativa das duas obras e identifica, de forma sintética, os pontos principais do debate protagonizado por intelectuais consagrados e autores anônimos nas páginas dos principais periódicos editados na corte.

“Em quanto o quadro do Sr. Victor Meirelles impressiona pela falta de ação, pela paralisia de quase todos os personagens; na *Batalha do Avaity* tudo se move, tudo tem vida, todos se batem. (...)”

<sup>62</sup> A tela *A Batalha do Avaity* já havia sido exposta em Florença (1876), cidade italiana onde Pedro Américo permaneceu entre os anos de 1874 e 1877 executando este trabalho. A inauguração da exposição contou com a presença do Imperador D. Pedro II e foi descrita nas páginas da *Gazeta de Notícias* (nº 338 de 1876) entusiasticamente por Luís Guimarães Júnior que evocou a boa aceitação da crítica florentina. Criticada posteriormente no mesmo jornal pelo pseudônimo L (nº 293 de 1877), o artista é identificado como representante da escola idealista: “Quando todos esperavam que o ilustre professor da Academia de Belas Artes exigisse do governo os meios fáceis de estabelecer o seu ateliê no local da ação para que fosse sua musa inspiradora a natureza, cujos segredos ele podia surpreender a cada hora para reproduzir com fidelidade, vimo-lo partir para Florença e preferir as tradições e o estudo dos mestres às inspirações do próprio assunto, ao espetáculo da natureza. Será este um dos primeiros princípios da escola “idealista” de que parte da imprensa italiana o aclamou chefe. Nós, discípulos ainda que humildes da grande escola positivista adotamos que “enquanto mais aproximada de nós é a época em que se realizou a ação representada por um quadro, mas a realidade e a verossimilhança devem ser respeitadas”.

<sup>63</sup> Sodré, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4ª edição [atualizada]. – Rio de Janeiro: Mauad, 1999. p.218.

Enquanto o crítico erudito procura as belezas artísticas da *Batalha de Guararapes*, o impressionista extasia-se diante da tela monumental do Sr. Pedro Américo e esquece-se de contemplá-la. (...) É surpreendente o progresso do Sr. Pedro Américo na pintura, quando se o acompanha da *Batalha de Campo Grande* à *Batalha do Avaí*, que um abismo separa, felizmente pra ele que pode afinal ser admirado como um belo artista. (...) Logo á primeira vista, o quadro do Sr. Américo produz a impressão de uma batalha, e examinando-o detidamente encontra-se belezas admiráveis em todos os seus planos, em seus grupos, em suas figuras, que se destacam da tela como a estrela da nuvem.”<sup>64</sup>

O caráter partidário assumido pela crítica jornalística do período faz-se representar através dos artigos em defesa de Victor Meirelles, publicados na *Revista Brasileira*, por Bethencourt Silva, no *Jornal do Comércio* por Rangel de S. Paio (1838-1893) e Carlos de Laet (1847-1927) e na *Gazeta de Notícias*, por Mello de Moraes Filho; e os textos favoráveis a Pedro Américo que, na maioria dos casos foram publicados sob pseudônimo, nas páginas dos jornais *O Cruzeiro* e *O Repórter*, na já mencionada *Revista Illustrada* e na *Revista Musical e de Belas Artes*<sup>65</sup>.

Referendando o posicionamento da Academia, Bethencourt Silva se colocou em defesa do idealismo retomando em chave oposta, a discussão iniciada em meados dos anos de 1870, por Alfredo Camarate (sob o pseudônimo de Julio Huelva) nos artigos impressos na *Gazeta de Notícias*. Na série composta por cinco textos publicados na *Revista Brasileira*, Bethencourt Silva, que na época atuava como diretor do Liceu e professor de Arquitetura da Academia sintetiza o posicionamento dos críticos contrários à obra de Pedro Américo revelando a influência dos escritos do historiador e crítico francês Hipolite Taine (1828-1892) que a partir de então, iriam exercer grande influência entre os críticos brasileiros. Assunto que será retomado oportunamente.

Segundo Bethencourt: “O característico da arte num país não é obra da vontade de um homem, mas sim o fruto de uma idéia, que, sem pertencer a um individuo, é arrancada ás verdades eternas pelo talento inspirado de um artista. Na história do desenvolvimento da arte está a lei da sociabilidade humana. O Egito e a Índia, como a Grécia e o Ocidente depois, estabeleceram a sua arte, com um caráter tão peculiar, tão conseqüente do valor daquelas eras, que ainda hoje se lê nela, como no melhor livro, a narrativa da sua vida moral. Quando a idéia artística de um povo cresce e avulta constituindo-se na essência fundamental de uma geração ou de uma raça, há também nela o grau qualificativo da sua inteligência e da sua civilização. (...) Em cada povo há um caráter artístico, porque em cada homem há uma maneira de sentir á moda de sua terra, filha das manifestações da

<sup>64</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, n.156. s.p

<sup>65</sup> A *Revista Musical e de Belas Artes* contou com a colaboração de Alfredo Camarate, que, nos anos de 1875 e 1876, sob o pseudônimo Julio Huelva, havia sido responsável pelas críticas de arte publicadas no jornal *Gazeta de Notícias*.

sua natureza <sup>66</sup>(...) A arte nacional, a nossa escola de manifestar a vida interior da alma brasileira, o modo de ver e de sentir dos filhos desta natureza perene de formosura, é mais propensa ao ideal do que á copia servil da natureza. (...) Sem prejudicar ou esquecer a pureza do desenho, eleva-se nas pompas do colorido, no arroubo dos efeitos que naturalmente emanam das crepitações harmoniosas da luz mirífica deste sol intertropical. O ideal tem aqui um dos seus templos; e o romantismo que engrandeceu a arte na Europa há de com mais razão enriquecer os frutos da musa nacional (...) A escola brasileira já deu principio à sua individualidade. O quadro da *Primeira Missa*, revelação notável de um grande merecimento, é o primeiro marco onde a história da vida artística do Brasil há de encontrar o característico de sua emancipação<sup>67</sup> (...) O quadro dos *Guararapes* é uma bela composição, cujo trabalho precioso dá plena idéia do modo digno por que deve ser considerada grande arte. (...) A Victor Meirelles, que foi distinto aluno da Academia de Belas Artes, onde hora é preclaríssimo professor, que viu e estudou nas mais adiantadas escolas da Europa, onde obteve prêmios justificativos de seu talento, cabe, sobre todas, uma grande honra, um triunfo imorredouro: ninguém, nas belas artes, entre nós, ainda nos maravilharam tanto.<sup>68</sup> (...) Lendo-se que Horácio de Vernet e Yvon, venerandos pontífices da arte, foram vencidos pelo que fizera o Sr. Pedro Américo no quadro de *Avahy*, não era demasiada ousadia nossa, nem exigência desnatural do nosso espírito, imaginar que aquele quando constituía uma obra prima, dessas que, dando a imortalidade a seus autores, impeçam que inteiros desçam à sepultura, e quando isso assim fantasiava a nossa imaginação, e como conseqüência natural esperávamos ver e estudar essa obra monumental, repleto de admiração... apenas encontramos, ao entrar na pinacoteca da Academia, uma produção de segunda ordem, fraca em estética, deficiente em composição, duvidosa ou exagerada no colorido, incorreta no desenho e errada na perspectiva<sup>69</sup>.

