

Marcos Florence Martins Santos

**Percursos da crítica de arte brasileira na
segunda metade do Século XIX**

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional

2015

Precedido pelo trabalho de sistematização histórica das atividades artísticas praticadas no Brasil oitocentista protagonizado por Manuel de Araújo Porto-Alegre nas décadas de 1830 e 1840, as discussões relacionadas às artes da segunda metade do século revelam nuances importantes do processo de consolidação da atividade crítica no país ao longo do período monárquico, contemplando permanências e rupturas narrativas que, analisadas à luz da história política, permitem o estabelecimento de paralelismos e dicotomias entre o discurso pioneiro de Araújo Porto-Alegre e as reflexões propostas por uma nova geração de comentadores que irá propor novos postulados para o desenvolvimento das artes nacionais.

Sem pretender uma análise exaustiva das atividades desenvolvidas por Porto-Alegre que ocupou lugar privilegiado no cenário artístico nacional durante as primeiras décadas do Império¹, o presente artigo se propõe a abordar tangencialmente alguns desdobramentos do seu trabalho teórico para que num segundo momento, possam ser utilizados como contraponto ilustrativo para a elucidação dos debates que alimentaram as páginas dos periódicos publicados no Rio de Janeiro ao longo da segunda metade do século XIX.

Atrelando o desenvolvimento desta atividade à estruturação de um projeto político-cultural mais amplo, representado pela afirmação da nacionalidade e pela consolidação do governo monárquico no país, os primeiros textos de Porto-Alegre procuram identificar, legitimar e compreender a existência de especificidades da nossa cultura que, dialogando com a história da arte universal - representada neste contexto específico, pelas sistematizações históricas e estéticas propostas originalmente por interpretes renascentistas e neoclássicos da tradição clássica - pudessem referendar a existência de vínculos entre a produção artística nacional e a arte produzida nos grandes centros de difusão cultural do velho mundo.

Geradas no bojo do afã nacionalista inspirado pelos acontecimentos que tumultuaram os anos de 1820, as primeiras reflexões do autor vêm a luz em meados da década seguinte, quando, sob o regime das Regências, o país buscava se afirmar como Nação assegurando ao mesmo tempo a sua integridade territorial e a perpetuação do Regime monárquico que, graças ao Golpe da Maioridade, seria consolidado no Brasil

¹ Entre as décadas de 1830 e 1870, Araújo Porto-Alegre atuou como pintor, professor de pintura histórica da Academia de Belas-Artes, sócio do Instituto Histórico de Paris, sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, membro do Conservatório Dramático, dramaturgo, poeta, literato, arquiteto, periodista e diplomata, tendo sido agraciado com os títulos de Pintor da Real Câmara, Diretor dos festejos em honra a Aclamação de D. Pedro II e Cavaleiro das Ordens de Cristo e da Rosa.

apenas em meados da década de 1840, depois de debeladas as últimas revoltas provinciais.

Produzidas em meio à tensão destes acontecimentos e inspiradas pelos ecos das experiências vividas na França durante os anos iniciais da monarquia constitucional de Louis Philippe d'Orleans, as primeiras reflexões de Manuel de Araújo Porto-Alegre sobre a história da arte colonial brasileira coligidas no *Resumo* de 1834² apresentado no Instituto Histórico de Paris - IHP³, bem como, um breve comentário atribuído à Porto-Alegre sobre uma pequena tela de Felix-Emile Taunay publicado na revista *Nitheroy*⁴ revelam aspectos importantes do temperamento do autor e contribuem significativamente para a compreensão das estratégias conceituais e metodológicas empregadas na elaboração da *Memória sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura* publicada em 1841, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* – IHGB.

Analisados em maior profundidade, os textos veiculados pelas publicações dos dois Institutos permitem a identificação de algumas particularidades discursivas que representam, na esfera deste trabalho, o posicionamento “oficial” do primeiro e principal comentador do panorama artístico nacional até meados da década de 1850 que, assumindo conscientemente o papel de historiador das artes brasileiras, havia iniciado sua trajetória na vida cultural do país como pintor de história cujo talento, reconhecido pelos mestres da Academia Imperial de Belas-Artes e pelo círculo de letrados próximo a D. Pedro I, acabou tornando possível a sua estadia na Europa entre os anos de 1831 e 1837.

² Refiro-me ao *Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil*, publicado por Domingos José Gonçalves de Magalhaes, Francisco Salles Torres Homem e Manuel de Araújo Porto-Alegre publicado originalmente no I Tomo do *Jornal do Instituto Histórico de Paris*. Desigual em relação ao espaço dedicado à cada um dos temas, o texto se divide em três partes que contemplam respectivamente uma análise sucinta da história literária do país escrita por Gonçalves de Magalhaes, uma reflexão acerca do estado das Ciências no Brasil, escrita por Torres Homem e outro, dedicado exclusivamente às belas-artes, assinada por Porto-Alegre.

³ Fruto dos esforços empreendidos pelo historiador Joseph Michaud (1767-1849) e por Eugène de Monglave, o IHP inaugura as suas sessões no ano de 1834. Servindo às necessidades de legitimação da monarquia parlamentar instaurada por Louis Philippe d'Orléans, a nova instituição se insere no ambicioso projeto educacional do Estado francês levado a cabo pelo Ministro François Guizot (1787-1874). Posto em prática entre os anos de 1832 e 1837, esta proposta procurará estabelecer através da valorização do estudo da História, a conciliação das bases monárquicas e revolucionárias que, sedimentando-se na perspectiva de um novo sentimento nacional, acabariam por glorificar o acento liberal e burguês do regime recém instaurado.

⁴ Refiro-me ao comentário referente à tela *O Imperador Pedro II do Brasil e suas irmãs princesas Francisca e Januária vestindo roupas de luto devido à morte de seu pai*. [c.1835], que atualmente pertence ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis, publicado na sessão *Bellas Artes* da revista *Nitheroy* (Tomo I. p. 261) editada no ano de 1836, em Paris, por Araújo Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhaes e Torres Homem.

Fundamentais para a compreensão das estratégias compositivas adotadas pelo autor na elaboração dos dois artigos, as experiências vividas ao longo desse período e o contato com expoentes da intelectualidade francesa reunidos nas diferentes classes do IHP lastrearão as primeiras teorizações sobre o desenvolvimento das artes no Brasil conferindo a estes esforços o caráter científico necessário à identificação das especificidades nacionais reivindicadas pelo autor.

No primeiro texto, nota-se uma necessidade premente de romper com amarras analíticas anteriores que, atribuindo ao elemento colonizador a primazia sobre as artes produzidas no país, acabavam anulando a possibilidade de existência de um “gênio nacional” que acentuasse o caráter específico da cultura brasileira e servisse como ponte para a equiparação entre produção artística realizada no país e as obras seminais dos períodos estabelecidos pela historiografia artística europeia.

No intuito de contornar esta primeira dificuldade, Porto-Alegre se apropria de modelos filosóficos europeus que, reunidos sob os postulados do Ecletismo, doutrina filosófica desenvolvida pelo estadista francês Victor Cousin, pudessem corroborar a sua síntese histórica do desenvolvimento da arte nacional. Assim, fazendo tábula rasa do passado recente do país, e adotando o historicismo como metodologia de análise, o autor identifica o surgimento deste “gênio” no limbo cronológico simbolizado no texto pelo período colonial e, afirmando que o seu pleno desenvolvimento não pôde ser alcançado graças à opressão metropolitana e à consequente transposição da arquitetura barroca portuguesa para o Brasil, institui a chegada da Colônia de artistas franceses capitaneada por Le Breton e a inauguração da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro em 1826 como marcos sinalizadores da retomada da trajetória evolutiva que, à luz destes eventos e da Independência de 1822, seria caracterizada pela readequação das artes nacionais ao referencial contemporâneo francês que, nutrido pela apropriação dos modelos estéticos clássicos, havia encontrado no neoclassicismo o seu ponto de melhor expressão.

