

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

IRIS CRISTINA FABRI PAIVA

**ENTRE PINCÉIS E PENAS: OS ESCRITOS SOBRE A PINTURA NO RIO DE
JANEIRO OITOCENTISTA (1840-1885)**

FRANCA

2019

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

IRIS CRISTINA FABRI PAIVA

**ENTRE PINCÉIS E PENAS: OS ESCRITOS SOBRE A PINTURA NO RIO DE
JANEIRO OITOCENTISTA (1840-1885)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Milena da Silveira Pereira.

FRANCA

2019

Paiva, Iris Cristina Fabri
Entre pincéis e penas: os escritos sobre a pintura no
Rio de Janeiro oitocentista (1840-1885) / Iris Cristina
Fabri Paiva. -- Franca, 2019
142 p.: il., tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientadora: Milena da Silveira Pereira

1. Brasil-Império. 2. Rio de Janeiro. 3. Imprensa
fluminense. 4. Crítica às pinturas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

IRIS CRISTINA FABRI PAIVA

**ENTRE PINCÉIS E PENAS: OS ESCRITOS SOBRE A PINTURA NO RIO DE
JANEIRO OITOCENTISTA (1840-1885)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Milena da Silveira Pereira

BANCA EXAMINADORA

PRESIDENTE: _____

Profa. Dra. Milena da Silveira Pereira

1º EXAMINADOR: _____

Profa. Dr. José Carlos Barreiro

2º EXAMINADOR: _____

Prof. Dra. Ana Carolina de Carvalho Viotti

Franca, 14 de outubro de 2019

À minha mãe, Emilia.

AGREDECIMENTOS

De antemão agradeço a orientação da Profa. Dra. Milena da Silveira Pereira que, com paciência, me ajudou no melhor encaminhamento da dissertação e não deixou de me ouvir quando precisei. Sou grata, também, ao grupo de pesquisa “Escritos sobre os Novos Mundos: uma história da construção de valores morais em língua portuguesa” cujas constantes reuniões, presididas na biblioteca da Profa. Dra. Susani Silveira Lemos França e do Prof. Dr. Jean Marcel Carvalho França, me permitiram sanar questionamentos referentes à pesquisa aqui realizada. Agradeço, ainda, aos professores que compuseram minha banca de qualificação, Profa. Dra. Ana Carolina de Carvalho Viotti e Prof. Dr. Leandro Alves Teodoro, que com seus comentários pertinentes proporcionaram as modificações realizadas na pesquisa. Reconheço, ainda, o valor que a Dra. Ana Carolina Viotti teve nos meus anos de graduação. Muito do meu caráter de pesquisadora foi formado no período em que estagiei no “Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa Histórica” (CEDAPH), local que a professora atua até hoje como historiógrafa. Sou, portanto, muito grata àqueles anos.

Desejo igualmente agradecer aos meus amigos que permaneceram ao meu lado nesses anos, em especial a Nayara, a Julia e Adrielli. À Ju e a Dri por terem dividido não apenas as contas e os boletos desses anos de mestrado, mas também a Holly e o Nikito, além dos momentos de risos, choros e reflexões. À Nay porque, mesmo distante, me amparou sempre que necessário via mensagens e leituras livres, porém francas, a respeito de alguns textos que compõe esse trabalho. Não posso deixar lembrar da minha psicóloga Juliana Souza que esteve comigo durante o processo seletivo até boa parte da fase final do mestrado. Graças a Ju foi possível me conhecer melhor como pessoa e aprimorar minhas habilidades, acreditar mais em mim e entender que momentos de tensões sempre existem, contudo não estarei sozinha para passar por eles. Obrigada a todas, pois com vocês o caminho ficou mais fácil.

Não esqueceria, também, da minha família materna. Pessoas com as quais sempre pude contar em todos os períodos da minha vida, aqui incluso esses dois anos, e que nunca me abandonaram apesar de todas as divergências tão comuns entre familiares. Espero que vocês também saibam da importância que têm para mim.

Ao Vinicius, por tudo o que eu e você vivenciamos nesses últimos dois anos de relacionamento, apenas tenho a dizer o quão grata sou, e continuarei sendo, por sua paciência, ajuda e carinho comigo e nosso gatos, Botinhas e Pepe. Nosso relacionamento pode ser recente,

contudo, a ajuda mútua que configura a nossa dinâmica de casal apenas agregou bons sentimentos e instantes aos dois. Obrigada.

Por fim, a pessoa mais presente na minha vida, minha mãe, Emilia. Nos momentos em que nem eu acreditava em mim, você esteve lá e nunca duvidou da minha capacidade. O seu apoio incondicional me ajudou, e continua ajudando, a passar por todos os pesares e alegrias da vida. Gratidão não consegue descrever o que sinto por ti. Esse trabalho todo não teria sido possível sem você, nesses 26 anos, ao meu lado.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A realidade que eu conhecera já não existia. [...] Os lugares que conhecemos não pertencem sequer ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não passam de uma delgada fatia em meio às impressões contíguas que formavam nossa vida de então; a recordação de certa imagem não é mais que a saudade de determinado instante; e as casas, os caminhos, as avenidas, infelizmente, são fugitivos como os anos.

Marcel Proust, 1913

PAIVA, Iris Cristina Fabri. **Entre pincéis e penas: os escritos sobre a pintura no Rio de Janeiro Oitocentista (1840-1885)**. 2019, 142 p. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Franca, 2019.

RESUMO

No Oitocentos carioca, a pintura foi paulatinamente ganhando espaço na sociedade e nos impressos deste tempo. A partir da década de 1840, a imprensa da capital do império começa a publicar um número significativo de escritos sobre belas-artes e a preocupação dos artistas com as técnicas da arte de pintar cresce dentro da Academia Imperial de Belas Artes. Considerando que é no século XIX que os propósitos de civilizar e de forjar uma nacionalidade ganham força, o principal objetivo dessa dissertação é interrogar – a partir da análise das críticas impressas sobre belas-artes, com enfoque na pintura, lançadas no Rio de Janeiro entre os anos de 1840 e 1885, data primeira obra dedicada às belas artes publicada na capital do império – o que era pintura para o período, que lugar essa atividade ocupou na imprensa carioca e como essas publicações buscaram forjar uma nacionalidade brasileira. O caminho da institucionalização da arte de pintar, a criação de modelos para a pintura e seu papel para se pensar um passado brasileiro é, pois, o propósito desse trabalho.

Palavras-chave: Brasil-Império; Rio de Janeiro; Imprensa fluminense; Crítica de pintura.

PAIVA, Iris Cristina Fabri. **Among brushes and quills: the writings about the painting in nineteenth century Rio de Janeiro (1840-1885)**. 2019, 142 p. Dissertation (Master in History and Social Culture) – Faculty of Human and Social Sciences of Franca, Paulista State University “Júlio de Mesquita Filho”, campus of Franca, 2019.

ABSTRACT

In Nineteenth Century Rio de Janeiro, painting had gradually been gaining room in the society and in the press of that time. After the Eighteen Forties, the press of the Empire's capital started to publish a significant amount of writing about the fine arts and the artists' concern with the painting techniques grew inside the Academia Imperial de Belas Artes. Considering that it's in the Nineteenth Century that the purposes of civilizing and forging a nationality gained strength, the main goal of this dissertation is to interrogate – starting from the analysis of the printed criticism about the fine arts, focused on the painting, launched in Rio de Janeiro between 1840 and 1885, date of the first work dedicated to the fine arts published in the Empire's capital – what painting was for that period, what place has this activity occupied in the *carioca* press and how the published materials aimed to forge a Brazilian nationality. The way to the institutionalization of the art of painting, the creation of models for the painting and its role for thinking a Brazilian past is, therefore, the purpose of the present work.

Keywords: Empire of Brazil; Rio de Janeiro; *Fluminense* press; Painting criticism.

LISTA DE IMAGENS

| | |
|-----------------|-----|
| Figura 1 | 74 |
| Figura 2 | 74 |
| Figura 3 | 88 |
| Figura 4 | 92 |
| Figura 5 | 97 |
| Figura 6 | 98 |
| Figura 7 | 105 |
| Figura 8 | 109 |
| Figura 9 | 110 |
| Figura 10 | 113 |
| Figura 11 | 116 |
| Figura 12 | 118 |
| Figura 13 | 120 |
| Figura 14 | 122 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|----------------|----|
| Quadro 1 | 44 |
| Quadro 2 | 58 |

LISTA DE TABELA

| | |
|----------------|----|
| Tabela 1 | 66 |
|----------------|----|

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| APRESENTAÇÃO | 15 |
| Parte I. Educar sobre a arte de pintar na capital do Império | 18 |
| Capítulo 1. Divulgar o belo no Rio de Janeiro oitocentista | 18 |
| Capítulo 2. Instruir a pintar no Rio de Janeiro | 32 |
| Parte II. Uma nação pintada na escrita fluminense | 67 |
| Capítulo 3. “Opiniões desapassionadas” | 67 |
| Capítulo 4. O nobre fito da pintura | 86 |
| “Pinturas de botequim” | 86 |
| “Pinturas estimáveis” | 103 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 124 |
| BIBLIOGRAFIA | 127 |
| ANEXOS | 135 |

APRESENTAÇÃO

Em 1879, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), arquiteto formado pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), escreveu uma crítica sobre a Exposição Geral deste mesmo ano. Nessa Exposição da AIBA, foi apresentado pela primeira vez ao público brasileiro os quadros de Víctor Meirelles (1832-1903), *A Batalha de Guararapes* (1879) (figura 9), e de Pedro Américo (1843-1905), *A Batalha do Avaí* (1877) (figura 6), ambos professores dessa instituição. De forma inédita para a Academia, duas telas históricas originais, representando um passado nacional e criadas por pintores brasileiros formados pela instituição, foram expostas lado a lado. Este fato extraordinário criou um alvoroço entre os letrados e artistas que residiam na Corte e fomentou uma significativa discussão na imprensa carioca acerca da arte de pintar. Bethencourt da Silva, incentivador das artes e fundador da Sociedade Propagadora de Belas Artes (1856), afirmava que a pintura não possuía prefácios; o pintor, por meio “de um só relance de um só jato”, apresentava o assunto e o fim de sua tela, ou seja, cada linha figurava uma palavra que, ao estarem reunidas, representavam “uma ideia, um princípio, ou, o que mais é, uma missão geradora de futuros acontecimentos”.¹ Em outras palavras, para o crítico arquiteto,² assim como para boa parte dos entusiastas das artes desse tempo, a obra de arte seria capaz de traduzir o momento histórico e o espírito de um nação.

Mais do que isso, como declarou o crítico que assinava Mirandola, a “verossimilhança com o passado” em pinturas dessa estirpe, como as apresentadas na Exposição de 1879, era de extrema importância, contudo, nas mãos de um “grande pintor”, essa verdade adquiriria uma “maleabilidade” tamanha que se tornaria “complacente e submissa” aos caprichos do artista, que conseguiria “pouco a pouco transfundir-lhe o próprio sangue e dar-lhe diploma de imortalidade” na pintura.³ Dito de outro modo, a capacidade do pintor de figurar o belo na obra

¹ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. *Bellas Artes II*. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Escritório da Revista Brasileira. Primeiro ano, tomo I, 1879, p. 288. Para melhor compreensão de leitura se tornou imprescindível transpor para as regras gramáticas atuais as citações diretas sem que as ideias centrais fossem perdidas.

² No decorrer da dissertação nos preocupamos em descrever alguns dos letrados como “críticos artistas”, modificando apenas a área de atuação de cada um deles, pois, em sua maioria, eles não apenas escreveram a respeito da pintura, como também exerceram sua profissão como artistas. Assim que nomes como Manuel Araújo Porto Alegre e Émile Félix Taunay foram considerados como “crítico pintores” e Bethencourt da Silva “crítico arquiteto”. Achamos significativo abordar esses homens por meio de suas respectivas práticas artísticas tendo em vista a crescente discussão crítica acerca das belas artes e da importância que a arte de pintar passava a deter para a recente nação.

³ Mirandola. *Ainda a Batalha de Guararapes*. In: **Revista Musical e de Bellas Artes**. Rio de Janeiro: Typ. Hilderbrandt, anno I, n. 20, 17 de maio de 1879, 1879, p. 1 e p. 2.

de arte manifestaria esse sentimento intrínseco a cada nação e ajudaria a fundar uma nacionalidade na pintura.

O Oitocentos brasileiro, a propósito, foi um século marcado pela tentativa dos letrados de forjar uma nacionalidade e civilizar a recente nação.⁴ Neste palco, a imprensa tornava-se parte fundamental para que os ideais desses homens pudessem prosperar no Brasil.⁵ Por conter a primeira instituição artística do país, a AIBA, comumente identificada como Palácio das Belas Artes por esses letrados, o Rio de Janeiro passava a ser um ponto de convergência desse conhecimento acerca da arte de pintar. Tomada como um elemento importante na busca da civilização e do progresso da recém fundada nação brasileira, as belas artes passaram, cada vez mais, a atrair a atenção dos cariocas e de alguns letrados da época. A pintura, como buscaremos apresentar ao longo do trabalho, foi paulatinamente ganhando espaço na sociedade e nos impressos deste tempo. A partir da década de 1840, inclusive, a imprensa da capital do Império começava a publicar um número significativo de escritos sobre as belas artes e a situação da Academia Imperial, graças ao patrocínio régio, tornava-se mais estabilizada e crescia a preocupação dos artistas com as técnicas da arte de pintar. Assim, mapear o discurso da imprensa carioca do século XIX sobre a pintura – principalmente entre os anos de 1840 e 1885, data da primeira obra dedicada às belas artes publicada na capital do Império –, com o propósito de apreender o que esses escritos disseram sobre o belo e a arte de pintar no Rio de Janeiro e como essas publicações se inseriram na crescente discussão acerca de uma nacionalidade brasileira deste tempo, é objetivo do presente estudo.

Para que esses desígnios fossem mais bem delineados, o trabalho está dividido em duas partes contendo, cada uma delas, dois capítulos. Na primeira parte, intitulada *Educar sobre a arte de pintar na capital do Império*, buscaremos explorar como se deu a instrução da pintura no Rio de Janeiro, a partir de dois eixos de análise: um primeiro voltado aos escritos dos artistas fluminenses sobre o belo lançados na imprensa da Corte; e um segundo interessado em abarcar o papel da AIBA na educação artística brasileira, principalmente no tocante à arte de pintar. Desse modo, no primeiro capítulo nos atentamos a algumas questões como: o que eram as belas

⁴ Sobre a questão da nação e do civilizar ver CANDIDO, Antônio. **A formação da literatura brasileira**. Volumes 1 e 2. São Paulo: Livraria Martins, 1960; FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999

⁵ Para maiores informações sobre a história da imprensa no Brasil ver BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1800 – 1900**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010; MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011; SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

artes para o período? Qual a principal distinção entre belas artes e mecânicas e por que existia uma necessidade de diferenciá-las? Qual foi a importância da Sociedade Propagadora de Belas Artes nesse tempo? Como o belo se inseria nesses dois tipos de artes? E qual o lugar da pintura dentro das artes do belo e qual seu papel para o desenvolvimento da nação? Para que essas indagações pudessem ser respondidas, nos debruçamos em textos impressos que se dedicaram a pensar tanto acerca da história das belas artes, quanto sobre o belo e sua relevância para as artes do belo e as mecânicas. No segundo capítulo realizaremos, uma breve apresentação do processo de institucionalização das belas artes no Rio de Janeiro, explorando os estatutos criados e reformulados ao longo do Império brasileiro e o papel dessas mudanças para a afirmação das artes e dos artistas no cenário carioca oitocentista. Mais detalhadamente, analisaremos o papel que a AIBA teve para a promoção das belas artes, especialmente da pintura, o surgimento das Exposições Gerais, dos Prêmios de Viagem e de outras ações que ajudaram a avultar a arte de pintar no país, bem como destacaremos os principais diretores do Palácio das Belas Artes e suas atuações no sentido de implementar um estudo mais especializado da pintura no Brasil.

Na segunda parte, denominada *Uma nação pintada na escrita fluminense*, buscaremos refletir a respeito da crítica sobre a pintura publicada na imprensa carioca e qual foi seu papel para o desenvolvimento da nação e de uma pintura que se configurasse nacional. Em “*Opiniões desapassionadas*”, terceiro capítulo deste trabalho, apresentaremos a importância da imprensa para o progresso do país e como a escrita crítica publicada em páginas de periódicos esteve presente nesse século XIX, demonstrando seu papel nessa busca pela civilização. Ademais, exporemos como algumas agremiações, em maioria literárias, foram significativas para que esses escritos sobre a pintura pudessem ser publicados, bem como a criação de revistas e sociedades específicas para o nobre fim das belas artes, como a Sociedade Propagadora das Belas Artes. Uma das perguntas norteadoras desse capítulo, portanto, é qual o papel, para esses homens ilustres, que os escritos críticos tinham no Oitocentos fluminense e como a crítica da pintura se inseria nesse lugar? No quarto e último capítulo, desdobraremos a crítica das obras de arte, apontando as prescrições que o pintor deveria ou não seguir, quais os modelos de tela a serem seguidos e qual pintura foi possível no Brasil do Oitocentos.

Apresentado tais caminhos e indagações, vejamos, então, as etapas da instrução e institucionalização das belas artes no Rio de Janeiro, especialmente da pintura, que lugar essa atividade ocupou na imprensa fluminense, o que os escritos sobre a pintura dissertaram sobre o país e como essas publicações buscaram forjar uma nacionalidade brasileira.

Parte I

Educar sobre a arte de pintar na capital do Império

*O movimento ou a imobilidade; o pesado ou airoso; a calma ou a violência simbolizam um povo ou uma nacionalidade. Mas se todos os elementos fundamentais da beleza estão na terra, só ao espírito do artista é dado descobri-los. A beleza não existe nas condições de uma vitalidade compreensível sem primeiramente receber na mente do poeta o cunho da compreensão humana; a ciência filha da observação da verdade positiva dissipa os erros; a arte embevecida nos parâmetros do idealismo constitui a beleza.*⁶

Bethencourt da Silva, 1879

Capítulo 1

Divulgar o belo no Rio de Janeiro oitocentista

No início de seu livro *Belas artes: estudos e apreciações*,⁷ publicado pela primeira vez em 1885, o letrado fluminense Félix Ferreira (1841-1911) reconhecia a arte como

a expressão da necessidade e não do capricho; inútil seria procurar a sua origem na história, pois ela começa com a própria história. Quando um selvagem constrói a cabana com troncos e ramos de árvores obedece a uma necessidade material: a de abrigar-se; mas, procurando fazê-la a seu gosto, tão bonita quanto possível, tornando-a do chefe distinta de todas as outras, obedece a uma necessidade moral: que é a aspiração do belo. [...] ‘O que parece certo’, diz Mercey, ‘é que a arquitetura precedeu a escultura e a esta se seguiu a pintura. Era preciso construir a casa antes de orná-la, levantar primeiramente o templo para erigir depois o ídolo’⁸

Considerado o primeiro estudo de um brasileiro sobre o assunto publicado em livro no país, *Belas Artes* apresenta não só as exposições artísticas que ocorreram na capital do Brasil durante a década de 1880, como também narra uma breve história geral da arte. Nesse excerto de Ferreira, a arte é comparada ao homem no mundo, ou seja, ambos aparecem lado a lado na história. Segundo o raciocínio do letrado, o desenrolar da arte seguiu o contínuo aperfeiçoamento das sociedades humanas no decurso da história; civilizar uma sociedade, portanto, atrelava-se às artes, e estas ganhavam novos atributos e progressos distintos,

⁶ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. *Bellas Artes I*. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Escritório da Revista Brasileira. Primeiro ano, tomo I, 1879, p. 130.

⁷ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

dependendo do momento em que determinada nação ou país se encontravam. O primeiro vestígio do surgimento de uma arte nasceria por uma necessidade material do homem, como, por exemplo, construir um local de morada para a sua sobrevivência utilizando-se de meios relacionados às artes mecânicas. Posterior a essa prioridade material, viria a necessidade moral, composta, unicamente, pela aspiração desse homem ao belo, transformando, assim, as artes de ofícios em artes belas. Nessa narrativa de Ferreira, alimentada, em muito, por Frédéric Bourgeois de Mercey (1805-1860) – pintor, crítico da arte e novelista francês – e René Ménéard (1827-1887) – historiador da arte francês –, ambas as artes, as belas e as de ofício, não poderiam ser consideradas um mero capricho humano, mas, sim, uma necessidade expressa pelo homem para desenvolver e apurar a sociedade. A humanidade, portanto, após alcançar e desenvolver a necessidade material, passaria, como uma espécie de caminho previamente traçado, a atentar-se para a necessidade moral, ou seja, para o desejo pelo belo.

Definir as chamadas “belas artes” no Rio de Janeiro oitocentista passava, necessariamente, pela discussão do que era esse belo. O arquiteto formado pela Academia Imperial de Belas Artes e membro fundador da Sociedade Propagadora das Belas Artes, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), por exemplo, considerava que

Nas artes como na eloquência, a beleza não está na verdade do mundo material; ao contrário, a beleza natural do objeto representado transporta-se às regiões do sublime, une-se à beleza racional da execução para elevar-se até aos domínios do ideal onde a obra humana se purifica livre dos acidentes que acompanham os frutos da natureza real. O belo ideal, como o compreendem os artistas, não é um ser contrário ou negativo da beleza real; é apenas a própria natureza idealizada, isto é, engrandecida no estudo da perfeição [...] Fixando o que é transitório ou fugitivo, uma lágrima, um sorriso, uma satisfação ou uma dor, a arte vence a natureza e a idealiza, dando-lhe uma amenidade ou um vigor que não existia na sua forma comum.⁹

Para Silva, o trabalho de um verdadeiro artista era buscar o ideal da natureza e não meramente copiá-la. A procura pelo belo ideal era secular, sendo que sua discussão teve início com Giorgio Vasari (1511-1574), arquiteto e pintor italiano. Vasari escreveu uma coletânea biográfica, em 1550, a respeito de inúmeros artistas de Florença e Roma, coletando nomes do século XIV até o início do século XVI. Nessa obra, era possível identificar uma teoria artística em que a arte seguia um desenvolvimento baseado na natureza, passando por nascimento, crescimento e decadência. Somado a isso, Vasari cunhou a ideia de “belo ideal”, que fundamentaria a busca

⁹ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. *Bellas Artes II*. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Escritório da Revista Brasileira. Primeiro ano, tomo I, 1879, p. 286.

dos artistas por representar o mundo conforme sua ordem imutável e eterna. O artista tinha, pois, o papel de representar não o que via na natureza, mas aquilo que esta deveria ser, espelhando a perfeição divina.¹⁰ Posteriormente, mais especificamente durante o Setecentos, o alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), historiador considerado o pai da arqueologia, retomaria a ideia do belo ideal de Giorgio Vasari. Distanciando-se, contudo, do italiano em apenas um ponto: enquanto Vasari acreditava que a Roma antiga havia sido a nação que conseguiu expressar com perfeição esse ideal, Winckelmann fixava a Grécia clássica como o ponto mais alto da beleza ideal a que a arte havia conseguido chegar. Assim, Winckelmann, imbuído da busca por esse ideal nas artes, consolidou o pensamento de que o artista deveria se voltar para a nação grega, copiá-la incessantemente, para então conseguir compreender e representar a perfeição divina da natureza que os gregos haviam alcançado tão bem.¹¹ Os pensamentos de Giorgio Vasari, sobre a beleza ideal, e de Johann Wickelmann, acerca da Grécia clássica, perdurariam até boa parte do Oitocentos. No Brasil, tais concepções foram disseminadas entre a maioria dos letrados e artistas que discorreram sobre as belas artes no Rio de Janeiro, em especial os formados pela Academia Imperial de Belas Artes, graças à chegada da colônia francesa¹² à Corte fluminense, em 1816, e aos brasileiros que estudaram na Europa, como Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879), pintor gaúcho formado pelo Palácio das Belas Artes do Rio de Janeiro e discípulo do francês Jean Baptiste Debret (1768-1848).

Bethencourt da Silva, assim, concluiu sua concepção sobre a beleza ideal refletindo a respeito da vocação artística, “essa faculdade sublime de ver e sentir as coisas de um modo elevado, distinto, puro e nobre, que encanta, fascina, deleita e eleva a alma de um povo ou ainda mais a da humanidade”,¹³ e que, inclusive, não era passada do mestre para o discípulo. A ideia de vocação estava inserida em uma concepção romântica, cara ao Oitocentos brasileiro, que congregou os artistas da recente nação em dois posicionamentos principais, a saber: um primeiro que tinha a preocupação constante, como será explorado nesse trabalho, de priorizar

¹⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016, p. 71 e 72.

¹¹ DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, p. 82 e 84; *Ibid.*, p. 72 e 73; SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Wickelmann. In: **Kriterion**. Belo Horizonte, nº117, Jun./2008, p. 67-77.

¹² Nas fontes utilizadas não foi encontrada a utilização da expressão “missão artística francesa”, mas sim “colônia francesa”. Lilia Schwarcz também nos ajudou a compor essa escolha ao afirmar que, no período da vinda desses artistas ao Rio de Janeiro, os conterrâneos denominaram a ação como “colônia francesa”. Ainda para a historiadora, não existiu uma coesão entre esses artistas que permitisse o uso de “missão”. Para maiores informações ver: SCHWARCZ, Lilia M. A arcádia francesa chega ao Brasil: as telas melancólicas de Nicolas-Antoine Taunay. In: PERRONE-MOISÉ, Leyla (org.). **Cinco séculos de presença francesa no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 55-85.

¹³ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. Bellas Artes II. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Escritório da Revista Brasileira. Primeiro ano, tomo I, 1879, p. 287.

temas nacionais, não sem antes treinarem seus pincéis em outros assuntos, como os bíblicos ou cópias de quadros consagrados;¹⁴ e um segundo, que defendia o sentimento de superioridade perante os homens comuns, com base na ideia de que o artista seria capaz de transmitir a sensibilidade da nação e a beleza ideal por meio de sua obra.¹⁵ Embora existissem ensinamentos básicos a serem seguidos por todos os artistas, a distinção entre os grandes e os medíocres passava a considerar aquele que conseguisse, em sua obra, desvendar o real convertendo-o na sua forma divina, colocando o sublime na sua arte e expressando o sentimento de seu povo.

Entre os letrados oitocentistas que residiram na capital fluminense, a reflexão sobre o desenvolvimento do país apresentou-se como uma constante, guiada pelo anseio de que o Brasil se desenvolvesse política, social e culturalmente e, assim, alcançasse o voo da civilização.¹⁶ Nesse palco de debates, a defesa da ciência por parte dos letrados esteve presente de forma incisiva e tornava-se cada vez mais importante nos esforços para que a recente nação fosse capaz tanto de constituir uma indústria nacional, quanto de se consolidar como um país ilustrado. O incremento que a ciência recebeu nesse período se deu, principalmente, por meio de incentivos do próprio Imperador D. Pedro II, pela criação de associações como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ou a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, e também pela a divulgação na imprensa de artigos de cunho científico em jornais e revistas, de associados ou não, no período.¹⁷ A ciência, segundo o próprio Bethencourt da Silva, dissipava os erros por meio da “observação da verdade positiva”, dedicando-se a compreender a natureza a partir da exatidão e de métodos rígidos que o mestre passaria aos discípulos. A relação da ciência com a natureza diferia, portanto, daquela estabelecida pelas belas artes, em que o sentimento do belo, ao contrário das regras artísticas e dos métodos científicos, não era passível de ser transferido, mas algo próprio do artista.¹⁸ Para esses homens das letras, a humanidade estaria sempre em busca do belo, aperfeiçoando constantemente o mundo material, de tal maneira que as belas

¹⁴ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016, p. 62 e 63; SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. **A natureza como paisagem imagem e representação no Segundo Reinado**. Revista USP, São Paulo, n. 58, julho/agosto 2003, p. 6-29.

¹⁵ CANDIDO, Antônio. **A formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). 2º Vol. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969, p. 26.

¹⁶ FRANÇA, Jean. **Literatura e sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista**. Lisboa: Imprensa da Moeda, 1999, p. 10 e 11.

¹⁷ Para maiores informações sobre o desenvolvimento da ciência e sua divulgação no oitocentos: GESTEIRA, Eloisa, KURY, Lorelai (orgs). **Ensaio de história das ciências no Brasil**: das luzes à nação independente. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012; SILVA, Maria B. Nizza. **Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro** (1808-1821). São Paulo: Companhia Editora Nacional, p. 115-146; VENANCIO, Giselle Martins. Ler ciência no Brasil do século XIX: a *Revista Popular* (1859-1862). In: **História, Ciências e Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, vol. 20, novembro 2013, p. 1153-1162.

¹⁸ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. **Bellas Artes II**. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Escritório da Revista Brasileira. Primeiro ano, tomo I, 1879, p. 287.

artes se sobrepunham a qualquer outra produção humana, por ser a única capaz de desvendar a criação divina.

As reflexões acerca do divino e da religião estiveram presentes nessa discussão sobre o belo produzida no Rio de Janeiro imperial. As belas artes teriam nascido de uma tentativa da alma humana de “unir-se com o céu”, como afirmava João de Andrade Corvo (1824-1890), ministro português que teve dois textos sobre as artes belas publicados,¹⁹ em 1857, n’*O Brasil Artístico* – revista pertencente à Sociedade Propagadora de Belas Artes do Rio de Janeiro. O belo, para os letrados do Oitocentos, estava conectado intimamente à representação divina, ou seja, para os pintores, era preciso conseguir retratar o seu objeto não somente da maneira como este se apresentava à visão, mas como Deus o criou; daí vinha a ideia do sentimento do belo, a capacidade de captar uma transcendência na Criação. Essa união da alma com o céu teria sido realizada por meio da religião e da arte, “esta recebeu os caracteres que lhe imprimiu aquela como mais forte; e ambas se uniram no templo, ambas se abraçaram na arquitetura”.²⁰ Para Corvo, “de todas as forças criadoras, a mais poderosa, a que gera as obras mais colossais, se não sempre as mais graciosas, é a religião: o sublime nasce dela mais naturalmente do que o belo”.²¹ O ministro português enfatizava a diferença entre o sublime e o belo para que pudesse, em seus textos, exemplificar a importância que as religiões orientais tiveram para a criação das belas artes. Cabe salientar que tanto Félix Ferreira em seu trabalho mencionado, *Estudos e apreciações*, quanto o ministro português, tomavam a Índia e o Egito como os dois principais berços da comunhão entre terra e céu.

O sublime na arte, portanto, surgiria dessa necessidade primordial humana de se conectar, ou reconectar, com Deus, dado que a alma, “a emanção divina criada para gozar os prazeres” da perfeição, perdera esse vínculo por obra do pecado.²² A edificação de templos constituiu, por conseguinte, a maneira mais primitiva de se reestabelecer o laço com o Criador, dedução que permitia a esses letrados afirmar que o nascimento das belas artes se deu pela arquitetura. Porém, entre as religiões pagãs, com exceção da grega, a arte de erigir construções se dedicava exclusivamente ao sublime e não ao belo ideal. A continuidade das belas artes, para Corvo, dado a potencialidade do “universo artístico criado pela arquitetura”, estaria na escultura, uma forma de “ornamentar a rigidez arquitetônica”. A pintura, por sua vez, engrandece “com seus encantos a riqueza da arquitetura, e recebe dela tal desenvolvimento e

¹⁹ A saber, CORVO, João De Andrade. *Bellas Artes: A India*, pp. 107-110. *Bellas Artes: O Egypto*, pp. 154-168. In: **O Brasil Artístico**. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de B. Baptista Brasileiro. Tomo I, 1857.

²⁰ *Ibid.*, p. 105.

²¹ *Ibid.*, p. 108

²² *Ibid.*, p. 107.

perfeição que, em breve emancipada, vive por si só e por si só representa uma série de novas ideias e de belezas”; e, finalmente, “o som, a harmonia” que dá “voz à pedra morta”.²³ Dito de outra forma, a pintura, como as outras artes, nasceu para enobrecer a arquitetura, conseguindo, posteriormente, se desvencilhar e tornar-se sozinha uma grande arte.

Já Félix Ferreira afirmava que apenas a Grécia teria conseguido “arrancar a arte do materialismo em que vivia e do panteísmo que a atrofiava, para elevá-la às serenas regiões do ideal e do belo”.²⁴ Inspirado, ainda, em Frédéric de Mercey, o letrado fluminense asseverava que os gregos antigos, cercados por um solo fértil do heroísmo e por uma beleza natural, conseguiram desenvolver uma religião que foi, “senão original, pelo menos mais harmônica, mais consentânea com os impulsos generosos do coração e com os arroubos da fantasia”.²⁵ Na tentativa de dar a entender aos letrados cariocas um pouco da história dessas artes do belo, e mesmo de tentar fundar uma história da arte no Brasil,²⁶ esses letrados descreveram exemplos de apogeu e decadência históricos da arquitetura, da escultura e da pintura.

Ainda assim, tornava-se necessário encontrar uma referência no próprio passado brasileiro capaz de demonstrar a presença de um espírito artístico no país; logo, a busca de uma nacionalidade brasileira para as artes era manifesta. Porto Alegre, a esse respeito, foi um dos pioneiros na busca por criar uma história das belas artes da recente nação.²⁷ Em 1841, depois de retornar de sua estadia na França, o pintor proferiu um discurso no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro acerca da pintura no Brasil setecentista. Nas suas próprias palavras,

No teatro das produções do gênero humano, as belas artes, que começam sempre com a religião, são as últimas que vem sentar-se nos seus bancos a par das ciências; elas aparecem ataviadas de toda a sua pompa, e impregnadas das ideias dominantes como a última expressão da mente contemporânea. São mais um termômetro sensível para o filósofo, porque marcam o pensamento da época, e o contato mais ou menos íntimo com a civilização desta ou daquela nação.²⁸

²³ CORVO, João De Andrade. *Bellas Artes: A Índia*. In: **O Brasil Artístico**. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de B. Baptista Brasileiro. Tomo I, 1857, p. 104 e 105.

²⁴ FERREIRA, Félix. **Belas artes: estudos e apreciações**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 63.

²⁵ *Ibid.*, p. 64.

²⁶ Tadeu Chiarelli, na Introdução da reedição de *Belas Artes* em 2012, explica que o livro de Ferreira é importante por inaugurar “de forma sistemática as reflexões sobre a arte no país” e trazer para o Brasil uma obra nos moldes como a disciplina de história da arte “era entendida no século XIX: enciclopédica e supostamente universal.” CHIARELLI, Tadeu. Introdução. In: *Ibid.*, p. 9.

²⁷ SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 146 e 147.

²⁸ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Sobre a antiga escola de pintura fluminense. In: **Jornal do Instituto Historico Geographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia de D. L. Dos Santos. Tomo terceiro, 1841, reimpresso em 1860, p. 548.

Esse início de sua fala indicava a preocupação de mostrar que a recente nação brasileira detinha um passado em que a criação pictural se fez presente e, portanto, estava próxima da civilização. No Oitocentos fluminense, a pintura foi constantemente mencionada como a arte que denotava com maior clareza o nível que cada sociedade se encontrava no processo de civilização, por ser a última das belas artes a se desenvolver na humanidade. Porto Alegre, ao declarar, por exemplo, que o belo era como um “termômetro sensível” capaz de mostrar o contato da nação com o progresso, anunciava que o Brasil já tinha começado a trilhar sua história com a “escola de pintura fluminense”. Em *Sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense*, como o próprio título do artigo sugere, o pintor almejava “arrancar do esquecimento alguns nomes ilustres nas artes, nomes de artistas que honraram a terra em que nasceram, e que fundaram a primitiva Escola Fluminense”. Embora a historiografia não indique a existência dessa escola,²⁹ Porto Alegre destaca os nomes de Frei Ricardo do Pilar (1635-1700), José de Oliveira (1690-1769), João Francisco Muzzi (17-- -1802), João de Souza (17--? - 17--?), Manuel da Cunha (1737-1809), Leandro Joaquim (1738- 1798), Raimundo da Costa e Silva e José Leandro (1770-1834), que mereciam “uma menção honrosa em nossos anais, não somente por serem os primeiros nesta terra, como também pela valentia de suas obras”.³⁰ Ao narrar a vida e obra desses artistas, portanto, Porto Alegre, similar aos literatos românticos faziam para criar um passado da literatura brasileira,³¹ pretendia demonstrar à recente nação brasileira que, desde o século anterior, existia uma escola de pintura no Rio de Janeiro que, se não possuía um sentimento brasileiro, apresentava ao menos uma coesão entre os pintores, a saber: produziram suas obras no Brasil.