Nas páginas do *Jornal do Comércio*, o crítico Rangel de S. Paio referenda o posicionamento de Bethencourt Silva em favor de Victor Meirelles e, ao expor suas opiniões através de quatro longos artigos, destaca a questão da unidade compositiva como principal diferença entre as duas telas de batalha, porém, mesmo assumindo uma postura relativamente neutra e afirmando a sua isenção diante dos outros críticos, o articulista, depois de atribuir a Pedro Américo, um vínculo estreito com o realismo, sentenciou:

“A *Batalha do Avahy*, apesar de mostrar da parte de seu autor, um talento desordenado, mas imenso e sobretudo um espírito observador e uma habilidade manual de primeira ordem, não se pode dizer que é melhor nem pior do que a *Batalha dos Guararapes*. (...) Uma composição sem

<sup>66</sup> Silva, Bethencourt da. *Bellas Artes I. Revista Brasileira*, p.128, junho. 1879.

<sup>67</sup> Silva, Bethencourt da. *Bellas Artes III. Revista Brasileira*, p. 363, agosto. 1879

<sup>68</sup> Silva, Bethencourt da. *Bellas Artes III. Revista Brasileira*, pp. 518-525, setembro. 1879

<sup>69</sup> Silva, Bethencourt da. *Bellas Artes V. Revista Brasileira*, pp. 438-452, dezembro. 1879

unidade não existe: por conseqüência o quadro da *Batalha dos Guararapes*, não obstante os seus defeitos de execução, é o primeiro na ordem de merecimento, por muitas razões, e especialmente por uma muito simples – a de ser o único que fica em campo!”<sup>70</sup>

Ainda no contexto desta discussão o surgimento da *Revista Musical e de Belas Artes*, expande o ângulo das análises veiculadas nas páginas de outros periódicos assumindo em seu primeiro editorial a intenção de assegurar, através do anonimato de seus articulistas e colaboradores a publicação de artigos críticos isentos. Assim, retomando a argumentação de S. Paio em relação à questão da unidade compositiva dos dois trabalhos, o articulista anônimo manifesta o seu posicionamento:

“Se às qualidades artísticas dos nossos dois primeiros pintores históricos, se pudesse aplicar o processo do cruzamento, como se efetua entre dois indivíduos de diferentes raças, o Brasil ficaria com um dos mais notáveis pintores históricos do mundo. (...) Por um estranho capricho da sorte, os dois quadros de batalhas, que na Pinacoteca se acham perto um do outro, representam a mais completa oposição de esthesia. (...) Um carece de unidade na variedade; o outro de variedade na unidade. Em ambos se nota a ausência de dois elementos essencialíssimos num quadro histórico, mormente num quadro de batalhas. (...) Ao mesmo tempo em que a tela de Pedro Américo não deixa fixar a atenção do espectador, porque a variedade não tem nela esse elemento estético de maior vulto a – unidade; o quadro de Victor Meirelles prende desde logo o olhar do visitante; mas em pouco tempo o deixa cansado, porque o sentimento da unidade pode impressionar só ao primeiro aspecto, se não é acompanhado desse outro elemento, por assim dizer, prolongador da impressão – a variedade. (...) Pelo lado sintético, a *Batalha dos Guararapes* é eminentemente superior a *Batalha do Avahy*, pelo lado analítico esta leva àquela decidida desvantagem.<sup>71</sup>(...) Ambos os artistas brasileiros pertencem, portanto, a uma escola mais ou menos idealista, e não basta o pouco ou muito cuidado com que desempenharam a parte material dos seus quadros, para que se classifique Victor Meirelles de pintor idealista, só porque fraquejou nos pormenores da execução e Pedro Américo de pintor realista, porque se ocupou com escrupulosa minuciosidade dos mais insignificantes acessórios do quadro. (...) Ambos os artistas pela convenção armaram ao efeito; conseguindo-o, um pelo lado sintético, outro pelo lado analítico. (...) O realismo não admite nenhuma dessas concessões, que na escola idealista se chama convenção.”<sup>72</sup>

Ainda nas páginas da *Revista Musical*, outro articulista, sob o pseudônimo Mirandola, publica uma dura crítica aos textos de Mello Moraes Filho e, saindo em defesa de Pedro Américo,

<sup>70</sup> Paio, Rangel de S. *A Academia de Belas Artes – Exposição*. Folhetim do *Jornal do Comercio*, 05/04/1879.

<sup>71</sup> Academia de Belas Artes. *Revista Musical e de Belas Artes*, nº 13, 29/03/1879

<sup>72</sup> Academia de Belas Artes. *Revista Musical e de Belas Artes*, nº 14, 05/04/1879

acabou re-estabelecendo as filiações estéticas dos dois artistas referendando a oposição entre a “modernidade” de Pedro Américo e a permanência da inspiração neoclássica manifesta no trabalho de Victor Meirelles.

“No quadro de Victor Meirelles há um tal bem acabado, um tal arredondado, não só nas menores particularidades do desenho como nos efeitos do relevo pelo claro-escuro, que nos parece ser uma qualidade negativa em telas daquela natureza. (...) Diante do quadro do *Avahy*, após a primeira impressão que necessariamente perturba-nos o sistema nervoso, o delírio que desdobra-se vai invadindo o nosso espírito, acompanhado de um certo mal-estar, que afinal não é senão a própria manifestação do belo, expressão estética reconhecida como tal por toda a crítica moderna.”<sup>73</sup>

A leitura do conjunto de textos produzido por este debate revela, num primeiro momento, a apropriação maniqueísta e confusa dos dois trabalhos e conseqüentemente dos seus respectivos autores por críticos e periódicos comprometidos com a defesa do regime republicano e com a monarquia. Neste sentido, as menções relacionadas ao caráter moderno do trabalho de Américo e a submissão ao academicismo, atribuída à obra de Meirelles assumem uma dimensão política que, em momento algum foi encampada de forma clara pelos dois artistas. No entanto, as inferências levantadas pela crítica ganham relevância quando, após a instauração da República, uma nova reforma acadêmica ressalta a importância artística do autor da *Batalha do Avahy* relegando ao ostracismo o responsável pela execução da *Batalha dos Guararapes*.

Iniciada a década de 1880, novos elementos serão incorporados ao debate em torno das artes nacionais. Porém, para que possam ser identificadas as reais dimensões dos discursos que passaram a permear as questões relativas a este ponto, faz necessária uma breve recapitulação dos acontecimentos políticos e econômicos que resultaram na crise do poder monárquico no Brasil e culminaram na instauração em 1889, do regime republicano no país.

Conforme visto anteriormente, desde meados da década de 1870, o “antigo regime” apresentava sinais contundentes de seu esgotamento graças à aprovação das leis de supressão da escravidão, do crescimento dos movimentos republicano e abolicionista e da grave crise financeira originada pelos gastos derivados da Guerra do Paraguai que contribuíram de forma decisiva para o desgaste das relações entre o Estado e a sua histórica base de apoio político, simbolizada pelas antigas oligarquias decadentes do Vale do Paraíba.