Identificando a filiação da arte brasileira aos princípios compositivos clássicos como tônica estética deste primeiro texto, o autor se aproxima do “justo-meio” apregoador por Cousin e, acompanhando o espírito conciliador dos sócios do IHP, assume inicialmente uma postura conservadora em relação à estética romântica que, em oposição as limitações impostas pelo aparente esgotamento do neoclassicismo francês, se apresentava na época como uma “escola moderna” por seus defensores pois, sem abandonar os princípios compositivos inerentes à “grande arte” permitiria, em suas

diversas manifestações, a coexistência de diferentes estratégias de expressão artística do Belo e dos sentimentos edificantes.

Renegando enfaticamente os postulados da nova doutrina, Porto-Alegre se posiciona em relação a querela que, na Europa, colocava a “nova escola” na ordem do dia graças ao aparecimento de obras artísticas e literárias que se afastavam dos padrões compositivos neoclássicos defendidos pelo autor e por seus interlocutores no Instituto Histórico francês. Outro marco importante assinalado no texto é a defesa saudosista do estilo gótico identificado como mais apropriado à construção dos templos religiosos que, no Brasil, haviam sido erigidos a partir do já mencionado referencial barroco imposto pela colonização portuguesa. Chamado jocosamente de “arquitetura jesuítica” pelo autor, o barroco é apontado como fator de obstrução à uma tradição que, assinalada pelo aspecto meditativo e circunspecto das igrejas góticas, era evocada por parte da historiografia artística europeia como um possível elo de ligação entre o idealizado período clássico antigo e o renascimento italiano que influenciando a arte ocidental, havia encontrado uma forma harmônica e definitiva na arte neoclássica que, alcançada à condição de Arte Oficial, se adequava perfeitamente à primeira proposta de síntese cronológica do desenvolvimento das belas-artes no país elaborada por Porto-Alegre.

Retomando de forma mais refletida os principais pontos elencados no *Resumo* de 1834, o artigo publicado na revista do IHGB em 1841 sugere algumas inflexões no pensamento do autor que, fiando-se num levantamento documental mais exaustivo, pôde encontrar novas soluções estruturais para compor a sua narrativa pontuando mais detidamente os artistas que, reunidos sob a denominação de “Escola Fluminense” teriam executado obras de valor estético inegável durante o período colonial.

Assinalando a Colônia, o Reino e o Império como “divisões salientes das nossas fases progressivas”⁵, no novo texto o autor restringe a sua análise à produção realizada no primeiro período elencando uma série de obras que dificilmente poderiam ser agrupadas como uma “Escola” e, tangenciando esta problemática, identifica as particularidades da produção colonial a partir da elaboração de uma construção histórica que, buscando as origens autóctones da arte brasileira, sugere, mesmo que de forma enviesada, uma periodização que aproxima a heterogênea produção colonial fluminense dos referenciais estéticos que pontuaram o desenvolvimento da arte europeia.

Reforçando esta prerrogativa, a incorporação de diversas referências à

⁵ Araújo Porto-Alegre, Manuel de. *Memória sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo 3. nº 33, suplemento, 1841. p. 548.

proximidade existente entre a arte colonial e obras exponenciais do Renascimento italiano Porto-Alegre relativiza a importância do elemento colonizador como matriz estética para as artes brasileiras e abre caminho para a afirmação de um “gênio nacional” que, de acordo com a cronologia proposta na *Memória*, teria se manifestado primordialmente no Brasil através da pintura sacra representada no texto pelos trabalhos executados pelo frei Ricardo do Pilar, natural da cidade alemã de Colônia e apontado pelo autor como artista precursor da *Escola Fluminense*.

Instituindo uma origem europeia para as artes nacionais que se afastava de maneira equidistante tanto do barroco lusitano como do neoclassicismo francês, o segundo texto de Porto-Alegre permite a incorporação de uma coleção irregular e heterogênea de obras produzidas por artistas locais e estrangeiros (sobretudo de origem italiana) à cronologia das artes fluminenses conduzindo a produção local à um estado de amadurecimento que, precedendo a instalação da Academia Imperial de Belas Artes, pudesse justificar a existência de obras de elevado padrão estético e filosófico inspiradas inicialmente pela pintura sacra, entendida como uma ramificação do gênero histórico e depositária de elementos estéticos caros à tradição neoclássica de estrato conservador.

Como síntese das primeiras investidas de Porto-Alegre no campo da historiografia das artes brasileiras, os dois artigos sintetizam uma das facetas do autor que, responsabilizando-se pelos primeiros registros da história colonial da arte brasileira, acabou submetendo-a ao mesmo discurso civilizatório, moderado e nacionalista que na França, havia impregnado os debates travados no IHP e que, poucos anos depois, acabaria sendo transposto para o Brasil a partir da fundação do IHGB.

Produzidos sob a égide destas duas instituições, os dois textos permitem a identificação dos marcos conceituais utilizados pelo autor e revelam o seu esforço em promover convergências entre a produção colonial e a tradição clássica estabelecida pela historiografia artística europeia. Porém, relativizando a importância da doutrina estética estabelecida por Cousin nos dois textos, deve-se ressaltar que o filósofo francês repercute a idealização do belo clássico explorada anteriormente por J. J. Winckelmann, autor da *História da Arte na Antiguidade* (1764), Luigi Lanzi, responsável pela legitimação do termo “escola de pintura” e autor da *Storia pittorica dell’Italia* (1796-1796)⁶ e Alexander Lenoir (1761-1839)⁷, arquiteto e intelectual francês que, nos anos de

⁶ No ensaio *O Panteão e a Mata: estética e política na formação e atuação de Manuel de Araújo Porto-Alegre*, Claudia Valladão de Mattos cita em nota a doação de uma tradução francesa deste livro, feita por Porto-Alegre à biblioteca da AIBA. In: Araújo *Porto-Alegre: singular e plural*. Julia Kovensky e Leticia

1830, durante a estadia do brasileiro em Paris, presidio a classe de História Geral do IHP e, como administrador da Abadia de Saint-Denis era também um grande entusiasta do estilo gótico, apontando por Araújo Porto-Alegre como contraponto ideal ao barroco incorporado pela arquitetura religiosa brasileira.