Ao propagarem as belas artes na incipiente nação, os letrados de meados do Oitocentos brasileiro entendiam-nas como fruto da existência humana e como um meio de progresso das sociedades; desse modo, discorrer sobre a relevância das belas artes para o progresso e engrandecimento do Brasil tornava-se primordial em seus escritos. Definir o belo e demonstrar a história das belas artes singularizando-as em relação às artes mecânicas³² era parte

²⁹ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016, p. 86; SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 148.

³⁰ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Sobre a antiga escola de pintura fluminense. In: **Jornal do Instituto Historico Geographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia de D. L. Dos Santos. Tomo terceiro, 1841, reimpresso em 1860, p. 549.

³¹ CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002, p. 23; SQUEFF. Op. cit, p. 146-158.

³² Malgrado não seja possível determinar com clareza nessa documentação quais e o que seriam essas artes mecânicas, o historiador Adolfo de los Reis Filho, em estudo posterior, define “as tarefas vulgarmente denominadas de mecânicas” como: “Artes do metal: ferreiros, serralheiros, fundidores de cobre, bate-folhas (atuais funileiros), latoeiros de folha amarela (atuais caldeireiros), picheiros (os que faziam vasos de estanho e objetos

fundamental do escopo desses homens. Para conseguirem consagrar uma arte nacional, julgavam necessário demonstrar o processo histórico pelo qual as belas artes passaram no mundo, suas origens e percursos, a fim de que os artistas brasileiros pudessem ter um norte a seguir. Somado a isso, era imprescindível que ficasse claro como a produção artística brasileira evidenciava não apenas os dotes do artista, mas o espírito da nação e o grau do desenvolvimento em que ela se encontrava.³³ Esta era uma das justificativas que letrados como Corvo e Ferreira apresentavam para o fato de a Índia e o Egito, nações dotadas de uma arquitetura que pouco ou nada se aproximou da idealização do belo, não terem alcançado a grandiosidade da Grécia ou mesmo da França contemporânea. De acordo com Félix Ferreira, Grécia e França eram locais onde “os artistas e os poetas vão se inspirar nos seus belos modelos e aprender com os seus grandes mestres”.³⁴ Assim, restava ao Brasil se distanciar das duas primeiras e incrementar o belo ideal.

Entender e distinguir as duas necessidades humanas, ou seja, a moral e a material, tornava-se importante para buscar o desenvolvimento da nação brasileira; e enquanto não existisse uma compreensão do que era o belo, as artes de ofícios sequer poderiam se aprimorar e as belas artes continuariam estagnadas. Em 1856, no tocante a essa questão das artes de ofícios, Bethencourt da Silva, em uma das primeiras sessões da Sociedade Propagadora de Belas Artes, afirmava que “o atraso da nossa indústria [era] filho desta única falta da educação de nossos artífices”.³⁵ Tal agremiação, como veremos mais a frente neste trabalho, foi criada com o único fim de, como o próprio nome já dizia, propagar as artes do belo no país utilizando-se de dois meios: a imprensa, com a publicação da revista *O Brazil Artístico*, onde a fala do arquiteto é transcrita; e a educação, pela fundação, em 1857, do conhecido Liceu de Artes e Ofícios, que tinha a finalidade de aperfeiçoar os operários da Corte. Desse modo, a relação das

de folha-de-flandres), latoeiros de fundição, banheiros, cutileiros, espingardeiros, armeiros e freeiros (fabricantes de freios). Artes da madeira: marceneiros, torneiros, entalhadores, sambladores, carpinteiros de construção de carruagens, de jogos de carros e de móveis, coronheiros. Artes de couro: curtidores e surradores, correiros, seleiros, o dreiros e sapateiros. Artes dos vestuários: alfaiates, algibebees (alfaiates que vendiam roupas feitas), sombreireiros, capuceiros, luveiros e sirgueiros de agulho e de chapéus. Artes de construção: pedreiros, ponteiros (atuais canteiros), carpinteiros, ladrilheiros, azulejadores e vidraceiros. Artes gráficas: compositores de caixa, tipógrafos e gravadora. Artes de precisão: ourives, lapidários e relojeiros. Outros ofícios: tanoeiros, cordoeiros de linha, tecelões, tapeceiros, estofadores, empalhadores, albardeiros, tosadores, oleiros, serrados e... chocolateiros!” DE LOS REIS FILHO, Adolfo Morales. **O Rio de Janeiro Imperial**. Prefácio de Alberto da Costa e Silva Rio de Janeiro: Topbooks Universidade, 2000, p. 307.

³³ CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002, p. 20.

³⁴ FERREIRA, Félix. **Belas artes: estudos e apreciações**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 111.

³⁵ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. Discurso de 23 de novembro de 1856. In: **O Brazil Artístico**. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de B. Baptista Brasileiro. Tomo I, 1857, p. 20

belas artes com o ensino e o refinamento dos ofícios dava-se, segundo o arquiteto, pela seguinte razão:

[...] quando os alunos das academias, os operários, os empregados públicos e industriais, por distração, por necessidade e por divertimento mesmo, tiverem tomado nas aulas do nosso liceu algumas luzes de Belas Artes; quando o ensino prático e teórico lhes tiver feito conhecer por experiência própria as dificuldades com que lutam os artistas, e o talento e perícia que precisam ter para adquirir uma reputação honrosa em qualquer das especialidades da arte; quando se houver assim realizado este meio enérgico e persuasivo, os artistas que até agora não tem passado de uma família de párias da nossa sociedade, serão acolhidos com estima e veneração, e o futuro que então se lhes antolhará será belo e animador.³⁶

O Liceu de Artes e Ofícios oferecia aulas de artes mecânicas, destinadas aos carpinteiros, alfaiates, canteiros, ourives, entalhadores e pedreiros, “bem como todos os outros operários”, além do estudo de algumas artes belas, como paisagem e arquitetura. A intenção do letrado ao iniciar um Liceu, que oferecia instrução gratuita subsidiada pelos membros da própria sociedade e, em alguns momentos, pelo Imperador, era difundir o ensino teórico e prático das belas artes ao maior público possível, em especial aos homens de ofícios diversos, e divulgar a importância de tais estudos para a promoção da cultura nacional.³⁷ De acordo com Silva, os homens dedicados às artes mecânicas que tomassem aulas no Liceu deixariam “de praticar sacrilégios artísticos que os condenam, colocando-se a par dos bons mecânicos da Inglaterra, da Alemanha e da França”. Assim, ao oferecer especialização em atividades já conhecidas da sociedade fluminense e relacioná-las às belas artes, “a indiferença para com os artistas há de desaparecer completamente”,³⁸ dando o início ao progresso nacional.

As obras artísticas, segundo o entendimento do arquiteto, foram deixadas de lado, visto que os brasileiros “[...] admiradores de tudo o que então lhes parecia grande e belo, amaram os conhecimentos que podiam levantá-los à altura do poder, abandonando as artes e indústrias que [...] não lhes abriam as portas da política nem da administração”³⁹. Em outros termos, o letrado acreditava na necessidade de o povo brasileiro compreender que o desenvolvimento da nação não seria alcançado somente pelo sucesso na política e na administração, mas também a valorização do artista era fundamental nessa empreitada. Ainda de acordo com Silva, os artistas

³⁶ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. Discurso de 23 de novembro de 1856. In: **O Brazil Artístico**. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de B. Baptista Brasileiro. Tomo I, 1857, p. 39 e 40.

³⁷ CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora Unesp, 2ª ed., 2005, p. 122.

³⁸ SILVA. Op. cit., p. 40.

³⁹ Ibid., p. 37 e 38.

eram considerados “párias” da sociedade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro vinha sendo muito afetada por esse descaso. Apesar dos esforços do Estado em “dar-lhe influência no país” – aqui ele se referiria às Exposições Gerais que ocorriam ao final de cada ano e ao Prêmio de Viagem à Europa – tais iniciativas ainda não tinham muito poder frente à “vontade de uma multidão que não conhece as vantagens que se lhe oferecem” as belas artes.⁴⁰ O argumento do autor era, portanto, para reforçar a necessidade da criação da Sociedade Propagadora, a única instituição privada que naquele final de década de 1850 se dedicou ao assunto, e do Liceu de Artes e Ofícios.

Essa preocupação em aprimorar os artífices brasileiros para conseguir elevar o belo na nação brasileira não era recente, datava, na verdade, do início do Oitocentos. Joaquim Lebreton (1760-1819), secretário das aulas de belas artes do Instituto de França, foi o nome escolhido pelo Conde Barca para aportar alguns artistas franceses no país com a finalidade de criar uma Academia de Belas Artes em 1816. Sobre o ensino artístico francês, embora as artes belas e as mecânicas aparecessem separadas, Lebreton, no seu projeto inicial, agrupava os dois estudos em uma mesma instituição de ensino – o que possibilitava a obtenção de dois diplomas. Tal qual parte de seus contemporâneos franceses, o encarregado pela colônia francesa compreendia a importância de existir um ensino adequado dos ofícios, ou artes mecânicas, para o desenvolvimento das belas artes no país, pois, as manifestações artísticas mais sofisticadas não poderiam existir sem que os primeiros ofícios se aprimorassem. No seu entendimento, era fundamental articular essas duas habilidades por meio do desenho, com a finalidade de suprir a debilidade artística do Brasil e alcançar um alto nível do ensinamento das duas artes.⁴¹ No entanto, apenas em 1855, anos depois de sua morte, é que se concretizaria esse seu projeto graças ao então diretor da instituição, Manuel Araújo Porto Alegre. A partir daquele momento, com o novo estatuto desse ano de 1855, a AIBA proporcionaria, além do diploma de artista, o diploma de artífice.⁴²

A introdução do belo no ensino das artes mecânicas deveria ocorrer a partir das aulas de desenho. Sobre o papel do desenho para essa arte, Félix Ferreira, admirador dos feitos de Bethencourt da Silva, destacava, na segunda parte do seu livro *Belas Artes*, a importância do Liceu de Artes e Ofícios para o aperfeiçoamento das artes industriais visto que, “antes da

⁴⁰ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. Discurso de 23 de novembro de 1856. In: **O Brazil Artístico**. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de B. Baptista Brasileiro. Tomo I, 1857, p. 39.

⁴¹ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016, p. 36.

⁴² Tanto as Exposições e o Prêmio de Viagem quanto a história da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro serão abordados no capítulo seguinte.

existência dessa escola, reinava a mais completa ignorância do desenho entre as classes operárias” e, a partir do momento em que a instituição ganhou vida, aumentou o “número de artífices que não só [compreendiam] e [executavam] desenhos, como até os [faziam] regularmente”. Os frutos desse ensino, segundo o escritor, poderiam ser vistos em algumas edificações dos alunos formados, em que se notava, mesmo que “ainda na infância, um certo cunho de nacionalização artística”.⁴³ Não foi por acaso, portanto, que existiu um grande número de disciplinas sobre desenho na grade do Liceu, a saber, desenhos de figuras humanas, geométricos, de ornatos, de máquinas, de arquitetura civil e naval, entre outros.⁴⁴

Ferreira, em seus textos, esteve sempre preocupado em propagar a arte ao público brasileiro e difundir o ensino do desenho no país.⁴⁵ Em uma pequena nota introdutória de seu livro *Belas Artes*, por exemplo, o autor lamentava a falta de desenhistas bons o suficiente para ilustrar as belas obras de arte em seu livro. Sua intenção era “adornar este volume de estampas que reproduzissem algumas obras dos mais festejados artistas brasileiros”, por meio de gravura, fotografia, fotogravura e outros processos, porém, com o trabalho insatisfatório dos desenhistas, preferiu “dar o livro sem estampas” e investir o dinheiro despendido “com maus desenhos” em impressão,⁴⁶ isto é, era um livro dedicada à história da arte que acabou por não conter imagens, apenas palavras.

Manuel Porto Alegre, antes mesmo de assumir a direção do Palácio das Belas Artes, escreveu n’*O Guanabara* que o desenho era

a escritura ideográfica com que representamos todas as ideias que a arte de escrever não pode consignar; é ainda o desenho um complemento necessário à educação moral do homem, um toque de perfeição que deve receber todo o idealista, quanto mais o artista e o artífice que dele necessitam para melhor e mais cabalmente representarem seus pensamentos e suas criações, que tanto mais belas serão quanto mais perita for a mão que as debuxar no papel e materializá-las no ouro, ou na prata, ou em qualquer outra matéria. Sem esta linguagem universal de todas as artes, tradutora das belezas da natureza, sem este veículo do sentimento das formas plásticas do belo, não há pureza de estilo, não há representação fiel, não há gosto, nem perfeição: o desenho, em todas as obras de arte, é sempre o espelho que reflete o estado de civilização

⁴³ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 241 e 242.

⁴⁴ CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora Unesp, 2ª ed., 2005, p. 124.

⁴⁵ CHIARELLI, Tadeu. Introdução. In: FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 11 e 12.

⁴⁶ FERREIRA, Félix. Op. Cit., p. 48.

de um povo, e o que indica a sua infância, os seus progressos e sua decadência.⁴⁷

Enquanto as belas artes eram consideradas pelo pintor como um “termômetro sensível” capaz de mostrar ao filósofo uma maior intimidade da nação com a civilização, Porto Alegre também elevava o desenho como espelho refletor dessa mesma civilização. Este texto, *Algumas ideias sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil*, vale destacar, foi escrito para um concurso realizado pela Sociedade dos Ourives que remuneraria “a escrita que melhor demonstrasse quais eram as causas da decadência de uma arte”,⁴⁸ a de ourives, bem como apontasse os caminhos para que esta pudesse se equiparar aos produtos estrangeiros vendidos no Brasil. Com essa missão, Porto Alegre asseverava que o prestígio da arte de ourives brasileiro seria recomposto a partir do momento em que seus artífices passassem a se dedicar incansavelmente ao estudo do desenho. Esta linguagem, assim, seria capaz de produzir em todas as artes aquilo que cada uma tinha de excepcional, bem como avultar o sentimento nacional.

O estudo do desenho, para qualquer artista, era, pois, a fase inicial. Ali ele poderia aprender a enxergar as nuances de sombras por meio apenas do lápis, sem as cores que iriam compor a tela futuramente.⁴⁹ Para o artífice, o desenho constituía, no Oitocentos, cada vez mais um elemento indispensável para a realização de seu trabalho.⁵⁰ As aulas de desenhos necessitavam de um estudo severo da natureza e o desenvolver do belo estava relacionado à compreensão do sublime no mundo. Ao estudar corretamente o desenho, o artista e o artífice poderiam ser capazes de apreender a beleza ideal e imprimir em seus trabalhos um sentimento nacional, cada um dedicado ao seu próprio fim. Era primordial, inclusive, diferenciar o artista do artífice para que este primeiro conseguisse se destacar na sociedade, no entanto, enaltecer as belas artes não significava denegrir as mecânicas, já que ambas deveriam andar lado a lado. No Brasil, segundo o pintor, existia uma necessidade de aprimoramento das duas artes para que a sociedade conseguisse se ligar intimamente à civilização, e esse aperfeiçoamento realizar-se-ia por meio do desenho.

⁴⁷ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. *Algumas ideias sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil*: 2º artigo. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes. Tomo I, 1850, p. 135.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁹ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016, p. 117.

⁵⁰ Segundo Gláucia Trinchão, em sua tese de doutoramento, “o desenho ganhou gradativamente espaço e representação nas escolas Normais de formação de professor, no Liceu Imperial, nas Escolas Médias e no Liceu de Artes e Ofícios, enquanto área de conhecimento importante para a formação da elite intelectualizada e elemento civilizador de mão-de-obra técnica”. TRINCHÃO, Gláucia. **O desenho como objeto de ensino**: história de uma disciplina a partir dos livros didáticos luso-brasileiros Oitocentistas. 2008. 494 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Rio de Janeiro, 2008, p. 20.

Porto Alegre, ao tentar expressar a importância do desenvolvimento do desenho para a indústria e as belas artes, contrapunha a Inglaterra e a França contemporâneas. Eram duas grandes nações que, ao seu ver, tinham um caráter nacional muito bem delineado, uma estava voltada para a arte mecânica e a outra para o belo. Assim, para um inglês “o aconchego [era] a primeira emanção da sua alma, e, após a forma, a beleza: o útil prevalece ao belo”.⁵¹ Diferente do francês que, prezando pela elegância, enxergava o belo antes de tudo, com um toque espirituoso e o “gosto delicado e risonho [...] que parece deleitar-se com voluptuosidade no formular o todo dos seus monumentos, onde o meneio das linhas, a simetria, e a graça dos Gregos parecem renascer”.⁵² O pintor gaúcho deixava claro que, tanto entre os ingleses quanto entre os franceses, existia a prosperidade do belo graças ao desenho. No entanto, enquanto a índole nacional da Inglaterra voltava-se mais para a indústria, o espírito da França possuía uma aproximação maior com as belas artes. Para Porto Alegre, nesse sentido, a única nação que teria conseguido apurar a arte de desenhar a ponto de desenvolver grandes obras no belo e nas mecânicas teria sido a Itália renascentista.

O desenho, de tal modo, seria o ponto que possibilitaria convergir alguns dos ensinamentos do belo para as artes mecânicas, por necessitar de um constante estudo da natureza. Antes mesmo de produzir a partir do ouro, por exemplo, era imprescindível que o artífice aprendesse a debuxar no papel seus pensamentos e criações de maneira ordenada para que a produção final se tornasse impecável – algo aprendido pelos artistas desde o início de suas vidas acadêmicas. A partir da sua capacidade de transmitir tudo aquilo que a escrita não alcançava, o desenho, segundo Manuel Porto Alegre, era fundamental para exprimir a característica única e nacional da sociedade brasileira em todas as artes que aqui fossem produzidas. Portanto, uma nação preocupada com o seu futuro necessariamente deveria incentivar entre seus homens “este culto do belo”, o desenho; no caso do Brasil, esse incentivo deveria ocorrer com urgência.

Os homens ilustres do Oitocentos carioca compreendiam que, a partir do refinamento do debuxar do lápis no papel, seria possível incrementar a percepção do belo nos artistas e artífices, mesmo compreendendo a distinção que exista na maneira de cada um se utilizar do desenho. De tal modo, toda a preocupação e atenção que esses homens voltavam para a arte mecânica tinham sempre em mente o desenrolar positivo das belas artes e o consequente

⁵¹ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Algumas ideias sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil: 2º artigo. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes. Tomo I, 1850, p. 139 e 140.

⁵² *Ibid.*, p. 140.

progresso que elas trariam para a recente nação. Assim sendo, Bethencourt da Silva afirmava que “quando a ideia artística de um povo cresce e avulta constituindo-se na essência fundamental de uma geração ou de uma raça, há também nela o grau qualitativo de sua inteligência e da sua civilização”.⁵³ É gloriosa, continua o arquiteto, a nação que protege as artes, pois “introduzindo nos povos a moral e as luzes da civilização, dotando-os de uma nova verdade ou de um novo progresso”, as belas artes “perpetuam a vida intelectual e moral das nações, além mesmo da sua existência material; elas abrem a fonte da prosperidade pública e preparam o triunfo da religião e dos costumes”. As belas artes, em suma, segundo Silva, “tem sido consideradas, em todos os tempos, como um poderoso meio de cooperação sempre que se teve em vista a conservação ou a regeneração da sociedade”.⁵⁴

Esses homens da cultura, preocupados com o progresso do Brasil, não pouparam esforços para discorrer sobre a importância do belo. Segundo estes letrados, apenas quando a sociedade brasileira tivesse uma compreensão da natureza divina é que o país teria produções artísticas dignas de nota. Além disso, enquanto o aprendizado das belas artes e suas funções estivesse restrito aos artistas, não poderia existir uma arte denominada nacional, visto que os artífices não teriam a capacidade de apreciá-las, ou seja, como a nação se encontrava nos “primórdios da civilização”, os artistas deveriam transmitir aos homens de ofício, a importância do belo para a obtenção de bons trabalhos. As artes mecânicas, nesse sentido, não poderiam ser completamente descartadas, já que serviriam como um meio de propagar o sentimento de beleza ideal entre a população do Brasil, de aprimorar as belas artes e elevar o grau civilizatório do país.

Ensinar sobre o belo, para concluir, abarcava mais do que o entendimento de seu significado e de como este foi representado no decorrer dos séculos, alcançava, inclusive, o aprendizado direto e prático dessas artes. Nessa empreitada de promoção das belas artes e do belo na sociedade carioca oitocentista, a pintura ganhou um lugar de destaque não só nas aulas como também nas penas dos escritores desse tempo. Vejamos, então, o local da arte de pintar no Rio de Janeiro oitocentista, as modificações que ocorreram na principal instituição de ensino artístico do Rio de Janeiro, a Academia Imperial de Belas Artes, e as mudanças de seus estatutos, ao longo daquele século, com a finalidade de tentar mapear um pouco as inquietações desses letrados em divulgar o belo, ensinar as belas artes e depurar a pintura no Brasil.

⁵³ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. Bellas Artes I. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Escritório da Revista Brasileira. Primeiro ano, tomo I, 1879, p. 128.

⁵⁴ Id. Bellas Artes: fragmento. In: **O Espelho**. Rio de Janeiro: Typ. Americana de José Soares de Pinho, n. 14, 4 dezembro, 1859, p. 5.

Capítulo 2

Instruir a pintar no Rio de Janeiro

Em decreto de 30 de dezembro de 1831, o Conselho Imperial, composto por Francisco de Lima e Silva (1785-1853), José da Costa Carvalho (1796-1860), João Bráulio Muniz (1796-1835) e José Lino Coutinho (1784-1836), autorizou, em nome do jovem e futuro imperador Pedro II, a reformulação do estatuto da Academia Imperial das Belas Artes, também eternizada como Palácio das Belas Artes, argumentando ser

de sumo interesse para este Império aproveitar-se da mocidade brasileira no estudo das belas-artes, para o qual a natureza parece haver-lhe dado um gênio a gosto particular; e achando-se a Academia [...] quase em perfeita nulidade, sem conseguir os fins para que fora criada [...] talvez pela absoluta falta de estatutos próprios [...]: A Regência atenta em melhorar este ramo de instrução pública, há por bem em nome do Imperador, aprovar o plano de reforma, que lhe foi apresentado.⁵⁵

De acordo com esse decreto regencial, a academia, pelo papel que poderia desempenhar na instrução pública e no proveito da “mocidade brasileira”, não poderia mais permanecer no abandono. O decreto de aprovação do novo estatuto menciona, inclusive, a inexistência de um estatuto anterior, ou seja, deixa transparecer os indícios de que essa instituição de ensino e divulgadora das artes estava esquecida por muitos anos. O governo imperial, desse modo, considerava ser de grande valia para o progresso da valorização das belas artes a revitalização da Academia Imperial das Belas Artes.⁵⁶

Essa instituição artística teve seu início a partir do aval de D. João VI (1767-1826), em 1815, para que o embaixador português residente na Corte francesa, Marquês de Marialva (1775-1823), e o ministro de Relações Exteriores do Rio de Janeiro, Conde da Barca, iniciassem um projeto de criação de uma Academia de Belas Artes aos moldes francês na Corte brasileira. Assim, Joaquim Lebreton tornou-se “encarregado pelo governo português de reunir alguns

⁵⁵ DECRETO de 30 de dezembro de 1831: dá estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1831**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, vol. 1, parte II, 1875, p. 91 e 92.

⁵⁶ Jean França, a respeito da tentativa de civilizar e modernizar o Brasil que ocorreu durante o Oitocentos, afirmou que “a partir de 1831, com a renúncia do jovem monarca, o início da Regência, e mesmo após 1840 (segundo Reinado), essa *marcha das luzes e do progresso*, iniciada com o desembarque [de D. João VI], em pouco ou quase nada mudará seus rumos. O que ocorre, efetivamente, nesse longo período que vai até o final do Império, é a consolidação de um processo cujas linhas mestras são a urbanização da cidade e a europeização de sua população, europeização que para os contemporâneos significa maior proximidade com os estágios mais avançados da *civilização*”. FRANÇA, Jean M. **Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999, p. 41. Grifos do autor.

artistas franceses de diferentes gêneros”⁵⁷ que estivessem dispostos a acompanhá-lo ao Brasil e a ajudarem na construção e organização da Academia. Os artistas selecionados foram Jean Baptiste Debret (1768-1848), pintor; os irmãos Nicolas Taunay (1755-1830), pintor de paisagens, e August Taunay (1768-1824), escultor; Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto; Simão Pradier (1783-1847), gravador; Francisco Ovide (17??-18??), professor de mecânica; Francisco Bomrepos (17??-18??), ajudante de Taunay; Sigismund von Newcom (1778-1858), compositor musical; e os irmãos Ferrez – Marc Ferrez (1788-1850), escultor, e Zepherin Ferrez, gravador de medalhas – que se juntaram ao grupo inicial posteriormente.⁵⁸ Apesar de todo o esforço de Lebreton para a criação e consolidação da instituição, o colaborador francês não viveu tempo suficiente para ver seu projeto de construção do prédio da escola concretizado. Em razão do descaso e da demora do governo, já no reinado de D. Pedro I (1798-1834), a edificação e a inauguração arquitetônica da academia aconteceu somente em 05 de novembro de 1826,⁵⁹ sob a direção do pintor português Henrique José da Silva (1772-1834).

Na administração de Henrique José da Silva, um pouco antes, em 23 de novembro de 1820, foi criado o primeiro estatuto oficial da Academia Imperial de Belas Artes. Sobre esse código oficial preparado pelo português, a propósito, a *Coleção das Decisões do Império*, comunicou a perda do documento original em 30 de setembro de 1826. Havia, no entanto, uma cópia exata assinada por Theodoro José Biancardi (1777-1853). O diretor, então, solicitou à Secretaria de Estado dos Negócios do Império o envio de uma cópia à Academia, para que se fizesse com esse “regulamento interino o que ali se acha[va] estabelecido enquanto se não forma[sse]m novos estatutos”.⁶⁰ Talvez resida aí a afirmação feita pelos membros da Conselho Imperial, acima citado, de que a AIBA não tinha estatuto. Este regulamento, que, inclusive, trouxe pela primeira vez a nomenclatura Academia Imperial de Belas Artes,⁶¹ foi dividido em treze artigos, a saber: artigo primeiro, sem nome; artigo segundo, “Classe de desenho”; artigo terceiro, “Classe de pintura”; artigo quarto, “Classe de escultura”; artigo quinto, “Classe de arquitetura civil”; artigo sexto, “Classe de mecânica”; artigo sétimo, “Das obrigações a que

⁵⁷ DEBRET, Jean Baptiste. História da Academia de Belas Artes. In: **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. Sérgio Millet. Tomo II. São Paulo: Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais”, 1940, p. 111.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁹ LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil**. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p.116.

⁶⁰ N. 135. Imperio – em 30 de setembro de 1826: manda executar os estatutos da Academia das Bellas Artes. In: **Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1826**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, parte III, 1881, p. 110.

⁶¹ Nota-se, no entanto, que na reformulação posterior de 1831 ela reaparece como Academia de Belas Artes, nos textos críticos sobre as exposições encontramos a utilização dos dois nomes. Foi optado pela utilização de Academia Imperial de Belas Artes pelo respaldo constante que o Império forneceu.

estão responsáveis os professores da Imperial Academia das Belas Artes”; artigo oitavo, “Do que respeito aos discípulos, da sua recepção, obrigações e diplomas”; artigo nono, “Do concurso e distribuição dos prêmios”; artigo décimo, “Das férias e privilégios concedidos aos professores e discípulos da Imperial Academia das Belas Artes”; artigo décimo primeiro, “Dos pensionistas e suas obrigações”; artigo décimo segundo, “Do porteiro e suas obrigações”; artigo décimo terceiro, “Como se há de prover as cadeiras vagas”.

Um dos pontos principais definidos por Henrique José da Silva, e que geraria conflitos constantes entre os membros da AIBA, foi o controle da atuação dos professores. No sétimo artigo, “Das obrigações a que estão responsáveis os professores...”, submetia todos os mestres a se dirigirem ao

diretor todas as vezes que julgarem necessário providenciar algum melhoramento relativo aos estudos, ou outro qualquer objeto, do qual dependa o progresso, boa ordem e regularidade que deve haver nas aulas; e o diretor participará ao Exm. Presidente tudo o que lhe for proposto, ou requisitado pelos professores, a fim de não deliberar sem sua expressa ordem.⁶²

O estatuto criado por Henrique da Silva versava minuciosamente a respeito de todo o conteúdo que os professores de cada classe deveriam ensinar, ocasionando em pouca ou nenhuma autonomia desses mestres. Somado a isso, qualquer modificação de estudos, mesmo que para apurá-los, deveria ter a permissão do diretor para que pudesse ser executada.

Na “Classe de Pintura”, por exemplo, o diretor esclarecia quais eram os estudos da pintura que a AIBA ensinava e, ao enumerá-los, especificava cada um deles para que os docentes pudessem seguir meticulosamente os ensinamentos – formavam a classe “Pintura histórica”, Retrato, “Paisagem”, “Flores”, “Animais” e “Decoração”. No caso da “Pintura histórica” era necessário o ensino teórico e prático, além de profundo entendimento do assunto a ser retratado, ou seja, o pintor deveria compreender o momento histórico que ele tencionava pintar; e, finalmente, ter o domínio dos “três principais pontos a que se [reduzia] a ciência desta arte”, que eram a composição, o desenho e o colorido.⁶³ Desse modo, os professores esperavam que o aluno, ao cursar “Pintura histórica”, já tivesse o conhecimento mínimo necessário para o desenho. Caso o estudante não possuísse tal domínio, contudo, seria obrigado a tomar as classes de desenho enquanto estivesse no curso supracitado. Sobre a composição de um quadro

⁶² N. 135. Imperio – em 30 de setembro de 1826: manda executar os estatutos da Academia das Bellas Artes. In: **Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1826**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, parte III, 1881, p. 117.

⁶³ Ibid., p. 113.

histórico, ao mestre caberia ensinar a organização dos objetos para que ficassem “na ordem sábia e engenhosa” de cada assunto e a “distribuição, que exigia a observação do costume dos personagens pintados e o agrupamentos das pessoas na tela”. No colorido, por fim, era necessário que o aluno aprendesse

1º, o conhecimento das cores simples e naturais; 2º, a simpatia e antipatia naturalmente que se acha entre estas cores; 3º, a mistura das cores simples e primordiais para produzir as cores mistas, e outras gradações de quaisquer cores; 4º, o conhecimento das cores locais, ou das que tomam os objetos, cada um em particular relativamente à sua colocação, ou do lugar que eles ocupam; 5º, a maneira de empregar habilmente todas as cores, e suas diversas misturas; 6º, o conhecimento do claro escuro, ou os efeitos da sombra e da luz formam um ponto capital em toda a pintura; finalmente a expressão das paixões, e dos movimentos da alma.⁶⁴

Além de apontar os caminhos para o ensino da pintura histórica o estatuto de Henrique da Silva definia que os professores deveriam, no que se referia à pintura de paisagem, ensinar “a teoria, explicando os preceitos da perspectiva aérea, e o efeito da luz nas diversas horas do dia” e o “estudo dos reinos animal e vegetal, muito necessário ao pintor de paisagem”.⁶⁵ Estas eram, pois, algumas lições descritas minuciosamente no estatuto que os professores deveriam seguir à risca.

As exigências enumeradas pelo então diretor geraram, entretanto, incômodo em alguns professores de certo renome, pela falta de autonomia em sala de aula. A própria nomeação de Henrique José da Silva ajudava a compor esse cenário de desconforto, tendo em vista que alguns artistas franceses que lecionavam na instituição há mais tempo não conseguiram a indicação ao cargo. Na visão de Jean Baptiste Debret, por exemplo, o diretor era um “artista português, que vegetava em Lisboa, pintor medíocre e pai de numerosa família”.⁶⁶ De acordo com este conhecido artista francês, a nomeação do português foi realizada à revelia dos professores por meio de um projeto escrito pelo amigo de Henrique da Silva, o português Francisco Bento Maria Targini (1756-1827), barão de São Lourenço, e enviado a D. João VI. Nesse mesmo projeto, continuava Debret, ao novo diretor era outorgado “um secretário português em substituição ao nosso, destituído sem motivo”.⁶⁷ Debret chega a declarar, inclusive, que Henrique Silva

⁶⁴ N. 135. Imperio – em 30 de setembro de 1826: manda executar os estatutos da Academia das Bellas Artes. In: **Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1826**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, parte III, 1881, p. 113.

⁶⁵ Ibid., p. 114.

⁶⁶ DEBRET, Jean Baptiste. História da Academia de Belas Artes. In: **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. Sérgio Millet. Tomo II. São Paulo: Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais”, 1940, p. 112.

⁶⁷ Ibid., p. 112.

“contenta[va]-se com uma simples escola de desenho, suficiente em verdade para um país novo como o Brasil”.⁶⁸ Sobre essa afirmação acerca do desenho, cabe ressaltar que, no seu estatuto de 1820, o diretor português havia definido que a primeira classe em destaque para a Academia Imperial de Belas Artes seria a do desenho, seguida pela pintura, escultura, arquitetura, gravura e mecânica. Apesar de Debret reconhecer a importância do desenho para o ensino artístico, em especial no caso da recém fundada nação brasileira, onde a artes ainda eram incipientes, o que incomodava o francês e seus patrícios artistas era o fato de que um enfoque maior ao desenho diminuiria a atuação dos franceses nesse palco, visto serem artistas consagrados em suas respectivas áreas. Apesar de algumas intrigas entre Henrique da Silva e Debret, e mesmo uma possível perseguição pessoal denunciada pelo francês, este pintor histórico português conseguiu promover algumas exposições enquanto ali permaneceu, dando vida à instituição naquela década de 20 do século XIX.⁶⁹

Henrique da Silva, embora tenha sido bastante criticado por artistas como Jean B. Debret, teve um papel significativo para o florescimento das belas artes na capital fluminense. No artigo nono, “Do concurso e distribuição dos prêmios”, por exemplo, além dos prêmios em medalhas aos alunos destaques da instituição, o português decidiu conceder aos estudantes de pintura, escultura e arquitetura “que nestas artes se distinguirem [...] uma pensão para viajar por cinco anos” a Roma. O artigo também mencionava que os alunos contemplados com essas bolsas, ao retornarem do Velho Continente, teriam que produzir um quadro histórico que mostrasse todo o aproveitamento de suas aulas no estrangeiro, receberiam o título de sócio da Academia Imperial e, inclusive, teriam “a preferência nas cadeiras das aulas de desenho que se estabelecerem nas províncias do Império”.⁷⁰ Essas medidas de concessão de ajuda para aprimoramento nos grandes centros, assim como os privilégios quando o artista retornasse, demonstravam, pois, a preocupação do diretor com o aditamento da instrução artística no Brasil – ainda que, provavelmente, esse prêmio sequer tenha sido oferecido nesse momento, em razão dos problemas internos da instituição e mesmo da falta constante de ajuda do governo.⁷¹ Tal

⁶⁸ N. 135. Imperio – em 30 de setembro de 1826: manda executar os estatutos da Academia das Bellas Artes. In: **Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1826**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, parte III, 1881, p. 113.