Em paralelo, o crescimento das tensões entre o governo e as classes militares, fortemente influenciadas pelas doutrinas filosóficas do positivismo republicano de Augusto Comte (1798-1857) assinala a opção reformista e conservadora assumida pela nova classe política que, a partir de então,

---

<sup>73</sup> Mirandola. *As duas Batalhas*. *Revista Musical e de Belas Artes*, nº 17, 26/04/1879

iria ser responsável pela reformulação das doutrinas de modernização do Estado brasileiro.

Encampadas pelo Exército e pela nova burguesia cafeicultora de São Paulo (reunida sob a égide do Partido Republicano Paulista), as idéias republicanas já haviam conquistado adeptos na cidade do Rio de Janeiro graças à circulação de uma série de periódicos editados por adeptos do novo regime cuja importância deve ser ressaltada, porém, graças à ausência de organização partidária entre os seus adeptos, ganha maior relevância, no âmbito dos processos que iriam culminar na instauração da República, a constituição dos “partidos republicanos” de São Paulo e Minas Gerais e a sua inclinação federativa calcada na afirmação da autonomia financeira e legislativa das províncias<sup>74</sup>.

Assim, em meio a este contexto de grandes agitações políticas, a AIBA, desprestigiada desde o final da Exposição Geral de 1879, assistiu a um crescente processo de dismantelamento das suas atribuições graças à freqüente interrupção do ciclo de Exposições Anuais e à supressão dos concursos destinados à concessão dos prêmios de viagem<sup>75</sup>. Estes dois fatores incrementaram ainda mais o discurso dos articulistas contrários à manutenção da instituição, servindo como indícios inequívocos do seu estado de crise.

Em paralelo, o Liceu de Artes e Ofícios, então reconhecido como a principal instituição de ensino técnico e artístico nacional organiza, sob os auspícios da SPBA, a primeira mostra coletiva patrocinada por uma instituição privada no Brasil. Obtendo grande sucesso de público, este certame revelou ao público carioca a obra do pintor alemão Georg Grimm (1846-1887), que, desde 1878, havia se estabelecido na capital do Império<sup>76</sup>.

Introdutor efetivo das pinturas de *plain-air* no país, Grimm, depois de obter grande sucesso nesta exposição, foi convidado para assumir interinamente a cadeira de Pintura de Paisagem da AIBA<sup>77</sup>. Porém, contrariando os métodos de ensino que até então haviam vigorado no âmbito desta instituição, o artista, apesar da sua incontestável maestria, foi rechaçado por outros membros da Congregação e por Antonio Nicolau Tolentino (1810-1888), então diretor da Academia que, constrangido por uma ordem expressa encaminhada pelo Ministro dos Negócios do Império, foi obrigado a admiti-lo nos quadros da Academia.

---

<sup>74</sup> Nos dizeres de Boris Fausto: “O republicanismo paulista se diferenciava do existente no Rio de Janeiro pela maior ênfase dada à idéia de federação, pelo menor interesse na defesa das liberdades civis e políticas, pela forma de lidar com o problema da escravidão. Não por acaso, tendo em vista a sua composição social (burguesia cafeeira), o PRP evitou tomar uma posição clara acerca da escravatura, ou mesmo discutir o problema até as vésperas da abolição”. História do Brasil. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2009.p.228.

<sup>75</sup> A realização das exposições e a concessão de prêmios foram suprimidas entre os anos de 1878 e 1887.

<sup>76</sup> Dentre as 428 pinturas apresentadas na exposição, 128 eram de autoria deste artista.

<sup>77</sup> A Cadeira de Pintura de Paisagem da AIBA encontrava-se vaga desde o ano anterior, graças ao falecimento precoce do pintor Leôncio da Costa Vieira (? - 1881). Diante disso, uma grande campanha feita por articulistas de diversos periódicos da corte passou a reivindicar o nome de Grimm para preenchimento da vaga.



A frente das aulas de Paisagem entre os anos de 1882 e 1884, Grimm orientou seus alunos a praticar exaustivos exercícios de pintura ao ar livre e para isso realizou diversas expedições pelos arredores do Rio de Janeiro. Porém, por não acreditar na metodologia de ensino praticada pela instituição e cansado dos entraves impostos às suas atividades docentes, o paisagista decidiu requisitar o seu afastamento do quadro de professores da Academia.

Estabelecendo-se em Niterói onde montou seu ateliê, o artista, seguido por seus discípulos, continuou a se dedicar às aulas de pintura ao ar livre, sendo por isso considerado o mentor do núcleo de pintores que posteriormente passou a ser designado como Grupo Grimm<sup>78</sup>, composto por jovens como Castagneto (1851-1900) e Antonio Parreiras (1860-1937) que futuramente iriam se destacar como grandes nomes da pintura nacional, responsabilizando-se pela valorização da pintura de paisagem, gênero que, a partir de então, irá se destacar no universo das artes nacionais.

Entusiasta dos trabalhos realizados por Grimm, o crítico Ângelo Agostini, na já mencionada *Revista Illustrada*, publica a seguinte nota referente ao conjunto de trabalhos apresentados pelo artista na coletiva realizada sob os auspícios da SPBA, nas dependências do Liceu.

“Segue-se o Sr. Grimm, com a sua imensa coleção de paisagens, feitas nos próprios lugares por onde viajou. Ai, o visitante tem ocasião de apreciar e comparar a diferença da natureza de vários países, como sejam, a Itália, Grécia, Alemanha, Turquia, Egito, Brasil, etc., etc. (...) O Sr. Grimm, que é dotado de um grande talento para paisagens, não deixa todavia de ser bom figurinista como se vê pelo seu belo quadro intitulado a *Guitarrista* e uma grande coleção de aquarelas admiravelmente executadas”<sup>79</sup>

Dois anos depois, uma nova edição da Exposição Geral da Academia – último certame realizado pela AIBA durante o período monárquico - consolida definitivamente a metodologia de ensino praticada por Grimm colocando em cheque os métodos acadêmicos de ensino. Falando sobre esta edição da mostra, o crítico e historiador Carlos Roberto Maciel Levy (1851) faz o seguinte comentário: “Nela foram premiados Grimm, Driendel e Castagneto com primeira medalha de ouro; e França Júnior com menção honrosa. Exceto Parreiras e Ribeiro, os mais recentes da Academia, todos os outros alunos do professor alemão receberam prêmios significativos ao lado dos mais consagrados e experientes artistas que há longos anos costumavam monopolizar os destaques superiores”<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> O Grupo Grimm era composto pelos pintores Georg Grimm, Thomas Driendl (1849-1916), Domingo García y Vasquez (1859-1912), Hipólito Caron (1862-1892), Joaquim José da França Júnior (18138-1890), Castagneto, Antonio Parreiras, Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (ca. 1885 – ca. 1900) e Estevão Roberto Silva (c.1845-1891) que, embora tenha sido aluno de Grimm na Academia, não acompanhou o mestre depois de seu afastamento da AIBA.