Nos anos de 1840, aventurando-se novamente na carreira editorial, Porto-Alegre se responsabiliza pela edição da *Minerva Brasiliense: jornal de ciências, letras e artes*⁸ que publicou, sob sua responsabilidade, a sessão intitulada *Belas-Artes* onde, sob o título *Festas Imperiais* Porto-Alegre comenta em chave crítica, os aparatos cenográficos construídos para a ornamentação da cidade durante as comemorações do casamento de D. Pedro II com D. Teresa Cristina. Nesse primeiro texto, versando sobre as manifestações populares, o autor se manifesta sobre a importância da crítica ao dizer:

Os Jornais da capital cabais descrições tem dado de todos estes artefatos levantados para ornarem uma tão augusta cerimônia, mas não emitiram sua opinião sobre a obra de arte; eis o que nos propomos, persuadidos de que a crítica é um dos agentes mais nobres para o progresso, e um elemento de civilização apurada.⁹

No quarto exemplar da *Minerva*, repercutindo este engajamento, o crítico assina uma nova série de artigos intitulados *Exposição Geral de 1843* e, nesse conjunto composto por três textos, analisa detidamente o histórico de funcionamento da Academia Imperial de Belas-Artes debruçando-se sobre algumas obras apresentadas no certame promovido pela instituição. Criticando duramente no início do texto a insossa atuação da Academia em seus primeiros anos de funcionamento, analisa o aparente amadurecimento da instituição após a abertura da mostra à participação de artistas não vinculados à instituição e, mencionando novamente a necessidade de constituição de uma “Escola Brasileira” destaca a importância da Academia para a execução desse projeto afirmando que:

Depois que Academia abriu as portas aos artistas todos, e tem exposto suas obras, a arte tem progredido; a escola nacional tem tomado um grande

Squeff (org.). São Paulo : IMS, 2014. p. 139.

⁷ Como administrador da Abadia de Saint-Denis, Lenoir foi responsável pela contratação de François Debret, irmão de Jean Baptiste Debret que, no Brasil, havia sido professor de Porto-Alegre na AIBA e incentivador de sua viagem à Europa. Entre os anos de 1830e 1840, François coordenou a oficina de restauração dos vitrais da Abadia e empregou Araújo Porto-Alegre que também frequentava as suas aulas de arquitetura. Além do IHP, a Abadia também pode ter servido como palco para o encontro do jovem artista brasileiro com Lenoir.

⁸ A *Minerva Brasiliense* foi editada entre os anos de 1843 3 1845 sob a responsabilidade de Manuel de Araújo Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhães e Francisco Salles Torres Homem que, no ano de 1836, haviam se responsabilizado pela publicação, em Paris, da revista *Nitheroy*.

⁹ Araújo Porto-Alegre, Manuel de. *Festas Imperiais*. In: *Minerva Brasiliense*. nº 1, 01/11/1843. (pp. 23-26)

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 (...) A escola brasileira principia a desenvolver-se; ela começa a renascer no reinado do Sr. D. Pedro II, e nós esperamos firmemente que num curto tempo poderemos contar alguns artistas de mérito real.”¹⁰

No artigo seguinte, Porto Alegre cita como grandes destaques da mostra o pintor italiano Alexandre Cicarelli e o escultor alemão Ferdinand Pettrich e, entre os alunos da Academia, destaca João Maximiniano Mafra, seu discípulo nas aulas de pintura histórica e Joaquim Cortes de Mello Real, que ocupava o posto de professor substituto de Desenho da Academia.

Sobre os trabalhos apresentados pelos dois brasileiros, comentados no terceiro artigo, o autor afirma que os dois pintores “estream na carreira histórica esse ano” e mais adiante afirma:

“Estes dois quadros são a primeira luz de dois moços filhos da Academia que se lançam na estrada nobre da pintura; são uma tentativa de voo de duas musas”¹¹.

No mesmo artigo, voltando-se para a análise de outras pinturas históricas apresentadas no certame, Porto-Alegre critica duramente a tela apresentada por François René Moreaux e, chamando-o de “arco-íris da exposição”, afirma:

Se considerarmos como um estudo acadêmico, vamos de mal a pior: nenhum conhecimento de anatomia (...) não basta Sr. Moreaux, copiar a natureza tal qual se apresenta a um olho que não está exercitado a decifrar a mecânica interna de nossa estrutura, e com as cores, as mais brilhantes da palheta, encher a tela, a arte tem sua ciência.¹²

Transcendendo a contundência dos comentários, a crítica dirigida aos trabalhos de François Moreaux ganha maior relevância por tratar da produção realizada por um artista francês que, em seu país de origem havia frequentado juntamente com Porto-Alegre o ateliê de Jean Antoine Gros. Valendo-se dos ensinamentos deste artista, em seu comentário o crítico aponta para a não observância da metodologia neoclássica que impregnava os trabalhos realizados pelo mestre em seus últimos anos de vida e, condenando a opção colorista de Moreaux, sentencia:

M. Gros (...) nunca nos ensinou a colorir; o que mais insistia era sobre a construção, sobre o conhecimento da máquina do corpo humano, e, sobretudo o desenho. (...) As tintas brilhantes, a harmonia crua, o colorido que ressentese da palheta, é uma exageração que sai dos limites do bom senso (...) só agradam ao homem primitivo, nós ainda não retrogradamos a este ponto, em geral há muito bom senso no Brasil (...) o quadro do Sr. Moreaux mais velho

¹⁰ Araújo Porto-Alegre, Manuel de. *Bellas-Artes: A Exposição Geral de 1843 – 1º artigo*. In: *Minerva Brasiliense*, n. 1, nº 4, pp.116-121. (15/12/1843)

¹¹ Idem. nº 4, pp.148-154. (01/01/1844)

¹² Idem.

não agradou, por ser em tudo exagerado: o grito não faz o canto, as contorções não fazem mímica, nem os monos a expressão.¹³

Ainda comentando este trabalho, Porto-Alegre se manifesta pela primeira vez a respeito da estética romântica e criticando duramente a “moderna escola”, o professor de Pintura Histórica da Academia apresenta um programa resumido dos métodos de aprendizagem do seu ofício elencando a cópia das estátuas antigas, o estudo do desenho e da anatomia, o domínio sobre o fato histórico e a sua adequação a uma paleta de cores suavizadas que deveriam ser submetidas racionalmente à harmonia da composição. Em seguida, condenando o excesso de cores empregadas pelo francês, o crítico sentencia:

Se as belas tintas fazem o merecimento de um pintor, M. Ingres, Cornélius, Benvenuto e Canneccini são uns miseráveis; este princípio que nas oficinas modernas se espalhou, esta voz repetida por todas as mediocridades – *la couleur* – é a peste maior que tem aparecido e que tem afastado da senda do estudo do belo tantos homens de gênio (...) 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...¹⁴

Condenando a guinada colorista da arte francesa, Porto-Alegre se posiciona novamente em relação à contenda europeia entre clássicos e modernos demonstrando ao mesmo tempo a sua preocupação em relação à introdução do vocabulário colorista nas artes nacionais. Em seguida, tomando-o como um elemento de degeneração da pintura, elogia a composição de August Moreaux, irmão mais novo de François ao afirmar:

O *Cristo e o Anjo* do Sr. Augusto Moreaux reúne as qualidades todas de uma alta inteligência; a palheta é a de um poeta, e o seu pincel é magistral no toque e na mescla: partes perfeitamente modeladas, perfeito conhecimento do claro escuro, colorido suave, grande tendência às belas formas.¹⁵

No final da década, coincidindo com uma nova edição da mostra promovida pela Academia, outra publicação editada por Porto-Alegre abarca os projetos editoriais que nortearam as revistas *Nitheroy* e *Minerva Brasiliense* configurando-se como uma nova plataforma de divulgação para as suas concepções estéticas. Trata-se da *Guanabara: revista artística, científica e literária*¹⁶.