⁶⁹ LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p.55; SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 172.

⁷⁰ Op. cit., p. 120.

⁷¹ DEBRET, Jean Baptiste. História da Academia de Belas Artes. In: **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. Sérgio Millet. Tomo II. São Paulo: Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais”, 1940, p. 110-120.

Prêmio de Viagem, como é sabido, só viria a ser implementado no reinado de D. Pedro II (1825-1891) - lembrado por grande parte da historiografia como um mecenas da cultura no país.⁷²

Ainda na administração de Henrique da Silva, no dia 30 de agosto, o dirigente leu uma Portaria do Império ao Corpo Acadêmico do Palácio das Belas Artes – composto por este diretor, pelo secretário Luiz Raphael (sobrenome não identificado) (17??-18??), pelos professores H. Allão (sobrenome e disciplina não identificados) (17??-18??); além de Grandjean de Montigny, arquiteto; Felix Émile de Taunay, professor de pintura e “exímio paisagista”; Simplício Rodrigues de Sá (1800-1839), professor de desenho; Zeferino Ferrez, professor de gravura; Francisco Ovide, professor de mecânica – que encarregava os professores de redigir “um corpo de Estatutos para regimentos futuros da Academia e ficaram todos interessados”.⁷³ Assim, o então professor de pintura da instituição, Félix Émile Taunay (1795-1881), exímio paisagista e filho do integrante da colônia francesa Nicolas Taunay, “deu leitura do seu plano” de reformulação do estatuto interno com o intuito de especializar ainda mais a AIBA e o seu ensino das belas artes, aperfeiçoar o seu funcionamento e dar maior liberdade à atuação dos professores. A posição do diretor em aceitar a reformulação do estatuto do Palácio ajudou a diminuir, neste primeiro momento, as animosidades entre os membros daquele local.⁷⁴

O novo regulamento da Academia era dividido em três capítulos – “I. Dos Professores e Empregados”, “II. Do Regime” e “III. Dos estudos”. No que se referia à atuação dos docentes, ponto crítico do estatuto anterior, este novo regimento concedia-lhes maior autonomia, não apenas para o Corpo Acadêmico, mas para todos os professores, que agora passavam a ser uma Congregação, incluindo os substitutos. Essa Congregação, de acordo com o segundo capítulo do documento, se reunia “debaixo da presidência do Diretor, sendo presente o Secretário”,⁷⁵ e era “completa para decidir qualquer negócio, quando tiver metade e mais um dos indivíduos que a devem compor, exceto no caso da eleição do Diretor e Secretário, em que se exige então o comparecimento de todos os seus membros”, ou seja, competia à Congregação, entre outras ações administrativas, eleger “Diretor dentre os Professores, e o Secretário dentre os substitutos” como ainda “julgar das produções dos alunos os concursos trimestrais e anuais”.⁷⁶

⁷² Para maiores informações ver CARVALHO, José Murilo de. **D. Pedro II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁷³ **ACTA da sessão relativa à reforma dos Estatutos da Academia**. Rio de Janeiro: Academia Imperial de Belas Artes, 30 de agosto, 1831, p. 2.

⁷⁴ DIAS, Elaine. **Paisagem e academia: Félix-Émily Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 61.

⁷⁵ DECRETO de 30 de dezembro de 1831: dá estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1831**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, vol. 1, parte II, 1875, p. 94.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 94 e 95.

Seria o seu papel, também, admitir os alunos para a matrícula e acompanhá-los trimestralmente para que, caso fosse necessário, providenciasse a retirada de qualquer aluno que não seguisse as condutas do Palácio.⁷⁷ Tais modificações possibilitavam a autonomia da instituição, pois, pela primeira vez, caberia aos seus membros a matrícula dos estudantes e, principalmente, a escolha do seu Diretor que, via de regra, deveria ser um dos professores efetivos da AIBA.

O professor Taunay propôs a criação de um quadro de ensino “dividido em quatro ramos de aplicação, a saber: pintura histórica, paisagem, arquitetura e escultura”, sem que fossem deixados de lado as aulas de desenho, anatomia e fisiologia, a partir daquele momento, todos os quatro cursos do Palácio teriam a duração de cinco anos. Com o novo regulamento, passava a ser exigido que o estudante, ao matricular-se em qualquer ramo, apresentasse um diploma provando ter o curso de desenho linear na Academia Militar. Ainda assim, para os alunos de “pintura histórica, escultura e paisagem” a aula de desenho era mantida no primeiro ano; em pintura histórica e escultura exigia-se dos alunos que, durante os dois primeiros anos, assistissem “às lições do Professor de anatomia e fisiologia” e, nos três anos seguintes, se dedicassem “ao estudo do modelo vivo nos dias [...] destinados”.⁷⁸ Para os professores, era apenas colocado que frequentassem assiduamente suas aulas e que, ao ensinarem suas turmas, iniciassem o estudo “pelos princípios fundamentais” do curso, “conduzindo, depois, os seus alunos progressivamente” até que, após “seus respectivos desenvolvimentos”, acompanhassem os discípulos “à sua perfeição”.⁷⁹ Nesse novo regulamento, as detalhadas prescrições de ensino foram extintas, deixando, portanto, ao critério de cada professor o plano e a execução das aulas; exigindo apenas sua presença e uma sensibilidade para guiar seus discípulos à tão almejada perfeição.

O código de Félix Taunay se diferenciava do antigo ao focar nos principais ramos artísticos e estabelecer as aulas de desenho como matérias secundárias para o desenvolvimento do aluno. De tal modo, enquanto no estatuto anterior ficou declarado que a primeira classe da instituição se voltada para o desenho, deixando as disciplinas de artes para segundo plano; no novo regulamento, Taunay especificava a função da AIBA sem precisar ligar-se ao ensino de desenho como principal cadeira. Além disso, o ensino de mecânica, que se destinava mais à formação de artífice, foi cortado, pois o mote, a partir daquele momento, seria apenas as belas

⁷⁷ DECRETO de 30 de dezembro de 1831: dá estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1831**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, vol. 1, parte II, 1875, p. 94.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 97.

artes; com isso, os professores destinados a essa disciplina passariam a ser “empregados pelo Governo em algum outro estabelecimento público”.⁸⁰

Outra novidade desse estatuto foi a obrigatoriedade de exposições trimestrais internas, nas salas de aula, e uma exposição pública anual para a vulgarização e premiação das obras que se destacaram ao longo do ano letivo. Assim,

Art.8º. No 3º e último trimestre haverá concurso geral em cada um dos ditos ramos, cujo assunto será da escolha da Congregação na sessão do 1º de Outubro. As produções dos concorrentes ficarão expostas ao público desde o dia 10 até 18 do mês de Dezembro, e no dia 19 a Congregação, em sessão pública, formando seu juízo e precedendo votação por escrutínio secreto, declarará quais aqueles que devam ser premiados com a grande e pequena medalha, que será imediatamente entregue pelo Ministro do Império, servindo de Presidente, ou em sua falta, pelo Diretor.⁸¹

Desde o início dos Setecentos, cabe lembrar, as já consolidadas academias europeias realizavam exposições públicas anuais com as obras de seus alunos e professores. Conhecidos comumente como Salões de Arte, esses eventos tinham como intuito mostrar ao grande público o que estava sendo criado pelos membros das instituições de artes, possibilitar o julgamento e a premiação dos trabalhos e, como consequência, promover o desenvolvimento das belas artes. No final do século XVIII, na França, os Salões abriram o espaço para os artistas que não pertenciam à Academia Real de Pintura e Escultura; após passar por um crivo composto por artistas acadêmicos, uma obra poderia ser exposta lado a lado com as dos membros da Academia.⁸² O Palácio das Belas Artes fluminense, constituído por artistas franceses e muitos admiradores da cultura francesa, implementou esse modelo de exposição anual das obras de seus alunos neste novo estatuto; e, em 1840, Taunay conseguiria torna-la Exposição Geral, como veremos. A Congregação pretendia escolher, por meio de concursos trimestrais internos, os melhores trabalhos dos alunos e estes seriam expostos na sala das suas respectivas sessões no decorrer do ano.⁸³ Definiu-se que, no último trimestre, após um concurso entre os alunos que participaram da mostra interna, as obras de excelência ficariam expostas ao grande público na segunda semana de dezembro e, finalmente, depois de passarem pelo crivo da Academia Imperial, as duas produções de maior destaque receberiam as denominadas “grande e pequena

⁸⁰ DECRETO de 30 de dezembro de 1831: dá estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1831**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, vol. 1, parte II, 1875, p. 98.

⁸¹ *Ibid.*, p. 96.

⁸² LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos Salões de Arte**: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 28-43.

⁸³ *Op. cit.*, p. 96.

medalha”. No entanto, foi apenas três anos depois da aprovação do estatuto de 1831, já com o novo diretor Félix Émile Taunay, empossado depois da morte de Henrique José da Silva, que a primeira premiação anual com medalha ocorreu.⁸⁴

Os esforços de Taunay para manter ativa a instituição e possibilitar o aditamento do ensino artístico, a propósito, não se limitaram apenas à criação de um estatuto. Como diretor, o paisagista francês, em discurso público realizado na Academia Imperial nos anos de 1839, denunciou que os artistas formados na AIBA permaneciam “abandonados as mais vezes sem encomendas de trabalhos”, obrigando-os a “pedir a outros ofícios o que lhe nega a cultura das artes”.⁸⁵ O então diretor da Academia afirmava ter encontrado duas soluções para que esses homens formados não abandonassem de vez a sua vocação: enviar os alunos mais primorosos a Roma e possibilitar que os artistas residentes no Rio de Janeiro também tivessem suas obras nas exposições anuais. No que se referia à viagem, além de dar esperança aos laureados que, voltando ao país, poderiam ter mais ganho, a justificativa principal do diretor era de que “se as nações da Europa as mais abastecidas em excelentes modelos, as mais ricas em monumentos, continuam a prestar tais viagens à terra clássica das belas artes, é mais que útil e razoável que pratique o mesmo a Academia”.⁸⁶ Em outras palavras, se a França, desde 1665, enviava a Roma os grandes artistas da Academia Real de Pintura e Escultura – criando, inclusive, em 1666, uma Academia da França na cidade italiana –,⁸⁷ chegara o momento de alguns excelentes artistas brasileiros desfrutarem dos modelos, exemplos e instrumentos que esse centro da cultura clássica poderia oferecer. Assim, em 1845, Taunay conseguiu instaurar o Prêmio à Roma, que passou a ser entregue no último dia de cada Exposição Geral. Tal prêmio consistia

em descobrir, por meio dos concursos, o aluno mais capaz de representá-la [AIBA] nos países estrangeiros, mais capaz de contribuir na época da sua volta à pátria, para o estabelecimento geral desta verdade, que para a produção do belo é preciso recorrer-se aos artistas, por consagrarem eles sua vida ao estudo relativo.⁸⁸

⁸⁴ DECRETO de 30 de dezembro de 1831: dá estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1831**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, vol. 1, parte II, 1875, p. 58.

⁸⁵ **ACTA da sessão em 19 de dezembro presidência do Diretor**. Rio de Janeiro: Academia Imperial de Belas Artes, 1839, p. 412.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 412

⁸⁷ DIAS, Elaine. **Paisagem e academia: Félix-Émily Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 187.

⁸⁸ TAUNAY, Félix Émily. Distribuição pública de prêmios na Academia das Belas Artes. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XX, n. 348, 22 dezembro, 1845, p. 1.

Escolher o melhor aluno da instituição para representar o Brasil no estrangeiro era uma responsabilidade que exigia rigor da Academia, pois o aluno premiado teria que se comprometer a transmitir seus aprimoramentos quando regressasse para o país. Para Taunay, o papel do artista para o progresso da nação era o mesmo de sacerdotes, guerreiros, estadistas, advogados e médicos. Ou seja, todas essas profissões dividiam “entre si os misteres da sociedade para melhor os desempenharem” e o belo, que era “a observação das proporções de que resulta a harmonia”, também cumpria uma significativa função nesse processo. Esta era, pois, uma defesa do diretor da AIBA para que a pátria se voltasse com mais atenção para seus artistas. Naquele ano de 1845, dois estudantes foram contemplados com a viagem a Roma, um da classe de pintura, Rafael Mendes de Carvalho (1817-1870), e outro da arquitetura, Antônio Batista da Rocha (17??-18??) – apenas este último concorreu oficialmente ao prêmio, já que o primeiro recebeu o financiamento anteriormente à instauração da premiação.

As premiações em medalhas, que já ocorriam nas mostras anuais, continuaram acontecendo com a instauração das Exposições Gerais, em 1840. Agora, contudo, todos os artistas que expusessem, alunos do Palácio ou não, poderiam concorrer aos prêmios – com exceção do prêmio em viagem. Os membros da Academia acreditavam que, acirrando a competitividade, os alunos se dedicariam assiduamente aos estudos artísticos oferecidos pela instituição; como consequência, seus trabalhos iriam se aprimorar e o público das Exposições perceberia a inferioridade das obras que não fossem produzidas por membros da AIBA. No discurso de abertura do ano letivo, Félix Taunay concluía sua fala dirigida aos matriculados da instituição frisando o valor dos estudos. No dia 20 de março de 1840, o então diretor afirmava aos alunos que

a congregação dos vossos professores, zelosa do vosso bem e do interesse geral das artes, muito e muito vos recomenda, senhores, uma infalível aplicação de vossos estudos. Entre filhos do Brasil sempre resultará o talento, porém jamais suceda a desgraça de ser ele desconhecido com o amor do trabalho. Só haverá certeza de concorrer estes dois dados indispensáveis, talento e força de aplicação, quando vos possuir a todos um espírito estudioso, uma entusiástica influência para os vossos exercícios. Entre o silencioso fervor das classes é que poderá o gênio das artes pôr o dedo sobre a testa do Rafael brasileiro e chamá-lo por seu nome.⁸⁹

Não bastava, segundo Taunay, o talento ou o amor ao trabalho para que o estudante das belas artes conseguisse se destacar. O aluno deveria, pois, dedicar-se ao aprendizado de maneira

⁸⁹ ACTA da sessão em 20 de março presidência do Diretor. Rio de Janeiro: Academia Imperial de Belas Artes, 1840, p. 328.

incessante para que alcançasse o patamar de um Rafael Sanzio (1483-1520), renascentista italiano que, constantemente, aparecia nas falas e escritos dos letrados que residiam na Corte oitocentista, como modelo de artista ideal que os brasileiros deveriam mirar. Ao aluno do Palácio das Belas Artes restava a disciplina e a aplicação nos estudos para que alcançasse a excelência e se destacasse entre seus pares fluminenses, imprimindo em “sua época o selo da sua individualidade”. Assim, uma vez fixado entre “as ilustrações públicas”, tornar-se-ia partícipe de uma mocidade acadêmica que “honra a sua pátria, honra a espécie humana”.⁹⁰

A obstinada defesa de Félix Taunay a respeito dessas mostras gerais resultava das críticas negativas da imprensa a algumas das antigas exposições anuais, onde apenas os trabalhos dos membros da Academia eram expostos. Defendendo os seus colegas e alunos, em 1839, o diretor respondeu a um comentário crítico no *Jornal do Commercio* dizendo que pediria ao governo Imperial a abertura das mostras. O paisagista afirmava compreender a importância de uma boa crítica, porém, até aquele momento, considerava que os textos destinados a comentar as mostras anuais não serviam senão para “alucinar os incautos e divertir os indiferentes com o espetáculo das envenenadas dentadas”. Com a abertura das mostras, Taunay acreditava seria possível aperfeiçoar não apenas seus alunos, como também apurar os textos destinados a refletir sobre os trabalhos artísticos. Segundo o diretor da AIBA, a partir das Exposições Gerais, os escritos críticos passariam a ser mais “prudentes e imparciais”, bem como deveriam aconselhar, animar, consolar e favorecer os tímidos que expusessem suas obras.⁹¹ As Exposições Gerais tinham como escopo, portanto, apurar o gosto pelo belo na sociedade carioca, para que esta compreendesse a importância dos seus artistas formados e do financiamento de suas obras. Taunay acreditava que essa almejada mudança de transformar as exposições anuais em gerais promoveria a difusão do gosto artístico no homem daquele tempo e cingiria a “capital do Império com a resplandecente coroa das artes”.⁹² Em suma, uma sociedade mais apurada nas belas artes, acreditavam esses homens, patrocinaria mais quadros, mais esculturas e mais construções produzidas pelos especialistas da AIBA, trilhando um dos caminhos para a nação civilizar-se.

Com tal intuito, em fins de 1840, Taunay anunciou no *Diário do Rio de Janeiro* a ampliação das exposições aos artistas que não pertenciam à AIBA, notificando

⁹⁰ **ACTA da sessão em 20 de março presidência do Diretor.** Rio de Janeiro: Academia Imperial de Belas Artes, 1840, p. 324.

⁹¹ TAUNAY, Félix. Correspondências. In: **Jornal do Commercio.** Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XIV, n.313, 24 de dezembro de 1839, p.2.

⁹² Op. cit., p. 324.

aos Srs. artistas da capital que desejam fazer admitir as suas obras na exposição pública anual, valendo-se da ordem do governo de 31 de março para este fim, queiram, até o 1º de novembro próximo futuro, apresentar no mesmo estabelecimento as mencionadas produções artísticas, a saber: paisagens de qualquer gênero, aquarelas e miniaturas, estátuas e baixo-relevo, medalhas e desenhos, tanto de figura como de paisagem e arquitetura⁹³

Esperava-se que a Academia não só divulgasse suas obras como também promovesse as belas artes na Corte carioca ao “admitir à sua exposição pública todas as obras dos artistas da capital”.⁹⁴ A partir de então, caso as obras de artistas residentes na capital fluminense, e não filiados à AIBA, passassem pelo crivo dos membros da instituição, estes poderiam expor, juntamente com os alunos e professores, suas pinturas, esculturas e demais produções artísticas enquadradas na instituição. Era o começo, portanto, em 1840, das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes.

O pintor Araújo Porto Alegre, ao publicar uma crítica à terceira Exposição Geral de 1843 na *Minerva Brasiliense*, presumia que o “futuro daqueles que se dedicam ao estudos das artes”, embora ainda incerto, teria uma perspectiva satisfatória a partir dessas mostras, principalmente por conta do amor de Pedro II às artes.⁹⁵ Nesse início, existia uma grande expectativa a respeito dos frutos que a sociedade brasileira e os artistas poderiam colher com essas Exposições. Embora no decorrer do Oitocentos o discurso dos homens das artes ainda estivesse repleto de queixas sobre as dificuldades de produção e o desprezo da população, estes artistas não negaram o papel que essas mostras tiveram na divulgação do belo. Essas Exposições Gerais, portanto, acabaram por se tornar, no transcorrer do século, ponto fulcral para a visibilidade das belas artes no cenário carioca, especialmente por meio das críticas lançadas na imprensa. E no conjunto dessas belas artes, o ramo de maior destaque em quantidade de obras expostas e volume de críticas nos periódicos do período – apesar de alguns esforços do diretor para promover a primeira de todas elas, a arquitetura –⁹⁶ foi a pintura, como é possível avaliar no quadro abaixo.

⁹³ ANNUNCIOS. In: **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia do Diário. Ano XIX, n.224, 7 de outubro, 1840, p. 2.

⁹⁴ ANONIMO. Academia das Belas Artes: Exposição Geral de 1840 In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XV, n.332, 16 de dezembro, 1840, p. 1.

⁹⁵ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Exposição Publica. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume I, n. 4, 1843, p. 118.

⁹⁶ Enquanto no estatuto Taunay deixava uma certa ênfase para a arte de pintar, já que versava sobre a pintura histórica e de paisagem, o diretor foi um constante defensor da arquitetura no ensino da instituição. Elaine Dias afirma que o paisagista deu enfoque nesta classe tanto porque a arquitetura era visualizada como a primeira das artes belas, tal qual já expresso neste trabalho, e deveria ser avultada para que as outras surgissem, como também para justificar a inserção de seus alunos na vida da Corte, pois os artistas saíam da instituição sem um trabalho e a

Quadro 1: Obras expostas no período de 1840-1850⁹⁷

| ANO | PINTURA | ARQUITETURA | ESCULTURA/ BAIXO RELEVO | OUTROS | TOTAL |
|------|---------|-------------|-------------------------------|--------|-------|
| 1840 | 16 | 2 | 1 | 1 | 20 |
| 1841 | 36 | 9 | 1 | 7 | 53 |
| 1842 | 29 | 1 | 2 | 5 | 37 |
| 1843 | 53 | 12 | 4 | 0 | 69 |
| 1844 | 72 | 6 | 4 | 7 | 89 |
| 1845 | 61 | 1 | 5 | 30 | 97 |
| 1846 | 44 | 0 | 2 | 3 | 49 |
| 1847 | 73 | 2 | 0 | 1 | 76 |
| 1848 | 129 | 5 | 4 | 2 | 140 |
| 1849 | 60 | 1 | 5 | 0 | 68 |
| 1850 | 63 | 1 | 5 | 3 | 72 |

Nesta década inicial das Exposições Gerais, esses espetáculos foram mantidos anualmente pelo então diretor Félix Taunay e, da primeira Exposição à última, que ocorreu em 1884, a Academia Imperial produziu catálogos com as obras que eram exibidas. Após 1850 as Exposições não tiveram tanta periodicidade, embora, a partir do novo estatuto de 1855, tenha existido uma tentativa de torna-las bienais.⁹⁸ Neste quadro supracitado é possível visualizar que não existia uma constância no número de trabalhos exibidos, no entanto, o aumento do número de obras expostas é evidente, especialmente no ano de 1848, que contabilizou o maior número de obras da década, um total de 140. No que concerne à pintura, o quadro demonstra uma quantidade superior de telas em relação às outras artes, apresentando uma certa preferência dos homens que residiam na Corte naquele momento. O aumento de obras ao longo dos anos pode

arquitetura constituía a arte que mais facilmente poderia ser útil a tal ambiente. Para maiores informações ver DIAS, 2009, p.211-250.

⁹⁷ Sobre a produção do quadro, optamos por colocar aqui as obras que apresentam o nome do autor e uma definição do tipo da obra (pintura, escultura, arquitetura, etc.). A categoria “Outros” abrange obras que não pertenciam aos quatro ramos das belas artes que a AIBA se dedicava a ensinar naquele momento – pintura histórica, paisagem, arquitetura e escultura. Nesse caso, estão inseridos trabalhos descritos como desenho, estudo, esboço, fotografia e gravura. Por fim, suprimimos os três gêneros da arte de pintar na coluna pintura, visto que existiu uma quantidade grande de retratos cotidianos expostos nesse período, embora o gênero não estivesse entre os ramos de ensino da Academia.

⁹⁸ Foram encontrados digitalizados apenas quatro catálogos correspondentes aos anos de 1840, 1846, 1876 e 1884, no entanto, a produção de catálogos com as obras que eram exibidas foi realizada durante todo o período em que as Exposições Gerais existiram. Carlos Roberto Maciel Levy, crítico de arte, através de extensa pesquisa, realizou o levantamento das obras expostas na Academia, do seu início, em 1840, até a última exposição, em 1884. O levantamento serviu de base para as tabelas aqui expostas. LEVY, Carlos R. M. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico – catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884.** Rio de Janeiro: Edições Pinacothèque, 1990.

ser dado por alguns fatores. Em alguns casos, por exemplo, tiveram artistas cuja produção exposta foi relativamente alta, tal qual um Louis Constant Bellise (1777-1842) que em 1841 expôs 9 quadros, em sua maioria paisagens. Outro ponto para esse aumento, talvez o mais importante, se deu por conta de uma presença mais significativa dos artistas de fora da AIBA, ainda que não fosse o suficiente na concepção dos letrados do período. Quanto aos alunos que expunham seus trabalhos, nos atentamos apenas aos que estavam com o nome e a quantidade de obras expostas, pois os catálogos, em muitos casos, não especificavam esses detalhes, colocando apenas o título “Alunos da classe de pintura histórica – sala 10”, como em 1842.

Em suma, a atuação de Félix Taunay, as mudanças propostas no Estatuto de 1831 no sentido de institucionalizar as belas artes e a criação das Exposições Gerais e do Prêmio de Roma deixam transparecer o esforço dos homens ligados às artes para forjar um novo palco para a Academia Imperial de Belas Artes e para as belas artes no Rio de Janeiro daquele tempo. Todavia, algumas dessas medidas propostas e implementadas não tiveram o resultado esperado, isto é, o ensino não teve um aprimoramento efetivo – algumas aulas, sem um plano exato, eram dadas da maneira que convinha ao professor, causando certo descontentamento entre alguns mestres. Além disso, com a aposentadoria do grande impulsionador das Exposições Gerais, Taunay, em 1851, as mostras perderam força e, nesta década de 1850, aconteceram somente duas exposições, uma em 1852 e outra em 1859.

Não demorou muito, pois, para que se iniciasse outro esforço de renovação da AIBA. Em 1854, o Imperador D. Pedro II autorizou a criação de um novo estatuto pelo recém empossado diretor da instituição, Manuel Araújo Porto Alegre.⁹⁹ Este artista gaúcho, logo que retornou de sua viagem de aperfeiçoamento da pintura à Europa, em 1837, fixou residência no Rio de Janeiro e manteve uma grande aproximação com o Imperador, que, mais tarde, indicaria o seu nome para a diretoria da AIBA. Porto Alegre era professor de desenho da Academia desde 1837, contudo, em 1848, em razão de desentendimentos constantes com Félix Taunay, deixou o cargo. Após a aposentadoria de Taunay, o então secretário da escola, o arquiteto Antonio Batista da Rocha (1806-1879), ficara encarregado do cargo provisoriamente até a entrada de Porto Alegre em 1854. O pintor gaúcho, é importante destacar, foi nomeado diretor pelo próprio Imperador, ferindo, assim, a autonomia concedida à Congregação e aos membros da instituição que tinham, no estatuto vigente, o direito de decidir, entre os professores que ali lecionavam, quem seria o seu novo dirigente.

⁹⁹ LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 62; SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, pp. 173-178.

Antes, porém, de descrevermos as mudanças propostas nesse novo regulamento de Porto Alegre, cabe ressaltar que essas atualizações da AIBA fizeram parte de um projeto maior do monarca, voltado para a formação de um povo mais instruído, por meio do incremento na educação. Na década de 1850, o ambiente educacional era criticado por alguns homens ilustres, pois permanecia difuso e sem uma legislação que regulamentasse o ensino brasileiro de maneira coerente. As críticas relacionavam-se, em especial, à diversidade de escolas, cada uma com seu método de ensino e bibliotecas distintas, às quais não geravam a atmosfera de instrução correspondente a uma nação atenta às suas crianças, futuros homens capazes de ajudar no engrandecimento do país.¹⁰⁰ D. Pedro II, a esse respeito, almejava unificar o estudo de primeiro e segundo grau no Brasil, a começar pelo Rio de Janeiro, bem como definir quais eram os cursos especializados e os superiores que o país oferecia, com o intuito de centralizar o ensino nas mãos do Império, para prover de forma mais qualificada os alunos e criar uma educação que impulsionasse o desenvolvimento da jovem nação.¹⁰¹

Para tanto, o Imperador, junto ao Ministro dos Negócios do Império, Luís Pedreira de Couto Ferraz (1867-1886), promulgou um novo regulamento no ano de 1854, que versava sobre a reforma desses ensinamentos no município da Corte. A partir desse decreto, o governo passava a exigir que a escola pública ensinasse, no primeiro grau, leitura, escrita, noções básicas de gramática e aritmética, além de história e geografia do país, entre outras matérias. Para a instrução secundária, o Colégio D. Pedro II – a única instituição pública fluminense daquele momento que oferecia o diploma de segundo grau – passava a formar bacharéis em letras capazes de se matricular em qualquer faculdade ou academia do país, inclusive a AIBA.¹⁰² Dois meses após a promulgação dessa reforma de 1854, em abril, foram autorizados dois novos estatutos, um aos Cursos Jurídicos, que agora passavam a se denominar Faculdades de Direito, e outro às Faculdades de Medicina do país, sendo que em ambos os casos a instituição levaria o nome da cidade a que pertenciam, como por exemplo Faculdade de Medicina do Rio de

¹⁰⁰ ALMEIDA, José Ricardo Pires de. **História da Instrução Pública no Brasil (1500-1889)**. Trad. Antonio Chizzoti. São Paulo: EDUC, 1989, p. 65 e p. 86.

¹⁰¹ LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil**. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 187; MATTOS, Ilmar Rohlof. **O tempo saquarema**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987, p.278; SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 176.

¹⁰² DECRETO n.º. 1331 A – de 17 de fevereiro de 1854: aprova o Regulamento para a reforma do ensino primário e secundário do Município da Corte. In: **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1854**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVII, parte II, 1854, p. 46 e 68.

Janeiro, Faculdade de Medicina da Bahia, Faculdade de Direito de Olinda e Faculdade de Direito de São Paulo.¹⁰³

A Academia Imperial de Belas Artes, como destacado, não ficou de fora desse projeto educacional do Imperador. Nesse mesmo ano de 1854, D. Pedro II passou para Câmara dos Deputados um pedido de aumento de cinco mil réis no orçamento da Academia, para que se pudesse realizar a reforma do estatuto da instituição. A autorização ocorreu a muito custo entre os deputados. No mês de agosto do mesmo ano, quando a câmara se reuniu e colocou a reforma em pauta novamente, existiu uma tentativa de alguns deputados para que se adiasse a discussão, contudo, o então Ministro do Império, Couto Ferraz, decidiu por vetar o adiamento e pediu para que ali se fixasse uma posição final. Alguns membros da Câmara, como o deputado Gomes Ribeiro (18??-18??), não compreendiam a finalidade de uma instituição de belas artes no país. Ribeiro se expressava desfavorável ao aumento e sugeria que a Academia fosse fechada, visto não ter “mestres, e que por conseguinte não [podia] ter discípulos”. Além do mais, segundo o político, quando se precisava e dependia “de um pintor ou de um homem dessa arte” mandava-se sempre “buscar no estrangeiro”.¹⁰⁴

O deputado de Recife, Francisco de Paula Batista (1811-1881), porém, manifestava-se a favor do acréscimo orçamentário do Palácio das Belas Artes. O político dizia que já havia “lastimado a escassez dos nossos orçamentos na parte que concerne à instrução pública e meios de progresso moral” e que nenhuma outra nação gastava menos com isso que o Brasil. Batista questionava seus colegas que exigiam resultados práticos das artes, afirmando que tais resultados não existiriam “sem os meios de obrar”, porque “as riquezas imateriais e os frutos que nascem das ciências não vem de um ano para o outro, e nem são coisas que se possam pegar, apalpar, e que possam agradar os sentidos”. Para este político pernambucano, o único motivo de os deputados negarem a reforma era o de não quererem “difundir no país conhecimentos necessários e úteis, e dar a muitos brasileiros habilitações para artes preciosas”. Isso não tinha nada a ver, segundo Batista, com a falta de dinheiro do Império que os deputados contrários ao projeto afirmavam.¹⁰⁵ O deputado assegurava, em sua fala, que era

tão certo que as ciências naturais, as artes e a instrução profissional são de necessidade absoluta a todas as nações civilizadas, ou que aspiram à

¹⁰³ DECRETO n.º. 1386 de 28 de abril de 1854: dá novos Estatutos aos Cursos Jurídicos; Decreto n.º. 1387 de 28 de abril de 1854: dá novos Estatutos às Escolas de Medicina. In: **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1854**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVII, parte II, 1854, pp.169-194, pp. 195-229.

¹⁰⁴ CÂMARA dos Srs. Deputados: conclusão da sessão de 18 de agosto. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XXIX, n.231, 21 de agosto, 1854, p. 2.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 2.

civilização, como é igualmente certo que em um país novo como o nosso, enquanto não existem interesses criados e incentivos que convidem à cultura destes conhecimentos esta árvore custa a florescer; ela muitas vezes há de querer definhir e como que murchar [...] Digo agora, se em presença de pequenos dispêndios e sacrifícios necessários para derramar no país conhecimentos úteis e necessários, recusais, o que então quereis? A perpetuidade na ignorância de todas essas artes e ciências?¹⁰⁶

Indo ao encontro do projeto de educar a nação proposto por D. Pedro II e Couto Ferraz, e mesmo em defesa da existência da Academia Imperial de Belas Artes – visto que, inclusive as artes teriam uma função nesse processo – o deputado votava a favor do projeto. As artes, para Batista, deveriam sim entrar nas pautas educacionais do Estado para que tal conhecimento não definhasse. Com essa defesa sólida de Francisco de Paula Batista, a maioria da Câmara aceitou o projeto e, desse modo, foi decretada a autorização do acréscimo orçamentário para que se realizasse um novo regulamento; que ficaria pronto um ano depois, em 1855.

O novo estatuto do Palácio das Bela Artes, elaborado por Manuel Araújo Porto Alegre e publicado em 1855, era composto por treze capítulos: “I. Do corpo acadêmico”, “II. Do plano dos estudos”, “III. Dos empregados”, “IV. Dos trabalhos acadêmicos”, “V. Do ensino e programa das aulas”, “VI. Dos concursos públicos e particulares”, “VII. Das exposições públicas”, “VIII. Dos prêmios”, “IX. Dos pensionistas do Estado”, “X. Do ensino industrial”, “XI. Da biblioteca”, “XII. Das sessões do corpo acadêmico”, “XIII. Do pessoal”. Este código sofreu com algumas alterações e acréscimos nos anos de 1859, 1865, 1881 e 1882, sendo que as mudanças mais significativas foram feitas nas três primeiras datas. Mais completo e longo que o último de Taunay, o estatuto ditava sobre os direitos e deveres que a instituição, os membros e os alunos tinham que exercer para o bom funcionamento da Academia. Apesar do regulamento de Porto Alegre se afastar do texto mais elusivo que Taunay havia produzido anteriormente, ele também não se aproximava totalmente do primeiro estatuto criado por Henrique da Silva, pois ainda permitia certas liberdades entre os professores. Por exemplo, os membros da Academia Imperial, incluindo os substitutos que anteriormente não faziam parte, agora denominados como Corpo Acadêmico, mantiveram a autonomia de propor novos nomes para a AIBA que seriam nomeados pelo Governo Imperial.¹⁰⁷ Ficava expresso no regulamento que o principal fim do Palácio das Belas Artes passava a ser “o ensino teórico e prático das belas artes, e a sua propagação e aperfeiçoamento”. Ademais, o regimento estabelecia a

¹⁰⁶ CÂMARA dos Srs. Deputados: conclusão da sessão de 18 de agosto. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XXIX, n.231, 21 de agosto, 1854, p. 2.

¹⁰⁷ DECRETO n° 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 402.

introdução das aulas de História das Belas Artes, a criação de um Conservatório de Música e a divisão da instituição em cinco seções de estudos: arquitetura, escultura, pintura, ciências acessórias e música.¹⁰⁸

No que se referia ao objetivo de ensino da Academia Imperial, há alguns anos Porto Alegre já atestava a sua preferência em reinserir algumas aulas de artes mecânicas, ou industriais, na instituição. Em 1850, no artigo *Exposição pública do ano de 1849*, o artista gaúcho afirmava que:

Em vez de mais uma cadeira de história, como se pede, haja uma cadeira onde se ensine elementos de geometria, noções de geometria descritiva, a perspectiva e elementos de mecânica; crie-se uma aula de desenho e de escultura de ornatos aonde venham estudar todos os aprendizes, e mesmo os artífices da cidade [...]¹⁰⁹

O aprimoramento dos alunos no desenho e na geometria, segundo o autor, era primordial para a criação de bons artistas que poderiam contribuir para o desenvolvimento das artes belas. Além disso, havia a possibilidade de abrir a Academia para os aprendizes e os artífices, o que contribuiria para o avanço das artes mecânicas e proporcionaria um aumento no número de alunos, resolvendo o antigo problema da falta de discentes na AIBA. Para Porto Alegre, o aprendizado da arte deveria ser inspirado no método dos grandes países europeus que partiam do artífice para o artista, ou seja, o entendimento e a valorização da arte primária do artífice seria o primeiro passo rumo ao apuramento artístico. Com o domínio das atividades ligadas aos artífices, continuava o diretor, o artista alcançaria com mais sucesso o belo e, conseqüentemente, contribuiria para o próprio progresso cultural da nação brasileira.