<sup>79</sup> *Revista Illustrada. Exposição de Belas Artes*. Ano VII, nº 292,p.3, 1882

<sup>80</sup> Levy, Carlos Roberto Maciel. *Johann Georg Grimm e as Fazendas de Café*. Separata da publicação

Coincidindo com o período de suspensão das Exposições Gerais da AIBA, verifica-se, no Rio de Janeiro o incremento de exposições particulares realizadas nas casas comerciais De Wilde, La Glacê Elegante e Vieitas, onde o público fluminense pôde ver as obras realizadas por Rodolfo Amoedo (1857-1941), Firmino Monteiro (1855-1888), Facchinetti (1824-1900), Henrique Bernardelli (1858-1936) e Belmiro de Almeida (1858-1935) que, compondo uma nova geração de artistas, iriam manifestar de maneira enfática o seu descontentamento em relação à Academia unido seus esforços aos críticos e articulistas que, desde meados da década de 1870, vinham reivindicando com insistência a necessidade de reformas urgentes nos quadros e nos métodos de ensino da instituição.

No ano de 1885 o jornalista e historiador da arte Félix Ferreira (1841-1898) publicou o livro *Belas Artes: estudos e apreciações* onde destaca a produção dos artistas formados pelo Liceu de Artes e Ofícios ressaltando a importância das artes industriais, da Paisagem e da pintura de gênero como estilos apropriados ao desenvolvimento das Artes e da indústria nacional. Retirada das páginas desta publicação, a seguinte citação sintetiza o posicionamento de Ferreira no debate entorno da consolidação da “arte brasileira”: “É da natureza que os nossos pintores têm de haurir todo o nosso engrandecimento artístico futuro; é na contemplação e no estudo desses primores que o Criador derramou as mãos pródigas por esta terra em que nascemos que o artista encontrará os elementos da verdadeira Escola Brasileira. Quanto mais nos vamos afastando do período da guerra do Paraguai, mais se vai extinguindo o entusiasmo popular por essas heroicidades de *Riachuelo* e de *Avaí*; eis porque os quadros dos Srs. Pedro Américo e Vítor Meireles, que tratam de tais assuntos, vão pouco e pouco caindo no olvido ou na indiferença. (...) Mas, ao passo que a pintura histórica de batalhas vai decaindo do gosto público, os quadros de gênero e os de paisagem vão subindo de apreço. A paisagem, os usos e costumes nacionais, são minas inexploradas, que os nossos artistas estão deixando em criminoso abandono, para esgotarem a inspiração nas grandes telas históricas, que não compensam nem moral nem materialmente tantos e tão aturados trabalhos para conseguir um desses quadros”.<sup>81</sup>

Apesar da sincronia entre os apontamentos de Felix Ferreira e a valorização da paisagem nacional como forma de expressão mais indicada ao desenvolvimento das belas-artes, o conteúdo de seu livro, que também analisa detidamente a exposição da AIBA de 1884<sup>82</sup>, foi duramente criticado

---

*Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*. Tomo 10. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, Instituto Cultural Cidade Viva e Instituto Light. Rio de Janeiro, 2010.p. 21.

<sup>81</sup> Ferreira, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885. Domínio publico – texto copiado da publicação digital ArteData, 1998.

<sup>82</sup> Os comentários referentes à mostra de 1884 que compõem o livro *Belas Arte: estudos e apreciações* foram impressos originalmente numa série de dez artigos publicados em 1884, sob o pseudônimo F. F., nas edições de número nº 202, 205, 208, 211, 214, 218, 221, 223, 229 e 235 do jornal *O Brazil*, onde Gonzaga Duque também atuava

por Agostini que, nas páginas da *Revista Illustrada*, publicou o seguinte comentário: “Depois de folhear este volume do Sr. Felix Ferreira, passamos a fazer uma leitura mais demorada (...) as decepções foram grandes! Sem nos julgarmos autorizado exigir que o crítico de arte, entre nós, seja um Theophylo Gauthier, um Charles Blanc ou um Wolff, temos, contudo, a esperar, que quem se abalança a estas empresas revele alguns conhecimentos artísticos, bom gosto e critério. Ora, pela leitura do livro do Sr. Felix Ferreira, vimos, com grande pesar, que essa produção transborda de banalidade, de conceitos insustentáveis e de injustíssimas apreciações. Para muitos artistas de mérito, que o Sr. Felix Ferreira não compreendeu, a sua crítica será um motivo de não pequeno desgosto. (...) Por outro lado, o incenso é queimado às mãos cheias, sobre trabalhos de um mérito todo de convenção [referência a segunda tela *Batalha dos Guararapes*, apresentada por Victor Meirelles], obras primas oficiais, decretadas não se sabe por quem! Resumindo: o Sr. Felix Ferreira deve empregar o seu brilhante talento de escritor em outra qualquer especialidade. Não trate mais de belas artes”<sup>83</sup>.

A publicação em 1888, por Gonzaga-Duque (1863-1911), do livro *A Arte Brasileira: pintura e escultura* assinalou uma nova perspectiva de leitura da arte nacional, pois, ao contrário do livro de Felix Ferreira, este novo volume, sem realizar digressões pela história da arte universal, buscou compreender a produção artística aqui realizada a partir de elementos históricos e sociais próprios do universo cultural brasileiro. Referendando o debate que, conforme visto anteriormente, desde meados do século XIX, havia sido encampado por diversos intelectuais preocupados com os rumos da produção literária e dramática nacional e que, no final da década de 1880 já apresentava sinais de grande amadurecimento<sup>84</sup>, o livro de Gonzaga-Duque representa, no âmbito das artes plásticas, a primeira reflexão “moderna” e aprofundada produzida no país.

Dividindo-se em cinco capítulos intitulados *Causas, Manifestação, Movimento, Progresso e Conclusão*, além dos apêndices dedicados aos *Amadores* e a *Escultura*, o trabalho de Gonzaga-Duque referenda a valorização da individualidade artística em detrimento do idealismo e dos métodos de ensino praticados pela AIBA. Neste contexto, pode-se dizer que em sua análise da história das artes no Brasil, o autor, apoiando-se nas teorias estéticas deterministas desenvolvidas pelos franceses Hippolyte Taine e Eugene Verón (1825-1889), absorveu a metodologia calcada na

---

como colaborador. A respeito das análises de Ferreira, Agostini faz a seguinte afirmação: “O ilustrado colega do *Brazil* foi para a Academia e parou em frente no majestoso frontispício, arquitetonicamente admirado diante das belas colunas que ornaram a entrada principal. Só isto dá um folhetim, pensou ele, e voltou sem ter visto coisa alguma da exposição. Daí a grande decepção entre os leitores, que chamaram os primeiros folhetins de caceteação histórica”. (*Revista Illustrada*. Ano IX, nº 390.p.3, 1884)

<sup>83</sup> *Revista Illustrada. Estudos e apreciações e Belas Artes*. Ano X, nº 408.p.7, 1885

<sup>84</sup> Em 1888, Silvio Romero publica *História da Literatura Brasileira*, apontada até hoje como uma importante obra de referência para os estudiosos dedicados a esta questão. Diversos trechos deste trabalho haviam sido publicados originalmente nas páginas da *Revista Brasileira*.

relação entre raça, meio histórico-social e produção artística estabelecido por Taine associando-a a valorização dos recursos estilísticos e compositivos (relações estabelecidas entre a linha e a cor) defendida por Verón. Desta forma, Gonzaga demonstra a sua predileção por artistas que, dialogando com os debates estéticos em voga na Europa, acabaram se afastando do rigor temático e compositivo que estruturavam os métodos desenvolvidos no âmbito do ensino acadêmico.