Nas páginas desta revista, voltando a atuar como crítico, Porto-Alegre publicará artigos importantes como *Academia Imperial de Belas-Artes: a exposição pública de 1849* e *Algumas ideias sobre as Belas-Artes e a indústria no Império do Brasil* que retomam alguns pontos levantados no artigo dedicado à Escola Fluminense de Pintura.

¹³ Idem. nº 4, pp.148-154. (01/01/1844)

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ A Guanabara foi editada entre os anos de 1849 e 1854 sob a responsabilidade de Manuel de Araújo Porto-Alegre, Gonçalves Dias (1823-1864) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)

No primeiro artigo mencionado, Porto-Alegre critica o caráter paliativo das reformas estatutárias promovidas por Felix Emile Taunay¹⁷ defendendo a adoção de medidas que corrigissem a desorganização metodológica dos cursos e estabelecessem parâmetros rigorosos de coerção à leviandade profissional de alguns professores. Segundo o autor, esses dois aspectos contribuíam decisivamente para a formação deficitária dos alunos e atestavam o estado de decadência do ensino ministrado na instituição.

Adiante, reforçando as críticas ao cotidiano acadêmico, Porto-Alegre ressalta 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, segundo o crítico, garantiria o retorno dos recursos financeiros investidos pelo Estado na instituição.¹⁸

Na mesma revista, através da série de três artigos intitulada *Algumas Ideias sobre as Bellas Artes e a indústria no Império do Brasil*, Porto-Alegre volta a discorrer sobre as especificidades da arte colonial e, assumindo novamente a argumentação crítica em relação ao funcionamento da AIBA, defende a articulação entre a instituição e a insipiente indústria nacional enfatizando sua preocupação com o desenvolvimento das artes e com o progresso material da nação. Neste contexto, aproximando a arte da indústria o autor se distancia das abordagens de viés moralizante que até então haviam caracterizado o seu discurso 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 gérmen alimentador, o princípio 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

¹⁷ Filho do pintor Nicolas Antoine Taunay, Felix Emile dirigiu a Academia Imperial de Belas-Artes entre os anos de 1834 e 1851, sendo responsável pela primeira reforma estatutária da instituição que abarcou a realização das exposições anuais, a inclusão de trabalhos realizados por artistas não vinculados à Academia no certame e a realização dos concursos destinados à concessão dos Prêmios de Viagem ao Estrangeiro destinado aos alunos que se destacassem nos cursos ministrados na Academia.

¹⁸ 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.

nas leis municipais da sua capital não se encontrar a palavra – arquiteto!¹⁹

Nas páginas da mesma revista, outro artigo dedicado ao teatro assinala um novo paradigma para a função civilizatória das artes. No texto, aproximando o teatro da pintura, Porto-Alegre faz a seguinte afirmação:

O ator, para chegar às alturas de sua arte, deve não procurar a popularidade da escala inferior da sociedade, porque essa facilmente se subjuga, e cede 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.²⁰

Citando os nomes dos pintores Rafael Sanzio, Nicolas Poussin, Lodovico Cigoli, Jacques-Louis David, David Teniers, Bartolomé Esteban Murillo, Charles Lebrun e, muito provavelmente, William Hogarth, o autor apresenta uma relação composta por artistas de diferentes escolas nacionais vinculados à arte renascentista, barroca e neoclássica. Porém, mais que uma simples relação de artistas de mérito reconhecido, os nomes elencados pelo crítico rememoram pintores vinculados à tradição clássica, entendida aqui como um desdobramento das doutrinas filosóficas racionalistas do século XVI que, no campo das belas-artes, encontra sua origem na retomada dos referenciais estéticos e simbólicos da antiguidade greco-romana. Neste contexto, a citação a David repercute a importância que o crítico confere ao neoclassicismo didático, moralizante, heroico e virtuoso, defendido à exaustão por esse pintor estadista que, sob o governo napoleônico, tornou-se responsável pelas principais obras destinadas à promoção dos ideais do Estado e que, em continuidade à “Arte Oficial” orquestrada por Charles Lebrun conseguiu transcender a codificação e o consequente engessamento da arte acadêmica.

Na mesma relação, a menção aos nomes de Lodovico Cigoli, pintor italiano vinculado ao maneirismo e ao barroco; David Teniers, pintor flamengo, ligado a estética barroca, destacado por “humanizar” as suas figuras humanas; William Hogarth, pintor,

¹⁹ Porto-Alegre, Manuel de Araújo. *Guanabara: revista científica, artística e literária*. Tomo I. pp. 305-310

²⁰ Araújo Porto-Alegre, Manuel de. *O Nosso Teatro Dramático* (1852). Guanabara. Rio de Janeiro, nº3, t. II, 1852. pp. 97-104. In: Faria, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo : Perspectiva : FAPESP, 2001.p. 374.

gravador e ilustrador inglês que escreveu o tratado *The Analysis of Beauty* (1753), no qual afirma que a grandeza do gosto, a beleza e a graça advêm do uso preciso e discreto da linha que fundamenta a ordem formal; e Murillo, pintor espanhol vinculado a estética barroca, com fortes conotações religiosas parece apontar para uma concepção mais ampla da estética clássica, que inclui desde o pragmatismo anglo-saxão até a intensa religiosidade do barroco ibérico (que, conforme visto anteriormente, havia sido criticada pelo autor em suas manifestações relacionadas à apreciação dos templos jesuíticos coloniais, sendo associada à herança portuguesa).

Porém, nesse novo texto, Porto-Alegre, que já havia demonstrado simpatia pelas pinturas humanizadas e dramáticas de Ricardo do Pilar, parece reconhecer a importância didática do expressionismo barroco como um elemento de reafirmação para a dramaticidade cênica e, conseqüentemente, do caráter moral que deveria ser atribuído às artes. Do mesmo modo, não deixa de prestar tributo ao espírito liberal e realista da arte inglesa, capaz de atualizar a tradição clássica, tornando-a um valor moderno.

Reafirmando sob nova chave a intenção de filiar a produção artística nacional aos ideais do Estado monárquico, no contexto das belas-artes, esse artigo ganha relevância por assinalar a pintura histórica como referencial para a composição cênica dos espetáculos teatrais, vertente artística que também foi exaustivamente comentada pelo crítico. Além disso, extravasando as intenções moralizantes, didáticas e virtuosas que caracterizam a exploração francesa deste gênero, o autor incorpora ao seu discurso a sintaxe modernizante sugerida pela apropriação inglesa destes ideais.

Assim, conferindo nova envergadura às determinações sugeridas até então pelo discurso estético de Porto-Alegre, este artigo pode ser interpretado como uma antecipação das proposições que mais tarde, ao ocupar o cargo de diretor da AIBA, entre os anos de 1854 e 1857, o crítico procurará colocar em prática a partir de uma nova reforma dos estatutos da Academia.

Conhecida como Reforma Pedreira, esse conjunto de mudanças se insere na Reforma do Ensino proposta pelo Ministro do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz que, espelhando-se nas reformas do ensino promovidas na França nos anos de 1830, objetivou a equação das disparidades existentes na instrução pública brasileira.²¹

²¹ Ocupando o cargo de Ministro da Educação entre os anos de 1832 e 1837, o político e historiador François Guizot (1787-1874) favoreceu o desenvolvimento da educação francesa em todos os seus níveis e incentivou a inauguração de museus, arquivos, academias e instituições voltadas para o ensino e a produção de conhecimento.