O novo estatuto frisava o constante aperfeiçoamento de seus alunos das belas artes e isto passava, invariavelmente, pelos ensinamentos básicos das artes mecânicas, com aulas de Matemática e Desenhos. Enquanto a aula de Matemática compunha o curso de Ciências Acessórias – criado com a intenção de proporcionar um ensino artístico mais completo, com aulas teóricas de “Anatomia e fisiologia das paixões” e “História das belas artes: estética e arqueologia” –,¹¹⁰ as aulas de Desenhos faziam parte do curso de arquitetura e de pintura

¹⁰⁸ DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 402 e 403.

¹⁰⁹ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Academia de Belas artes: exposição pública do ano de 1849. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes, tomo I, 1850, p. 76.

¹¹⁰ LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil**. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e

ministrados pelo Palácio. O Ensino Industrial, portanto, realizava-se a partir de aulas destinadas ao currículo das belas artes, tendo, assim, um título exclusivo seu. Os artigos 76 e 77, do título "X. Do Ensino Industrial", trazia que

Art. 76. As aulas de Matemáticas aplicadas, de Desenho geométrico, de Escultura de Ornatos e de Desenho de Ornatos, que fazem parte do ensino Acadêmico, tem por fim também auxiliar os progressos das Artes e da indústria Nacional.

Art. 77. Haverá sempre nestas três últimas aulas duas espécies de alunos: os artistas e os artífices, os que se dedicarão às Belas Artes, e os que trabalharão as Artes mecânicas. Os alunos desta segunda espécie terão um livro próprio de matrícula no qual se declarará a profissão que seguem, para que os professores o saibam e possam dirigir os seus estudos convenientemente.¹¹¹

Aos alunos, como se vê, passava a ser permitido a escolha do caminho que seguiriam ao se matricular em essas aulas, isto é, após a aprovação e a obtenção de um diploma do Ensino Industrial, o estudante deveria prestar um “exame prático de sua Arte ou Ofício perante uma junta de mestres” para conseguir o atestado de mestre; ou se inscrever e ser admitido no curso de belas artes.¹¹² Assim, ficou firmado pelo novo estatuto que todos os ingressantes na Academia deveriam matricular-se “nos Cursos de Matemáticas aplicadas e de Desenho geométrico, os quais dali [os alunos prosseguiriam] para as outras aulas segundo o seu aproveitamento”. Todos, desse modo, sem exceção, cursavam essas disciplinas básicas para depois escolherem o caminho que queriam trilhar, isto é, ser um artífice ou um artista.¹¹³

Porto Alegre acreditava que era preciso formar tanto artífices quanto artistas para o desenvolvimento do país. O letrado era um crente de que a junção da arte mecânica e das belas artes levaria a nação brasileira à um futuro próspero de progresso e civilização. O diretor considerava importante, igualmente, como destacado no capítulo anterior, distinguir o artista do artífice e entender as nuances de cada *métier* para que as belas artes fossem mais incentivadas, e até mesmo financiadas, e o artista alcançasse um novo *status* na sociedade.¹¹⁴ Desse modo, a partir de 1855, os certificados emitidos pela AIBA traziam a qualificação

Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 203; SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 181.

¹¹¹ DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 414.

¹¹² *Ibid.*, p. 414.

¹¹³ *Ibid.*, p. 426.

¹¹⁴ Segundo Squeff, Porto Alegre chegou a enviar a D. Pedro II um texto explicando ao monarca o motivo da pouca importância que a sociedade brasileira dava às belas artes e, em muito, era o fato de a Academia apenas preparar os artistas e não os formar. Para a autora, o estatuto viria com intento de conseguir demarcar essa diferenciação entre artista e artífice para que a sociedade brasileira pudesse, então, compreender o papel significativo das belas artes no desenvolvimento da nação. Para maiores informações ver SQUEFF. *Op. cit.*, pp. 189-197.

“artesão” ou “artista”, possibilitando não só o avanço das belas artes como também da incipiente indústria brasileira.

Após quatro anos da instauração do Ensino Industrial, o regulamento incluiu mais disciplinas destinadas às artes mecânicas e tiveram início os cursos noturnos de “Desenho industrial”, “Desenho de ornatos e de figura”, “Escultura de ornatos e de figura”, “Matemáticas elementares” e “Modelo vivo”. Nos cursos diurnos, além das aulas já estipuladas no estatuto, foi reinserido o curso de “Gravuras de medalhas e pedras preciosas”, existente nos primórdios da instituição.¹¹⁵ Porém, em uma alteração do estatuto realizada em 1882, foi extinto novamente, muito provavelmente pela pouca demanda de alunos, e foi criada uma cadeira de xilogravura “em substituição da de gravura de medalhas e pedras preciosas”.¹¹⁶ Além disso, a partir de 1859, a AIBA deixou de cobrar pelas matrículas dos alunos.¹¹⁷ Todas essas modificações justificam-se pela tentativa dos acadêmicos de trazer um maior público para o Palácio das Belas Artes, pois, em 1856, foi fundado o Liceu de Artes e Ofícios pela Sociedade Propagadora de Belas Artes, que tinha como objetivo difundir o ensino das belas artes aplicadas aos oficiais e industriais, como já comentado no capítulo anterior. De tal maneira, possibilitar um ensino básico de artes de ofícios em horário noturno, além de incrementar a instituição, poderia gerar um maior interesse dos fluminenses trabalhadores pela Academia Imperial.

Após as aulas iniciais obrigatórias de arte mecânica destinadas a todos os recém-matriculados, o estudante que seguisse pelo caminho artístico tomaria aulas de disciplinas práticas e teóricas de belas artes. No “Título V – Do Ensino e programa das aulas” do estatuto, ficou documentado qual a finalidade de cada um dos cursos e das aulas da instituição, o que era indispensável na aprendizagem do aluno e dos conteúdos que deveriam ser passados pelos professores em aula. As aulas de História das Belas Artes seriam de exposição oral “dos fatos e das teorias que lhe são próprios [...], de demonstrações gráficas e plásticas já em pedra, já por via de modelos”, e seria oferecida, aliás, apenas aos alunos que já tivessem frequentado três anos de estudos na instituição. Já a matéria “Anatomia e fisiologia das paixões” dividia-se entre teórica e prática, e seu objetivo voltava-se ao desenho e escultura de ossos e músculos para que os alunos conhecessem “perfeitamente o arcabouço humano e seu revestimento”.¹¹⁸ Ademais,

¹¹⁵ DECRETO Nº 2424 – 25 de maio de 1859: Altera várias disposições dos Estatutos vigentes da Academia das Bellas Artes. In: **Collecção das Leis do Império do Brasil de 1859**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XXII, parte II, 1859, p. 427 e p. 428.

¹¹⁶ DECRETO Nº 8802 – 16 de dezembro de 1882: Crêa na Academia das Bellas Artes a cadeira de xylographia. In: **Indice dos Actos do Poder Executivo de 1882**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. 1882, p. 537.

¹¹⁷ Op. Cit., p. 428.

¹¹⁸ DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Colecção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 409.

era obrigatório ao aluno admitido saber ler, escrever e “contar as quatro espécies de números inteiros”, ou seja, todos os alunos matriculados deveriam ter o conhecimento mínimo das letras e da matemática; e era necessário ao professor ensinar “todos os elementos indispensáveis ao Artista”.¹¹⁹ As exigências com os alunos das belas artes se tornavam cada vez maiores, neste momento, era cobrado um conhecimento mínimo de matemática para a sua formação. A partir de 1859, o discente que estivesse interessado em participar de pintura histórica, deveria estar “habilitado em desenho figurado, e nas matérias das duas aulas de matemáticas” e fazer “matrícula simultânea na aula de anatomia e fisiologia das paixões”.¹²⁰

Porto Alegre, no tocante as reformulações da grade dos cursos, foi um crítico da tentativa frustrada de Taunay de criar disciplinas de cunho mais teórico. O artista gaúcho, antes de assumir a direção da AIBA, em 1850, questionou, por exemplo, a necessidade de implementar uma cadeira de história, pedida pelo antigo diretor:

É de história universal, ou da história antiga somente, ou da história das artes, e conjuntamente com algumas noções de estética e suas demonstrações? Quem está apto a fazer aqui semelhante curso, e a fazê-lo com todas as generalidades precisas, a ponto de se tornar compreensível a moços com pouca educação literária, e alguns com nenhuma?¹²¹

Em seguida, fez objeção à capacidade de Taunay como crítico das artes, chamando-o de ignorante. Muito provavelmente, tais críticas ao antigo diretor estavam mais relacionadas à convivência conflituosa de ambos na Academia Imperial, no período em que trabalharam juntos, do que necessariamente a uma discrepância no que se referia ao acréscimo dessas disciplinas. Pois que, embora constatasse o baixo nível de conhecimento literário dos alunos que frequentavam a instituição, o pintor gaúcho dedicou-se a compor uma biblioteca especializada na Academia e a institucionalizar o ensino teórico de belas artes e de história da arte.

Porto Alegre, quando convidado para redigir o novo estatuto, tinha como objetivo nortear as aulas que ali eram ensinadas, em virtude do último regulamento ser muito sintético. Desse modo, no curso de Pintura, aquele pelo qual tinha mais apreço, o diretor definiu as cadeiras de Desenho figurado, de Paisagem de flores e animais e de Pintura histórica, além da aula de Modelo vivo. O Desenho figurado foi dividido em duas séries: uma primeira de cópias de

¹¹⁹ DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 408.

¹²⁰ Ibid., p. 428.

¹²¹ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Academia das bellas artes: exposição publica do anno de 1849. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes, tomo I, 1850, p. 76.

estampas e do natural; e uma segunda do estudo do claro e escuro. A matéria não teria prazo limitado para ser realizada e dependia, basicamente, da “aptidão e aproveitamento dos alunos à sua passagem para as outras aulas”; e os discentes eram “determinados pelo Corpo Acadêmico”. Para a aula de Paisagem de flores e animais, o diretor prescreveu apenas que o professor ensinaria “o desenho da sua cadeira” e seria “obrigado a ir com os seus alunos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes à vista dela explicações que fossem convenientes”.¹²²

Sobre a pintura histórica, a última e mais importante dos três gêneros, por registrar a memória da nação e mostrar o refinamento dos pintores na arte, deveria ser representada por uma classe muito especial, com um professor qualificado. Este mestre tomaria os cuidados para habilitar aqueles alunos que estivessem adiantados e pudessem passar à “composição de objetos históricos, preferindo sempre os nacionais ou religiosos”.¹²³ O professor, portanto, teria

especial cuidado em aperfeiçoar os seus alunos na arte de modelar as formas, nas regras de compor e grupar, e nos conhecimentos necessários para bem iluminarem os objetos. Para este fim fará com que pintem grupos de bustos, e estátuas antigas, e se exercitem na aula do Modelo vivo, e no estudo da anatomia e fisiologia dos pintores.¹²⁴

As cópias de figuras humanas, por meio de modelos em gesso ou vivos, constituíam as principais bases para a formação dos artistas nas instituições de ensino de belas artes europeias. Na AIBA, também a aula de modelo vivo foi prescrita durante todo o período de existência da instituição, porém, raramente se concretizou, dada a carência de modelos. Taunay, em seus anos como diretor, sofreu para conseguir profissionais ou voluntários para efetivar a aula, tanto por conta de um certo pudor da própria sociedade, quanto pela falta das características clássicas – simetria e corpo bem definido – entre os brasileiros.¹²⁵ De todo modo, o crítico pintor gaúcho, no novo estatuto, não deixou de expressar a importância dessas aulas para promover as habilidades artísticas. Os modelos seriam escolhidos pelos professores de pintura e escultura, e apenas alguns alunos previamente designados pelo Corpo Acadêmico participariam das aulas. Aos artistas externos à instituição interessados em participar, deveriam fazer um pedido direto

¹²² DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 407 e p. 408.

¹²³ Ibid., p. 416.

¹²⁴ Ibid., p. 408.

¹²⁵ Para maiores informações acerca dessas aulas ver: DIAS, Elaine. **Paisagem e academia**: Félix-Émily Tauna e o Brasil (1824-1851). Campinas: Editora da Unicamp, 2009, pp. 92-106; PEREIRA, Sonia. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016, pp. 124-126.

ao Diretor para que este o aprovasse.¹²⁶ No decorrer do Oitocentos fluminense, os artistas que conseguiram treinar com um modelo vivo foram, muito provavelmente, aqueles que viajaram à Europa. Os que permaneceram no Brasil, em sua maioria, eram obrigados a se contentarem apenas com os modelos em gesso.

Ainda sobre as prescrições do novo estatuto para o aperfeiçoamento do ensino, institucionalização da AIBA e promoção das belas artes no Brasil, Porto Alegre estabeleceu, no artigo 10 do título destinado aos trabalhos acadêmicos, que

A Academia das Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e em fim no de auxiliar o Governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios: 1º O ensino teórico e prático das matérias declaradas no art. 4º; 2º Concursos públicos e particulares; 3º Exposições públicas; 4º Prêmios aos melhores trabalhos artísticos; 5º Viagens de seus alunos mais distintos à Europa a fim de se aperfeiçoarem; 6º Aplicação das matérias que formam o plano de seu ensino à indústria nacional; 7º Uma Biblioteca especial ao objeto de sua instituição; 8º Sessões públicas, em que se lerão escritos sobre as artes e se discutirão matérias concernentes ao seu progresso; 9º Publicação de um periódico constando de texto e estampas apropriadas.¹²⁷

O Palácio passaria a empregar nove medidas que ajudariam a instituição a alçar o seu lugar naquela sociedade que constantemente questionava a sua utilidade. Essa reformulação era uma maneira de fazer com que a Academia firmasse sua autoridade na incipiente esfera artística nacional e, assim, possibilitasse ao Brasil adentrar nos caminhos da civilização.¹²⁸ Das novidades manifestas neste regimento de 1855, além das instruções para o retorno do ensino industrial, era a primeira vez que, em um estatuto, se proferia uma finalidade expressa à Academia Imperial, colocando-a não apenas como instituição de ensino e aperfeiçoamento das belas artes, mas também como propagadora da cultura. Além das já consagradas Exposições Gerais, Porto Alegre determinava que a propagação das belas artes deveria ocorrer por meio das sessões públicas realizadas pelo Corpo Acadêmico, pela Biblioteca e pela a criação de uma revista. No título “XI. Da biblioteca”, anunciava que esta permaneceria aberta ao grande público durante o ano letivo, permitindo a consulta e empréstimo de livros aos alunos, funcionários e, mediante uma autorização assinada pelo diretor, também à sociedade fluminense, caso

¹²⁶ DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 405.

¹²⁷ Ibid., p. 404.

¹²⁸ LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil**. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 201.

houvesse interesse.¹²⁹ Seguindo os moldes das principais instituições do período – como, por exemplo, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ou a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, além das associações privadas como a Sociedade Propagadora de Belas Artes – o diretor tencionava publicar um periódico exclusivo da Academia. A proposta era criar uma revista dedicada a apresentar tanto textos sobre arte quanto gravuras das pinturas, buscando, com isso, mais um meio de promover as belas arte na capital do Império. Tal projeto, no entanto, não saiu do papel.

Outra novidade eram os “prêmios aos melhores trabalhos” concedidos pelo Palácio. No título oitavo, que versava a respeito de todos as recompensas, ficava estipulado que os prêmios concedidos pela Academia seriam divididos entre primeira, segunda e terceira ordem. O prêmio de primeira ordem era dado somente “ao aluno *brasileiro* mais distinto da Academia e constará de uma Pensão anual na Europa pelo tempo que lhe for designado na conformidade do art. 74”. O vencedor teria um ano para utilizar o prêmio, caso não o fizesse em tempo hábil, perderia o direito e, se quisesse concorrer novamente, deveria apresentar uma obra completamente nova. O prêmio de segunda ordem era destinado “aos artistas que mais se distinguirem nas Exposições públicas, ou aqueles a quem a Academia julgar dignos destas distinções por seus trabalhos artísticos”, com obras como monumentos ou decorações de edifícios dentre outros, que não poderiam estar nas exposições, mas eram dignos de “ser premiados por seu merecimento transcendente”. E, finalmente, o prêmio de terceira ordem seria “distribuído aos alunos durante o ano escolar nos concursos de emulação e nas Exposições finais”, pertencendo unicamente aos alunos da instituição.¹³⁰

A nova orientação sobre a nacionalidade dos concorrentes ao prêmio de viagem, o de primeira ordem, tinha um motivo. No ano de 1849, o ganhador do prêmio de viagem foi Jean Leon Pallière Grandjean de Ferreira (1823-1887), formado em Paris e neto do arquiteto francês Grandjean de Montigny, sua vitória causou um certo alvoroço entre alguns artistas. Araújo Porto Alegre, por exemplo, o definiu como um pintor estrangeiro maduro artisticamente que estava tirando dos “pobres estudantes [...] o direito que tem à generosidade e proteção do nosso governo”.¹³¹ Em crítica escrita a respeito da Exposição daquele mesmo ano, o futuro diretor da AIBA afirmava que

¹²⁹ DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 405.

¹²⁹ Ibid., p. 404 e p.415.

¹³⁰ Ibid., p. 412 e 413. Grifo nosso.

¹³¹ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Academia das bellas artes: exposição publica do anno de 1849. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes, tomo I, 1850, p. 71.

Aberta a porta de semelhante abuso, teremos daqui em diante de ver qualquer artista estrangeiro, que quiser voltar para Europa, e viajar à 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!¹³²

Porto Alegre defendia que não era aceitável que um homem com tamanha experiência recebesse um prêmio cujo intuito principal era o de fornecer enriquecimento aos alunos brasileiros. Tempos depois, quando assumiu a empreitada de promover a AIBA e reformular seu estatuto, Porto Alegre criou regras mais rígidas para o Prêmio em Viagem no *Título IX. Dos pensionistas do Estado*. Ficava, portanto, estipulado no artigo 75 desse título que os brasileiros

pensionistas seguirão as instruções que lhe forem expedidas pelo Corpo Acadêmico, depois de aprovadas pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império, e as recomendações do mesmo Corpo, e deverão corresponder-se com o Diretor frequentemente sobre o estado de seus trabalhos, e a maneira porque forem desempenhando as ditas instruções.¹³³

O estatuto, como se vê, buscava estabelecer, com mais clareza, os direitos e os deveres dos ganhadores desse estimado prêmio, definindo a obrigatoriedade de o aluno que estivesse recebendo a pensão Imperial comunicar, por meio de um relatório minucioso, todas as atividades realizadas no estrangeiro. Os beneficiários do treinamento na Europa nesse ano de 1855 eram Victor Meirelles, aluno do curso de pintura histórica, e Agostinho José da Mota, aluno de paisagem. A fim de que o regulamento entrasse em vigor o mais rápido possível, Porto Alegre enviou uma carta a Meirelles pedindo para que ambos os pensionistas passassem a escrever regularmente descrevendo suas atuações no exterior.¹³⁴ Com sua bolsa renovada por mais alguns anos, Meirelles pintou a obra que consagrou sua fama entre seus coetâneos, *A Primeira Missa no Brasil* (1860) (figura 13). Ademais, este estatuto passava a conceder o prêmio, que até então era anual, de três em três anos, para possibilitar um maior período de experiência ao contemplado.¹³⁵ A permanência no exterior, a propósito, variava de acordo com

¹³² PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Academia das bellas artes: exposição publica do anno de 1849. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes, tomo I, 1850, p. 71.

¹³³ DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 415.

¹³⁴ LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil**. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 201-202.

¹³⁵ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Academia das bellas artes: exposição publica do anno de 1849. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes, tomo I, 1850, p. 76.

o tipo de arte, ou seja, os estudantes de gravura ou paisagem selecionados tinham o direito a permanecer quatro anos em terras europeias e os alunos de pintura histórica, escultura ou arquitetura poderiam desfrutar de estudos na Europa por seis anos.¹³⁶

No ano de 1865, ocorreu uma alteração no título sétimo sobre as Exposições Gerais que versava sobre os pensionistas do Estado. As cobranças aos estudantes se tornaram ainda mais duras a partir daquele momento. Ficava decretado que, caso o aluno não seguisse a viagem na época estipulada, ele seria obrigado a devolver o dinheiro da pensão recebida ao Tesouro Nacional, com consequências administrativas caso não o fizesse. E, a partir do momento que estivesse na Europa, “apresentar à Legação não só um atestado de frequência passado pelo mestre, como também documentos que provem haver ele cumprido com todas as obrigações impostas” pela escola que estivesse matriculado.¹³⁷ Assim, os alunos no estrangeiro que se dedicavam à pintura deveriam remeter ao Brasil “os seguintes estudos, datados e assinados”:

1º. No 1º ano: os pintores 8 academias, uma cópia do painel que lhe for designado pela Academia do Rio de Janeiro, e uma cabeça de expressão. [...] Os paisagistas: uma cópia que lhes for indicada pela Academia e os seus estudos do natural./ 2º. No 2º ano: os pintores: 12 academias, uma composição ou bosquejo de um assunto tirado da história nacional ou religiosa, e cópia do mestra que lhes for indicado pela Academia. [...] Os paisagistas: além do que lhes foi ordenado no primeiro ano mais um painel de sua composição./ 3º. No 3º ano: os pintores: uma composição de mais de três figuras em tela n.º 50 ou 60, uma cabeça de expressão e um tronco do tamanho natural. [...] Os paisagistas: dois painéis originais, um copiado do natural, e outro de sua composição, cujo objeto lhes será dado pela Academia./ 4º. No 4º anos: os paisagistas e gravadores: todos os estudos que fizeram em suas viagens [...]/ 5º. No 4º e 5º anos: os pintores: uma cópia de painel de mestre de primeira ordem, com preferência o que lhes for indicado pela Academia e um quadro histórico de sua composição, cujas figuras serão do tamanho natural.¹³⁸

Além das cartas relatórios que Porto Alegre já havia pedido, os alunos deveriam reportar seus estudos constantemente à AIBA durante todos os anos em que permanecessem na Europa. A intenção dessas novas instruções era a de acompanhar todo o processo de lapidação do artista para que não ocorresse um mau uso do dinheiro investido. Por fim, a modificação permitia aos pintores e escultores estender sua permanência com a finalidade de “empreender algum desses trabalhos denominados de grande máquina”, ou seja, grandes obras, como aconteceu com

¹³⁶ DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 413.

¹³⁷ Nº 506 – Império – Aviso de 4 de novembro de 1865: Ordena que se observem as novas Instruções para execução do Tit. 7º dos Estatutos da Academia das Bellas Artes. **Collecção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1865**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XXVIII, parte III, 1865, p. 515.

¹³⁸ Ibid., p.515 e 516.

Meirelles anos antes. No entanto, era necessário que os artistas mandassem “à Academia um bosquejo dele [do trabalho], bem acabado e explicado, para que esta julgue se convém a sua execução”.¹³⁹ Toda essa mudança permitia aos professores do Palácio uma maior confiança de que o investimento aplicado nesses alunos iria trazer resultados práticos e positivos para a AIBA e para a recente nação.

Retomando o texto base do Estatuto, a partir de 1856, as Exposições Gerais seriam realizadas bienalmente e com “todos os trabalhos artísticos feitos na Capital do Império e nas Províncias”,¹⁴⁰ ou seja, o novo regulamento dava espaço para que todos os artistas do Brasil sujeitassem seus trabalhos à Academia Imperial. Todavia, a Exposição seguinte à reformulação ocorreria apenas em 1859 e, nas décadas subsequentes, não existiu uma periodicidade rígida para as mostras acontecerem, visto que em alguns momentos elas transcorreram em anos subsequentes, em outros de forma bienal e, também, com três anos de intervalo. Ao considerarmos o aumento expressivo do número de trabalhos expostos, como podemos observar no quadro abaixo, o estatuto de Porto Alegre ajudou a elevar o prestígio dessa mostra na sociedade fluminense.

Quadro 2: Obras expostas no período de 1852-1884¹⁴¹

| ANO | PINTURA | ARQUITETURA | ESCULTURA/ BAIXO RELEVO | GRAVURAS | OUTROS | TOTAL |
|------|---------|-------------|-------------------------------|----------|--------|-------|
| 1852 | 57 | 2 | 4 | 1 | 3 | 67 |
| 1859 | 168 | 0 | 8 | 6 | 53 | 235 |
| 1860 | 123 | 0 | 13 | 2 | 82 | 220 |
| 1862 | 68 | 20 | 7 | 4 | 26 | 125 |
| 1864 | 66 | 13 | 3 | 11 | 24 | 117 |
| 1865 | 34 | 19 | 7 | 26 | 16 | 102 |
| 1866 | 46 | 9 | 5 | 4 | 29 | 93 |
| 1867 | 43 | 17 | 8 | 0 | 47 | 115 |
| 1868 | 26 | 1 | 12 | 0 | 33 | 72 |
| 1870 | 55 | 0 | 6 | 3 | 42 | 106 |
| 1872 | 112 | 2 | 2 | 0 | 86 | 202 |
| 1875 | 65 | 23 | 10 | 5 | 79 | 182 |
| 1876 | 59 | 27 | 25 | 2 | 22 | 135 |
| 1879 | 230 | 12 | 16 | 3 | 85 | 346 |
| 1884 | 292 | 7 | 10 | 2 | 148 | 458 |

¹³⁹ Nº 506 – Império – Aviso de 4 de novembro de 1865: Ordena que se observem as novas Instruções para execução do Tit. 7º dos Estatutos da Academia das Bellas Artes. **Collecção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1865**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XXVIII, parte III, 1865, p. 517.

¹⁴⁰ DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 412.

¹⁴¹ Acerca das colunas do quadro é importante ressaltar que em alguns momentos consta apenas a descrição “diversas obras” ou ainda “vários projetos”, sem especificação das quantidades ou de quais produções eram. Nesses casos, optamos por não contabilizar justamente por não sabermos quantas ali estavam expostas, deixando

É notório, no quadro, o aumento gradativo na categoria “Outros”. A partir da reforma de Porto Alegre, que passava a permitir dois tipos de diplomas, o de artista e o de artífice, somada ao acréscimo da disciplina de desenho industrial na AIBA em 1859, a Exposição começava a compor-se de algumas obras ligadas à indústria nacional, como fotografias, desenhos industriais, desenhos caligráficos e algumas obras em que as belas artes serviram para incrementar a indústria – como o *Retrato de Sua Majestade o Imperador*, gravado em fundo sobre coralina, de Henrique José Aranha e exposto em 1860, ou o trabalho de encadernação da Constituição Bélgica de João Batista, mostrado em 1862. Embora os números desses tipos de trabalhos não sejam frequentemente elevados, é, de certa forma, significativo ressaltar essa abertura que a Academia passava a dar à indústria e ao artífice.

Os números de telas expostas sempre foram relativamente altos e a pintura sempre teve um lugar de destaque, mesmo quando perderam em quantidade para outros tipos de obras expostas, como em 1867, 1868 ou 1875. Nos anos de 1859, 1860, 1862 e 1870, a Academia Imperial de Belas Artes incluiu sessões destinadas às Escolas de pintura de diversos países, como as Escolas espanhola, flamenga, francesa e romana. Podemos afirmar que, muito provavelmente, a instauração dessas seções nas mostras esteve ligada à criação de uma pinacoteca em 1855, ou seja, o novo acervo pode ter motivado os membros da Academia a expor esses quadros que pertenciam a épocas e estilos distintos. Nas duas últimas Exposições Gerais, de 1879 e 1884, uma sessão da Escola de Pintura Brasileira foi destinada a homenagear os laureados artistas que passaram pelo Palácio no período de sua existência, incluindo seus três principais diretores, Henrique da Silva, Félix Taunay e Porto Alegre. O intuito era de apresentar à sociedade carioca que a AIBA havia alcançado um de seus intentos como principal instituição de ensino artístico do Império, a saber, a criação de uma escola nacional de pintura – assunto será explorado na segunda parte deste trabalho.

Por fim, o letrado gaúcho restabeleceu em seu regulamento, de maneira similar, mas não tão rígida quanto a do português Henrique da Silva, uma hierarquia no Palácio das Belas Artes:

apenas para os casos em que a especificidade e a quantidade de trabalhos estavam bem claras. As gravuras, aqui, abarcam moeda, litogravura, xilogravura dentre outras de diversas ordens. Cabe salientar que não contabilizamos as gravuras no primeiro quadro devido à pequena quantidade de trabalhos expostos, somado ao fato de que Félix Taunay, então diretor, havia retirado a classe do ramo de ensino da Academia na época. Em “Outros”, por fim, está contabilizado desenho, estudo, esboço, “diversos trabalhos” com numeração exata da quantidade, fotografia, artefatos industriais e aplicações de belas artes, além dos que estavam sem identificação definida. Os dados foram levantados a partir do já citado livro de Carlos Levy. LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período monárquico – catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990.

respectivamente, Governo Imperial, Diretor e Secretário e o Corpo Acadêmico. Formado por professores efetivos e honorários da instituição, a função principal do Corpo Acadêmico ficava designada para, em sessões públicas, distribuir os prêmios e fazer “leituras de memórias e discussões sobre objetos artísticos” que fossem “interessantes”.¹⁴² Esses professores ainda tinham alguma autoridade para, por exemplo, modificar quando necessário o estatuto – algo que ocorreu quatro vezes até o final do Império e a criação de um novo regulamento na República – e o programa de aulas, ou mesmo para propor ao Imperador novos membros para a Academia, embora D. Pedro II detivesse a escolha final. Ficavam explícitas no regulamento as funções que o Corpo passaria a ter nas sessões privadas, a fim de que seu objetivo pudesse ser cumprido:

De tudo quanto for o bem do ensino e progresso das belas artes;/ Das representações que tenha de dirigir aos altos poderes do Estado a bem do progresso das artes e dos melhoramentos da Academia;/ Da organização dos programas das aulas;/ Do julgamento dos Concursos; /Das propostas para as nomeações dos Professores efetivos e honorários;/ Das nomeações dos Membros correspondentes e honorários;/ Das emendas, alterações e aditamentos que a experiência aconselhas nestes Estatutos ou nos Regulamentos, e práticas da Academia;/ Das modificações que se tonarem necessárias nos programas das aulas;/ Da moralidade dos membros do mesmo Corpo em questões artísticas;/ Das cartas de habilitação aos professores de Desenho e Pintura, que ensinam fora da Academia, e que desejem este documento de sua capacidade.¹⁴³

Os professores da instituição poderiam julgar mestres de desenho e pintura que lecionavam fora do Palácio e, caso fossem dignos, dariam a esses profissionais cartas de habilitação para o ensino das belas artes. O Corpo Acadêmico passava, também, a figurar como um “tribunal interno”, julgando seus próprios membros, caso fosse necessário, para que não houvesse a destruição da “harmonia do Corpo Acadêmico, o seu esplendor e o respeito que deve merecer da sociedade”. Aqui, cabe ressaltar, foi a primeira vez que ficava documentado que “nenhum membro da Academia [poderia] usar de palavras afrontosas nas discussões e leituras acadêmicas, nem de frases que se [pudessem] julgar ofensivas para com qualquer [um] de seus colegas”, podendo ser advertido pelo Diretor e enfrentar consequências graves.¹⁴⁴ Os conflitos recorrentes entre os membros da AIBA, desde o seu início, muito provavelmente

¹⁴² DECRETO n° 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. In: **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XVIII, parte II, 1856, p. 415 e p. 416.

¹⁴³ Ibid., p. 415 e p. 416.

¹⁴⁴ Ibid., p. 416.

obrigaram Porto Alegre a instituir essas normas para amenizar as discussões internas. Além disso, em 1859, o concurso público para professor da instituição também foi alterado. Ficava, a partir dali, postulado que, independentemente do concurso, o Governo poderia prover “as cadeiras que na época da publicação desta reforma estiverem vagas, e as que pela primeira vez, depois dela, vierem a vagar”.¹⁴⁵ Agora era, enfim, por lei, possível ao Governo Imperial interferir diretamente na instituição quando lhe conviesse.

De um modo geral, o projeto do diretor e redator do estatuto de 1855 Araújo Porto Alegre, em conjunto com as reformas de âmbito nacional propostas pelo monarca D. Pedro II, visavam a reestruturação e a revitalização dessa principal instituição de ensino de artes do Rio de Janeiro, bem como a criação de um modelo de academia de artes bem-sucedido para ser seguido no restante do país. Em consonância com a “Reforma Couto Ferraz” do ensino educacional no Império brasileiro, o artista gaúcho tinha como propósito padronizar o ensino da instituição e evitar que cada educador ensinasse o que lhe convinha nas salas de aula da Academia Imperial de Belas Artes. Tal proposta, nos primeiros anos de existência da Academia, era vista com grande receio pelos professores. Contudo, em razão do relaxamento das regras aos professores no regimento de 1831 e, conseqüentemente, da diminuição da qualidade do ensino, Porto Alegre assumiu a responsabilidade de tentar regulamentar a instrução dentro da AIBA.¹⁴⁶ As alterações que ocorreram posteriormente a 1856 foram substanciais para aprimorar a Academia Imperial e seu funcionamento, sem que alterasse a base do estatuto. Em 1881, é redigido um regulamento próprio para o Conservatório de Música, tal qual já estava previsto quando este foi inaugurado.¹⁴⁷ A partir daquele momento, o Conservatório passava a funcionar como uma instituição à parte da AIBA, embora estivesse atrelado à ela fisicamente desde seus primórdios.

Os anos de Porto Alegre como diretor foram vistos como tempos de prosperidade da Academia, ou seja, momento em que o monarca liberaria um grande financiamento, o maior da história, para a implementação das medidas propostas no novo regulamento. Os gastos referiam-se à construção de mais um andar no prédio, para a acomodação do Conservatório de Música, à aquisição de livros para a criação da biblioteca e aos custos com a manutenção e

¹⁴⁵ DECRETO Nº 2424 – 25 de maio de 1859: Altera várias disposições dos Estatutos vigentes da Academia das Bellas Artes. In: **Collecção das Leis do Império do Brasil de 1859**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XXII, parte II, 1859, p. 330.

¹⁴⁶ SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 78.

¹⁴⁷ DECRETO Nº 8226 – de 20 de agosto de 1881: Dá estatutos ao Conservatório de Música. **Collecção das leis do Império do Brazil de 1881**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Volume I, tomos XXVIII e XLIV, partes I e II, 1882, p. 968-984.

funcionários para cuidar do museu de pinturas que o palácio passaria a ter.¹⁴⁸ Assim, não só as medidas de ampliação do espaço físico, de criação de uma biblioteca e de uma pinacoteca, como também a preocupação no acréscimo das aulas, a rigidez nos cursos, as exposições e os prêmios em viagem foram fundamentais na tentativa dos letrados daquele tempo de criar um lugar de destaque para o artista no Brasil e, mais detidamente, no Rio de Janeiro. A pintura, pois, conseguiu sobressair-se ainda mais sob esse novo estatuto, em especial por conta da atenção que o pintor gaúcho deu para a pintura histórica.