Dialogando com a produção realizada por outros críticos nacionais contemporâneos, Gonzaga-Duque estabeleceu novos parâmetros de análise da produção artística nacional e ao estabelecer o “cosmopolitismo” (derivado da imitação de obras realizadas por mestres estrangeiros) como principal característica da arte brasileira, rechaçou as opções vinculadas ao realismo e ao naturalismo que até então, haviam sido defendidas veementemente por seus antecessores. Porém, essa nova leitura, realizada sob a chave do pessimismo, conduziu o crítico a aceitar como inevitável e processual a desnacionalização da produção artística realizada no país ao longo do século XIX.

Partindo desta discordância em relação à defesa do realismo e do naturalismo proposta por seus contemporâneos e, seguindo o raciocínio defendido anteriormente por Felix-Emile Taunay e Araújo Porto-Alegre, Gonzaga-Duque identifica a valorização da paisagem como temática propícia para a apreensão fidedigna da “cor local” e indo adiante em relação ao discurso dos dois críticos mencionados aponta a pintura de cenas de gênero como possibilidade concreta para o desenvolvimento de uma arte pictórica que fosse de encontro à apreensão das especificidades nacionais, que, no final do século XIX, segundo o seu ponto de vista, deveriam ser representar, sobretudo, a vida urbana e o cotidiano da família burguesa.

Entre os artistas valorizados por Gonzaga Duque, destacam-se alguns nomes que haviam sido ressaltados por seus contemporâneos como Pedro Américo, Georg Grimm, Almeida Júnior (1850-1899), Belmiro de Almeida (1858-1935), Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Antonio Parreiras e Castagneto. Porém, avançando em relação às proposições desenvolvidas por Alfredo Camarate, Mello de Moraes Filho, Angelo Agostini e Félix Ferreira, o autor propõe a valorização de alguns aspectos da obra destes artistas demonstrando paralelamente a sua preocupação em orientar a produção nacional, colocando-a em consonância com a arte “moderna” realizada nos países europeus. Como traço comum dos artistas ressaltados por Gonzaga-Duque, destaca-se, como principal particularidade, a adoção de estratégias individuais que por vias distintas haviam se distanciado dos cânones impostos pela tradição acadêmica<sup>85</sup>.

Mais tarde, depois de instaurada a República e após a realização, em 1890, da reforma

---

<sup>85</sup> Além dos artistas anteriormente mencionados, o crítico, de maneira elogiosa, aponta alguns trabalhos realizados pelos pintores Pedro Américo, Agostinho José da Motta, Arsênio Silva (1833-1883) e Augusto Off (1838-1883) e as esculturas produzidas por Almeida Reis (1838-1889) e Rodolfo Bernardelli (1852-1931).

estatuária da AIBA que, a partir de então, passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, a visão do crítico irá sofrer alterações consideráveis. Neste novo contexto, desvinculando-se das sugestões temáticas que haviam caracterizado as reflexões expostas no livro *Arte Brasileira* e afastando-se do sentimento pessimista que havia caracterizado a sua reflexão relacionada à constituição de uma arte tipicamente brasileira e apontada, conforme dito anteriormente, como primeira síntese aprofundada da história artística nacional, o crítico, em livros posteriores irá re-estruturar as suas argumentações sem levar em consideração as preocupações em relação à representação artística da identidade nacional que ainda ocupavam outros articulistas dedicados a esta questão.

Sintetizando os novos rumos assumidos pelo pensamento de Gonzaga Duque após a instauração do regime republicano, o crítico Domingos Tadeu Chiarelli (1956) esclarece: “(...) se na “*Conclusão*” da *Arte Brasileira* existia uma queixa explícita de Gonzaga-Duque pelo fato dos artistas locais não tomarem como tema para as suas obras cenas oriundas da história, da literatura ou da realidade “típica” brasileira, em *Mocidade Morta* (1899) essa queixa já não existe. Pelo contrário, o autor chega até a ironizar os artistas que se dedicam a este tipo de temática. (...) O distanciamento de Gonzaga-Duque em relação à questão da arte nacional iria aumentando paulatinamente com o passar dos anos.”<sup>86</sup>

O re-posicionamento de Gonzaga-Duque, em certa medida, pode ser tomado como indício do estado de esgotamento que, no final do século XIX, passou a caracterizar os discursos de críticos, artistas e literatos que, pautando-se pela defesa intransigente e unificadora de uma determinada vertente estética - fosse ela neoclássica, romântica, realista ou naturalista – haviam se debruçado desde meados dos anos de 1830, sobre as questões que dominaram o debate acerca da constituição de uma Arte eminentemente nacional. Refletindo a ampliação do leque de “modelos” estéticos aceitáveis para a consolidação da produção artística brasileira, o discurso inaugurado por este crítico irá ser encampado pela geração que, atuando sob a égide do regime republicano, irá se responsabilizar pela instituição de novos parâmetros estéticos e discursivos relacionados à Arte brasileira. Assim, em detrimento dos percursos anteriores que haviam sido pautados pela infrutífera e restritiva tentativa de equiparar a produção artística nacional aos grandes exemplos da arte, da literatura e da dramaturgia produzidas na Europa, o ambiente artístico nacional, na última década do século XIX passará, cada vez mais, a dialogar com as produções realizadas no velho continente.

Esta nova postura, absorvida paulatinamente pelos diversos agentes do ambiente cultural

---

<sup>86</sup> Chiarelli, Domingos Tadeu. *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In: Estrada, Luiz Gonzaga-Duque. *Arte Brasileira: pintura e escultura*. Campinas, SP : Mercado de Letras, 1995. – (Coleção Arte: Ensaio e Documentos).pp. 44 e 45.

republicano serviu como incentivo para o florescimento de novas formas de apreensão das especificidades nacionais e em certa medida, permitiu que a Arte brasileira, produzida entre o final do século XIX e o início do século XX, se libertasse das imposições externas que até então, haviam determinado os rumos do seu desenvolvimento.

No ano de 1890, os primeiros indícios de aceitação destas novas determinações se traduzem, sobretudo, no âmbito das artes plásticas e da literatura. Em relação ao primeiro universo, os ecos deste novo posicionamento podem ser identificados na inauguração do Ateliê Livre<sup>87</sup>, fundado pelos antigos alunos de Grimm e nas reuniões promovidas por professores e estudantes “modernos” que culminaram na reforma acadêmica que deu origem a ENBA<sup>88</sup>, pois, colocando em cheque os padrões estéticos impostos pela antiga AIBA, estes dois movimentos possibilitaram a valorização de trabalhos realizados por artistas que, já em meados da década de 1870, haviam rompido com os parâmetros de ensino tradicional da instituição.