Neste contexto, sinalizando 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, as medidas institucionais adotadas pelo novo diretor tinham como intenção submeter à AIBA o controle sobre todas as atividades artísticas realizadas no país. Paralelamente, através desta nova reformulação estatutária, Porto-Alegre tenta sanar outro problema levantado anteriormente nos artigos publicados na revista *Guanabara* determinando a obrigatoriedade da avaliação prévia, realizada pela Congregação, dos planos de ensino propostos pelos professores da Academia.

Com base nessa nova cláusula, já no ano de 1855, Porto-Alegre fez algumas observações relacionadas ao plano apresentado por August-Muller – Lente da cadeira de Paisagem – e, criticando a metodologia de ensino por ele empregada, aconselha-o a substituir a cópia de estampas europeias pela prática da pintura ao ar livre que havia sido proibida pelos estatutos implementados por Felix Emile Taunay. Outra sugestão feita ao professor diz respeito à introdução de exercícios em aquarela como etapa intermediária entre o ensino do desenho e a prática da pintura a óleo.

Defendendo o ensino dessa técnica, Porto-Alegre novamente se aproxima das experiências pictóricas inglesas e, exaltando a sua praticidade, defende a sua associação com a pintura de paisagem, gênero pictórico que ele próprio havia explorado durante os anos de estudo na Europa a partir de concepções próximas à estética romântica, mas que, nesse novo contexto, deveria extravasar a sua potencialidade meramente artística, transformando-se em uma atividade acessória destinada a complementar os trabalhos de registro e descrição necessários às expedições científicas realizadas por botânicos e naturalistas que vinham sendo estimuladas pelo poder imperial.

Porém, ao interferir nas práticas metodológicas desenvolvidas pelos Lentes da Academia o novo diretor atraiu a antipatia de grande parte dos professores da instituição que, ao longo da sua gestão, iriam constituir uma forte oposição às inovações que estavam sendo propostas.

Arrefecendo ainda mais o ímpeto modernizador pretendido pelo diretor e assinalando o fim do período de reformas da AIBA, o ano de 1857 assiste à nomeação do Marques de Olinda - Pedro de Araújo Lima, para o cargo de Presidente do Conselho de Ministros, em substituição à Couto Ferraz. No mesmo ano, graças à interferência direta do novo Presidente, ocorreu a nomeação de Lopes Cabral de Barros Teive – professor substituto de Desenho e antigo desafeto de Porto-Alegre – para o cargo de

professor de Pintura Histórica. Chancelada pelo Imperador à revelia do diretor, essa 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”.

Contudo, no período em que esteve à frente da instituição, Porto-Alegre procurou conciliar os diferentes gêneros pictóricos e, consolidando a sua concepção estética assumiu o “estilo” e a temática inspiradora das obras de arte como principais elementos de afirmação da arte brasileira. Corroborando estas proposições, no discurso pronunciado na Academia em 1855 como diretor recém nomeado da instituição, Porto-Alegre 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.²²

Apesar desta guinada discursiva, sem poder contornar a inevitável elevação da pujante floresta tropical à condição de símbolo privilegiado do sentimento nacional e força motriz das primeiras experiências do romantismo nacional, no contexto das Reformas, a exploração pictórica da natureza sugerida por Porto-Alegre se mantém distante da pintura ao ar livre e da sensibilidade romântica profetizada por alguns artistas estrangeiros que expunham seus trabalhos nas mostras anuais da Academia, porém, demonstrando a sua preocupação em articular este tema à pintura idealista e às regras compositivas do academicismo, o autor passa a defender a afirmação da “paisagem histórica” como gênero propício para a continuidade do desenvolvimento artístico nacional.

Corroborando esta guinada no pensamento estético de Porto-Alegre, deve-se ressaltar que, mesmo afastando-se da direção da Academia, o crítico continua a sua cruzada em favor da “Escola Nacional” orientando atentamente os estudos do pintor Victor Meirelles de Lima que no ano de 1859, desfrutando do Prêmio de Viagem à

²² 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, Leticia. *O Brasil nas Letras de um Pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2004 .p. 211.

Roma, realizava os estudos preparatórios para a execução da tela *Primeira Missa no Brasil*, finalizada no ano de 1861.

Correspondendo-se com o pintor desde a sua nomeação para o cargo de diretor da Academia, Porto-Alegre instrui de perto os estudos de Victor Meirelles e, preparando-o para assumir o cargo de Lente de Pintura Histórica da instituição faz recomendações que merecem ser citadas por revelarem alguns aspectos importantes da concepção estética que seria explorada por este artista. Citados abaixo, os trechos extraídos de algumas cartas encaminhadas ao pensionista sintetizam essas orientações.

(...) antes de compor, veja a ação em geral, veja, depois, cada uma das suas personagens, estude-as moral e fisiologicamente para que elas possam, cada uma de per si, compor um todo harmonioso e verdadeiro. (...) estude bem a teoria da sombra e a perspectiva, porque sem estas bases muito terá que lutar: a elas deverá o perfeito conhecimento das modificações da luz, dos planos, dos relevos, copie desenhos cenográficos, porque neste estudo estão os fundos de painéis, etc, etc. (...) estude o nu, estude anatomia, estude bem o desenho, e veja se toma Ms. Delaroche como mestre, que é hoje o pintor mais filosófico e mais estético que eu conheço. Estude cavalos porque nossas batalhas exigem este estudo; e lá achará belíssimos modelos, já como pintura, nas obras de meu mestre barão Gros, já nas de H. Vernet, que conhece as raças e o animal melhor do que ninguém, faça copias de cabeças de cavalos em ponto grande, e vá mandando todos os seus estudos, porque serão logo vistos por S. M.²³.

Reunidos, estes trechos revelam a conjugação de metodologias compositivas próprias do neoclassicismo como a apreensão gradual e exaustiva da totalidade da cena, o estudo meditado dos grupos e personagens que irão se destacar na composição e a atenção para os detalhes anatômicos e psicológicos que irão caracterizá-los. Posteriormente, destacando a importância crucial da harmonia, o diretor recomenda o estudo exaustivo da perspectiva e da teoria das sombras apontando-as como imprescindíveis para a captação cenográfica dos elementos que constituem o trabalho.

Porém, mesmo recomendando o exercício de práticas artísticas caras à metodologia acadêmica, ao se referir aos artistas que deveriam nortear os estudos de Meirelles, Porto-Alegre cita os nomes de Paul Delaroche, Horace Vernet e Jean Antoine Gros que eram adeptos, cada um a seu modo, de uma estética neoclássica abrandada que, dialogando com alguns pressupostos românticos como a valorização das cores, o tratamento dramático e humanizado das figuras e a apreensão realista da paisagem, poderiam ser apontados como artistas responsáveis por algumas composições que transitavam entre as duas escolas.

²³ Alfredo Galvão, *Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro*, em *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 14, Rio de Janeiro, 1959, p. 87.

Adequando-se à filosofia eclética do “justo meio” apregoada por Cousin e encampada pelo Estado francês durante a monarquia constitucional de Louis Philippe, as representações históricas produzidas por estes artistas também encontravam eco nas pinturas de paisagem que, dinamizadas pelo mesmo tratamento realista, acabaram se incorporando ao panteão de representações da Nação francesa ou do “sentimento nacional” que, no Brasil, conforme visto anteriormente, havia se convertido em mote inspirador da produção e da crítica artística nacional desde a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes.