Porto Alegre, no entanto, permaneceu no cargo de direção só por mais dois anos, aproximadamente. Tal fato talvez esteja relacionado à nomeação, em 1857, do pintor cenográfico e substituto da cadeira de desenho desde 1850, Joaquim Lopes de Barros Cabral (1857-1860), como professor da cadeira de Pintura histórica, depois da morte de José Correia de Lima (18?? – 1857). Bethencourt da Silva, escrevendo brevemente sobre o assunto, afirmou que foi “uma singular coincidência, logo depois da nomeação do Sr. Lopes de Barros, o Sr. Manuel de Araújo Porto Alegre [pedir] demissão do cargo de Diretor da Academia das Belas Artes”.¹⁴⁹ Com a saída de Porto Alegre, D. Pedro II passava a colocar no maior cargo da instituição nomes que pouco ou nada estiveram ligados às belas artes.¹⁵⁰ Ainda em 1857, ironizava o mesmo Bethencourt Silva que a Academia deveria estar muito enferma para ser “preciso chamar para sua cabeceira um médico tão hábil, de tanta reputação como Sr. Thomas Gomes” (1803-1874), professor de Clínica e Higiene da Faculdade de Medicina, que permaneceu até o ano da sua morte como diretor. Em seguida, em 1874, foi nomeado um conselheiro do governo, Antônio Nicolau Tolentino (1810-1888), que também ficou no cargo até seu falecimento e, finalmente, talvez o nome mais próximo das artes belas, o engenheiro e ex-professor de Desenho geométrico da AIBA, Ernesto Gomes Moreira Maia (18??-1???), permaneceu apenas dois anos, de 1888 a 1889, até a nova reforma do estatuto, com a República.

Sobre essa mudança no perfil dos diretores, os autores denominados “Os Artistas”, em *Academia das Bellas Artes: urbi et orbi*, publicado no *Jornal do Commercio*, em 1863,

¹⁴⁸ DECRETO Nº 2424 – 25 de maio de 1859: Altera várias disposições dos Estatutos vigentes da Academia das Bellas Artes. In: **Collecção das Leis do Império do Brasil de 1859**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Tomo XXII, parte II, 1859, p. 177.

¹⁴⁹ SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. *Chronica Artística*. In: **O Brazil Artístico**. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de B. Baptista Brasileiro, tomo primeiro, 1857, p. 125.

¹⁵⁰ Sonia Pereira, ao falar sobre a saída de Porto Alegre da direção, argumenta, citando Gonzaga Duque (1863-1911), crítico da arte do final do XIX e início do XX, que D. Pedro II estaria cansado de anos e anos de intrigas da AIBA e teria preferido dar a chance de dirigir a instituição a homens que não pertencessem à ela ou sequer ao âmbito artístico. Tencionava, pois, a diminuição de tais problemas que o então redator do estatuto não havia conseguido resolver. Aqui, cabe ressaltar, Duque colocava o então secretário, João Maximiano Mafra, como principal mediador desses problemas internos. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016, p. 41 e p. 42.

clamavam por misericórdia ao Ministro do Império, Pedro de Araújo Lima (1793-1870). Pediam para que esse marques de Olinda não deixasse um médico, Sr. Tomás dos Santos, “a quem os artistas respeitam, a quem os artistas consideram, não pela sua posição de conselheiro e médico do paço, mas porque é tido por um homem de bom senso e honrado”, tomar as decisões de uma instituição de belas artes. “Os Artistas” lançaram o seguinte questionamento ao Ministro Araújo Lima, que também era professor de uma respeitável escola:

acharia justo que o governo por indicação dela nomeasse para a diretoria da escola de medicina um artista, por mais altas que fossem as suas habilitações? É certo que não! Porque para isso preciso fora fechar os olhos à razão, e não faremos tal juízo do seu caráter. Por que não é demitido de diretor da escola de medicina o Sr. Dr. Jobim e nomeado para o substituir o Sr. Porto Alegre, o Sr. Bethencourt ou o Sr. Mafra? Se tal fizesse o governo, não duvidamos afirmá-lo, as lentes pediriam as suas demissões. A escola de marinha tem por diretor um marinheiro, a escola militar um soldado, a escola de medicina um médico, a Academia das Belas Artes, porém, não achou um para dirigi-la um artista.¹⁵¹

A autonomia dos professores, no que se referia à escolha da direção, foi ferida novamente. No estatuto de Porto Alegre cabia ao Corpo Acadêmico enviar uma lista de nomes para o Imperador a fim de que este escolhesse aquele que melhor lhe conviesse. Ao passar por cima do regulamento, D. Pedro II demonstrava, aos olhos desses professores, uma indiferença com a Academia Imperial e seus membros. Durante boa parte do Oitocentos brasileiro, os letrados entusiastas das belas artes e os artistas versaram sobre a importância que a sociedade tinha no incentivo para com seus artistas. De tal modo, não poderia existir uma sociedade que bem quisesse um artista quando “a própria academia” tirava-lhes “toda a importância”.¹⁵² Caso fosse o objetivo de alguns membros do governo avultar a arte e instruir a sociedade letrada a respeito do papel do artista na nação, deveriam, pois, posicionar-se contrários a uma direção tão alheia ao mundo das artes. Segundo esses professores, as instituições de ensino do Império eram dirigidas por pessoas capacitadas, especialistas nas suas áreas, com exceção do Palácio das Belas Artes. Ao fim e ao cabo, quem acabaria por gerir a AIBA seria o então secretário João Maximiano Mafra (1823-1908), conhecido pintor formado pela instituição e que lecionava ali desde 1851.

¹⁵¹ ARTISTAS, Os. Academia das Bellas Artes: urbi et orbi. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XXXVIII, n.237, 23 de agosto de 1863, 1863, p. 2.

¹⁵² Ibid., p. 2.

Mafra assumiu o cargo de secretário junto com Manuel Porto Alegre, em 1854, e permaneceu até o final da década de 1880, passando por todos os novos diretores. No manifesto publicado no *Jornal do Commercio*, os professores demonstravam um carinho pelo secretário e afirmavam que ele era o *factótum* da Academia,¹⁵³ ou seja, aquele que se ocupava dos afazeres que iam além de seu cargo, um homem que foi completamente indispensável para a sobrevivência da instituição nos anos seguintes a Porto Alegre. As alterações que ocorreram no próprio estatuto posteriormente e o aumento de crédito para a instituição em 1859 foram medidas realizadas principalmente pelo Corpo Acadêmico junto com Maximiano Mafra. Tanto Félix Emily Taunay quanto Manuel Araújo Porto Alegre foram diretores que tentaram alavancar a importância da instituição para a sociedade, fosse através da criação das Exposições Gerais e do Prêmio de viagem ou do norteamento mais claro para o Palácio por meio de um estatuto mais bem elaborado. Passadas as administrações desses dois diretores que foram vistos como referência, portanto, quem assumiria as rédeas da AIBA seria o secretário Maximiliano Mafra.

A Academia Imperial de Belas Artes, também eternizada como Palácio das Belas Artes, apesar de todos os percalços relacionados às reduzidas verbas, aos ataques sofridos por letrados que questionavam o seu valor para a nação e ao baixo número de alunos, conseguiu manter-se viva, disponibilizando cursos para a formação de artistas e artífices, realizando Exposições Gerais e premiando os artistas brasileiros. O esforço empregado por diretores, professores e alunos para que Academia Imperial fluminense continuasse existindo, nesse sentido, se deu pelas constantes modificações de estatutos, acréscimos de diretrizes e participação dos envolvidos, com o propósito de institucionalizar ainda mais as artes e mantê-las sempre ativas e úteis para o Brasil e para a cultura nacional. Além disso, o valor que foi creditado a essa instituição por grande parte dos homens das letras oitocentistas, artistas ou não, nos textos e nas críticas às Exposições é notório. Em uma sociedade em que o prelo se tornava parte significativa da vida carioca, os textos impressos dedicados a pensar a arte de pintar brasileira também prosperaram, em especial as críticas às Exposições. Nesse Oitocentos, a formação de pintores oficiais destinados a eternizar o passado da recém fundada nação brasileira e de seus contemporâneos não estava totalmente desvinculada das críticas, que eram concebidas como uma parte indispensável do desenvolvimento do pintor. Os textos críticos, portanto, tinham dois

¹⁵³ ARTISTAS, Os. Academia das Bellas Artes: urbi et orbi. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XXXVIII, n.237, 23 de agosto de 1863, 1863, p. 2.

papéis fundamentais: instruir a sociedade sobre a arte de pintar, ensinando-a a respeito do belo; e ajudar o pintor a apurar suas habilidades no pincel. Mapear, então, a importância da crítica artística nessa sociedade e como ela ajudou a moldar a pintura e o pintor desse tempo é o propósito do próximo capítulo.

| Período de atuação | Diretor |
|---------------------------|--|
| 1820-1834 | Henrique José da Silva (pintor português, criou o primeiro estatuto em 1820) |
| 1834-1851 | Félix Émily Taunay (pintor francês, reformulou o estatuto em 1831 e iniciou as Exposições Gerais e o Prêmio em Viagem) |
| 1851-1854 | Job Justino de Alcântara Barros (professor de arquitetura e diretor interino) |
| 1854-1857 | Manuel Araújo Porto Alegre (primeiro diretor brasileiro, reformulou o estatuto em 1855) |
| 1857-1874 | Tomás Gomes dos Santos (professor da Faculdade de Medicina) |
| 1874-1888 | Antonio Nicolau Tolentino (conselheiro do Império) |
| 1888 -1889 | Ernesto Gomes Moreira Maia (permaneceu até a República) |

Tabela 1- Diretores da Academia Imperial de Belas Artes

Parte II

Uma nação pintada na escrita fluminense

Dessa pintura, que extasia o mundo,/ Verei o mestre na polida tela/ Com os pincéis pelo gênio dirigidos/ Reproduzir os bosques, as campinas,/ As altas serras, os amenos prados/ Todos os dons da vasta natureza!/ - Todos os males da espantosa guerra:/ Campos imensos de esquadrões cobertos,/ Em batalhas mortíferas raivosos,/ Seus corpos mutuamente retalhando/ Com as sangrentas, fulgidas espadas/ Que o sangue vertem, com que a terra inundam!/ - O grande oceano, que em furor agita,/ Movendo as ondas curvas, espumosas,/ Contra o frágil navio que soçobra,/ Os desditosos náufragos lançando/ Do pélagos mortal no leito escuro!¹⁵⁴

Francisco Braga, 1857

Capítulo 3

“Opiniões desapaixonadas”

Em 1843, o Rio de Janeiro festejava a chegada da nova imperatriz do Brasil, Teresa de Bourbon (1822-1889), com uma Festa Imperial “de um grande movimento material, no qual obreiros, artífices e artistas todos concorreram para embelezar a cidade com artefatos”. Para o festejo, foram construídos arcos e um “templo octógono levantado fronteiro ao desembarque” de Bourbon e realizadas exposições de esculturas e pinturas.¹⁵⁵ Nessa ocasião, Manuel Araújo Porto Alegre divulgou nas páginas da *Minerva Brasiliense* a importância de tal evento para a promoção das artes, bem como buscou, nesse mesmo artigo, instruir os letrados sobre a necessidade de publicarem críticas acerca das obras artísticas que aqui eram produzidas. Nos jornais da capital, ressaltou o pintor,

cabais descrições têm dado de todos estes artefatos levantados para ornarem uma tão augusta cerimônia, mas não emitiram sua opinião sobre a obra da arte; eis o que propomos, persuadidos de que a crítica é um dos agentes mais nobres para o progresso, e um elemento de civilização apurado. Rogamos aos nossos leitores que aceitam nossa opinião como uma convicção despida de qualquer influência apaixonada, e sem outra prevenção mais que a de concorrermos com o nosso pequeno cabedal para ilustrarmos aqueles que menos tem estudado estas matérias.¹⁵⁶

¹⁵⁴ BRAGA, Francisco Gonsalves. Discurso poético. In: **O Brazil Artístico**. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de B. Baptista Brasileiro, tomo primeiro, 1857, p. 33 e 34.

¹⁵⁵ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Belas Artes: Festas Imperiais. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume I, n.1, 1843, p. 23.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

Embora a festa de desembarque tenha gerado alvoroço, a imprensa, para Porto Alegre, não fez bom proveito da situação no que se referia às artes. Crente de que descrever as obras de artistas sem comentá-las não enriqueceria o meio e nem traria nada de novo para a produção artística brasileira, o pintor gaúcho propõe e realiza uma crítica das obras que enfeitaram a chegada da Imperatriz. Assim, o crítico pintor partia do pressuposto de que seu conhecimento nas belas artes poderia ajudar a elucidar seus coetâneos acerca das competências artísticas das obras expostas. Porto Alegre teria, pois, instrução suficiente para definir se um trabalho da arte do belo teria excelência para estar exposto. A escrita crítica passava a ser uma maneira de informar, até mesmo de instruir, os fluminenses acerca do conhecimento do belo para que eles pudessem distinguir aquilo que deveria ser evitado daquilo que deveria ser aplaudido. Porto Alegre esperava que os letrados, ao dedicarem-se a escrever sobre o assunto, não expressassem comentários simples, voltados apenas a referenciar obras artísticas. Era imperioso que existisse uma análise mais profunda em que se pudesse ajudar a melhorar a técnica desses artistas e sua percepção do belo.

A crítica artística nos jornais cariocas, cabe lembrar, passou a ter maior espaço nas páginas impressas a partir da década de 1840, com o início das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. É possível notar, portanto, que a partir do momento em que a instituição começava a formar alunos e a abrir espaço aos artistas da cidade do Rio de Janeiro com as Exposições, começava a existir um aumento no engajamento dos homens das letras para se pensar o belo e sua importância no desenvolvimento da nação. Nesse momento, igualmente, surgiram vários periódicos literários que reservaram seções para que artistas e entusiastas escrevessem comentários sobre as belas artes, bem como alguns jornais de cunho noticioso publicaram críticas artísticas em algumas seções, mais comumente no espaço *Publicações a pedido*. Esses textos críticos na imprensa buscavam, nesse sentido, contemplar todos os trabalhos artísticos e, raramente, se dedicava a um único gênero. Apesar disso, a pintura obteve uma maior atenção por parte desses letrados, artistas ou não, que lançaram suas apreciações na imprensa.

Veríssimo do Bomsucesso (1842-1886), literato e membro da sociedade Ensaio Literários¹⁵⁷, asseverava, em 1874, que para poder alavancar as artes e as letras no Brasil eram necessários três principais instrumentos: “a proteção dos poderes do Estado, a crítica artística e

¹⁵⁷ BLAKE, Augusto Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Volume 7 de 8, 1902, p. 347.

literária e a reforma da academia das belas artes”.¹⁵⁸ Sobre o papel do Estado na promoção das artes e dos artistas, o autor de *Artes e letras no Brasil* argumentava que a Grécia, Baviera, Itália, França, Inglaterra e Estados Unidos sempre tiveram governantes preocupados em engrandecer a nação por meio do belo, concedendo “subsídios aos seus artistas”, ou seja, “em país nenhum as artes progrediram somente pelo esforço particular de seus cultores”. A função do Estado, para alcançar o “grau de engrandecimento” que as artes mereciam, deveria ser de “preparar leis, instruir e empregar os nossos artistas, decretar uma verba suficiente para a compra de quadros e sobretudo a reforma completa da Academia das Belas Artes”. Era necessário, inclusive, tomar conta do Palácio que, naquela década de 1870, para o autor, não cultivava “a arte, nem o estudo do belo, do sentimento e das coisas pátrias”.¹⁵⁹ Do mesmo modo, sobre a literatura – tomada como companheira das artes na jornada de forjar uma nacionalidade brasileira – Bomsucesso denunciava a “tibieza e marasmo em que [estavam] submersos os nossos escritores”, e solicitava a necessidade de o governo “tomar em favor da nossa minguada literatura” e criar “lei que nos garanta propriedade literária”.¹⁶⁰ O letrado compreendia a necessidade de se instituir leis voltadas ao direito autoral no Brasil, pois era possível publicar textos de autores brasileiros e mesmo traduzir obras estrangeiras sem que houvessem consequências.¹⁶¹

No que se refere ao segundo instrumento, Bomsucesso, assim como grande parte dos homens de letras desse último quartel do século XIX, acreditava que a crítica era um dos principais meios para apurar a recente nação brasileira.¹⁶² Desse modo, não bastaria aos homens que se dedicavam às belas artes e às letras apenas o seu trabalho, mesmo quando “protegido[s] e influenciado[s] pelo Estado”; convinha que existisse a “crítica, porque ela [...] é o juiz dos deuses e dos homens”. Essa crítica, de acordo com letrado, deveria seguir os passos de Gustave Planchet (1808-1857), a saber,

crítica inteligente, severa, assisada que julgada do produto e não da personalidade do autor, que censurava corrigindo ou louvando fosse embora

¹⁵⁸ BOMSUCESSE, Veríssimo do. *Artes e letras no Brasil I*. In: **Revista Mensal da Sociedade Ensaio Literários**. Rio de Janeiro: Typ. Cosmopolia. 5º ano, n. 4, 31 de abril de 1874, 1874, p. 112.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 112 e p. 113.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶¹ PEREIRA, Milena da Silveira. **A crítica que fez história: as associações literárias no Oitocentos**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 50.

¹⁶² Segundo Antônio Cândido, a partir da Independência brasileira, a ideia de se edificar uma nação firmava-se de forma incisiva, possibilitando que o Romantismo, carregado de um orgulho patriótico, tentasse fundar uma literatura genuinamente brasileira, com base na noção de construir a nação por meio das letras. As críticas literárias, nesse espaço, tomaram um papel significativo. Para maiores informações ver CANDIDO, Antônio. **A formação da literatura brasileira (1836-1880)**. Volume 2. São Paulo: Editora Edifício Mário de Andrade, 1969; Idem. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

o poeta um – Victor Hugo, o estatuário um – Phydias, o pintor um – Raphael ou Ticiano ou Rubens. O que por aí corre como crítica é o elogio de *coterie*, o louvor pretencioso, o enfatuido encômio guindado às alturas de bibliografia, a cara do amigo convertida em alvitramento literário. [...] Proteste-se de uma vez para sempre contra o abuso de vender-se *pastiches*¹⁶³ e nulidades como obras de cunho ou produto de sumo apreço!¹⁶⁴

Planchet, importante crítico das artes e das letras na França, ficou famoso entre seus coetâneos por suas críticas ferrenhas, sendo considerado um executor público.¹⁶⁵ A defesa do letrado brasileiro para que os críticos não se dedicassem a uma benevolência para com seus pares dava-se, pois, por conta das chamadas “panelinhas literárias”, grupos de literatos que ajudavam a manter um certo *status* entre seus colegas. De tal modo, tornava-se prática recorrente vangloriar seus pares e depreciar aqueles que não pertenciam ao círculo próximo.¹⁶⁶ Para Bomsucesso, um letrado, ao se prestar a escrever uma crítica sobre determinado artista, jamais poderia se deixar levar pelo apreço que sentia; era necessário, portanto, despir-se desse sentimento e empregar seus comentários criteriosos ao trabalho produzido.

O anônimo “Dr. M.F.”, tempos antes, esboçou de maneira detalhada o papel do crítico no seu texto sobre a Exposição Geral de 1845. O autor dizia que a bela função do

ministério da crítica literária [era], por sem dúvida, a apreciação dos primores da arte, a consagração do louvor devido ao gênio e ao talento. A parte da crítica só consistente na censura dos defeitos pode ser agradável aos que naturalmente são levados a ver com gosto o que há de imperfeito e limitado nas faculdades e produções humanas. E todavia quando é preciso premunir os artistas principiantes, ou fazer justiça e marcar o mérito relativo das produções, revelando os defeitos, o dever dos críticos conscienciosos é notar esses defeitos, mostrando em que consistem para que as obras que abundam

¹⁶³ Pastiche é derivado de uma “palavra italiana *pasticcio* (massa ou amálgama de elementos compostos)” e foi “aplicado pejorativamente, no campo da pintura, a quadros forjados com tal perícia imitativa que procuravam ser confundidos com os originais”. Na França, quando a terminologia passou a ser usada, ligava-se, também, à literatura e ao recorte textual de um ou de vários autores: “refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentis”. Para maiores informações acerca do termo, ver: CEIA, Carlos. Pastiche. **E-Dicionário de Termos Literários**. Coord. Carlos Ceia. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pastiche/>. Acessado em 18/07/2019. Itálico do autor.

¹⁶⁴ BOMSUCCESSO, Veríssimo do. Artes e letras no Brasil I. In: **Revista Mensal da Sociedade Ensaio Literários**. Rio de Janeiro: Typ. Cosmopolia. 5º ano, n. 4, 31 de abril de 1874, 1874, p. 136 Itálicos do autor.

¹⁶⁵ Gustave Planchet deteve um papel significativo na crítica romântica francesa. Marijke Jonke, em seu artigo acerca do crítico, afirmava que Planchet publicava na *La Revue des deux*, uma revista dedicada a inspirar “os artistas e escritores românticos com o espírito da autocritica e o combate ao excesso do Romantismo na arte”. Para maiores informações acerca do crítico ver: JONKER, Marijke. Gustave Planche, or the romantic side of classicism. In: **Nineteenth-Century Art Worldwide**: a journal of nineteenth-century visual culture. New York: Association of Historians of Nineteenth-Century Art (AHNCA). Vol. 1, n.2, Autumn 2002, pp. 70-86. Tradução nossa.

¹⁶⁶ A respeito das “panelinhas”, Milena Pereira afirma que “em cada fase do período [da República das Letras], uma “igrejinha” intelectual estava na “berlinda da vigência” e era alvo predileto tanto dos elogios quanto dos ataques”. Para maiores informações sobre as “panelinhas literárias” ver MACHADO NETO, A.L. **Estrutura Social das Repúblicas das Letras** (Sociologia da Vida Intelectual Brasileira – 1870-1930). São Paulo: Edusp, 1973; PEREIRA, Milena da Silveira. **Insultos e Afagos**: Silvio Romero e os debates de seu tempo. Curitiba: Editora CRV, 2017, p. 31.

neles não sejam apregoadas pela lisonja como dignas de elogio, ou indevidamente reputadas por modelos.¹⁶⁷

De acordo com “Dr. M.F.”, a crítica, tanto literária quanto artística, era um texto para consagrar o trabalho e a glória do artista, entretanto, caso existissem falhas e defeitos na obra, estes deveriam ser postuladas. O crítico consciencioso, portanto, era aquele que não se deixava levar pela mera adulação do artista, mas sim aquele que registrava comentários negativos e/ou positivos sempre que impreteríveis.

Escrever e refletir sobre as belas artes tornou-se cada vez mais significativo para os letrados interessados em promovê-las em meados do século XIX. Bethencourt da Silva, a esse respeito, lamentava, em 1857, a forma com a qual “procedeu a nossa imprensa diária em relação ao painel” representando a família Imperial pintado pelo francês François René Moreaux (1807-1860), radicado na Corte brasileira desde 1838. Para Silva, era um absurdo injustificável aos amantes das artes do belo “o silêncio desse órgão da opinião geral, que [menosprezava] sem uma palavra de crítica uma das mais bem pintadas telas”, que estava exposta “na loja do Sr. Benasconi, à rua do Ouvidor”. O artista, continua o arquiteto, “se entusiasma tanto quando ouve a voz pública bradar-lhe ‘avante!’ quanto desfalece no meio do silêncio mortificante dos seus compatriotas ou da nação em que vive”.¹⁶⁸ Assim, Porto Alegre, em 1843, e Silva, em 1857, ao escreverem em periódicos sobre o silêncio da imprensa, denunciavam um certo descaso com as artes no país. Mais do que isso, ao clamarem por uma crítica elogiosa e/ou depreciativa, buscavam incentivar a criação de padrões por meio dessa escrita prescritiva e dar um lugar de destaque para as incipientes belas artes naquela sociedade carioca do Oitocentos.

Fundada no Brasil apenas no século XIX, com a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro, em 1808, e a criação da Imprensa Régia, a imprensa, mesmo em uma sociedade pouco letrada, era vista como um dos principais meios de elucidar os homens acerca de assuntos diversos. Em 1857, Domingos Jacy Monteiro (1831-1896), médico, advogado e literário,¹⁶⁹ partilhando dos propósitos de seus contemporâneos, compreendia a importância da criação de um periódico para disseminar os ideais centrais da Sociedade Propagadora de Belas Artes. No discurso enaltecendo tanto os princípios da SPBA quanto a criação da revista *O Brazil Artístico*, idealizada naquele mesmo ano, Monteiro afirmava que

¹⁶⁷ Dr. M.F. Exposição de 1845. In: **A Nova Minerva**. Rio de Janeiro: Typographia de M. A. da Silva Lima, Tomo 1, n. 4, dez. 1845, p. 8.

¹⁶⁸ SILVA. O Sr. F. R. Moreaux e o seu painel da família Imperial, In: **O Brazil Artístico** Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de B. Baptista Brasileiro, tomo primeiro, 1857., p. 89.

¹⁶⁹ BLAKE, Augusto Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Volume 2 de 8, 1902, p. 209.

para que o futuro risonho que antolhamos se aproxime, e se alcance o próspero resultado que almejamos, é preciso um agente. O agente que poderá operar esta espécie de ressurreição [das belas artes] é a imprensa – essa única invenção do gênio humano cuja honra foi disputada por 17 cidades, e que foi desde o seu nascimento proclamada, até por papas e bispos, *um dom divino*. É pela troca de nobres ideias, pela exposição de sãos princípios, pela insinuação de elevados pensamentos, pela instrução, pela cultura do gosto e pela moralidade que se chega realmente ao engrandecimento, bem-estar e liberdade de um país.¹⁷⁰

Os letrados do Oitocentos brasileiro acreditavam que encaminhar o Brasil para a civilização ocorreria, indubitavelmente, pelo prelo, principalmente por meio dos periódicos. As principais discussões do período passavam, necessariamente, por jornais e revistas. Os livros, nesse momento, tiveram pouco destaque tanto por conta da quantidade diminuta do público leitor quanto pelo alto valor de um exemplar, tornando-se, assim, prática comum entre esses homens publicar excertos de obras, literárias ou não, nesses periódicos.¹⁷¹ Contudo, alguns homens ilustres dedicaram-se a reunir parte de seus textos publicados nos jornais em um livro, como Félix Ferreira realizou em 1885 com *Belas artes: estudos e apreciações*. O primordial fim da imprensa era o de levar, ao maior número de leitores, ideais caros aos homens das letras e, aqui incluso, as belas artes e a pintura.¹⁷²

Sobre os diferentes gêneros tipográficos, o editor da *Revista Brasileira* de 1879, Nicolau Midosi (18??-1???), asseverava na introdução do impresso que

A revista, transição racional do *jornal* para o *livro*, ou antes laço que prende estes dois gêneros de publicação, afigura-se por isso a forma natural de dar ao nosso povo conhecimentos que lhe são necessários para ascender a superior esfera, no vasto sistema das luzes humanas. Na revista dão-se a ler, sem risco de cansaço, artigos sobre todos os conhecidos assuntos por onde anda o pensamento, a imaginação, a análise, o ensino do homem. Não se trata de uma só matéria, como de ordinário no livro singular, ou de muitas matérias em rápido percurso, como no jornal, mas de todas com a conveniente demora, em forma e extensão proporcionadas aos escritos, qualquer que seja o grau da instrução de cada um, a intensidade da sua convicção, a tendência do seu gosto, a ordem do seu interesse.¹⁷³

¹⁷⁰ MONTEIRO, Jacy. Introdução. In: **O Brasil Artístico**. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de B. Baptista Brasileiro. Tomo I, 1857, p. 8. Itálico do autor.

¹⁷¹ MOREL, Marco. Os primeiros passos da palavra imprensa. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia R. de. (org.). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 37.

¹⁷² A esse respeito, Ana Luiza Martins afirma que a palavra e a imagem impressas “ganharam força e expressão, com escritos de toda ordem que se propagaram por múltiplas experiências periódicas, produzidas por agentes sociais diversos, que atuaram em favor do desejado cenário civilizatório do Império”. MARTINS, Ana Luiza. Imprensa em tempos de Império. In: *Ibid.*, p. 46.

¹⁷³ MIDOSI, Nicolau. A Revista Brasileira. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: N. Midosi, Editor. Primeiro ano, tomo I, 1879, p. 6.

Midosi, defendendo um lugar para seu periódico, assegurava que a revista era o melhor gênero para que os brasileiros obtivessem informações, já que a sociedade não estaria preparada, ainda, para o livro. As páginas das revistas, continua o redator, tratariam das “ciências, letras e artes” pela honra do Brasil e amor à pátria. E foram nas revistas, pois, que as belas artes, especialmente a pintura, encontrariam um lugar de destaque.

Na revista *Minerva Brasiliense* (1843), por exemplo, o fundador Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876) fez um apanhado de alguns tópicos que considerava fundamentais de serem publicados para o caminhar do país, como a história do mundo, a literatura, a ciência, o cristianismo e as belas artes. Sobre esta última, nas suas próprias palavras,

Nas belas artes, e em todos os ramos da literatura, longo tempo se haviam reduzido a imitar invariavelmente tipos antigos de admirável beleza, mas cuja reprodução contínua vinha a ser monótona. Deixando as vezes e as cores do politeísmo, a que nada correspondia em nossas crenças e sentimentos, a moderna poesia voou sobre as asas da musa cristã, através de regiões misteriosas, até a fonte suprema do belo e do santo. Espíritos independentes, deixando a trilha batida do gênero clássico, se aplicaram a estudar, e a pintar a natureza sob novos aspectos. Arredando-se dos modelos de convenção eles encontraram as vezes monstros; mas é lícito, que se desvairem um tanto, os que saem das sendas ordinárias e conhecidas.¹⁷⁴

Na revistas *Nova Minerva* (1845), igualmente, só que de forma mais sutil, o diretor J. M. Valdez e Palácios (18??-18??) declarou que, em sua revistas, “o filósofo, o literato, o homem de estado e o homem do povo, o negociante e o artista, o professor e o estudante [...]” teriam espaço.¹⁷⁵ Aqui, ao ampliar seu escopo, o artista aparece destacado como um dos interesses do periódico. Existia, portanto, uma atenção voltada para as artes do belo e sua importância no desenvolvimento de uma nação. Essas revistas eram divididas em seções, como “Litteratura”, “Sciencia”, “Política”, “História”, entre outras, para que os escritos acerca de cada assunto estivessem bem delimitados. Os textos publicados sobre as artes do belo nem sempre estiveram em uma seção específica. Alguns periódicos dedicaram uma seção denominada “Bellas Artes” (figura 1) para a publicação de artigos sobre o assunto, porém, outros inseriam a discussão em “Variedades” (figura 2), como *Minerva* fez a partir de 1844.¹⁷⁶ Nos jornais noticiosos, como *Jornal do Commercio*, os escritos costumavam estar inseridos em “Publicações a pedido”.

¹⁷⁴ HOMEM, Francisco de Sales Torres. Introdução. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume I, n.1, 1843, p. V.

¹⁷⁵ PALÁCIOS, J.M. Valdez e. Introdução. In: **A Nova Minerva**. Rio de Janeiro: Typographia de M.A. da Silva Lima. Tomo I, n.1, dezembro, 1845, p. 5.

¹⁷⁶ Optamos por deixar no corpo do texto todas as figuras presentes neste trabalho para facilitar a leitura.

Figura 1 – Seção “Bellas Artes”

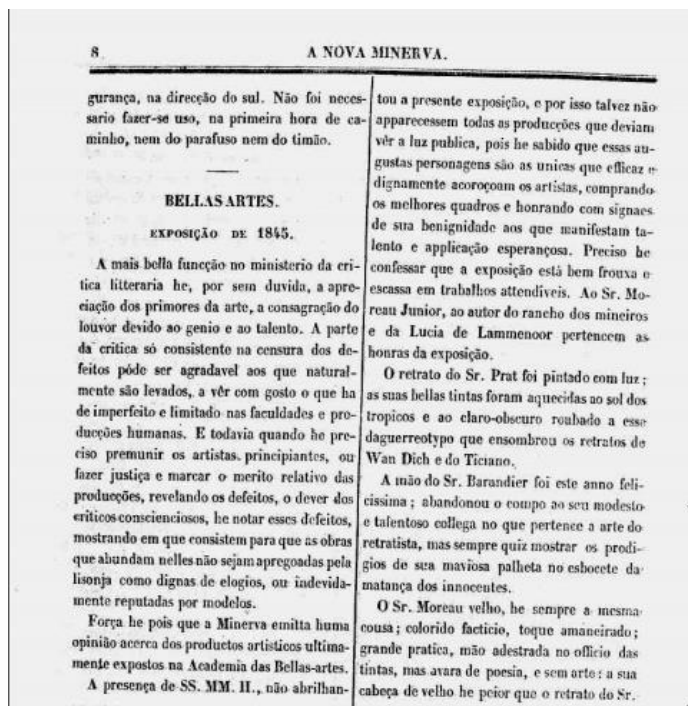
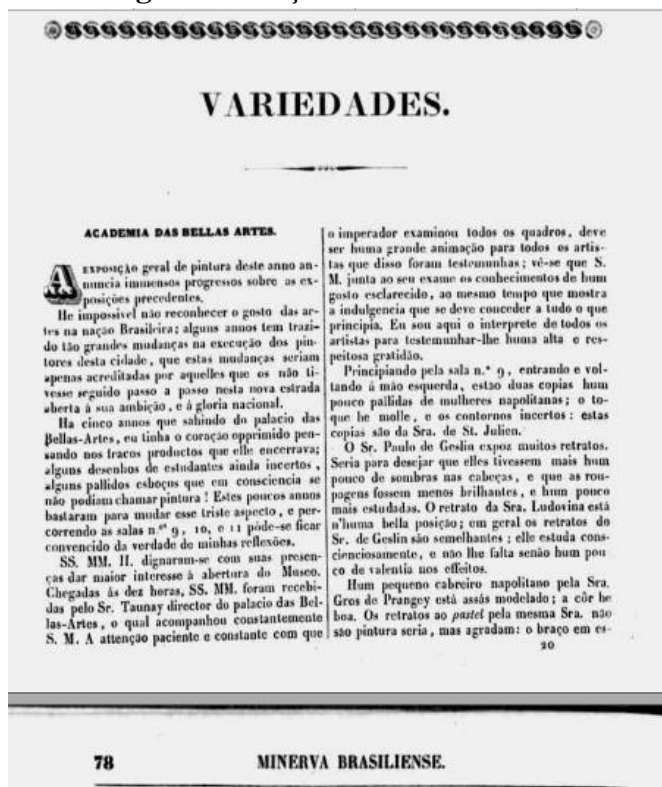


Figura 2 – Seção “Variedades”



Além de buscar espaço na imprensa em geral, os letrados das artes empenharam-se para lançar suas próprias revistas. Assim, em 1857 foi fundada revista *O Brasil Artístico*, que trazia nas primeiras páginas os objetivos da Sociedade Propagadora de Belas Artes, a saber:

Regenerar a alma humana adormecida nas contemplações do bem-estar material (diz algures o Sr. Lopes de Mendonça), fazer renascer o culto dos sentimentos generosos e das ideias justas, levantar a fronte do homem para o céu, é uma grande e augusta missão. É com este nobre fim que se fundou a nossa Associação, e que inscreveu nos primeiros artigos dos seus Estatutos o pensamento da criação de uma revista e do ensino público para a propagação dos bons ditames. O amor da leitura é ainda mui diminuto entre nós: publicar, pois, algumas páginas, elaboradas com fervor e bons desejos, é o meio talvez de ir-se incutindo aquele, assim como o amor das belas artes.¹⁷⁷

Nascida “sob os magnânimos auspícios do Imperador”,¹⁷⁸ a SPBA realizou seus anseios de promover as artes e criar uma escola, o já mencionado Liceu de Artes e Ofícios, ambos perduram até hoje. Todavia, a *O Brasil Artístico* não teve o mesmo sucesso, encerrando suas atividades no mesmo ano de criação, em 1857 – anos mais tarde, a revista obteve mais uma última edição comemorativa no ano de 1911. No período em que agremiações de tipos diversos tornavam-se comuns na sociedade fluminense – a título de exemplo, a Auxiliadora Industria Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico, a Sociedade Literária –¹⁷⁹ a Sociedade Propagadora fixou-se como única associação privada dedicada às belas artes.¹⁸⁰ A SPBA, junto à Academia Imperial do Rio de Janeiro, foram as únicas associações exclusivamente voltadas para as belas artes. Depois de *O Brasil Artístico*, apenas em 1879 surgiu uma revista preocupada unicamente com as artes belas, a *Revista Musical e de Belas Artes*. Os escritos dedicados ao belo, como destacado, estavam inseridos em periódicos que versavam sobre diversos assuntos,¹⁸¹ principalmente revistas de cunho literário, que, em sua maioria, pertenciam a

¹⁷⁷ MONTEIRO, Jacy. Introdução. In: **O Brasil Artístico**. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de B. Baptista Brasileiro. Tomo I, 1857, p. 9.