A reforma da Academia foi resultado da “oposição entre novos e velhos”, expressão cunhada pelo crítico Pardal Mallet na série de artigos publicados no jornal *Gazeta de Notícias*, que, nos debates travados em relação à adoção dos novos estatutos acadêmicos, assumiu um posicionamento favorável à proposta apresentada por Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, identificando-os com as perspectivas modernas de reformulação da instituição. Esta polarização fica clara através da seguinte citação extraída de um dos artigos publicados por Mallet, onde ele se manifesta acerca da Academia: “O pessoal que lá está não serve. (...) Depois, eles todos são velhos. E a revolução brasileira não se fez para fazer revolução, não foi um complemento da festa aos Chilenos. Fez-se

---

<sup>87</sup> O Ateliê Livre, foi fundado por alunos que, no âmbito dos embates pela reforma da Academia (1890) decidiram deixar de frequentar o estabelecimento inaugurando um curso livre, instalando-o no Largo de São Francisco. O comunicado sobre a inauguração deste “ateliê livre” encaminhado ao Ministro Bejamim Constant conta com as assinaturas dos pintores Décio Villares (1851-1931), Amoedo, Aurélio Figueiredo (1856-1916), Manuel Teixeira da Rocha (1863-1941), Francisco Ribeiro (ca. 1855- ca.1900), Castagnetto, Emilio Rouéde (1848-1908) e Henrique Bernardelli e do escultor Rodolpho Bernardelli. (Conforme relação publicada na página 3 do *O Paiz*, 26 de junho de 1890). No mesmo ano, ecoando esta movimentação Antonio Parreiras funda o Atelier Moderno, na Rua do Ouvidor, onde além de apresentar obras suas, realiza a exposição de alguns trabalhos produzidos por Eliseu Visconti (1866-1944), um dos alunos da AIBA, que ao lado do pintor Baptista da Costa (1865-1926), haviam se matriculado nos cursos do Ateliê Livre.

<sup>88</sup> Em 1890 o governo republicano nomeou uma Comissão composta pelos professores Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo e pelo diretor Ernesto Moreira Maia (? - ?) incumbindo-a da elaboração dos parâmetros de reforma da Academia. Foram apresentadas três propostas, sendo uma assinada pelos dois professores, outra apresentada por Moreira Maia e uma terceira, apresentada sem assinatura. Meses depois, por solicitação do diretor, foi formada uma segunda comissão, composta por Victor Meirelles, José Maria de Medeiros (1849-1925) e João Maximiniano Mafra (1823-1908) que tinha como objetivo a análise dos três projetos apresentados anteriormente. Nos meses em que esta questão foi discutida em diversas sessões realizadas na Academia, a proposta dos professores foi encampada pelo crítico Pardal Malett (*Gazeta de Notícias*) em oposição à avaliação realizada pela comissão composta pelos antigos professores, defendida por Gomes Peixoto (*Diário do Comércio*) – segundo Mallet, Gomes Peixoto viria a ser um pseudônimo utilizado pelos membros da Congregação da AIBA, composta por Moreira Maia, Mafra, Medeiros, Pedro Américo e Bethencourt Silva, para atacar os dois professores dissidentes.

para entregar o Brasil a nós outros – os novos”<sup>89</sup>.

Em relação à literatura, a publicação, em 1878, do romance *O Primo Basílio*, escrito pelo português Eça de Queirós (1845-1900) introduz no país a estética naturalista. Gerando grande repercussão nas páginas da imprensa carioca, o conteúdo deste romance foi debatido à exaustão por Machado de Assis, que criticou a construção da narrativa e o seu conteúdo erótico nas páginas do jornal *O Cruzeiro* e pelos articulistas Henrique Chaves (1849-1910) e Ataliba Gomensoro (? - ?) que se posicionaram em defesa da nova estética nas páginas da *Gazeta de Notícias*. A polêmica despertou a curiosidade dos leitores e contribuiu para a divulgação e o grande sucesso do romance.

Aproveitando-se do sucesso alcançado pelo livro, o empresário Furtado Coelho decidiu verter o texto para linguagem teatral encomendando a sua adaptação a Frederico Cardoso de Meneses (1848-1915). Encenando mesmo ano, o espetáculo foi duramente criticado, pois, fugindo das dificuldades impostas pela transposição da nova estética para a linguagem teatral o adaptador, subvertendo o texto original, foi apontado por uma articulista do periódico *O Besouro*, ditigido pelo caricaturista Bordallo Pinheiro (1846-1905) como propositos de uma verdadeira “deslealdade literária”, como pode ser percebido na citação abaixo:

“De um romance realista, cujo principal mérito está na observação, no estudo, no desempenho dos caracteres, fez o Dr. Meneses um reles melodrama insípido, sem ação, sem graça, sem verve. Se não fosse publicado o nome do autor, todos julgariam o drama, a comédia, a farsa, ou o que quer que é, oriunda das penas de um idiota.”<sup>90</sup>

Sobre o mesmo espetáculo, Machado de Assis, em outro texto publicado no *Cruzeiro* identifica, pela primeira vez, a tônica das discussões que desde então, irão permear os debates em torno do teatro naturalista no Brasil: “Parece que o *Primo Basílio*, transportado para o teatro, não correspondeu ao que legitimamente se esperava do sucesso do livro e do talento do Sr. Cardoso de Meneses. Era visto: em primeiro lugar, porque em geral as obras, geradas originalmente sob uma forma, dificilmente toleram outras; depois, porque as qualidades do livro do Sr. Eça de Queirós e do talento deste, aliás fortes, são as mais avessas ou teatro”.<sup>91</sup>

Tornando ainda mais intensos os debates em torno do naturalismo, a chegada ao Brasil, em 1879, das primeiras traduções dos romances escritos pelo francês Émile Zola (1840-1902) fizeram com que Furtado Coelho se interessasse por uma nova adaptação teatral naturalista. Assim, no ano seguinte, estreou a versão de *Thérèse Raquin*, que, partindo da adaptação original realizada pelo autor, foi traduzida no Brasil por Carlos Ferreira (1844 - 1913) e obteve relativo sucesso de crítica e

<sup>89</sup>Mallet, Pardal. *Academia de Belas Artes*. In: *Gazeta de Notícias*, 30 de maio de 1890

<sup>90</sup>Santier. *O Besouro*, 13/07/1878

<sup>91</sup>Assis, Machado de. *Crônicas*. Rio de Janeiro : Jackson, 1950.p. 75

público abrindo assim, as portas dos teatros cariocas para a encenação de outras adaptações de romances escritos pelo autor francês.

Neste contexto, as estréias das adaptações de *L'Assommoir* e *Nana*, ocorridas em 1881, reacenderam os debates na imprensa. Realizadas a partir de temas áspersos como o alcoolismo e a prostituição, os dois espetáculos obtiveram o mesmo sucesso relativo que coroou a encenação do primeiro texto de Zola, porém, a sua realização insuflou a argumentação proposta inicialmente por Machado de Assis, que pode ser sintetizada na dificuldade de transposição dos romances naturalistas para a linguagem teatral e na problemática concepção moralizadora da nova linguagem que tinha como diferencial, a apresentação crua dos vícios “escabrosos” que deveriam ser combatidos.