Porém, deve-se destacar que se em meados dos anos de 1850 Porto-Alegre encampa timidamente as inovações compositivas da estética romântica, no final desta década, outra correspondência encaminhada à Victor Meirelles revela uma nova perspectiva de apreensão da paisagem nacional que, incorporando-se à pintura histórica, deveria ser evocada de forma domesticada, valorizando às regras compositivas do “grande gosto” e a intencionalidade descritiva de elementos característicos da natureza local a partir do caráter meditativo que caracterizava a pintura de ateliê.

No fim dos anos de 1850, assumindo um posicionamento mais pragmático em relação às belas-artes, Porto-Alegre procura incorporar novos elementos ao seu discurso que, acompanhando a modernidade idealizada pelas elites políticas e intelectuais do Brasil, visava assegurar a apreensão artística dos grandes feitos e das personalidades do Império; bem como, da “cor local” e do característico. Desta forma, traduzindo o sentimento nacional, as belas-artes deveriam suplantar as contradições existentes no Brasil, como a miscigenação racial, a escravidão e a falta de urbanidade que caracterizava a maioria das cidades brasileiras e, neste novo contexto, a natureza se prestava perfeitamente a esse último intento.

Paralelamente às últimas missivas dirigidas à Victor Meirelles, a veiculação em 1857 das estampas que compõem o álbum ilustrado *Pinta-monos* que tem sua autoria atribuída ao pintor Joaquim Lopes de Barros Cabral mas circularam em fascículos apócrifos e a publicação no ano seguinte da revista *Brazil Artístico: revista da Sociedade Propagadora das Belas-Artes*, editada por Bethencourt Silva, então diretor do recém fundado Liceu de Artes e Ofícios confrontam diretamente o primeiro comentador das artes brasileiras revelando a existência de um grupo consolidado de opositores que, surgindo dentro da Academia, havia encontrado novos espaços de atuação.

Neste novo contexto, os artigos publicados na revista e os folhetos caricaturais que compõem o álbum podem ser tomados como exemplos da emergência de uma nova corrente de pensadores e artistas que, manifestando-se em relação ao desenvolvimento das belas-artes no Brasil, encarnava as vozes de uma parcela da classe artística que, desvinculando-se da centralidade pedagógica da Academia e da influência exercida por Manuel de Araújo Porto-Alegre, procurava promover a nova instituição de ensino associando-a à realização de um ideal pedagógico mais arejado onde a antiga hierarquia de gêneros e a tradição neoclássica seriam deixadas em segundo plano, em favor da valorização da especialização e do talento aplicados ao desenvolvimento da indústria e às mais variadas formas de manifestação do Belo artístico.

Balizando o início desse novo período, a Exposição da AIBA de 1862 se mostra importante graças à apresentação das primeiras telas de temática indianista que, sem obedecer a intencionalidades meramente etnográficas, instauraram na história da arte nacional a relação entre a produção plástica e a literatura. Exemplo dessa influência são as telas *Paraguaçu e Diogo Álvares Corrêa*, executada por Jules Le Chevrel, a partir do poema épico *Caramuru* de Santa Rita Durão²⁴, e a já mencionada *Primeira Missa no Brasil*, tela de Victor Meirelles que, inspirando-se na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, retratou o marco histórico do descobrimento, destacando a pujança da natureza brasileira e colocando o nativo ao lado do colonizador, tornando-o assim copartícipe do gesto fundador do país.

Na década seguinte, a paulatina derrocada da monarquia, referendada pela fundação do Partido Republicano (1870), inaugurou um novo período da política nacional e, paralelamente, conferiu novas perspectivas para o desenvolvimento da crítica de arte no Brasil. Neste período, reunindo representantes do liberalismo radical, o jornal *A República* iniciou uma nova polêmica artística que, vinculando-se à disputa política entre monarquistas e republicanos, serviu como alicerce para o maior debate realizado entre críticos de arte durante o Segundo Reinado graças à exposição, em 1871, da tela *A Batalha de Campo Grande*, primeira pintura histórica de tema nacional realizada por Pedro Américo.²⁵

²⁴ 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)

²⁵ 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 -

No mesmo ano, a sugestão de aquisição desta tela feita 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 e *Perfil Biográfico: Pedro Américo*, escrito por Luís Guimarães Junior. 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. Desde então, incorporando as argumentações desses críticos, a imprensa republicana se tornou a grande propagandista e incentivadora dos trabalhos realizados por Pedro Américo.

Alheio a esta disputa, o poder imperial reconhece os méritos artísticos dos dois artistas e, demonstrando a intenção de subordinar as suas habilidades aos ideais propagandísticos do governo propõe a realização de duas grandes telas que, exaltando as conquistas militares das tropas brasileiras, representassem *A Batalha do Avaí* e *A Batalha dos Guararapes* que, apresentadas ao público apenas no ano de 1879, servirão como mote para outro grande debate entre críticos.

Antes disso, em dezembro de 1875, Júlio Huelva - pseudônimo utilizado pelo arquiteto Alfredo Camarate - 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 mesmo ano, Huelva exalta a escultura *Um índio surpreendido por um réptil*, apresentada por Rodolpho Bernardelli e através destes comentários, indicia ao mesmo tempo a sua inclinação em favor da estética naturalista e o seu posicionamento crítico em relação aos métodos de ensino praticados pela Academia.

No ano seguinte, nas páginas do mesmo jornal, Huelva inicia uma troca pública de correspondências com o fotógrafo Insley Pacheco 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

Arts e na Sorbonne), havia até então, se destacado na corte como autor das telas *A Carioca* e *Sócrates afastando Alcebiades do Vício*.

consultar, o único exemplo a seguir (...) 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 Theophilo Gauthier.²⁶

Apoiando-se nos ensinamentos dos críticos franceses Théophile Gauthier e Hyppolyte Taine e do inglês John Ruskin, 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 redefinir 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, apontando-os, em oposição ao idealismo, como variações da “moderna escola romântica”.

Tendo como elemento comum a defesa do naturalismo (realista ou idealista), as propostas estéticas que correspondem à obra dos autores citados por Huelva, indicam a penetração mais consistente no Brasil dos debates artísticos que, desde a década de 1850, estavam em voga na Europa.

Conforme dito anteriormente, este debate artístico atingiu o apogeu em 1879 graças a disputa entre *A Batalha dos Guararapes* e *A Batalha do Avahy*, apresentadas na 25ª edição da Exposição Geral de Belas Artes que produziu uma enorme fortuna crítica relacionada aos dois trabalhos. No âmbito destas discussões, ganha destaque a *Revista Illustrada* editada entre os anos de 1876 e 1891 por Ângelo Agostini. Em relação aos dois quadros, uma nota anônima publicada nesta revista apresenta uma análise comparativa das 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.

“Enquanto o quadro do Sr. Victor Meirelles impressiona pela falta de ação, pela paralisia de quase todos os personagens; na *Batalha do Avahy* tudo se move, tudo tem vida, todos se batem (...) 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 Avahy*, que um abismo separa, felizmente pra ele que pode afinal ser admirado como um belo artista.²⁷

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

²⁶ Huelva, Júlio. *Folhetim da Gazeta de Notícias*. Nº 150 – 29/12/1875

²⁷ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, n.156. s.p

Bethencourt Silva, no *Jornal do Comércio* por Rangel de S. Paio e Carlos de Laet e na *Gazeta de Noticias*, por Mello de Moraes Filho; e os textos favoráveis a Pedro Américo que, na maioria dos casos foram publicados sob pseudônimo, encontram espaço nas páginas dos jornais *O Cruzeiro* e *O Repórter*, na *Revista Illustrada* e na *Revista Musical e de Belas Artes*, que contou com a colaboração de Alfredo Camarate.