¹⁷⁸ Ibid., p. 8.

¹⁷⁹ Essas associações eram uma herança do movimento academicista brasileiro do Setecentos, cujo objetivo principal era dar a conhecer a Portugal as terras brasileiras. Assim, do século XVII ao XVIII surgiram diversas manifestações culturais, como afirmou José Castello, com finalidades distintas, tais quais literárias, científicas, históricas e geográficas. Para maiores informações, ver CASTELLO, José Aderaldo. Apresentação. In: **O Movimento Academicista no Brasil (1641-1820)**. Volume 1, tomo 1. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969, p. XVI e p. XVII. Sobre o movimento academicista brasileiro e sua importância para a literatura, ver CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira (1750-1836)**. 1º Volume. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

¹⁸⁰ SILVA, Rosângela de Jesus. Um novo olhar para a Arte Brasileira e o século XIX. In: **História na Fronteira**. Volume 3, n. 3, p. 51-66, julho/dezembro 2010, p. 55.

¹⁸¹ Ibid. p. 56.

alguma associação, tais como a *Minerva Brasiliense*, *Nova Minerva*, *O Guanabara* e *Revista da Sociedade Ensaaios Literários*.

Tomadas como ponto de melhoramento para os pintores, as críticas, durante o Oitocentos fluminense, foram escritas por artistas e entusiastas das belas artes. Manuel Araújo Porto Alegre e Bethencourt da Silva, como já expostos, foram os nomes mais proeminentes nesses escritos críticos. No decorrer do século, os dois artistas escreveram textos voltados ao entendimento das belas artes e de sua importância para nação. As publicações de Porto Alegre foram realizadas antes de assumir a direção no Palácio, principalmente nas revistas *Minerva Brasiliense* e *O Guanabara*: como, por exemplo, as críticas “Exposição publica” e “Exposição publica do anno de 1849”. Porto Alegre, após sua saída da direção da AIBA, em 1857, pouco escreveu sobre as belas artes e a pintura brasileira. O pintor gaúcho, desiludido com a falta de incentivo que as belas artes sofriam no país, mudou-se para Europa onde passou a almejar cargos em embaixadas brasileiras.¹⁸²

Enquanto que Bethencourt da Silva lançou, na revista que ajudou a criar, *O Brazil Artístico*, apenas comentários críticos acerca do quadro de René Moraux exposto em uma loja. O arquiteto escreveu também para *O Espelho* os textos “Os Paineis do Sr. Rezende” e “Bellas Artes: Fragmentos”; na *Revista da Sociedade Ensaaios Literários* teve um discurso publicado; e comentou a Exposição de 1879 na *Revista Brasileira*. Ao proferir o discurso na recente criada Sociedade Brasileira de Ensaaios Literários, em 1863, Silva também demonstrou seu desapontamento com o descaso das artes, e mesmo da literatura, no país. Em sua fala, deixou claro que o futuro da nova agremiação era sombrio, pois a SPBA havia “sucumbido ao peso das nevascas da indiferença pública, ao abandono de muitos, ao esquecimento de todos”, e desejou à nova Sociedade apenas “boa viagem” nessa empreitada.¹⁸³

Outro nome importante, já no final do século, foi Félix Ferreira. Ferreira, o primeiro entusiasta das belas artes a publicar um livro no Brasil dedicado ao assunto, *Belas Artes: estudos e apreciações*, apresentou em sua obra um capítulo intitulado “Pequenas Exposições” e outro “A Exposição Geral de 1884”. No primeiro, o autor comenta uma Exposição do Liceu, de 1882, voltada principalmente para a indústria e exposições isoladas de quadros de artistas, como do pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), em 1882; do recente falecido Arsênio da Silva (1833-1883), em 1883, pernambucano que teve a oportunidade de estudar na

¹⁸² SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 77.

¹⁸³ SILVA. Discurso por parte da Sociedade Propagadora das Bellas Artes do Rio de Janeiro. In: **Revista mensal da Sociedade Ensaaios Litterarios**. Rio de Janeiro: Typographia econômica de J. José Fontes, 1863, p. 100.

Itália; de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (1854-1916), irmão de Pedro Américo, em 1883; do carioca Antônio Firmino Monteiro (1855-1888); e, finalmente, do quadro *O Combate Naval de Riachuelo* (1883), do pintor Victor Meirelles (1832-1903), em 1883. No capítulo destinado à Exposição, dividido em dez artigos, após uma breve introdução contando a história da Academia Imperial de Belas Artes, dizia visar “nestas apreciações unicamente apontar ao leitor o que me parece haver de mais notável na *Exposição*”.¹⁸⁴ Ferreira chegou a afirmar que não era de seu intento produzir críticas artísticas, o que seria “coisa difícil e requer[ia] competência” que ele não tinha;¹⁸⁵ apesar dessas suas preocupações, os comentários realizados sobre as telas estavam em conformidade com as críticas que seus pares escreviam. Em muitos casos, aliás, chegava a detalhar o quadro como um crítico consciencioso, tal qual como seus coetâneos.

Existiram, inclusive, alguns entusiastas que se dedicaram a escrever sobre o assunto no *Jornal do Commercio*, como os autores anônimos de *Exposição Geral de 1840* e de *A Exposição da Academia das Bellas Artes* sobre a exposição de 1841. Além desses textos sem autoria, em 1844, Pascuale Pacini, naturalista siciliano e membro do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro,¹⁸⁶ comentou criticamente algumas das obras que foram ali mostradas naquele ano, na seção *Publicações a pedido*. Em 1850, o “*Artisticus*” publicou *Exposição de 1850*, tecendo, antes de adentrar nas críticas, considerações sobre a grandiosidade das belas artes para uma nação. Na década de 1850, tiveram apenas duas Exposições, o que justifica a carência de críticas nesse período; e na década de 1860 não encontramos críticas detalhadas. Já na década de 1870, nos deparamos com uma resenha de 1872 sobre a Exposições de 1870, que não comentava as obras propriamente ditas, mas apenas a distribuição de prêmios.¹⁸⁷ A respeito das Exposições Gerais de 1875 e 1876, Julio Huelva, pseudônimo do letrado português Alfredo Camarate (1840-1904),¹⁸⁸ publicou seus textos na seção “Folhetim da Gazeta de Notícias”, da

¹⁸⁴ FERREIRA, Félix. **Belas Artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiareli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 181. Itálico do autor.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 217.

¹⁸⁶ Pascuale Pacini aportou no Brasil a pedido direto do Imperador, quando este o conheceu na Itália, a fim de que utilizasse seus conhecimentos sobre pedras e minerais no país de D. Pedro II. Assim que chegou, tornou-se membro do Instituto Históricas e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro. Não foi possível encontrar, porém, maiores registros sobre o naturalista. As referências foram retiradas de um Relatório do IHGB publicado no *Jornal do Commercio* no ano de 1844. BARBOSA, Januario da Cunha. Relatório lido no acto de solemnizar-se o quinto anniversario da fundação do Instituto Historico e Geographico do Brazil (10 de dezembro de 1843). In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XIX, n. 6, 7 de janeiro, 1844, p. 1.

¹⁸⁷ VITRUVÍO. Bellas artes: a distribuição dos prêmios, a inauguração do conservatório e Sr. Pedro Américo. In: **Jornal do Commercio**. Ano 51, n. 13, 13 de janeiro de 1872, p. 2.

¹⁸⁸ Letrado português que veio ao Brasil no início da década de 1870 e atuou como Inspetor no Conservatório Imperial de Música quando residiu no Rio de Janeiro. Era jornalista, arquiteto e músico. Para maiores informações

Gazeta de Noticias. Nesta mesma seção da *Gazeta*, em 1879, o poeta e médico Mello Moraes Filho criticou a Exposição daquele ano.

Para esses letrados, era impossível esperar que, sozinha, a AIBA conseguisse elevar as belas artes e desenvolver uma arte nacional, ou seja, uma nova arte que se ligasse a um sentimento de ser brasileiro – sentimento esse que deveria ser expresso por meio da escultura, da arquitetura, da música e da pintura. Os comentários críticos, junto à melhoria do Palácio, poderiam ajudar nesse processo. Como Veríssimo do Bomsucesso ressaltou, era necessário que existisse um apoio tanto do Estado quanto da sociedade fluminense para com seus artistas e a Academia Imperial de Belas Artes. Esse intento de orientar alguns homens ilustres no conhecimento do belo estava ligado à preocupação com o pouco apoio que as artes recebiam. Manuel Porto Alegre, em 1850, no artigo terceiro do texto *Algumas idéas sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil*, ao concluir sua argumentação acerca da indústria e da importância do desenho voltava-se para o “profundo sentimento de nacionalidade” que avultaria em um país civilizado, e como isto deveria ser feito. Citando a Academia Imperial como exemplo, escreveu o pintor que,

o germe alimentador, o princípio criador, a fé nacional, e a esperança de uma glória legítima [...] 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 que comer a pintores e escultores, e muito menos concorrer para o aperfeiçoamento das artes; não edifica monumentos para colocar estátuas e painéis; e apresenta o singular evento de nas leis municipais não se encontrar a palavra – arquiteto. A câmara municipal é a expressão popular da capital: se ela desconhece a palavra arquiteto, como se pode aspirar a outra coisa que não seja além de uma criação infantil!¹⁸⁹

A coesão do povo, do governo e dos artistas em relação ao encaminhar da nação e à importância do belo nesse processo era imprescindível. Constantemente o Estado e a sociedade fluminense, no decorrer do Oitocentos, foram cobrados de sua participação. Pedro Américo, exímio pintor brasileiro, em discurso proferido na Exposição de 1870, questionava o que faltava para que os “senhores ilustrados promotores da prosperidade pátria”, incluindo ali o próprio Imperador, investissem na arte e implorava pela ilustre proteção de todos os presentes, pois “os

ver: LÜSCHER, Pedro de Castro. Alfredo Camarete: República, civilização e patrimônio – as crônicas jornalísticas de uma belo horizonte em construção. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo, julho 2011; SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas: UNICAMP, n. 8, jul-dez 2007, pp.63-71.

¹⁸⁹ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Algumas idéas sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil III. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes. Tomo primeiro, 1850, p. 308.

artistas carecem de trabalho, principalmente de trabalhos de utilidade pública”. Pediu, ainda, que considerassem “as artes liberais como o faziam outrora os legisladores gregos: pelas suas grandes faces, e à luz dos interesses da civilização”. A pátria agradeceria, segundo o pintor histórico, o amparo que esses homens poderiam dar às artes.¹⁹⁰ Assim, tornava-se capital a existência de uma conformidade entre os artistas e os letrados no que se referia ao reconhecimento da importância das belas artes no país; ou o desenvolvimento da pátria ficaria estacionado. O papel que a crítica artística desempenharia nesse meio serviria para o aprimoramento do pintor, bem como para informar os letrados leigos, como pretendeu Porto Alegre, em 1843, ao citar o exemplo da chegada da Imperatriz.

O ponto alto da tentativa de criação de uma história da pintura nacional pelos homens pertencentes ao Palácio das Belas Artes se deu na Exposição Geral de 1879.¹⁹¹ Naquele ano surgiu a “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira”, denominada também como “Escola Brasileira de Pintura”, em que era possível encontrar trabalhos de “fundadores, professores e alunos”¹⁹² da Academia Imperial, incluindo telas dos dois pintores supracitados, Porto Alegre e Pedro Américo. Esta coleção foi exposta novamente em 1884, e Félix Ferreira comentou em seu texto crítico que a “Coleção de Quadros Nacionais...” possuía algumas falhas do ponto de vista histórico, “[...] pois não estão ali reunidos os tipos da arquitetura colonial, que entra e por muito na formação da nossa escola artística”, ou seja, a primeira das artes, a arquitetura, não estava contemplada. Com base no apresentado pela “Escola Brasileira de Pintura”, Ferreira afirmava que não poderia dizer que a Escola Brasileira estaria “na sua pureza”, propriamente dita, mas sim em sua formação, o que poderia proporcionar um futuro glorioso aos artista e a AIBA.¹⁹³

Os letrados da Corte brasileira, pelo menos uma grande maioria, entendiam que o desenvolvimento das belas artes e, conseqüentemente, da arte de pintar passava, necessariamente, pela Academia Imperial de Belas Artes. Por isso, tantas vezes, ela foi defendida quando era caracterizada como um gasto inútil do governo. Para esses homens das

¹⁹⁰ AMÉRICO, Pedro. **Discurso Acadêmico**. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1870, p. 7 e p. 8.

¹⁹¹ Sônia Pereira, a esse respeito, afirma que se tentou criar essa trajetória pictórica da Academia “a partir de vários elementos: a vontade de atingir o grau de excelência da pintura europeia contemporânea; o desejo de criar uma escola pictórica brasileira, no modelo de Lanzi – a produção consistente de artistas num determinado local e, se possível, com características formais próprias. O comprometimento com o esforço de construção da nação; a persistência da abordagem retórica, que aparece especialmente na pintura histórica e nos retratos”. PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016, p. 104.

¹⁹² FERREIRA, Félix. **Belas Artes: estudos e apreciações**. Introdução e notas de Tadeu Chiareli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 195.

¹⁹³ Ibid., p. 196

letras, a culpa de tamanha decadência da instituição carioca de ensino dedicada às belas artes não cabia nem aos próprios artistas, que não tinham opção a não ser de trabalhar em outras áreas após se formarem, muito menos aos professores que ali atuavam. Na verdade, como Julio Huelva salientava, seria “injusto não consignar os esforços de todos eles para levantar a arte de tão aviltante esquecimento, já requisitando livros e coleções de gessos clássicos e modernos, já mesmo solicitando a aquisição de quadros notáveis para a sua galeria”; era a falta do entendimento artístico do governo que fazia a instituição ir de mal a pior.¹⁹⁴

Foi nesse ambiente envolto em um certo descontentamento com a pintura no país e com a própria AIBA, mas sempre em defesa de ambos, que, no início de 1879, na mesma mostra da “Coleção de Quadros Nacionais...”, acendeu uma grande discussão na imprensa fluminense. Para citar um exemplo, apenas no *Jornal do Commercio*, que já havia diminuído consideravelmente as publicações sobre as exposições, foram mais de dez textos publicados, dentre eles comentários e réplicas, algo extremamente inusual. Naquela Exposição, o pintor gaúcho Victor Meirelles e o paraibano Pedro Américo expuseram, lado a lado, suas respectivas obras, *A Batalha dos Guararapes* (1879) (figura 9) e *A Batalha do Avaí* (1877) (figura 6). O alvoroço levaria a sociedade fluminense a olhar para o que estava acontecendo na nossa arte de pintar. Era a primeira vez que dois quadros históricos, representando a história da nação e pintados por dois brasileiros já de renome, estariam à mostra. O pseudônimo R. de Araújo, no *Commercio*, asseverava que “ambas são tesouros inseparáveis – ambas provam que a arte aqui tem altares e sacerdotes inspirados”, por isso discordava de alguns de seus colegas que afirmavam o prejuízo mútuo das duas telas ao terem sido expostas tão próximas.¹⁹⁵

R. de Araújo iniciou seus comentários tentando mostrar uma diferença de estilo das telas, afirmando que Américo pertenceria à escola realista, pois o quadro não seria uma pintura, mas “a própria guerra circunscrita por larga moldura com relevos em ouro”;¹⁹⁶ e Meirelles, ao idealismo com “suavidade no desenho, nobreza de estilo, brilhantismo e boa divisão do colorido”.¹⁹⁷ Na *Revista Musical e de Bellas Artes*, que nascia naquele mesmo ano, foram publicados seis textos anônimos sobre a exposição, três deles em resposta a R. de Araújo. Para esse letrado anônimo da *Revista* – que se identificou como Mirandola após R. de Araújo

¹⁹⁴ HUELVA, Julio. Bellas Artes. In: **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro: Typ. da Gazeta de Notícias. Anno I, n.12, 13 de agosto de 1875, 1875, p. 1.

¹⁹⁵ R. de Araújo. A exposição da academia das bellas-artes: os quadros das batalhas II. In: **Jornal do Commercio** Rio de Janeiro: Typographia imperial e constitucional de J. Villeneuve e comp. Anno 58, n. 95, 5 de abril 1879, 1878, p. 3.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹⁷ *Id.*, Os quadros das Batalhas III. In: **Jornal do Commercio**. Anno 58, n. 96, 6 de abril de 1879, 1879, p. 3.

declarar que era “posição fácil e cômoda a dos articulistas anônimos”¹⁹⁸ –, os dois pintores pertenceriam “a essa escola originada pela transição tácita entre classicismo e romantismo”, ou seja, ambos seriam de “uma escola mais ou menos idealista”.¹⁹⁹ Críticas mais depuradas sobre estilos, a propósito, não foram muito recorrentes nesses escritos até o final do Oitocentos, sendo, quase sempre, direcionadas a prescrever bons e maus exemplos nas artes.²⁰⁰ Ao fim e ao cabo, as farpas trocadas entre os dois letrados na imprensa serviram mais para que Mirandola diminuísse *A Batalha dos Guararapes* dizendo que “se a tela [...] é um poema, esse poema só tem uma estrofe, lida esta, o resto está em branco”.²⁰¹ E R. de Araújo viesse em defesa do quadro que, nos seus primeiros artigos, já considerava “incontestavelmente superior a quantos se tem produzido, é um dos mais distintos produtos dos modernos pintores” e que a apenas um se equipararia, *Avai*, de Pedro Américo.²⁰²

Apesar das preferências de cada letrado em relação às pinturas, havia um certo consenso sobre a relevância dos dois pintores para a arte no país, principalmente porque existiu uma grande expectativa sobre as duas obras, por motivos distintos. *Guararapes* foi pintada completamente no Brasil, a pedido do próprio governo, com o intuito de expô-la na Academia Imperial. *Avai*, porém, foi pintada na Europa e foi exposta em Florença no ano de 1876, o que gerou uma espera ainda maior entre os cariocas, pois já havia sido “alvo em país mais adiantado que o nosso de contínuos e espontâneos aplausos”,²⁰³ como escrevera um Luiz Guimarães Junqueira a respeito dessa mostra no estrangeiro. As duas pinturas receberam comentários negativos, no entanto, os letrados foram mais condescendentes com Victor Meirelles.

Segundo um anônimo no *Commercio*, ao comentar a obra de Meirelles, asseverava que não deveriam ser apontados os erros em sua tela por ser “injusto [...] que lhe imputem defeitos, que não provém de sua, mas de alheia causa.”²⁰⁴ A produção da tela ter sido realizada totalmente

¹⁹⁸ R. de Araújo. Os quadros das Batalhas IV. In: **Jornal do Commercio**. Anno 58, n. 117, 28 de abril de 1879, 1879, p. 3.

¹⁹⁹ Mirandola. Academia de Bellas-Artes. In: **Revista Musical e de Bellas Artes**. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt. Anno I, n. 14, 5 de abril de 1879, 1879, p. 1.

²⁰⁰ A respeito da importância do Romantismo para a pintura no Brasil ver PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.; SCHWARC, Lilia K. Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 58, julho/agosto 2003, 2003, p. 6-29.

²⁰¹ Mirandola. Ainda a Batalha de Guararapes. In: **Revista Musical e de Bellas Artes**. Anno I, n. 20, 17 de maio de 1879, 1879, p. 2.

²⁰² R. de Araújo. Os quadros das Batalhas III. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Anno 58, n. 96, 6 de abril de 1879, 1879, p. 3.

²⁰³ JUNQUEIRA, Luiz Guimarães. Na Italia: A Batalha do Avahy, por Pedro Américo. In: **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro: Typ. da Gazeta de Notícias. Anno II, n. 338, 7 de dezembro de 1876, 1876, p. 2.

²⁰⁴ ANONIMO. Academia de Bellas-Artes (Exposição). In: **Jornal do Commercio**. Anno 58, n. 77, 18 de março de 1879, 1879, p. 1.

no Brasil inviabilizara muito de sua criação. O autor anônimo ressaltava o fato de não existir “quem se [prestava] a ser de modelo nu – nem vestido”, de não ter figuras que representassem armas e tipos de guerras, obrigando o pintor a inventá-las e a “fantasiar costumes e compor todos os mais acessórios, só com o que dá a imaginação”, podendo, assim, levar a erros graves e “mesmo a muito anacronismo e disparates”. *Guararapes*, portanto, era uma obra exímia, pois com o mínimo esforço do governo, mantenedor de Meirelles durante a execução do quadro, ele ainda conseguira pintar uma batalha tão importante para a história da nação. Tornava-se necessário que existisse uma verba adequada para que o artista pudesse ir à França ou à Itália produzir quadros dessa estirpe e, apenas assim, os homens das letras teriam “o direito de [serem] mais exigentes com os artistas”.²⁰⁵ O mesmo letrado anônimo, por ter recebido uma carta pedindo para que não comentasse apenas *Guararapes*, mas também *A Batalha do Avaí*, escreveu novamente para o *Commercio* criticando negativamente a obra de Américo. Dizia o anônimo que “a confusão, o movimento acentuado demais, a falta de tranquilidade [...] tudo redundam em um só erro, mas este capital – a falta de unidade”.²⁰⁶

Em outro texto, Mello Moraes Filho conseguiu resumir os comentários que Américo recebera, afirmando que o pintor não havia produzido “um trabalho consciencioso, nem pelo fundo nem pela forma” assemelhando *A Batalha do Avaí*, inclusive, “aos maus sonhos que, afugentando-se ao amanhecer, deixam-nos apenas a lembrança na fadiga persistente”. Compreendia que Pedro Américo era detentor “de uma inteligência extensa e culta, um dos astros que mais se irradiam firmamentos pátrios”, porém a composição de *Avaí* tinha sido infeliz.²⁰⁷ Outro nome que ficou desapontado com o pintor foi Bethencourt da Silva, mas, ao final, deixou claro que ainda não estava descrente com Pedro Américo e esperava, “ao contrário que, estudando acuradamente a sua arte, como pôde fazer com a sua esclarecida inteligência, enriqueça o mundo com uma obra digna”.²⁰⁸

A complacência com Victor Meirelles vinha muito dessa compreensão que esses homens tinham da situação em que se encontrava a AIBA e de uma admiração pelo local de ensino. Enquanto Américo teve todas as oportunidades possíveis na Europa para conseguir trazer um quadro de excelência, seu colega foi obrigado a lidar com limitadas condições de

²⁰⁵ ANONIMO. Academia de Bellas-Artes (Exposição). In: **Jornal do Commercio**. Anno 58, n. 77, 18 de março de 1879, 1879, p. 1.

²⁰⁶ Ibid., p. 1.

²⁰⁷ FILHO, Mello Moraes. Bellas Artes. In: **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro: Typ. da Gazeta de Notícias. Anno V, n. 104, 7 de setembro de 1879, 1879, p. 1.

²⁰⁸ SILVA, Joaquim Bethencourt da. Bellas Artes V. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Primeiro ano, tomo II, outubro a dezembro de 1879, 1879, p. 452.

produção. Mesmo Mirandola, na *Revista Musical*, em um primeiro momento, antes de execrar por completo *Guararapes*, chegou a concordar que Meirelles fraquejou em alguns pontos da tela não porque quis, mas por falta de elementos que não tinha a seu alcance. Meses após tal afirmação, o anônimo publicou suas preocupações em relação à Academia Imperial e afirmou que esta deveria passar por uma mudança imediata, reformas radicais que fossem “de pessoal, de material de ensino, de coleções e até de edifício”. Para o autor, apesar do gasto do Império com a instituição de ensino naquele momento fosse, de fato, inútil, porque a nação não recebia nada em troca, entendia que se deveria despender com algumas reformulações que eram pedidas naquele momento por alguns membros. Pois “mais vale gastar centenas de contos com proveito, do que malbaratar centos de mil réis sem utilidade conhecida”, dizia Mirandola. A Academia Imperial deveria sofrer uma reforma urgente na maneira de educar seus alunos para poder se equiparar à Europa, ou fechar as portas – algo que o autor não gostaria que ocorresse, e portanto oferecia seu humilde apoio aos discípulos do Palácio das Belas Artes.²⁰⁹

Voz dissonante a partir da década de 1870 foi a de Ângelo Agostini (1843-1910). Gravurista italiano radicado no Rio de Janeiro e criador da *Revista Illustrada*, Agostini era notadamente conhecido por sua escrita satírica e irônica a respeito do cotidiano fluminense, e o Palácio das Belas Artes não escapou de sua pena.²¹⁰ Assumindo o posto de censor do que se produzia na Academia Imperial, o artista italiano escrevia que “enquanto o crítico erudito procura as belezas artísticas da *Batalha dos Guararapes*, o impressionista extasia-se perante a tela monumental do Sr. Pedro Américo e esquece-se a contemplá-la”.²¹¹ No decorrer de sua vida, teceu comentários ferinos acerca das Exposições, escrevendo que “belas artes é um modo de dizer”, pois que “as nossas artes da Academia são bem feias”,²¹² deixando claro sua preferência pelos artistas “amadores”, ou seja, aqueles que não estavam inseridos na instituição ou que, aos seus olhos, fugiam do estilo aprendido.²¹³ Tendo a intenção de “sempre falar a

²⁰⁹ Mirandola. Academia de Bellas Artes. In: **Revista Musical e de Bellas Artes**. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt. Anno I, n. 24, 14 de junho de 1879, 1879, p. 1 e p. 2.

²¹⁰ SILVA, Rosângela de Jesus. Um novo olhar sobre a arte brasileira e o século XIX. In: **História na Fronteira**. Foz do Iguaçu, v. 3, n.3. Jul/dez 2010, p. 57.

²¹¹ AGOSTINI, Ângelo. Rio, 5 de abril de 1879. In: **Revista Illustrada**. Rio de Janeiro: Typ. Hilderbrandt. Anno 4, n. 156, 1879, p. 2.

²¹² Id. Palestra em casa. In: **Revista Illustrada**. Anno 3, 1878, n. 139, p. 3.

²¹³ Dito isso, é fundamental ressaltar que as críticas de Ângelo Agostini não foram utilizadas no decorrer desse trabalho, pois a escolha do gravurista por textos irônicos e satíricos inviabilizava o objetivo principal deste trabalho: encontrar nas críticas prescrições que viriam, ou não, a ser seguidas. Entretanto, por sua relevância na crítica artística – e mesmo na sociedade – brasileira desse período, Agostini não poderia deixar de ser lembrado. Para maiores informações a respeito do gravurista, ver: BALABAN, Marcelo. **Poeta e lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009; SILVA, Rosângela de Jesus. **O Brasil de Angelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista**. Tese de doutoramento defendida na Universidade Estadual de Campinas, 2010.

verdade”, como esclareceu na primeira edição de sua revista, não poupou esforços para depreciar grande parte do que era realizado pela AIBA. Agostini, portanto, não acreditava que a instituição das belas artes serviria para algo.

Na Europa do final do Oitocentos, cabe salientar aqui, passou a existir um contraponto entre a arte dita acadêmica e a amadora, muito embora alguns desses artistas que compunham a última viessem de dentro das Academias.²¹⁴ Tornava-se cada vez mais comum a realização de exposições para confrontar os Salões acadêmicos, com o fim de mostrar ao grande público a existência de estilos que iam além do que era ensinado oficialmente.²¹⁵

Neste período, malgrado estivesse presente um discurso, tanto de Agostini quanto de alguns membros do governo, que apontava para uma total nulidade da existência da AIBA, o mais recorrente foram escritos de homens instruídos e artistas residentes na capital que pregavam por reformulações de estatuto e maior incentivo do Estado, tanto para a instituição quanto para os seus membros formados. Apenas dessa forma os pintores diplomados pelo Palácio poderiam produzir inestimáveis obras e, finalmente, servir ao seu propósito de engrandecimento do país por meio da arte do belo.

Na primeira parte deste trabalho, para concluir, expusemos como o belo era fundamental para esses letrados e como essa ideia se ligava à pintura, “a mais alta expressão da arte”,²¹⁶ como afirmava Ferreira. Assim, considerava-se que quanto maiores as habilidades dos pintores, mais conectados eles estariam com o sentimento de belo, e melhor a sua nação estaria alinhada à civilização. Acreditava-se que as críticas, portanto, serviriam como base para avultar a arte de pintar e que, apesar de todos os percalços, esse anseio acabaria por se concretizar. É sempre importante ressaltar que a grande maioria desses textos críticos sobre pintura nunca eram dedicados, unicamente, à arte de pintar. Na sociedade fluminense do Oitocentos os pintores e suas obras tinham seu reconhecimento, em especial por conta das Exposições realizadas pela AIBA, tanto que raros foram os textos de pintura que não estiveram atrelados aos comentários

²¹⁴ Segundo E. H. Gombrich, a França, destacada pelo autor como principal motora dos novos estilos que surgiram, teria passado por algumas revoluções artísticas que, pouco a pouco, foram descaracterizando as técnicas de pintura ensinadas nas Academias. Embora essas modificações não tenham sido realizadas por apenas um pintor, ele cita nomes que foram importantes nessa divisão de águas. Como Eugène Delacroix (1798-1863), passando por Gustave Courbet (1819-1877), conhecido por ter realizado uma exposição individual intitulada *Le Réalisme*, e Claude Monet (1840-1826), o primeiro a insistir consideravelmente para que seus pares abandonassem de vez os ateliês e pintassem o que estivessem à sua frente. As mudanças ocorreram até o que se considerava como modernismo, quando o academicismo seria, em certa medida, vencido por novos estilos. Para maiores informações sobre o assunto, ver: GOMBRICH, E.H. 25. Revolução permanente: o século XIX. In: **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC. 2015, pp. 498-533.

²¹⁵ Ibid. p. 514; LUZ, **Uma breve história dos Salões de Arte**: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 49.

²¹⁶ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 50.

sobre as Exposições. Por ocorrerem, em sua maioria, apenas ao final do ano letivo, a frequência dos artigos críticos sobre as belas artes foi relativamente baixa, sendo publicados nas edições próximas ao término do ano ou, no mais tardar, no início do próximo. A periodicidade desses escritos, pois, era de, no máximo, duas vezes ao ano. Por fim, construir um discurso crítico sobre a pintura, perpassava, necessariamente, pelo restrito ambiente da principal instituição de fomento às belas artes daquele período, a Academia Imperial de Belas Artes.

O escopo de produção textual e de publicação sobre o tema das artes do belo no Rio de Janeiro oitocentista, não foi, portanto, tão grande quando comparamos com a literatura. No entanto, seu legado criou uma crítica sobre a arte de pintar que ambicionava instruir os pintores e ajudar a fundar uma pintura nacional. O que eles deveriam pintar, como deveriam pintar, quais os exemplos a serem seguidos e quais deveriam ser deixados de lado, são os questionamentos condutores do capítulo seguinte.

Capítulo 4

O nobre fito da pintura

“Pinturas de botequim”

Em 1844, na quarta Exposição Geral, José dos Reis Carvalho (1798-1892), discípulo de Debret e professor de desenho na Escola Militar,²¹⁷ apresentou uma tela de Cristo. No início do ano seguinte, um crítico anônimo, analisando toda a mostra, dizia, sobre o quadro de Carvalho, que o corpo de Cristo estava “contrafeito, as formas pesadas, o colorido falso; a santa mulher que está de pé levanta as mãos por um movimento pouco natural”, bem como os personagens reproduzidos na cena sagrada, não continham nenhuma expressão, nem mesmo o próprio corpo de Cristo, que estava retratado “morto, porém morto inteiramente, nada [lhe] diz[ia].” Apesar da depreciação de alguns pontos, este crítico da *Minerva Brasiliense* conclui seu comentário crítico encorajando José Carvalho para que não desanimasse, pois que a

confiança em si, quando não é levada ao excesso, é uma boa qualidade; querer conseguir é quase sempre um meio seguro de alcançar; somente antes de empreender trabalhos tão importantes, estude ele, e no próximo ano seremos felizes em assinalar os seus progressos.²¹⁸

O discurso crítico elogioso e com palavras de incentivos foi uma constante nas penas desses críticos das artes, especialmente quando os juízos críticos negativos dos trabalhos dos pintores se sobressiam. Tais letrados defendiam uma crítica construtiva e prescritiva, ou seja, uma produção de escritos voltada a não só apontar erros e denegrir a imagem do artista, mas principalmente auxiliar os pintores na produção de obras de relevo e guiar essa incipiente arte.

Na Exposição de 1884, a última do Império, duas telas alegóricas femininas de Pedro Américo, *A Carioca* (1888) e *A Noite* (1888) (figura 3), receberam críticas de Félix Ferreira. De forma incisiva, Ferreira afirmava que, em *A Carioca*, “uma variante já há anos exposta”, o

²¹⁷ Tal obra não foi encontrada nos registos e pouco se sabe sobre vida desse artista. Entretanto, José dos Reis Carvalho chegou a ser premiado diversas vezes com medalhas nas Exposições Gerais por suas produções, e sua principal contribuição foi a participação na Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte, que tinha como intuito levar um grupo de letrados ao Norte do país, principalmente Ceará, para obter maiores conhecimentos dos domínios do Império brasileiro. Seus saberes sobre paisagem e desenho lhe renderam um lugar na Comissão. Para maiores informações sobre o assunto, ver ASSIS JÚNIOR, Heitor de. **A iconografia e José dos Reis Carvalho durante a Comissão Científica de Exploração**. Tese de Doutorado defendida para o Instituto de Geociências da UNICAMP, São Paulo, 2011.

²¹⁸ ANONIMO. Academia das Bellas Artes. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume III, n.5, 15 de janeiro de 1845, 1845, p. 79.

pintor conservou “o defeito da perna dobrada, com proporções inaceitáveis”, um erro de anatomia grave, contudo, a posição da figura estava aceitável. O crítico afirmava, ainda, preferir *A Carioca* à *A Noite*. Ferreira escreveu que conhecia o talento de Américo e seus constantes estudos, por isso seu desapontamento com as alegorias expostas. Segundo o letrado, notava-se em *Noite* alguns traços, “embora isolados, coloridos, ainda que nem sempre harmoniosos, que [davam] testemunhos indiscutíveis de mão de mestre”.²¹⁹

Além disso, Ferreira identificou uma semelhança muito grande de *Noite* com uma pintura alemã, afirmando que existiam “tão longínquos pontos de contato” no quadro de Américo, “que seria levar muito longe as exigências de originalidade se deles tirássemos provas de um plágio”. A originalidade das telas, pois, era indispensável para pintores de renome, especialmente para aqueles já haviam realizado grandes feitos, como Pedro Américo. Para Ferreira, nesta obra, salvava-se apenas “as duas pequenas figuras que estão [pintadas] ao lado” da *Noite*, por serem muito mais artísticas, e “a coruja que esvoaça em um dos cantos inferiores”, por estar mais correta e verdadeira como colorida. De resto, porém,

[...] a posição dos braços em crucifixo é desagradável, desgraciosa; o tronco é de uma robustez que repugna à imaginação menos poética; os artelhos polegares se separam tão rudemente dos demais que dão a forma de um gancho à terminação dos membros inferiores. A figura principal é mal lançada e, ao todo, falta-lhe o quer que seja de aéreo e vaporoso, como só se pode conceber a deusa que abre a porta ao repouso, ao estudo, aos sonhos e ao amor.²²⁰

Esses erros eram imperdoáveis para “um professor de Estética, da Filosofia da Arte”. Ademais, o crítico ressaltava que, para um artista que havia causado comoção em 1879 com a *Batalha do Avaí* – embora tenha recebido alguns comentários negativos como iremos apresentar mais a frente –, o quadro *Noite* não estava à altura das produções de Pedro Américo.