Porém, paralelamente á estas críticas, no mesmo período, a nova estética já havia conquistado adeptos importantes como Urbano Duarte (1855-1902) e Silvio Romero (1851-1914) que, analisando o novo movimento literário proposto por Zola, defenderam a aproximação da literatura brasileira com o espírito científico no intuito de sobrepujar as antigas heranças do período romântico. A respeito deste tema Romero faz a seguinte afirmação: “O romancista e o dramata devem observar, não para formular teses, ou sentenças condenatórias, senão para compreender o jogo das paixões, como psicólogos e fisiologistas. Seu papel não é o dos moralistas impertinentes, nem o dos anatomistas descritivos. Seu papel é levantar uma obra de arte sobre os dados da observação. Como o escultor, devem partir da natureza, mas em suas obras há de palpitar um largo ideal civilizador.”<sup>92</sup>

Assinalando a incorporação da nova estética pela literatura nacional, a publicação dos romances *O Mulato* (1881) e *O Cortiço* (1891), de Aluísio Azevedo (1857-1913), e *O Ateneu* (1888), escrito por Raul Pompéia (1863-1895) indiciam a tomada de posição dos escritores nacionais em relação à atualização do Realismo que, ainda sob a chave da estética romântica, havia sido adotado como estratégia compositiva por autores da geração precedente que, desde meados do século, estava preocupada em encontrar uma solução que viesse de encontro à necessidade de se constituir uma produção literária calcada nas especificidades sócio-culturais do universo brasileiro.

Em relação ao primeiro texto, que gerou grande polêmica entre críticos e leitores, deve ser ressaltado esforço feito por seu autor, que seguindo os paços de Zola, verteu-o para a linguagem cênica no ano de 1884 sem excluir os temas espinhosos tratados no romance, tais como: a escravidão, o preconceito racial das elites brasileiras e a hipocrisia moralizadora dos representantes do clero, assuntos que na época, compunham a pauta cotidiana dos periódicos publicados na corte.

---

<sup>92</sup> Romero, Silvio. *O Naturalismo em Literatura*. São Paulo, Tipographia da Província de São Paulo, 1882, pp.34-35



O espetáculo foi duramente combatido nas páginas do *Jornal do Comércio*, em artigos anônimos e em outros escritos pelo jornalista Carlos de Laet que, além de ser um católico fervoroso, via como um acinte as menções ao preconceito racial existentes no romance e na sua adaptação para o teatro. Em contrapartida, articulistas do jornal *O País* e da *Gazeta de Notícias* se posicionaram em favor dos argumentos abolicionistas defendidos pelo autor do romance elogiando o seu talento, mas por fim, acabaram condenando a crueza e a falta de delicadeza que emanaram da encenação.

Depois de escrever alguns espetáculos sem pretensões naturalistas, Azevedo, ao lado do pintor francês Emilio Rouéde (1848-1908) escreve a peça *O Caboclo* encenado-a em 1886. O espetáculo, que tem como cenário uma fabrica de cigarros situada nas proximidades da Corte, foi acolhido por parte da crítica como uma manifestação da nova estética nos palcos do Rio de Janeiro. Assim, manifestando-se sobre a peça, um articulista anônimo da revista *A Semana*, identifica “muita verdade, muito boas situações, o que é um grande passo dado pela nossa literatura dramática no anfructoso (sic.) terreno do naturalismo no teatro”.<sup>93</sup>

Posteriormente, os mesmo autores escrevem a comédia *Um Caso de Adultério*, que, sendo encenada em 1890, também contempla alguns aspectos da estética naturalista. Porém, diante das críticas feitas ao espetáculo e a pouca repercussão obtida entre o público, o autor preferiu se afastar definitivamente da dramaturgia.

Assim, apesar das diversas polêmicas que caracterizaram o universo artístico brasileiro, ao longo da década de 1880, pode-se dizer que, no âmbito das belas-artes, as propostas de atualização estética levadas a cabo pelo grupo de artistas que, posicionando-se contra a AIBA, se dividiram entre “modernos” e “positivistas”<sup>94</sup> e a inauguração de novos espaços expositivos propiciaram uma maior projeção da individualidade artística e da heterogeneidade estética. Nesse sentido, a valorização dos retratos e da pintura de paisagem, ao lado dos cânones já consolidados pela pintura histórica calcada sobre os preceitos da tradição acadêmica facultaram aos artistas a possibilidade de exploração de novos vocabulários estéticos que encontravam aceitação na Corte e noutros Estados do país.

Porém, no âmbito da Escola Nacional de Belas Artes, as já mencionadas mudanças estatutárias, introduzidas em 1890, por Rodolfo Bernardelli, seu primeiro diretor e egresso do antigo grupo “moderno”, não acarretaram em um rompimento definitivo com os antigos preceitos que,

<sup>93</sup> *A Semana*. 10/04/1886

<sup>94</sup> Sintetizando o posicionamento destes dois grupos, o historiador José Carlos Durand afirma que: “os positivistas tinham ojeriza à transmissão institucionalizada da cultura, defendendo o ensino em cursos livres de burocracia e de privilégios corporativos. Esta tomada de posição obviamente encontrava consonância com a “desacademização” da transmissão estética e do julgamento artístico implicado na arte de movimento inaugurada pelo impressionismo. Os “modernos”, por sua vez, queriam que se abrandassem os controles sobre os trabalhos dos pensionistas no estrangeiro”. *Arte, Privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo : Perspectiva, 2009.pp. 62-63.

desde a fundação da instituição, haviam sido cunhados a partir da relação estabelecida entre artistas e representantes do poder estatal, que, tinham como objetivo comum, alcançar, no plano das representações plásticas, a expressão do sentimento nacional. A respeito deste momento de transição, o historiador José Carlos Durand, sentencia: “Com o golpe republicano houve transferência de poder na Academia da Belas-Artes em benefício de artistas que, embora simpáticos à Republica no plano das idéias, seguiam os cânones acadêmicos no plano da arte. Essa circunstância fez com que a mudança de regime político não se transformasse em momento significativo da história da Academia do campo artístico.”<sup>95</sup>

Em relação à literatura, a opção naturalista possibilitou aos escritores a apreensão mais verdadeira (ou cientificista) das especificidades nacionais em detrimento do sentimentalismo e da idealização que haviam caracterizado a literatura de viés romântico, porém, sem conseguir romper com os modelos estrangeiros propostos principalmente por Eça de Queiros e Émile Zola, o naturalismo brasileiro, nos dizeres do crítico José Veríssimo “trouxe à nossa ficção mais justo sentimento da realidade, arte mais perfeita da sua figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual, expressão mais apurada, em suma uma representação menos defeituosa da nossa vida, que pretendia definir.”<sup>96</sup>

Porém, o mesmo crítico salienta: “De novelas, contos, curtas e ligeiras ficções e ainda romances, segundo a fórmula pessoal destes dois escritores (referência à obra de Eça de Queiros e Zola), houve aqui fartura desde 1883 até o rápido esgotamento dessa fórmula pelos anos de 90, quando ela se não procrastinou em exemplares inferiores que importunamente ainda a empregavam. Obras realmente notáveis e vivedouras, ou sequer estimáveis, bem poucas produziu, e nomes que mereçam ser historiados são, acaso, apenas três: Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompéia”<sup>97</sup>.