Referendando o posicionamento da Academia, Bethencourt Silva se colocou em defesa do idealismo sintetizando na série composta por cinco textos publicados na *Revista Brasileira*, o posicionamento dos críticos contrários à obra de Pedro Américo.

“(…) no quadro de *Avahy*, (…) 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 perspectiva²⁸.

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 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 sentencia:

“(…) 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”²⁹

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:

“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”³⁰.

²⁸ Silva, Bethencourt da. *Bellas Artes V. Revista Brasileira*, pp. 438-452, dezembro. 1879

²⁹ Paio, Rangel de S. *A Academia de Belas Artes – Exposição*. Folhetim do *Jornal do Comercio*, 05/04/1879.

³⁰ Academia de Belas Artes. *Revista Musical e de Belas Artes*, nº 14, 05/04/1879

Ainda nas páginas da *Revista Musical*, outro articulista, sob o pseudônimo Mirandola, sai em defesa de Pedro Américo e, restabelecendo as filiações estéticas dos dois artistas, referenda 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”.³¹

Revelando num primeiro momento a apropriação maniqueísta e confusa dos dois trabalhos, 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 que acompanharão os acontecimentos políticos e econômicos que resultaram na crise do poder monárquico no Brasil e culminaram na instauração em 1889, do regime republicano no país. 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 frequente interrupção do ciclo de Exposições anuais e à supressão dos concursos destinados à concessão dos prêmios de viagem.³² 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 Sociedade Propagadora das Belas Artes - SPBA, a primeira mostra coletiva patrocinada por uma instituição privada no Brasil, realizada no ano de 1882. Obtendo grande sucesso de público, este certame revelou ao público carioca a obra do pintor alemão Georg Grimm que, desde 1878, havia se estabelecido na capital do Império³³.

Introdutor efetivo das pinturas de *plain-air* no país, Grimm, depois de obter grande

³¹ Mirandola. *As duas Batalhas. Revista Musical e de Belas Artes*, nº 17, 26/04/1879

³² A realização das exposições e a concessão de prêmios foram suprimidas entre os anos de 1878 e 1887.

³³ Dentre as 428 pinturas apresentadas na exposição, 128 eram de autoria deste artista.

sucesso nesta exposição, foi convidado para assumir interinamente a cadeira de Pintura de Paisagem da AIBA³⁴. Porém, contrariando os métodos de ensino que até então haviam vigorado na instituição, o artista, apesar da sua incontestável maestria, foi rechaçado por outros membros da Congregação que, constrangidos por uma ordem expressa encaminhada pelo Ministro dos Negócios do Império, foi obrigada a admiti-lo nos quadros da Academia.

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. Porém, cansado dos entraves impostos às suas atividades docentes, o paisagista decidiu se afastar da instituição e, 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.

Composto por artistas como Thomas Driendl, Domingo Garcia y Vasquez, Hipólito Caron, Joaquim José da França Junior e Giovani Baptista Castagneto, o grupo orientado por Grimm se destaca na edição de 1884 da Exposição Geral da Academia e consolida definitivamente a metodologia de ensino praticada pelo mestre alemão colocando em cheque os métodos de ensino praticados pela instituição. Falando a respeito das premiações conferidas nesta edição da mostra, o crítico e historiador Carlos Roberto Maciel Levy 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”.³⁵

No ano de 1885 o jornalista e historiador da arte Félix Ferreira 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 que haurir todo o nosso

³⁴ 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.

³⁵ Levy, Carlos Roberto Maciel. *Johann Georg Grimm e as Fazendas de Café*. Separata da publicação *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.

engrandecimento artístico futuro; é na contemplação e no estudo desses primores que o Criador derramou a mãos prodigas por essa terra em que nascemos, que o artista encontrará os elementos da verdadeira Escola Brasileira (...) ao passo que a pintura histórica de batalhas vai decaindo do gosto público, os quadros de gênero e os de paisagem vão subindo em 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”³⁶.

Referendando a valorização da paisagem nacional e das pinturas de gênero como formas de expressão mais indicadas ao desenvolvimento das belas-artes, Felix Ferreira alinha seu discurso estético aos críticos brasileiros que na época representavam o discurso moderno. Contudo, o conteúdo de seu livro, que também analisa detidamente a exposição da AIBA de 1884, foi duramente criticado por Agostini que, nas páginas da *Revista Illustrada*, publicou o seguinte comentário:

“Depois de folhear este volume (...) 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. (...). 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, obras primas oficiais, decretadas não se sabe por quem!”³⁷

Referindo-se especificamente aos elogios feitos por Ferreira aos trabalhos realizados por artistas egressos da Academia e reunidos na instituição sob a denominação “Coleção de quadros nacionais formando a Escola Brasileira” organizada paralelamente à Exposição de 1879, a crítica de Agostini identifica a fragilidade dos argumentos expressos pelo autor da primeira publicação editada no Brasil inteiramente dedicada à história da arte e à reflexão sobre as artes nacionais. Em seu livro, depois de uma alentada digressão sobre a evolução da arte universal, Ferreira insere a produção brasileira neste amplo contexto reificando o incensado culto passadista dos trabalhos executados por Felix Emile Taunay e Victor Meirelles que, explorando a paisagem nacional seriam, em seu ponto de vista, os iniciadores da Escola Brasileira. Contrariando esta filiação, Agostini sugere que o ambiente artístico brasileiro em fins do século XIX possuía artistas mais afinados à verdadeira modernidade pictórica.

Três anos depois, a publicação do livro *A Arte Brasileira: pintura e escultura de*

³⁶ Ferreira, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre : Zouk. 2012. Os comentários referentes à mostra de 1884 que compõem o livro *Belas Artes: 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 como colaborador.

³⁷ *Revista Illustrada. Estudos e apreciações e Belas Artes*. Ano X, nº 408.p.7, 1885

Gonzaga-Duque 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. Referenciando o debate encampado por diversos intelectuais preocupados com os rumos da arte nacional, o livro de Gonzaga-Duque representa 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. Desta forma, analisando a história das artes no Brasil, o autor, apoiando-se nas teorias estéticas deterministas desenvolvidas pelos franceses Hippolyte Taine e Eugene Verón, absorveu a metodologia calcada na relação entre raça, meio histórico-social e produção artística estabelecida originalmente pelas reflexões propostas por Taine, associando-as à valorização dos recursos estilísticos e compositivos 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 a produção filiada ao academicismo.

Assim, contrapondo-se às interpretações propostas por outros críticos contemporâneos, Gonzaga-Duque estabeleceu novos parâmetros de análise da produção artística nacional e, apontando o “cosmopolitismo” como principal característica da arte brasileira, rejeitou as opções vinculadas ao realismo e ao naturalismo que haviam sido defendidas por seus antecessores. Partindo desta discordância, 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 antecessores aponta a pintura de cenas de gênero como possibilidade concreta para o desenvolvimento de uma arte pictórica que, no seu ponto de vista, deveria representar a vida urbana e o cotidiano da família burguesa.