²¹⁹ FERREIRA, Félix. **Belas Artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiareli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 220.

²²⁰ Ibid., p. 220.

Figura 3 – A Noite



Pedro Américo de Figueiredo e Melo²²¹

O conhecimento anatômico na produção de uma obra notável era um dos critérios mais cobrados pelos letrados, que, com frequência, criticavam posições de braços, pernas e proporções erradas dos corpos retratados. Na Exposição de 1860, o crítico “Z.”, a esse respeito, comentou as obras de Antônio Francisco Nery (1825-1866),²²² Leon Pallière Grandjean

²²¹ Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1148/a-noite-e-os-genios-do-estudo-e-do-amor>. Acessado em 15/06/2019.

²²² Antônio Nery, aparentemente, não obteve tanto sucesso em sua vida artística quanto seus dois colegas. Leon Pallière Ferreira, como já dito aqui, teve parte de sua formação artística em Paris. Cabe lembrar que Porto Alegre, em 1849, teceu ferrenhas críticas à Academia Imperial por ter permitido que Leon Ferreira viajasse à Roma com

Ferreira e Victor Meirelles. Os três tiveram oportunidades como pensionistas pelo Prêmio de Roma e Paris. Naquele momento, Meirelles estava na capital francesa e, segundo o crítico, apenas ele se destacava entre seus pares. “Z.” frisou que na tela *Fauno e Bacante* de Leon Ferreira, o pintor desenhou Baco de forma muito malfeita e com pernas inchadas e “a barriga dessa perna tem um tumor perfeitamente visível”, enquanto Antônio Nery, ao representar Telêmaco ouvindo Philoctetes, fez com que aquele parecesse “muito aborrecido”. Telêmaco e Philoctetes estavam muito “imóveis diante um do outro com seus capacetes e armadura nos ombros”, tornando-se difícil saber qual dos dois gregos eram mais dignos de lástimas. “Z.” asseverava, ainda, que “o painel [fazia] recordar a pintura [brasileira] de há 50 ou 60 anos para trás” e que “com tal pintura a arte não progredirá por certo no Brasil”. Maximiano Mafra, então professor substituto de pintura histórica, também foi citado pelo crítico. Segundo Z., o quadro de Caim do professor denunciava uma tamanha falta de habilidade anatômica que, enquanto as pernas e as coxas eram “vistos quase de perfil”, a rodela do joelho estava para frente, demonstrando que a figura só poderia ter “uma luxação na articulação do joelho” fazendo com o que “o desgraçado Caim em lugar de fugir, [haveria] de cair inevitavelmente”. Seria, pois, preferível que Mafra passasse a ensinar anatomia no lugar de pintura história para que tomasse para si algumas aulas.²²³ Os professores da Academia Imperial receberam frequentemente críticas e comentários sarcásticos sobre a falta de compreensão acerca dos preceitos da pintura e do desenho.

O encaminhar da arte de pintar na cidade fluminense, e, quem sabe, no Brasil, passava por pareceres críticos das obras que não estavam em conformidade com os padrões almejados pela época. Assim, foram nesses comentários que apareceriam de maneira mais clara os preceitos considerados danosos para a pintura. As pinturas que receberam maiores censuras, cabe ressaltar, foram justamente as consideradas históricas por requererem maiores cuidados na produção. A pintura histórica abarcava cenas de batalhas; grandes momentos de uma nação; retratos de homens considerados expressivos para sociedade e cenas bíblicas e de mitos consagrados, em especial os gregos.

o dinheiro do Império brasileiro. Anos mais tarde, Porto Alegre reformularia a forma que o prêmio seria distribuído, pensando, justamente, nesse episódio. CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**: a pintura posterior à Missão Francesa (1835-1870). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek. Volume 3 de 5, p. 57.

²²³ Z. Exposição no palácio da Academia das Bellas-Artes, pintura de historia, etc. III. In: **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia do Diário do Rio de Janeiro. Anno XLI, n. 26, 26 de janeiro de 1861, 1861, p. 1.

Sobre os equívocos em pinturas históricas, “Dr. M.F.” publicou, em 1845, na *Nova Minerva* que o pintor Correia Lima (1814-1857) cometeu erros gravíssimos quando retratou *Sua Majestade o Imperador para o Palácio do Governo da Província de Sergipe*. Lima, que foi discípulo de Jean Debret e professor substituto do Palácio das Belas Artes em 1831,²²⁴ exibiu seu quadro nas Exposições de 1845 e 1849. Para este crítico que preferiu não se identificar, Correia Lima, apesar de ter recebido grandes elogios em exposições anteriores, estava em decadência e “a sua prática [percorria] a estrada do erro e [desmentia] a bondade dos frutos que colheu ou devia [ter colhido] nas suas viagens” à Europa; se continuasse, prossegue o crítico, a “imitar o toque e a maneira do Sr. Taunay, que por certo não é modelo para pintura histórica”, iria logo cair no esquecimento e decadência.²²⁵ O teor da crítica acabou por se voltar, indiretamente, contra o próprio diretor da Academia, Félix Émile Taunay. “Dr. M.F.” concluiu que a pintura de Lima decepcionava não apenas pela falta de semelhança física ao retratar o Imperador, mas por graves erros

de pintar o S. M. I. no trono com o cetro de mão de justiça e com ordens estrangeiras, estando vestido como na sagração. A capa nos parece de folha de flandres, e a coroa fora das regras do desenho: tudo é lerdo e mal imaginado neste quadro.²²⁶

As imprecisões históricas de Lima, das insígnias estrangeiras ao cetro na mão errada, eram inadmissíveis para o crítico; bem mais grave que a própria anatomia falha do corpo imperial.

Porto Alegre, em 1849, comentou que a ida de Lima à Itália não foi tão produtiva, pois voltou imitando um mestre que “em matérias de colorido não é um Ticiano”, sua maneira de pintar era “a mesmíssima do seu novo mestre”, Félix Taunay. Ademais, o colorido do quadro foi qualificado como “uma página infeliz” e o desenho e a composição “outra calamidade”; “um rosto enrubescido e sem expressão do imperial modelo; uns braços que caem sobre o peso de umas mãos enormes; e umas pernas que pesam e que até não se apoiam sobre o terreno: não está próprio”.²²⁷ Este quadro da figura maior do nosso país, o imperador D. Pedro II, não tinha condições mínimas de ser apresentado ao público, os erros que Correia Lima cometeu eram imperdoáveis. Para os dois críticos, a tela representando Pedro II em nada se parecia com ele,

²²⁴ CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**: a missão artística francesa e seus discípulos (1816-1840). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek. Volume 2 de 5, p. 58.

²²⁵ Dr. M.F. Bellas Artes: Exposição de 1845. In: **A Nova Minerva**. Rio de Janeiro: Typographia de M. A. da Silva Lima, dezembro de 1845, 1845, p. 10.

²²⁶ Ibid., p. 9

²²⁷ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Academia de Bellas-Artes: Exposição publica do anno de 1849. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes. Tomo I, 1850, p. 73.

sua anatomia estava pobre e, além disso, como asseverou Dr. M.F., mostrava a falta de conhecimento histórico do pintor.

Além desse retrato de Lima mencionado, algumas outras tentativas de produzir retratos de D. Pedro II também não obtiveram sucesso. Na exposição de 1844, um crítico anônimo esboçou preocupação com um retrato do Imperador que estava exposto. O autor do texto afirmava, sem citar quem havia pintado, “deplorar a indulgência que fez admitir na exposição uma tela deste gênero”.²²⁸

Um dos nomes relativamente recorrentes em comentários negativos, a propósito, foi François René Moreaux, pintor que se dedicou a produzir algumas obras de cunho histórico. Para esses homens das letras, Moreaux demonstrava, em certa medida, uma inaptidão na produção de suas obras, principalmente referente à anatomia, embora tenha realizado sua formação artística no famoso ateliê do Barão de Gros, na França.²²⁹ Enquanto, em 1844, seus retratos cotidianos foram elogiados por um letrado anônimo – o autor afirmava que o francês era “sem contradições um dos bons pintores de retratos no Brasil” –,²³⁰ Moreaux não obteve o mesmo êxito com *A Proclamação da Independência* (1844) (figura 4) que expôs neste mesmo ano. Os “acontecimentos que fazem época na história dos povos”, no caso específico a independência de um país, ressaltava o autor, eram de suma importância para a memória de uma nação. Nos dizeres do letrado, a representação de tal cena imprimia no Imperador Pedro II “um sentimento nacional, e lisonjeiro sem dúvida”, e que acabaria por transmitir aos “artistas brasileiros o desejo de desenhar os queridos traços augustos de D. Pedro I”, contudo, restaria aos pintores cuidado ao almejam tal intuito.²³¹ *A Proclamação* foi uma infeliz tentativa de representar todo o valor que o acontecimento em si tinha para o Brasil. O autor chegou a questionar por que o pintor não se sujeitava às “regras mais triviais do desenho”, afirmando que o Imperador Pedro I em nada se parecia com o original. Na verdade, tinha braços e cabeças “gigantescos sobre corpos liliputianos”. Em suma, por estar registrado, o quadro poderia ser

²²⁸ ANONIMO. Academia das Bellas Artes. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume III, n.5, 15 de janeiro de 1845, 1845, p. 78.

²²⁹ Barão Antoine Jean Gross (1771-1835) foi um pintor francês que se dedicou a passar seus ensinamentos por meio de seu ateliê a alguns nomes, incluindo Manoel Araújo Porto Alegre na sua ida à França. Pertenceu a um grupo de artistas franceses do Primeiro Império francês (1802-1808) que se dedicaram a organizar as primeiras premiações entre os melhores pintores que expunham nos Salões de Artes do período. Era reconhecido por seus talentos como mestre e pintor. Para maiores informações, ver LOBSTEIN, Dominique. Paris, etapa obrigatória para a glória. Os prêmios concedidos aos artistas estrangeiros nos Salões parisienses de 1802 a 1824. Trad.: Maria de Fátima Morethy Couto. Revisão: Ana Maria Tavares Cavalcanti. In: **VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNB**. Vol. 15, n.2, jul-dez/2016, p.23-43. Para maiores informações sobre os Salões de Arte europeus, ver LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos Salões de Arte**, 2005.

²³⁰ Op. cit., p. 80.

²³¹ Ibid., p. 79.

considerado uma vergonha para a pintura histórica do Brasil. Assim, ser um excelente retratista não transformaria, necessariamente, o Sr. Moreaux velho – alcunha utilizada pelos críticos para distinguir os irmãos, Auguste Moreaux era Sr. Moreaux jovem – em um bom pintor histórico.

Figura 4 – A proclamação da Independência (1844)



François René Moreaux²³²

O escritor anônimo chegou a indagar aos pintores: “não fariam [...] melhor em ensaiar os seus pincéis ainda pouco exercidos sobre modelos que não devam passar à posteridade?”²³³ Para o crítico, era necessário um treino contínuo, ou seja, antes de qualquer pintor se aventurar em obras grandiosas, que representassem cenas e homens de glória à nação, seria mais adequado dedicar-se a quadros que não se perpetuassem para o futuro. O quadro histórico abarcava todos os outros dois gêneros, paisagem e retrato, sendo possível, por meio dos comentários acerca da pintura histórica, identificar noções que paisagistas e retratistas não deveriam seguir. No gênero histórico, era importante uma composição adequada dos personagens retratados, junto a uma boa apresentação das cores e uma paisagem, quando esta existisse, que se encaixasse adequadamente às figuras ali presentes, estas sempre de acordo com as normas anatômicas e

²³² Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Independencia_brasil_001.jpg. Acessado em 09/01/2019.

²³³ ANONIMO. Academia das Bellas Artes. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume III, n.5, 15 de janeiro de 1845, 1845, p.79.

com semelhanças físicas dos retratados. Somado a isso, uma tela dessa estirpe deveria conter o entendimento mínimo da história do que se pretendia apresentar, fosse um retrato de um homem importante ou de uma cena. A devoção que um pintor deveria ter ao se enveredar nesse gênero era, por isto, total; quando não se dedicasse o suficiente, o artista não estaria apenas se depreciando, mas principalmente desonrando a própria nação.

Um ano antes, em 1843, René Moreaux já havia recebido críticas severas de Porto Alegre sobre um outro quadro histórico, *David* (1843). Pelas penas do pintor gaúcho, caso o retrato fosse considerado um estudo acadêmico, significaria que a nação iria “de mal a pior”. Nesta tela, segundo o crítico gaúcho, não era possível encontrar “nenhum conhecimento da anatomia, nenhum conhecimento da teoria da alavanca” e, com exceção do braço esquerdo, que estava “quase perfeitamente modelado”, o resto do corpo estava mais para “um odre cheio de ar”.²³⁴ A obra assemelhava-se a “uma dessas produções onde a reflexão e o espelho não aparecem”, onde o pintor não possuía conhecimento da época de David e sua história, sequer tinha ideia das fisionomias hebraicas ou ainda “o temperamento do homem do Oriente”.²³⁵ Porto Alegre destacava que o braço esquerdo estava “situado de tal maneira que se a figura se animasse não seria capaz de pôr o braço em supinação” e a composição colorida exagerada de “tintas brilhantes e de harmonia crua” que não estavam de acordo com a cena.²³⁶ A técnica fraca de seu quadro já demonstrava um descuido na anatomia produzindo uma obra que não serviria como modelo, e a falta de conhecimento histórico acerca do Oriente piorava ainda mais a apresentação pictórica de David. O estudo da história tornava-se necessário para que o pintor não incorresse em descuidos referentes aos semblantes de um povo, como os erros de expressões cometidos por René Moreaux em seu *David*; ou mesmo para que não existisse falhas anacrônicas e lastimáveis, como as insígnias que Correia Lima pintou em Pedro II de maneira incorreta.

Manuel Porto Alegre concluiu seu comentário asseverando que a obra não mereceria tamanha análise, todavia,

como ela pode perverter o gosto da mocidade artística, e tem em si o carácter principal da escola romântica, que é a crueza da mescla, e o desprezo do estudo anatômico, é de nosso dever rechaçar semelhante peste da dignidade da pintura histórica, e colocá-la no seu posto, que é o das decorações de botequim ou tabloides de lojas.²³⁷

²³⁴ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Exposição de 1843: artigo III. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume I, n. 5, 1 de janeiro de 1844, 1844, p. 148.

²³⁵ *Ibid.*, p. 148.

²³⁶ *Ibid.* p. 149.

²³⁷ *Ibid.*, p. 148.

Segundo o pintor gaúcho, aceitar que *David* fosse exposto em uma mostra da AIBA, que sempre teve como um intuito incrementar as belas artes no Brasil, seria uma descortesia para com o trabalho daqueles pintores que se dedicavam à árdua tarefa de civilizar o país. Mais do que isso, poderia desvirtuar a mocidade brasileira incipiente em seus estudos artísticos, que interpretaria aquele quadro como um modelo a ser seguido. Apesar da análise depreciativa de Manuel Porto Alegre, *David* ganhou o prêmio em medalha da Exposição, e tais comentários renderam uma discussão na imprensa carioca entre o pintor gaúcho e um autor anônimo.

Desse modo, o autor que se auto intitulava “Um Brasileiro Nato”, defendendo o artista francês, escreveu uma réplica no *Jornal do Commercio* acusando Porto Alegre de não exercer um comentário justo. Este tipo de contenda no mundo da crítica da pintura foi relativamente rara, sendo, talvez, a polêmica da famigerada Exposição de 1879, que teve maior repercussão e maior número de letrados envolvidos. Para “Um Brasileiro Nato”, a crítica não fazia um bom trabalho, pois não deveria ser missão do crítico “excitar antipatias entre os estrangeiros que nos trazem suas artes e sua indústria, e os nacionais que os tem acolhido fraternalmente”. Esse ponto do debate referia-se a comparação feita pelo futuro diretor da AIBA entre a obra *David* e uma outra pintura histórica exposta no mesmo ano, *Arrumamento de Tropas em Nápoles*, do italiano Alessandro Cicarelli (1811-1879), que foi tomado como uma grande pintura da Exposição.²³⁸ Segundo o anônimo, as declarações de Manuel Porto Alegre poderiam causar descontentamento entre os dois pintores e possíveis consequências para as futuras Exposições Gerais, já que eram artistas que constantemente expunham seus quadros e “embelezavam a exposição”. Parecia, pois, que o pintor brasileiro havia esquecido que se não fosse a ajuda de artistas estrangeiros, como a de seu mestre Jean Baptiste Debret, não teria realizado nenhuma dessas habilidades.²³⁹

Além disso, o defensor de René Moreaux chega a insinuar que Porto Alegre, por ter arriscado poucas vezes a expor suas telas, parecia temer “ver suas obras comparadas com as obras de seus rivais”.²⁴⁰ Para “Um Brasileiro Nato”, Porto Alegre “sequer ao menos [sabia] representar sobre um quadro imóvel a fisionomia de uma pessoa que se faz retratar” e sua falta de especialidade artística fazia dele “ora retratista, ora arquiteto, ora pintor de bastidores”, porém, nunca um bom comentador. Manuel Araújo Porto Alegre, enfim, apesar de ter estudado na França, não poderia ser creditado a avaliar os quadros de seus colegas, pois ele mesmo não

²³⁸ Um Brasileiro Nato. Bellas Artes. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XIX, n. 21, 23 de janeiro de 1844, 1844, p. 1.

²³⁹ Ibid., p. 1.

²⁴⁰ Ibid., p. 1.

teve condições de finalizar “o tão prometido e decantado quadro da coroação”.²⁴¹ Em vida, de fato, parece não ter exposto nenhum quadro completo de sua autoria.

Porto Alegre, apesar de sua constante preocupação com as artes do belo, foi citado apenas duas vezes como expositor, nos textos dedicados às Exposições de 1843 e 1884.²⁴² Na primeira, segundo o crítico anônimo que escreveu sobre a exposição, ele expôs uma obra inacabada do que viria a ser um Hércules. Ali encontrava-se apenas um esboço em desenho e, portanto, o crítico decidira não se aventurar em muitos comentários, apenas deixou claro que o pintor parecia ter um grande conhecimento da anatomia humana.²⁴³ Na segunda, em 1884, na seção denominada Escola Brasileira, Porto Alegre foi lembrado por Félix Ferreira como um homem que “deixou documentos pouco valiosos da sua proficiência” tanto como pintor quanto como arquiteto para o Brasil.²⁴⁴ Apesar de todos os esforços de Manuel Araújo Porto Alegre como artista, literato e dirigente da Academia Imperial de Belas Artes, alguns de seus coetâneos não se convenceram de sua relevância para as belas artes da nação por conta de sua baixa produção artísticas.

O gaúcho, no entanto, tinha um argumento para essas críticas. Porto Alegre, em sua tréplica ao “Um Brasileiro Nato”, publicada meses depois na *Minerva*, esclareceu ao escritor anônimo que os artistas se viam obrigados a desenvolver habilidades diversas (como arquitetura, escultura, pintura de cenário, entre outros que às vezes sequer relacionavam-se às belas artes) porque o país não possuía capacidade, e nem incentivo, para que seus pintores se especializassem e que, além disso, “seu cliente, [René Moreaux], já fez o mesmo”. Porto Alegre lembrou, ainda, dos comentários elogiosos que François Moreaux havia realizado sobre ele e seu “caráter franco e liberal a muitas pessoas respeitáveis”,²⁴⁵ dando a entender sua proximidade com o pintor francês. Por fim, desqualificou “Um Brasileiro Nato” por se esconder no

²⁴¹ Um Brasileiro Nato. Bellas Artes. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XIX, n. 21, 23 de janeiro de 1844, 1844, p. 2.

²⁴² Embora tenha sido citada na crítica aqui comentada, no livro de Carlos Levy, no qual ele reuniu os catálogos de artistas e obras das Exposições Gerais da AIBA no decorrer do século XIX, o nome de Manuel Araújo Porto Alegre não consta na mostra de 1843, apenas em 1879 e 1884 na seção denominada “Escola Brasileira”. A primeira vez que ela apareceu foi em 1879 e visava expor várias produções de antigos membros e alunos da instituição que tiveram, em certa medida, algum louvor. LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico – catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990.

²⁴³ ANONIMO. Academia das Bellas Artes. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume III, n. 5, 15 de janeiro de 1844, 1844, p. 80.

²⁴⁴ FERREIRA, Félix. **Belas artes: estudos e apreciações**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 200.

²⁴⁵ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Uma palavra ao Ilmo Sr. Brasileiro Nato. In: **Minerva Brasiliense**. Volume I, n. 10, 15 de março de 1844, 1844, p. 309.

anonimato, afirmando que este tipo de atitude em nada ajudaria a recém nação brasileira a se tornar esclarecida “sobre as artes, o último elemento da civilização”.²⁴⁶

Ponto fulcral desse pequeno embate entre Manuel Araújo Porto Alegre e “Um Brasileiro Nato” foi a atenção dada por ambos ao processo de civilização do Brasil e como as belas artes estavam inseriam nesse palco, principalmente a pintura. Ambos acreditavam ser necessário a qualquer pintor representar adequadamente as fisionomias gerais humanas, os traços similares dos retratados e realizar uma composição de tela satisfatória para que, assim, se criassem bons exemplos para a mocidade brasileira interessada em percorrer o caminho da pintura. A grande questão colocada para os críticos das artes era como estes deveriam se portar frente aos trabalhos expostos, principalmente os de estrangeiros que tão gentilmente cediam suas obras para as exposições fluminenses.

Por um lado, o anônimo confiava que seria mais proveitoso para a pintura nacional se Porto Alegre dedicasse sua pena a elogiar o pintor estrangeiro que se dispôs a expor sua tela no Brasil. Ao defender o Sr. Moreaux velho e citar a relevância que Debret teve para Porto Alegre, entendia que, sem esses estrangeiros, a pintura no país jamais teria condições de se adiantar. Manuel Porto Alegre, por outro lado, acreditava que as críticas, independente de quem as recebessem, serviriam para ajudar o pintor a estabelecer padrões mais rígidos de pintura histórica, encaminhar o progresso da arte de pintar e desenvolver culturalmente a incipiente nação, sempre pensando nas belas artes. Para Porto Alegre, uma boa crítica não eximiria ninguém de comentários desfavoráveis à obra realizada, nem mesmo um estrangeiro tão estimado como René Moreaux. Contudo, apesar das diversas críticas virulentas que recebeu em diferentes obras, principalmente nas de cunho histórico, François René Moreaux pintou quadros que agradaram ao Imperador D. Pedro II, como, por exemplo, o *Ato de Coroação de S. M. Imperador* (1824) (figura 5), que o monarca fez questão de adquirir.²⁴⁷

²⁴⁶ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Uma palavra ao Ilmo Sr. Brasileiro Nato. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume I, n. 10, 15 de março de 1844, 1844, p. 309.

²⁴⁷ CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**: a pintura posterior à Missão Francesa (1835-1870). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek. Volume 3 de 5, p. 24.

Figura 5 – Ato de Coroação de S.M. Imperador (1824)



François René Moreaux²⁴⁸

As Exposições Gerais alcançaram seu ápice no ano de 1879, graças a duas pinturas históricas nacionais realizadas por dois artistas genuinamente brasileiros. Eram elas as já mencionadas *Batalha de Guararapes* (1879) (figura 9), de Victor Meirelles, e *Batalha do Avaí* (1876) (figura 6), de Pedro Américo. Meirelles, com o quadro a *Batalha de Guararapes*, pretendeu apresentar, como expressou em seu *Resumo Histórico no Catálogo das Obras Expostas*,²⁴⁹ o duelo que os pernambucanos travaram com os Holandeses em 1648 a fim de “[reivindicarem] os direitos da liberdade que os holandeses lhes haviam roubado”.²⁵⁰ Pedro Américo, em *Batalha do Avaí*, buscou retratar o combate que ocorreu no arroio de Avaí durante a Guerra do Paraguai, em 1868, destacando, em seu “Resumo Histórico”, que, “sob o comando do invicto general Duque de Caxias, deu-se esta memorável batalha nas margens do rio Avaí,

²⁴⁸ Disponível em <http://www.brasil.gov.br/noticias/cultura/2009/11/imperio/obra-de-1824-retrata-o-ato-de-coroacao-de-d.-pedro-ii/view>, acessado em 09/01/2019.

²⁴⁹ Conseguimos ter acesso a apenas quatro catálogos do período: 1840, 1846, 1879 e 1884. Optamos por citar o de 1879 pois, ali, tanto Victor Meirelles quanto Pedro Américo explicaram, o primeiro de forma mais minuciosa e o segundo mais resumido, o conteúdo histórico de suas telas.

²⁵⁰ MEIRELLES, Victor. *Resumo Histórico*. In: **Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de Março de 1879**. Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1879, p. 17.

confluente do Paraguai”.²⁵¹ Os dois quadros foram amplamente defendidos e/ou execrados pelos críticos, firmando uma certa divisão entre os letrados que escreveram a respeito.²⁵²

Figura 6 – A Batalha do Avaí (1877)



Pedro Américo de Figueiredo e Melo²⁵³

Ao tentar imortalizar uma batalha recente da história do país Pedro Américo não convenceu seus pares brasileiros com suas pinceladas rápidas, embora tenha recebido muitos elogios de sua obra na Europa. Uma crítica anônima publicada no *Jornal do Commercio* resumiu bem as inconsistências da obra, a saber:

O que vemos na *Batalha do Avaí* de Pedro Américo? 1º falta de unidade – essa principal qualidade artística de um pintor; 2º a confusão e a variedade

²⁵¹ AMÉRICO, Pedro. Resumo Histórico. In: **Catalogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de Março de 1879**. Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C., 1879, p. 15.

²⁵² A respeito das duas telas, Jorge Coli afirma que as batalhas representadas, de Guararapes e Avaí, “são, no século passado, episódios maiores da História que o Brasil está criando para si próprio, instaurados visualmente, e participantes do grande mito de uma identidade nacional, heroica e consciente. A escolha dos temas possui intenções evidentes: mito fundador, Guararapes opera uma síntese das raças na mesma luta e funda a primeira legitimação de um país que se descobre senhor de seus destinos políticos. [...] Avaí, por sua vez, instaura o heroísmo contemporâneo de uma nação que se confirma pela vitória”. In: COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Livre docência defendida na Universidade Estadual de Campinas pelo Departamento de História, 1994, p. 12 e p. 13.

²⁵³ Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_do_Avaí_\(Pedro_Américo\)#/media/Ficheiro:Americo-avaí.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_do_Avaí_(Pedro_Américo)#/media/Ficheiro:Americo-avaí.jpg), acessado em 15/06/2019

prejudicando o efeito uno e sintético do quadro; 3º o excessivo movimento, muito em prejuízo da unidade; 4º finalmente, a falta de unidade que não é incompatível com o movimento.²⁵⁴

Joaquim Bethencourt da Silva, ao escrever sobre os dois quadros, demonstrou um enorme anseio em ver o trabalho de Américo, que no exterior foi categorizado como uma “obra de mérito superior e transcendente, que por si só constituía um triunfo ingente e descomunal” e, ainda, “um grande juiz das obras de arte no Brasil” completamente “isento de defeitos”.²⁵⁵ Depois de ler os elogiosos comentários realizados por grandes nomes das artes europeias e fantasiar a grandiosidade da tela, a decepção do crítico arquiteto ao ver o quadro foi a seguinte: “[encontrei], 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”.²⁵⁶ Do mesmo modo, Mello Moraes Filho escreveu que o quadro estava cheio de confusão e desordem, com figuras humanas que imprimiam “um aspecto na realidade estranho ao intento do pintor”; a paisagem, ao fundo, não condizia com a realidade do terreno paraguaio que, apesar de ser acidentado, era “palustre a abundante em vegetação”, algo que Américo não reproduziu. A tela comprovava, ainda, o pouco estudo e a pouca observação do pintor, acarretando “uma criação defeituosa” e sem o “conhecimento sólido dos materiais da arte”, se tornando “uma semente envenenada para o futuro”.²⁵⁷ Bethencourt da Silva, seguindo o mesmo raciocínio de Mello Filho, continuava sua argumentação afirmando a confusão que o espectador sentia ao olhar “a desordem das linhas, o desligamento que se encontra cada personagem”, com figuras ou grupos apresentando-se isolados, “completamente estranho aos outros que lhe seguem, como se tivesse uma ação e vida independente da ação geral”. O colorido da tela, além disso, parecia errado e a luz não era condizente com os preceitos de “Leonardo da Vinci, quando recomenda que seja a luz reservada para as personagens mais importantes”.²⁵⁸ Os efeitos de luminosidade em *Avai* se dispersavam entre os inúmeros homens ali retratados.

Enquanto Américo foi acusado de pecar por uma confusão e movimento excessivo, Victor Meirelles, ao contrário, recebeu crítica a respeito de uma certa monotonia em seu pincel.

²⁵⁴ ANONIMO. Academia de Bellas-Artes (Exposição). In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Anno 58, n. 95, 6 de abril de 1879, 1879, p. 1.

²⁵⁵ SILVA, Joaquim Bethencourt da. Bellas Artes V. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Primeiro ano, tomo II, outubro a dezembro de 1879, 1879, p. 440.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 441.

²⁵⁷ FILHO, Mello Moraes. Bellas Artes. In: **Gazeta de Noticias**. Rio de Janeiro: Typographia R. Sete de Setembro. N. 104, 16 de abril de 1879, p. 1.

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 444 e p. 445.

Em artigo publicado na *Revista Musical e de Bellas Artes*, Mirandola afirmava que a pintura poderia ter sido mais bem aproveitada no movimento, no entanto, a tranquilidade do toque do pintor que,

em outro gênero de composição constituiu uma qualidade de 1ª ordem, é aqui justamente a última delas. O resultado é que os grupos ficam movimentados de um modo teatral e que o entusiasmo se tornar semi pantafaçado e todo fictício.²⁵⁹

A composição calma de um quadro que representava uma batalha acarretou uma teatralidade excêntrica dos personagens ali dispostos. Para Mirandola, a maneira com a qual Meirelles desenhou e inseriu os homens na tela, mais parecia uma encenação teatral enfadonha da batalha, algo inaceitável, pois em um combate não existe monotonia. Em artigo subsequente, ainda a respeito da *Batalha de Guararapes*, o crítico chegou a lamentar a decadência do pintor que conseguiu exprimir na *Primeira Missa do Brasil* (1861) “uns toques largos e vigorosos que só os pintores obtém no fim de suas carreiras artísticas” e que parecia, a partir daquela pintura, que Meirelles daria “maior desenvolvimento ao seu estilo grandioso”, algo que não ocorreu. Os trabalhos realizados após a *Primeira Missa do Brasil* teriam, “sempre em progressão crescente, o toque brando, hesitante e mole”. Mais ainda, a *Batalha de Guararapes* não parecia ter sido pintado por um docente de pintura histórica do Palácio das Belas Artes, mas sim ter saído “de uma aula de desenho elementar, onde os discípulos bisonhos começam a tatear a sua vocação artística no campo rudimentar das *orelhas* e dos *narizes!*”²⁶⁰ Meirelles, de acordo com Mirandola, falhou, indubitavelmente, na composição do quadro, pois o fundo não existia e as figuras humanas que representavam os cavaleiros pareciam que, “debaixo daquelas roupas, não [havia] carne; que debaixo das carnes, não [havia] músculos e que, sob estes, os ossos [estavam] ainda à procura dos seus respectivos lugares”.²⁶¹ Essas críticas a Meirelles, como apontado no capítulo anterior, foram defendidas por alguns homens das letras que acreditavam que os pequenos erros cometidos pelo pintor não deviam ser creditados na sua inabilidade com o pincel, mas sim na falta de incentivo do Estado para seus artistas e a principal instituição de ensino de belas artes, a AIBA; já que o pintor de *Batalha de Guararapes* havia realizado sua tela no Brasil, diferente de Pedro Américo.

²⁵⁹ MIRANDOLA. Ainda a Batalha de Guararapes. In: **Revista Musical e de Bellas Artes**. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt. Anno I, n. 20, 17 de maio de 1879, 1879, p. 2.

²⁶⁰ Id. Academia de Bellas Artes: a “Batalha dos Guararapes” e o nosso ponto final. In: **Revista Musical e de Bellas Artes**. Anno I, n. 21, 24 de maio de 1879, 1879, p. 1.

²⁶¹ Op. cit., p. 2.

Não foram apenas os pintores, como demonstramos nesse tópico, que receberam críticas negativas. Em muitos casos, as próprias Exposições Gerais tomaram o centro dessa discussão acerca da precariedade dos trabalhos ali expostos, visto a preocupação dos letrados com a “qualidade pífia” das obras. Na Exposição Geral de 1876, o crítico Julio Huelva denunciava a baixa qualidade dos trabalhos expostos naquele ano em comparação aos anteriores. Sem especificar ou descrever as obras, Huelva afirmava que para considerar a real totalidade era necessário não contar “os quadros de n.º 9 a 88, pintados em diferentes épocas e por artistas estrangeiros” e muito menos “as cópias no mesmo gênero dos originais, que em nenhum salão de artes de qualquer parte são admitidos”, assim que “pelo que respeita ao número de produções artísticas, é a atual exposição anual da Academia Imperial de Belas Artes, não só pobre – como paupérrima!”.²⁶²

Os comentários críticos sobre a qualidade das Exposições eram de longa data. Dr. M.F., em 1845, escreveu que a mostra daquele ano estava “bem frouxa e escassa em trabalhos atendíveis”.²⁶³ Porto Alegre, do mesmo modo, sobre a Exposição de 1849 e a polêmica com o retrato de D. Pedro II pintado por José Lima, bradava para que a Academia não zombasse tão abertamente do país.²⁶⁴ Huelva, igualmente, em seu texto de 1876, defendia que seria necessário uma reformulação no estatuto da instituição e um subsídio digno “àqueles a quem estão confiados os destinos da arte”.²⁶⁵ Os letrados entusiastas das artes, ao preocuparem-se com a qualidade das mostras, mesmo que não se dedicassem a falar das pinturas em si, demonstravam que estavam atentos à produção artística da Academia Imperial e como essa produção poderia contribuir para o progresso do país. O Palácio das Belas Artes, instituição oficial do Império dedicada à produção artística, não poderia aceitar obras tão irrelevantes à nação, ou incorreria no risco de debochar de seu país.

A ideia de que o esforço e o constante estudo fariam um pintor nacional alcançar o patamar dos grandes nomes estrangeiros era recorrente nos escritos dos letrados do Rio de Janeiro inseridos nas artes belas. Entre as inúmeras formas de estudo, a cópia de obras consagradas era uma das maneiras encontradas, tanto pelos alunos da Academia quanto por pintores formados, para treinarem seus pincéis, em especial com telas históricas. Atingir a

²⁶² HUELVA, Julio. Bellas Artes. In: **Gazeta de Noticias**. Rio de Janeiro: Typographia R. Sete de Setembro. Anno II, n. 119, 30 de abril de 1876, 1876, p. 1. Itálico do autor.

²⁶³ Dr. M.F. Bellas Artes: Exposição de 1845. In: **A Nova Minerva**. Rio de Janeiro: Typographia de M. A. da Silva Lima. Dezembro de 1845, 1845, p. 8.

²⁶⁴ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Academia de Bellas-Artes: Exposição publica do anno de 1849. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes. Tomo I, 1850, p. 73.