No âmbito teatral, as inovações estéticas pouco palatáveis introduzidas pelo naturalismo e as críticas contrárias e favoráveis às proposições temáticas sugeridas pelos espetáculos realizados com base nos novos preceitos, permitem afirmar que, apesar da possibilidade de renovação da cena teatral brasileira apregoada por uma parcela da crítica especializada, a pouca aceitação demonstrada pelo público em relação aos textos dramáticos de viés literário e de conteúdo “elevado” que, desde meados da década de 1860, enfrentavam a concorrência desleal dos vaudevilles e de comédias musicadas originais, adaptadas ou traduzidas continuava a ser um grande empecilho para o desenvolvimento da dramaturgia nacional. Atestando a situação desabonadora do “alto teatro” o

<sup>95</sup> Durand, José Carlos. *Arte, Privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo : Perspectiva, 2009.p.65.

<sup>96</sup> Veríssimo, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro : Alves, 1916.p.142

<sup>97</sup> Idem. p. 141

crítico Adolfo Caminha (1867-1897), manifestando-se em 1895, em relação à encenação da peça *O Mulato* descreveu, com argúcia, as dificuldades enfrentadas pela dramaturgia comprometida com os valores civilizatórios nos primeiros anos do período republicano. “Ainda está na memória do público fluminense o brilhante sucesso que obteve o drama de Aluísio Azevedo – *O Mulato*. (...) O teatro encheu-se completamente, o povo aplaudiu a obra com desusado entusiasmo; e é preciso não esquecer que tratava-se de uma obra naturalista, gênero que ainda não estávamos habituados. A imprensa, em sua quase totalidade, teve francos elogios para com o jovem romancista que, num rasgo de patriotismo audacioso, tentara reformar o teatro no Brasil fazendo representar um drama de costumes nacionais, verdadeiro e bem arquitetado. (...) Não durou muito o entusiasmo, é certo. A peça foi levada à cena meia dúzia de vezes e, como sucede sempre, caiu sendo logo substituída pelo *Conde de Monte Cristo*, melhor fonte de renda para os empresários. (...) Demos de barato que a índole brejeira do nosso público não admite a tragédia, o drama comovente. Corrigir-se-ia facilmente a aberração dando-lhe comédias, cenas alegres, humorismos feitos de episódios puramente brasileiros. Façamos a vontade do público – demos-lhe coisas saborosas e estimulantes, mas que sejam nossas, filhas da nossa imaginação, do nosso temperamento, da nossa índole. (...) A comédia tem o mesmo valor que o drama. Façamos comédias. O que não devemos é continuar a reproduzir vergonhosamente o teatro francês, imitando ou traduzindo Sardou, Dumas e as operetas em voga. (...) O teatro – como o romance e a poesia – não é somente um jeito de ganhar dinheiro. Não se compreende a Arte sem intenções civilizadoras, e, a eu ver, toda a produção artística deve trazer um profundo caráter popular e nacional.”<sup>98</sup>

Tomando como base o levantamento documental realizado, mas sem ter a pretensão de encerrar os debates em torno das relações que, ao longo do século XIX, foram estabelecidas entre as áreas artísticas analisadas, levando em consideração as suas respectivas formas de articulação com o poder estatal e a sua possível instrumentalização em benefício da consolidação da identidade nacional levada a cabo ao longo do Segundo Reinado, nota-se o descompasso entre os debates relacionados às belas-artes - regidas implacavelmente pelas doutrinas acadêmicas - e a produção literária que, pautando-se por controles externos menos rigorosos, pôde se desenvolver com maior liberdade, possibilitando assim, a constituição de uma fortuna crítica mais aprofundada que, em diálogo constante com a dramaturgia, acabou interferindo de maneira mais incisiva nos desdobramentos do teatro nacional. Além disso, sem menosprezar a importância histórica dos inúmeros debates críticos relacionados ao desenvolvimento das três áreas da expressão artística,

---

<sup>98</sup> Caminha, Adolfo. *Cartas Literárias*. Rio de Janeiro, 1895. pp. 209-213. In: Faria, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo : Perspectiva : FAPESP, 2001.p.631.

pode-se concluir que o projeto monárquico de consolidação do ideário de Nação não pôde ser realizado integralmente, uma vez que, as discussões referentes à produção de uma Arte eminentemente nacional irão se prolongar durante a Primeira República, estendendo-se as primeiras décadas do século XX, período em que o grupo modernista oriundo da Semana de 1922, irá se debruçar novamente sobre estas questões.

### **Bibliografia**

BARROS, Álvaro Paes de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*. Rio de Janeiro, 1956.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). *O Brasil dos viajantes*. São Paulo, Fundação Odebrecht; Metalivros, 1994.

BEIGUELMAN, Paula. *Formação política do Brasil. Teoria e ação no pensamento Abolicionista*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1967.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil (Quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira. História e antologia. Das origens ao realismo*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

COUTINHO, Afrânio (dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.). *A literatura no Brasil: Era Romântica*. São Paulo: Global, 1999.

D'ARAÚJO, Antonio Luiz. *Arte no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855/1985)*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FARIA, João Roberto de. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FARIA, João Roberto de. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. (Coleção Textos; 15)

FARIA, João Roberto de. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. - (Estudos; 136)

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885.

FERREIRA, FÉLIX. *Do ensino profissional. Lyceu de Artes e Ofícios, seguido dos estatutos da Sociedade Propagadora das Bellas Artes e dos regulamentos e regimentos do mesmo Lyceu*. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial, 1876.

GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial de Bellas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954.

GALVÃO, Alfredo. *Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro*. Separata da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vol. 14, 1859. Rio de Janeiro, 1859.

GONZAGA, Duque. *Arte Brasileira: pintura e escultura*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995.

GUINZBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura. Rococó, Classicismo, Romantismo*. Cap. VI. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira. O Brasil Monárquico. O Processo de emancipação*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969. Tomo II, vol. 1.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico. Dispersão e unidade*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969. Tomo II, vol. 2.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico. Reações e transações*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969. Tomo II, vol. 3.

LIMA, Valéria. *J. – M. Debret, historiador e pintor: uma viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816 – 1839)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc. Editores, s.d. (Vol. 30)

MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc. Editores, s.d. (Vol. 29)

MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Crônicas*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc. Editores, s.d. (Vols. 22, 23, 24, 25)

MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Páginas escolhidas*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc. Editores, s.d. (Vol. 15)

MALERBA, Jurandir. *A Corte no Exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORAES FILHO, Mello de. *Belas Artes – exposição de 1879*. Rio de Janeiro, Tipografia da Gazeta de Notícias, 1879.

MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. *O Ensino artístico: subsídios para a sua história*. Rio de Janeiro. Anais do Terceiro Congresso de História Nacional, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

PRADO, Décio de Almeida. *O Drama romântico brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva (Série Debates / Teatro, nº 273), 1996.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1972 (Série Estudos / Teatro nº 11)

SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *O índio na pintura acadêmica do século XIX: um estudo etno-sociológico*. Tese à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, para o concurso de livre docência na disciplina de Sociologia da Arte. São Paulo, 1977.

SCHWARCZ, Lilila Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4ª edição atualizada. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.

SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806 – 1879)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.