Avançando em relação às proposições desenvolvidas por seus antecessores, o autor evita as tentativas de buscar convergências entre a produção nacional e a arte “moderna” realizada nos países europeus e propõe a valorização de alguns aspectos da obra desenvolvida por artistas como Pedro Américo, Georg Grimm, Almeida Junior, Belmiro de Almeida, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Antônio Parreiras, Castagneto, Agostinho José da Motta, Arsênio Silva, Augusto Off, Almeida Reis e Rodolfo Bernardelli que, segundo ele, sugerem a adoção de estratégias individuais distanciadas dos cânones impostos pela tradição

acadêmica. Porém, instaurada a República, 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 derivada do “cosmopolitismo” inerente à produção nacional, o crítico irá reestruturar 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, o crítico Domingos Tadeu Chiarelli 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”.³⁸

Em certa medida, este reposicionamento 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 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 Gonzaga-Duque irá ser encampado pela geração que, atuando sob a égide do regime republicano, se responsabilizará 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 modelos europeus, a crítica e a produção artística nacional passarão, cada vez mais, a dialogar com as produções realizadas no velho continente. Esta nova postura, absorvida paulatinamente pelos diversos agentes do ambiente cultural 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

³⁸ 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: Ensaios e Documentos).pp. 44 e 45.

das imposições externas que até então, haviam determinado os rumos do seu desenvolvimento.

No ano de 1890, os primeiros ecos deste novo posicionamento podem ser identificados na inauguração do Ateliê Livre³⁹, fundado pelos antigos alunos de Grimm e nas reuniões promovidas por professores e estudantes “modernos” que culminaram na reforma acadêmica que deu origem a Escola Nacional de Belas-Artes - ENBA, 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 estatutária realizada no âmbito da Escola Nacional teve sua origem na “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. Esta polarização entre gerações fica clara através da seguinte citação extraída de um artigo publicado por Mallet, onde ele se manifesta sobre a antiga Academia:

“O pessoal que lá está não serve (...) eles todos são velhos. E a revolução brasileira não se fez para fazer revolução. (...) Fez-se para entregar o Brasil a nós outros – os novos”⁴⁰.

Porém, as mudanças estatutárias introduzidas por Bernardelli que, como egresso do grupo “moderno” fora nomeado primeiro diretor da ENBA, não acarretaram em um rompimento definitivo com os antigos preceitos cunhados a partir da relação estabelecida entre artistas e representantes do poder estatal que objetivavam 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 República no plano das ideias, 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

³⁹ Fundado por alunos que, no âmbito dos embates pela reforma da Academia decidiram deixar de frequentar o estabelecimento e organizaram um curso livre, instalando-o no Largo de São Francisco. O comunicado sobre a inauguração deste “ateliê livre” conta com as assinaturas dos pintores Décio Villares, Amoedo, Aurélio Figueiredo, Manuel Teixeira da Rocha, Francisco Ribeiro, Castagneto, Emilio Rouéde, Henrique e Rodolpho Bernardelli, Eliseu Visconti e Baptista da Costa. (Conforme relação publicada na página 3 do *O Paiz*, 26 de junho de 1890).

⁴⁰ Mallet, Pardal. *Academia de Belas Artes*. In: *Gazeta de Notícias*, 30 de maio de 1890

história da Academia do campo artístico”.⁴¹

Reafirmando a pertinência destes argumentos, o levantamento documental realizado, sem menosprezar a importância histórica dos inúmeros debates críticos relacionados ao desenvolvimento das artes no Brasil, permite que se conclua que o projeto oitocentista de consolidação de uma Arte que referendasse integralmente as especificidades nacionais não pôde ser realizado. Evidenciando esta premissa, a perpetuação do hiato entre as aspirações dos críticos e os percursos desenvolvidos pelos artistas se prolongou 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 GERAL

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003. vols 1, 2 e 3.

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.

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

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da Ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo : Editora Senac, São Paulo, 2005.

_____. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo : Cosac Naify, 2010.

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

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo : Livraria Martins Editora. 1965. Coleção Biblioteca Histórica Brasileira. Tomos I e II.

⁴¹ Durand, José Carlos. *Arte, Privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo : Perspectiva, 2009.p.65.

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. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. (Coleção Textos; 15)

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

FERREIRA, Felix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Introdução e nota Tadeu Chiarelli, 2ª edição. – Porto-Alegre, RS: Zouk, 2012.

_____. *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.

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo : Cosac & Naify Edições, 2001.

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.

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

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

_____. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*; org. Julio Castañon Guimarães, Vera Lins. Belo Horizonte : Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995. 4ª ed.

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

HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Literatura. Rococó, Classicismo, Romantismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Monárquico*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

LEMONS, Delba Guarini. *O pensamento eclético na Província do Rio de Janeiro*. Niterói – EDUFF, 1996

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo : Editora 34, 2004. (10 volumes).

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

LINS, Vera. *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 2009. 2ª ed.

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.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2001.

REALE, Giovanni. *Estoicismo, Ceticismo e Ecletismo. História da Filosofia Grega e Romana*. Vol. 4. - PERINE, Marcelo (trad.). São Paulo : Edições Loyola, 1992.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia, SP : Ateliê editorial, 2008.

SCHWARCZ, Lílila Moritz. *As Brabas 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.

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

_____. *Uma Galeria para o Império: A coleção da Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas-Artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

CATÁLOGOS

Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos / organização e textos Lília Moritz Schwarcz com Elaine Dias; ensaios de Claudine Lebrun Jouve ...[et al.]. – Rio de Janeiro : Sextante, 2008.

Manuel de Araújo Porto-Alegre: singular & plural. Julia Kovensky; Leticia Squeff (organizadoras) – São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2014.

TESES

CARRARO, Elaine Cristina. *O Instituto Histórico de Paris e a regeneração moral da sociedade*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Professora Doutora Elide Rugai Bastos. Agosto 2002.

PINASSI, Maria Orlanda. *Três Devotos, uma fé e nenhum milagre: um estudo da revista Nitheroy, 1836*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Professora Doutora Élide Rugai Bastos. Novembro 1996.

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.

PERIÓDICOS (Revistas):

Aurora Fluminense (1827-11839)

Nytheroi: revista brasileira de ciências, letras e artes (1836)

Minerva Brasiliense: jornal de ciências, letras e artes (1843-1845)

Guanabara: revista artística, científica e literária (1849-1856)

O Brazil Ilustrado: publicação literária (1855-1856)

Revista Brasileira (1857-1861; 1879-1881; 1895-1898)

Revista Popular (1859-1862)

Brazil Artístico: revista da Sociedade Propagadora das Belas-Artes (1858)

O Espelho: revista semanal de literatura, modas, indústria e artes (1859-1860)

Revista Musical e de Belas-Artes (1879-1880)

Revista Illustrada (1876-1891)

Semana Illustrada (1860-1876)

Vida Fluminense (1868-1876)

Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos úteis (1887)

Revista do Instituto Histórico Brasileiro (1838-...)

Ilustração Brasileira (1854-1855)

PERIÓDICOS (Jornais)

Reverbero Constitucional Fluminense (1821-1822)

A Verdade: jornal miscelâneo (1832-1834)

Jornal do Comércio (1827-1890)

Diário do Rio de Janeiro (1821-1878)

Correio Oficial (1834-1835)

O Mercantil (1844-1847)

Correio Mercantil (1852-...)

Correio da Tarde (1850-1857)

A Marmota (1859-1861)

O Apostolo (1866-1903)

Gazeta de Notícias (1875-1876; 1890)

A República (1870-1874)

O Cruzeiro (1878)

O Besouro (1878)

O Paiz (1890)