²⁶⁵ HUELVA, Julio. Op. cit., p. 1.

perfeição demandava tempo, e mesmo o quadro copiado deveria ter as especificações de uma obra bem-acabada. A partir do momento que se atingisse a maestria, era esperado do pintor não só trabalhos talentosos, mas especialmente originais. Desse modo, os artistas, caso decidissem exibir obras medíocres com pouca dedicação nas Exposições Gerais, não estariam ajudando na instrução de artistas mais novos e no incremento de uma pintura dita nacional. Nessas mostras, deveriam ser aceitos apenas trabalhos de magnificência máxima, expressando um conhecimento absoluto das regras da pintura. Os pintores, ao que parece, não foram tão bem-aventurados quando produziram pinturas históricas, visto a maior quantidade de repreensão que essas obras receberam em comparação às paisagens e aos retratos cotidianos. Todavia, não podemos esquecer que as exigências para a produção de uma pintura histórica eram bem maiores que os outros gêneros.

Os entusiastas das belas artes, com o interesse sempre voltado para que o belo avultasse entre os brasileiros e, por consequência, auxiliasse o próprio encaminhar do progresso no país, confiavam nos pintores que residiam na Corte para que ajudassem nesse desenvolvimento. Para tanto, era necessário que os pintores produzissem obras de qualidade e, quando não o faziam, como aconteceu com os exemplos demonstrados neste tópico, cabia ao crítico consciencioso auxiliar o artista naquilo que ele deveria apurar. Além disso, as críticas, muitas vezes ferrenhas, também serviam de apoio para que outros pintores, quando se dedicassem a pintar suas próprias telas, pudessem observar as falhas cometidas por outrem e evitá-las. Ao pintar cenas históricas importantes para o país, era imprescindível que o artista não fraquejasse na anatomia, na composição e, principalmente, na história. Assim, um quadro com a anatomia humana executada de forma desproporcional, com desenho de mãos, pernas, braços e rosto imperfeitos; com um retrato que não parecia com o modelo; com um colorido “fraco” demais; com uma paisagem que não condizia com a realidade; e, finalmente, com uma unidade que pecava em perspectiva e na composição de diversos personagens, não teria condições de contribuir para o esclarecimento da sociedade rumo ao tão sonhado progresso artístico do Brasil.

Para esses homens que se dedicaram a pensar as belas artes e para os artistas, ao permitir que quadros históricos contendo pouco conhecimento técnico e de história do Brasil fossem expostos, o Palácio das Belas Artes errava não só com os seus pares mas também com a própria sociedade brasileira. Assim, não era perdoável para os críticos de arte a exposição de obras que incorressem em erros históricos, de anatomia, de luminosidade, entre outras falhas inadmissíveis em uma sociedade que tentava consagrar a história do país por meio da imagem

pictórica. A Academia Imperial de Belas Artes, por fim, ao admitir nas Exposições Gerais trabalhos poucos meritórios, caminhará na contramão de sua finalidade.

“Pinturas estimáveis”

No início das Exposições Gerais, artistas e entusiastas fluminenses ainda desejavam alcançar o ápice da expressão pitoresca que acreditavam residir na pintura histórica. Dos três estágios que constituíam a pintura, ou seja, respectivamente, paisagem, retrato e pintura histórica, segundo um anônimo, o Brasil ainda se encontrava no meio do caminho, no estágio do retrato. De acordo com ele em crítica à mostra de 1841, tamanha quantidade de retratos expostos naquele ano era, pois, “uma consequência do estado atual da nossa sociedade, [...] um corolário imediato dos nossos costumes, que o tempo irá pouco a pouco modificando”. Além disso, o gosto de uma nação pelo retrato cotidiano, embora “louvável, era limitado”, uma vez que tal gênero pictórico era identificado como o “precursor de outros mais amplos e elevados”²⁶⁶ e que não tardariam a sucedê-lo para dar espaço a uma arte mais madura. Para o autor anônimo,

[...] satisfeito o desejo de ver produzido das próprias feições e a dos seus queridos, e duplicada, por assim dizer, a própria ou as caras personalidades, ocorra a lembrança e o desejo de se não ver ali solitário sobre uma grande parede, e de ter ao seu lado alguma das virtudes ou a exposição de algum dos grandes fatos que as representam.²⁶⁷

Acreditava-se que o caminho traçado pela pintura em uma sociedade sinalizava o estágio em que esta se encontrava; o aperfeiçoamento artístico ocorreria progressivamente e em um único sentido. À apreciação do retrato seguir-se-ia o anseio, mais requintado, por obras que representassem momentos ou homens de importância na história do país. No decorrer do Oitocentos, esses letrados e artistas, preocupados em fundar uma pintura dita nacional e que expressasse a beleza ideal do país, pouco a pouco encontraram também na paisagem brasileira a inspiração para consolidar esse projeto. Tomadas, por muito tempo, como fase inicial do desenvolvimento da pintura, as paisagens passaram igualmente a ser consagradas, no final do século, ao lado da chamada pintura histórica.

²⁶⁶ ANONIMO. A Exposição da Academia das Bellas Artes. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Anno XVII, n. 5, 6 de janeiro de 1842, 1842, p. 3.

²⁶⁷ Ibid., p. 3.

Dos nomes destacados dessa fase intermediária para alcançar a expressão mais acabada de uma pintura nacional, a pintura histórica, é importante lembrar do consagrado retratista August Müller (1815-1883), professor de paisagem do Palácio das Belas Artes de 1835 a 1860.²⁶⁸ Em 1841, expôs o retrato de um piloto que, segundo o crítico anônimo, demonstrava “firmeza no toque, bela fusão de cores e belo modelo de cabeça”.²⁶⁹ Dois anos depois, sua tela *Baronesa de Vassouras* (1843) (figura 7) foi comentada por Manuel Porto Alegre. Segundo o crítico pintor, os retratos do professor e colega tinham o mérito da

fisionomia do indivíduo: as suas cores, que se mesclam em uma escala grade, dão as suas produções um caráter particular: a semelhança e fisionomia do retrato de uma senhora que se acha este ano exposto na academia, estão expressas com muito mérito, e sem nenhuma pretensão de agradar aos incautos.²⁷⁰

Outro retratista elogiado por modelar a face com “toque fino” e expressar a “verdade de todos os acessórios” na mesma Exposição foi Maximiano Mafra, cujo quadro, porém, não foi nomeado.

Os irmãos Moreaux, igualmente, tiveram seus quadros desse gênero amplamente elogiados por aquele anônimo de 1841. Os reiterados comentários negativos que François Moreaux havia recebido sobre seus quadros históricos não impediram, portanto, que ele ainda fosse reconhecido como um exímio retratista. Naquele ano, retratou uma jovem, um arcebispo da Bahia e um senhor, obras aprovadas pelo crítico anônimo. Este asseverou que todos os três quadros de Moreaux expostos na ocasião tinham o mérito de respeitar a semelhança em relação à pessoa retratada; no retrato da jovem, notou um “semblante que representa um ar terno e interessante [...] muito bem pinado [era] o cetim do vestido, cuja cor [condizia] com o indivíduo de sua idade”. Comentário similar foi dito a respeito do Sr. Moreaux, o jovem, que expôs “três senhores e um moço”.²⁷¹ Claude Joseph Barandier (1812-1867), que constantemente participou das mostras da AIBA e foi lembrado nessas críticas,²⁷² o francês Jules Le Chevrel (1810-1872), professor, por um período curto, de desenho na instituição,²⁷³ e o Sr. Stalone, de quem não se

²⁶⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**: a missão artística francesa e seus discípulos (1816-1840). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek. Volume 2 de 5, p. 51.

²⁶⁹ ANONIMO. A Exposição da Academia das Bellas Artes. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Anno XVII, n. 5, 6 de janeiro de 1842, 1842, p. 3.

²⁷⁰ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Exposição de 1843: artigo III. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume I, n. 5, 1 de janeiro de 1844, 1844, p. 150.

²⁷¹ Op. cit., p. 3.

²⁷² CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**: a pintura posterior à Missão Francesa (1835-1870). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek. Volume 3 de 5, p. 23.

²⁷³ Ibid., p. 29-30.

sabe muito, além de que participou de algumas dessas exposições, principalmente das primeiras, foram outros retratistas que expuseram nas exposições e receberam elogios nas páginas impressas. De modo geral, os críticos consideraram as obras “muito bem acabadas”, ou seja, condizentes com as fisionomias dos retratados e coerentes com a posição social e tempo em que viviam. Nesses escritos, os retratos históricos, como era de se esperar, obtiveram um pouco mais de atenção.

Figura 7 - Baronesa de Vassouras (1843)



August Müller²⁷⁴

²⁷⁴ Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Augusto_Muller_-_A_baronesa_de_Vassouras.jpg. Acessado em 09/01/2019.

A pintura histórica, seja no retrato de personagens ilustres ou nas cenas épicas, foi uma modalidade almejada por alunos, professores e mesmo artistas estrangeiros. As críticas se preocupavam cada vez mais em analisar esse gênero de pintura, seja pela sua maior dificuldade de realização, seja pela sua maior visibilidade na época. As telas históricas foram, com frequência, duramente criticadas justamente por não ser admissível que obras medianas, com pretensão de explorar temas de importância nacional, se perpetuassem como um exemplo para o futuro. Vejamos, então, quais pintores e quais telas foram tomadas como modelos e foram dignas de assumir o compromisso de engrandecer a recente nação e forjar uma nacionalidade brasileira.

Na primeira mostra de 1840, um autor anônimo destacava, entre os trabalhos elogiados, um “retrato histórico do Sr. João Caetano dos Santos, no caráter de Otelo”,²⁷⁵ realizado por José Correia de Lima. Este crítico considerou

[...] árduo esse gênero de retratos, em que a expressão de uma paixão qualquer modifica as feições do original; mas esta dificuldade o Sr. José Correia de Lima, professor substituto de pintura histórica, a superou habilmente, ao nosso ver; havendo, aliás no seu painel partes de valor e sobretudo harmonia geral, produzida entre cores bastante vivas e diversas.²⁷⁶

Para o autor anônimo, validar positivamente as obras dos “filhos da academia”, aqueles que se formaram ou que ali ministravam suas aulas, não apenas demonstrava que o ensino acadêmico rendia frutos, como também permitia ao público brasileiro aproximar-se dessa vida artística. De maneira similar, em 1843, o então aluno João Maximiano Mafra expôs o retrato *Tomás Antônio Gonzaga* (1843) que foi consagrado como histórico por Porto Alegre ao comentar a mostra daquele mesmo ano. Para o crítico pintor, a tela representava o retrato do “nosso inimitável Gonzaga compondo uma de suas líras na prisão”.²⁷⁷ Nessas duas obras, cabe salientar, não estavam retratadas figuras com uma trajetória política significativa, mas sim homens ligados às artes, o que não impedia os autores de as definirem como históricas. Assim, podemos auferir que qualquer letrado que tenha se dedicado a incrementar a recente nação, fosse por meio do governo ou de alguma arte, era passível de entrar nos cânones da história do Brasil.

²⁷⁵ ANONIMO. Academia das Bellas Artes: Exposição Geral de 1840. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XV, n.332, 16 dez., 1840, p. 1.

²⁷⁶ Ibid., p. 1.

²⁷⁷ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Exposição de 1843: artigo III. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume I, n. 5, 1 de janeiro de 1844, 1844, p. 148.

Sobre a reprodução de figuras políticas, o artista alemão Ferdinand Krumholz (1810-1878), pintor que obteve sua formação na França e na Itália e produziu telas no Brasil, se destacou entre os nomes estrangeiros.²⁷⁸ Porto Alegre foi quem teceu palavras lisonjeiras aos retratos do Imperador e da Imperatriz, de Krumholz, na Exposição de 1849. De acordo com o pintor gaúcho, o “desenho, colorido, força, e sobretudo o caráter fisionômico [do Imperador] formam um conjunto admirável: está próprio, está vivo, como uma obra de mestre”, era, sem dúvidas, o melhor retrato que se tinha de D. Pedro II na Corte. Assim como o retrato comum, os retratos históricos deveriam conseguir expressar semblantes, vestimentas e cenários condizentes com as figuras reproduzidas, bem como ter a capacidade de traduzir e de inspirar no observador os sentimentos dos retratados. O pintor alemão, para o crítico, conseguiu realizar com maestria a feição calma e feliz de uma mãe “circulada de Seus Augustos filhos”.²⁷⁹ Para o letrado gaúcho, Krumholz era o artista que mais sabia “repassar na ponta do pincel todo o sentimento fisionômico que possui, e de dar aos seus painéis uma variedade de aspecto”,²⁸⁰ tanto que Porto Alegre confiou ao pintor alemão a tarefa de pintar retratos seus – que se tornariam alguns de seus retratos mais conhecidos.

Além dos retratos históricos, as cenas históricas foram as que mais ocuparam as páginas de críticas artísticas desse século XIX. Na Exposição de 1843, por exemplo, nomes como o já citado Mafra, Manoel Joaquim de Melo Corte Real (1810-1848), professor de desenho da instituição, e o italiano Alessandro Cicarelli foram considerados triunfos excepcionais daquele ano. Cicarelli, em sua estadia de oito anos no Brasil (1840-1848), chegou a ser condecorado pelo Imperador Pedro II por conta de suas notáveis telas, porém, em 1848, mudou-se para o Chile, onde ajudou a organizar a Escola de Pintura de Santiago e se tornou diretor.²⁸¹ Nesse ano de 1843, expôs o quadro *Arruamento de tropas em Nápoles* (18??).²⁸² A obra de Cicarelli, para Manuel Porto Alegre, também comentador desta mostra, era fiel às feições dos homens ali pintados e continha “harmonia verdadeira”, além de um colorido de uma “simplicidade que se aproxima da natureza: este colorido é uma bela norma para a pintura histórica”.²⁸³ O italiano

²⁷⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**: a pintura posterior à Missão Francesa (1835-1870). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek. Volume 3 de 5, p. 42.

²⁷⁹ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Academia de Bellas-Artes: Exposição publica do anno de 1849. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes. Tomo I, 1850, p. 77.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.

²⁸¹ *Op. cit.*, p. 33 e p. 35.

²⁸² Não foi possível encontrar as datas de todas as pinturas aqui citadas. Cabe lembrar que nem sempre porque a pintura foi exposta em determinado ano significava que a obra havia sido realizada naquele mesmo ano. Em alguns casos, por exemplo, a obra era exposta repetidas vezes e, em outros, expostas muito tempo depois.

²⁸³ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Exposição Publica: artigo II. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume 1, n. 4, 15 de dezembro de 1843, 1843, p. 120.

era considerado pelo crítico como um “talento formado por estudos severos, filho de uma boa escola” e que exibia um modelo de pintura de “bela norma”, digna de uma “grande máquina de cavalete”, ou seja, uma excelente pintura.²⁸⁴ Neste mesmo ano, Cicarelli expôs, também, um luar sem identificação, mas que agradou o crítico, que a considerou uma bela produção, com o contraste das luzes da lua e do fogo “bem entendidos, [e] a figura que está sentada tem uma perfeita ilusão”.²⁸⁵ Ao dissertar tão bem a respeito de Cicarelli, Manuel Porto Alegre não deixava de expressar seu apreço pela arte italiana como um todo, considerando a Itália uma das nações onde melhor floresceu a pintura, sendo precedida apenas pela França. Foi, inclusive, por conta das críticas ao trabalho de Cicarelli e à pintura exposta por René Moreaux, na mesma Exposição, que irrompeu a contenda mencionada entre “Um Brasileiro Nato” e Porto Alegre.

No artigo da Exposição de 1843, Porto Alegre destacava também dois brasileiros “filhos da academia”, o discípulo de Debret e professor de desenho da AIBA Corte Real²⁸⁶ e o eterno secretário do Palácio de Belas Artes Maximiano Mafra, que sobressaíram “ao estrear na carreira histórica” em 1843. A estreia dos dois pintores, mencionada por Porto Alegre, se deu com o já citado retrato de Gonzaga Duque pintado por Mafra e com *Nóbrega e seus companheiros* (1843) (figura 8) assinado por Corte Real. Este último referindo-se à “civilização cristã combatendo heroicamente a antropofagia”,²⁸⁷ visto conter uma cena do jesuíta Manuel de Nóbrega (1517-1570) junto a alguns homens carregando um corpo para longe de um grupo de indígenas que tentavam devorá-lo. Os dois quadros, segundo o crítico pintor, eram “a primeira luz de dois moços, filhos da academia, que se [lançavam] na estrada nobre da pintura; [eram] uma tentativa do voo de duas jovens musas, e que permita Deus se transforme no futuro de uma abalada de águia”.²⁸⁸ A iniciativa de cristalizar na tela momentos históricos brasileiros importantes, mesmo quando se tratava da representação de um poeta ou de personagens relevantes em atividades diversas, deveria ser amplamente divulgada e elogiada quando bem realizada. Essas duas obras constituíram uma promissora “tentativa de voo” dos dois pintores para adentrar no gênero e se consagrar de forma gloriosa. Em seu texto, Porto Alegre chegou a comparar os dois jovens brasileiros com o pintor italiano, deixando claro que eles não estavam no nível de Alessandro Cicarelli. Contudo, procurou frisar que Maximiano Mafra e Corte Real

²⁸⁴ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Exposição Publica: artigo II. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume 1, n. 4, 15 de dezembro de 1843, 1843, p. 119.

²⁸⁵ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Exposição de 1843: artigo III. In: **Minerva Brasiliense**. Volume I, n. 5, 1 de janeiro de 1844, 1844, p. 150.

²⁸⁶ CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**: a missão artística francesa e seus discípulos (1816-1840). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek. Volume 2 de 5, p. 58.

²⁸⁷ Op. cit., p.148.

²⁸⁸ Ibid., p.148.

estavam no caminho certo para conseguirem, um dia, alcançar o pintor italiano e formar uma escola brasileira de pintura destinada a pensar a história da nação. Neste momento, cabe ressaltar, os dois pintores ainda não tinham sido contemplados com o Prêmio de Viagem, e o retrato de Gonzaga Duque e *Nóbrega e seus companheiros* foram produzidos apenas com os conhecimentos que obtiveram nos anos de formação na instituição fluminense.

Figura 8 - *Nóbrega e seus companheiros* (1843)



Manoel Joaquim de Melo Corte Real²⁸⁹

Tanto a criação da Exposição Geral quanto do Prêmio de Viagem, como já postulado neste trabalho, ajudaram a avultar a arte no país e foram vistos por muitos desses letrados como pontos positivos criados pela AIBA. Por meio da possibilidade de estudo no estrangeiro, em especial a Roma e a Paris, os alunos do Palácio conseguiriam ter aulas com professores renomados e ter acesso acervos artísticos importantes para o Ocidente na época.²⁹⁰ Enquanto

²⁸⁹ Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_Joaquim_de_Melo_Corte_Real_-_N%C3%B3brega_e_seus_companheiros.jpg. Acessado em 10/01/2019.

²⁹⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016, p. 197.

Mafra e Corte Real lançavam o voo para a pintura histórica nacional, os membros da Academia acreditavam que a premiação faria a recente nação alcançar padrões ainda mais altos. Considerando essa importância que os letrados davam à Europa, quando Pedro Américo foi à França e pintou *A Batalha do Avaí*, esses homens esperavam uma obra bem-acabada aos moldes do que era ensinado na Academia do Rio de Janeiro. O pintor paraibano teve todas as oportunidades do velho mundo para produzir uma pintura de excelência, porém, para muitos letrados, falhou. Já Victor Meirelles, segundo esses críticos, dados os obstáculos para a arte de pintar no Brasil, como a falta de figuras e modelos do Palácio, conseguiu expor a excelente *Guararapes*.

Figura 9 – *A Batalha dos Guararapes* (1879)



Victor Meirelles²⁹¹

Bethencourt da Silva foi um exímio defensor dessa tela, esmiuçando-a de forma que poucos críticos, no decorrer do século, fizeram em relação a outras pinturas. Para ele,

estudar as miudezas de um painel, a maneira porque se observaram as regras da perspectiva que dirige as linhas da composição, o grau do mérito estético que distingue, o sentimento e a imaginação que revela, o característico do

²⁹¹ Disponível em [wikipedia/cictor Meirelles Battle of Guararapes](https://pt.wikipedia.org/wiki/Meirelles:_A_Batalha_dos_Guararapes). Acessado em 10/01/2019.

talento do seu autor; mostrar as belezas que contém o pensamento que ali representa, os defeitos que se afiguram, é por certo trabalho difícil de que mal pode desempenhar-se quem vive absorvido em ocupações de outra ordem. [...] O quadro dos Guararapes é uma bela composição, cujo trabalho dá plena ideia do modo digno porque deve ser considerada a grande arte.²⁹²

O arquiteto entendia que, tendo em vista a impossibilidade de a pintura “exibir uma sucessão dos acontecimentos”, tal como a literatura e a música, a escolha do melhor momento a ser retratado tornava-se de suma importância para qualquer bom pintor histórico. Meirelles havia conseguido tal façanha de modo que todos os elementos de sua obra se harmonizavam.²⁹³

As cores, a composição, o desenho e a anatomia de a *Batalha dos Guararapes* também foram detalhadas por Silva. Para o artista crítico a paisagem opulenta e “circunjacente a toda a ação só por si constituiria um painel de superior valia”, com um horizonte “vasto, imenso, perdido lá ao longe, entre sombras tênues”, diluindo-se em “um céu banhado pelos esplendores do sol meridional”. O agrupamento de figuras humanas ajustava-se harmoniosamente ao entorno natural, mostrando o “estudo e o engenho de que dispõe o notável pintor”. Segundo Bethencourt da Silva, as linhas estéticas que Meirelles conseguiu construir no quadro foram bem colocadas, ao preferir alocar “a linha do horizonte acima das figuras do primeiro plano, dando assim completa representação à multidão de figuras que ali se agrupam”. Essas linhas constituíam uma “satisfação de uma regra de composição”, tanto em seu caráter individual “como no conjunto da ação objetiva que o quadro realiza”. Existia ali uma disposição “dos vários planos, em que o terreno [da batalha] foi dividido, de que modo sobressaem naturalmente as personagens principais” sendo elas “elevadas por efeito artístico da luz e de um colorido vigoroso e enérgico”, permitindo que não se confundissem com “as figuras secundárias ou com os acessórios”. O traço de Meirelles merecia, também, atenção por seu “desenho [ser] correto”, não existindo sequer uma figura sem a “mais satisfatória exatidão”. Tal pintura mostrava, portanto, que “as habilidades artísticas do distinto professor” não eram simples “títulos adquiridos à custa de seus próprios louvores”, Meirelles, para Silva, despontava como “senhor do desenho, [o] principal predicado que se exige do pintor”.²⁹⁴ Mais ainda, a tela *Guararapes* demonstrava tão boa utilização das regras pictóricas acadêmicas, tornando-se uma exímia obra que, ao se dedicar à história da nação, também ela entraria para a história. Para o crítico, Victor Meirelles, com seu trabalho, possibilitou que a “escola brasileira [desse] um grande passo, e o

²⁹² SILVA, Joaquim Bethencourt da. Bellas Artes IV. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Primeiro ano, tomo I, junho a setembro de 1879, 1879, p. 520.

²⁹³ Ibid., p. 519.

²⁹⁴ Ibid., p. 520 e p. 521.

país [poderia] gabar-se de possuir um original notável pelo desenho, pelo colorido e pela composição”.²⁹⁵

Esta não foi, pois, a primeira vez, e nem seria a última, que Meirelles recebeu críticas tão lisonjeiras de seus quadros históricos. O pintor teve seu início nesse gênero com a *Primeira Missa do Brasil* (1860), obra que o consagrou e lhe rendeu uma condecoração por parte de D. Pedro II, com o insígnia da Rosa. Outra de suas telas de maior importância foi o *Combate naval de Riachuelo* (1883) (Figura 10) que possuiu duas versões, uma de 1872 e esta de 1883. Foi inicialmente encomendada pelo então ministro da marinha João Maurício Wanderley (1815-1889), conhecido como Barão de Cotegipe, em 1868 e exposta, originalmente, em 1872 na Academia Imperial de Belas Artes. Por conta da beleza da reprodução, foi enviada, junto com outras obras de diversos artistas, para a Exposição Universal da Filadélfia, em comemoração ao centenário da independência dos Estados Unidos, em 1876. Porém, após retornarem para o Brasil, em fevereiro de 1877, os trabalhos que estiveram em terras americanas foram reabertos apenas em dezembro de 1878, quase dois anos depois, e já se encontravam danificados, o que fez com que o governo do Império encomendasse ao artista uma segunda versão que, desta vez, foi concluída em Paris entre os anos de 1882 e 1883.²⁹⁶

Sobre essa segunda versão, Félix Ferreira comentava que retratar *Riachuelo*, denominação de uma batalha vitoriosa travada na Guerra do Paraguai, era de extrema importância para enaltecer a história nacional. O quadro mostrava o barco “Amazonas”, sob mando do “chefe Barroso”, surgindo “em proporções homéricas à proa do *Amazonas* e mandando içar no lais a verga do sinal de *sustentar fogo que a vitória é certa*”.²⁹⁷ Embora incorresse em alguns anacronismos, segundo Ferreira, a obra destinava-se “a viver, a testemunhar aos vindouras os adiantamentos artísticos da geração presente do Brasil, de levar, enfim, à posteridade um dos mais irrecusáveis documentos do talento real do Sr. Victor Meirelles de Lima”.²⁹⁸ Ao final de seu texto, porém, o letrado pedia ao ilustre pintor de *Batalha dos Guararapes* para que, após já ter dado provas de sua aptidão na pintura histórica de batalhas e ter consagrado cenas tão significativas para o país, se voltasse para outros aspectos do passado nacional, “à sua primitiva inspiração: a paisagem histórica, as cenas dos primitivos habitantes

²⁹⁵ SILVA, Joaquim Bethencourt da. Bellas Artes IV. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Primeiro ano, tomo I, junho a setembro de 1879, 1879, p. 525.

²⁹⁶ As informações sobre a história do quadro foram retiradas das notas comentadas de Tadeu Chiarelli na reedição do livro de Félix Ferreira. CHIARELLI, Tadeu. Nota de rodapé. In: FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 155.

²⁹⁷ FERREIRA, Félix. *Ibid.*, p. 159. Itálico do autor

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 166.

do Brasil, os poéticos episódios dos tempos coloniais. Novos e vigentes louros aí o esperam, os tempos urgem, a vida passa e, antes que chegue a velhice, cumpre recolhê-lo à farta”.²⁹⁹

Figura 10 - Combate naval de Riachuelo (1883)



Victor Meirelles³⁰⁰

Do mesmo modo que as cenas de acontecimentos marcantes deveriam ser registradas nas pinturas, a paisagem brasileira passou a aparecer nos escritos desses homens, em especial ao final do século XIX, como ponto de singularidade nacional. Na concepção dos letrados e artistas residentes no Rio de Janeiro, em uma nação como o Brasil, tanto a paisagem como a pintura do cotidiano seriam capazes de simbolizar um sentimento nacional e de constituírem uma “escola”, pois retratavam as maiores belezas do país. Assim que, em 1843, José dos Reis Carvalho (1798-1892),³⁰¹ discípulo de Debret e professor de desenhos na Escola Militar, pintou *Uma preta quitandeira com frutas da terra* (1843) e expôs na mostra geral daquele mesmo ano. Porto

²⁹⁹ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 167.

³⁰⁰ Disponível em [batalha de riachuelo_widelg.jpg](#). Acessado em 24/11/2019.

³⁰¹ Pouco foi encontrado sobre a sua vida artística, porém José dos Reis Carvalho chegou a ser premiado diversas vezes com medalhas nas Exposições Gerais por suas produções. Sua principal contribuição, no entanto, foi a participação na Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte que tinha como intuito levar um grupo de letrados ao Norte do país, principalmente Ceará, para obter maiores conhecimentos dos domínios do Império brasileiro. Seus saberes sobre paisagem e desenho lhe renderam um lugar na Comissão. Para maiores informações sobre o assunto, ver ASSIS JÚNIOR, Heitor de. **A iconografia e José dos Reis Carvalho durante a Comissão Científica de Exploração**. Tese de Doutorado defendida para o Instituto de Geociências da UNICAMP, São Paulo, 2011.

Alegre, a respeito do quadro, sem especificar as boas características daquela obra, dizia que a pintura pertencia inteiramente “à escola brasileira, porque ela representa uma cena peculiar do país”.³⁰² Aqui dava-se os sinais de uma possível arte de pintar que voltasse não apenas ao histórico, em seu caráter épico, mas ao cotidiano, e que se consagrasse, assim, brasileira.

De todo modo, era significativo que o país fundasse uma escola de pintura e, no Oitocentos, pode-se dizer que esse intento teve início com Manuel Araújo Porto Alegre, quando discursou no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1841, a respeito da *Escola Fluminense de Pintura*. Naquele momento, o crítico pintor, como apontamos neste trabalho, tentou forjar uma tradição da pintura nacional e consolidar entre seus pares a ideia de que a pintura no país já existia e já trazia seus próprios atributos, não sendo possível ignorar a sua origem e a sua particularidade. Nesse sentido, anos mais tarde, em 1879, a Academia Imperial abriu uma seção dedicada aos pintores que passaram pela instituição – Porto Alegre inclusive –, denominando-a “Escola Brasileira de Pintura”. Em 1884, na seção dedicada aos caminhos da pintura no Brasil, Félix Ferreira pontuava a importância de se pensar uma escola de pintura genuinamente brasileira. Para o crítico, o futuro pictórico da nação brasileira deveria ser a pintura de paisagem. Nas suas próprias palavras,

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 a 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 Victor Meirelles, que tratam de tais assuntos, vão, pouco a 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 em apreço. A paisagem, os usos e os 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 tanto e tão aturados trabalhos para conseguir um desses quadros.³⁰³

Categórico em sua afirmação, o letrado escrevia que “o verdadeiro fundador da Escola Brasileira” era Félix Taunay, e não os criadores da Academia Imperial como a coleção da

³⁰² PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Exposição de 1843: artigo III. In: **Minerva Brasiliense**. Volume I, n. 5, 1 de janeiro de 1844, 1844, p. 151.

³⁰³ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 198.

“Escola Brasileira de Pintura” dava a entender. Pelas penas de Félix Ferreira, o pintor francês, embora tivesse sido “mais hábil pintor histórico que de paisagem [...] sabia bem que toda a sua glória seria a de ser o fundador deste gênero no Brasil” – dos seus seis trabalhos, três quadros eram de paisagem.³⁰⁴ Somado a isso, Taunay tinha um “amor pela Academia [que] foi inexcedível entre os seus fundadores”.³⁰⁵ O interesse do público, para Félix Ferreira, não se voltava mais aos grandes quadros que versavam sobre o passado político e heroico da nação, mas sim às exímias paisagens existentes no nosso país. Esses letrados entreviam-se, assim, que a partir de nossa bela natureza é que se encontraria o sentimento nacional.

Félix Taunay recebeu elogiosas críticas durante o período em que se consagrou como diretor, apesar de alguns comentários depreciativos referentes ao seu estilo de pintar, como já aqui demonstrado, em especial por ter inspirado Correia Lima. No ano inaugural das Exposições Gerais, em 1840, expôs *Vista da Mãe d'Água* (1840) (figura 11), uma paisagem do aqueduto do Rio de Janeiro, e *Morte de Turenne* (1840), quadro histórico representando a morte do visconde francês. Um autor anônimo, naquele mesmo ano, destacava o papel de Taunay para a pintura em razão de “quase todos os seus assuntos [serem] brasileiros”. Ao imprimir perpendicularmente “a luz sobre os quadros” notava-se uma “harmonia de tinta” em suas paisagens, notável também em *Turenne*. Taunay ainda foi consagrado pelo anônimo que dizia parecer existir uma tentativa do pintor em patentear e legitimar o uso da pintura “para o culto das virtudes e do amor da pátria”.³⁰⁶ Segundo o anônimo que dedicou essas linhas a Taunay, era intenção do pintor, ao debuxar cenas de paisagens brasileiras bem compostas e coloridas, ser considerado o principal nome a consagrar o gênero paisagem nacional com tamanha habilidade. Anos mais tarde Félix Ferreira, defendendo Taunay como principal nome fundador desse gênero, estaria indo ao encontro do crítico anônimo.

³⁰⁴ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 198.

³⁰⁵ Ibid., p. 197.

³⁰⁶ ANONIMO. Academia das Belas Artes: Exposição Geral de 1840 In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XV, n.332, 16 de dezembro, 1840, p. 1.

Figura 11 - Vista da Mãe d'Água (1840)



Félix Émily Taunay³⁰⁷

Ferreira, ainda a respeito do papel da paisagem, acreditava que, por ser concessão divina, a natureza do Brasil deveria merecer maior atenção entre os pintores residentes e nacionais. Assim sendo, ao se dedicar às críticas dos novos quadros da Exposição de 1884, o autor lançou um artigo inteiro sobre “paisagens, vistas e marinhas”.³⁰⁸ Em seu texto, Ferreira dava relevo ao então professor de paisagem da Academia, Johann Georg Grimm (1846-1887), e ao pintor italiano Nicolao Antonio Facchinetti (1824-1900). Este segundo se fixou na Corte brasileira em 1849 e, apesar de seus estudos na Academia de Veneza, obteve um diploma de

³⁰⁷ Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6078/vista-da-mae-dagua>. Acessado em 10/01/2019.

³⁰⁸ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 222.

desenho pela Academia Imperial fluminense em 1868. Foi reconhecido cenógrafo e, constantemente, viajou pelos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais para pintar as paisagens dessas localidades.³⁰⁹ Já Grimm foi um pintor alemão que chegou no Brasil, provavelmente, em 1878 e se tornou conhecido a partir da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios de 1882. Ferreira afirmava que ele era “um artista de muito futuro” e poderia “ser uma glória da Alemanha”.³¹⁰ Georg Grimm ficou famoso a ponto de ser chamado, naquele mesmo ano de 1882, para dar aula como professor no Palácio de Belas Artes. O trabalho do alemão na Academia, porém, durou pouco tempo, pois, logo após expor em 1884, foi demitido por desavenças internas. A sua técnica mais livre, menos acadêmica, e sua preferência para a pintura paisagística e não a histórica lhe renderam a demissão. A carreira de paisagista do pintor alemão não terminou ali, alguns de seus discípulos da AIBA debandaram junto com ele e chegaram a formar o Grupo Grimm – grupo de pintores que se dedicavam especificamente à paisagem.³¹¹

Retomando a crítica de Félix Ferreira, o carioca comparava a vista do *Arrabalde ocidental do Rio de Janeiro* de Facchinetti, visualizado pelo hotel de Santa Teresa, com “a vista da mesma cidade, tomada da rua do Cassiano”, realizada por Grimm. Na primeira, ele via “a mão do artista metucioso, paciente, contemplador e, em outra, a do paisagista a largos traços, febril e impressionista”. Ferreira dizia compreender a escola de Grimm, a que estava “na moda, o Impressionismo” com “uns tons crus, umas pinceladas de efeito, pedra de toque dos artistas de merecimento real que, como o Sr. Grimm, conhecem todos os segredos da arte”. Ainda assim, sua preferência pessoal era por Facchinetti, o que não o impedia de tecer comentários elogiosos a respeito de algumas das técnicas do pintor alemão. No quadro *Vista do Cavalão* (1884) (Figura 12), a que mais agradou o letrado, ao fundo da praia, descortinava-se uma casa que era “obra de mestre” e “as árvores que ficam a cavaleiro do recôncavo, para onde dá um portão de pilastras em ruínas, são de uma verdade inexcédível”. Mesmo quando discordava da representação do céu em *Vista da Boa Viagem*, afirmando que “nem nos momentos da mais feia tempestade o artista [encontraria] esse sombrio teatral que ali pintou”, ainda lhe dava o mérito pelo vigor e maestria que fizera. Além de exaltar o professor, o letrado fluminense não

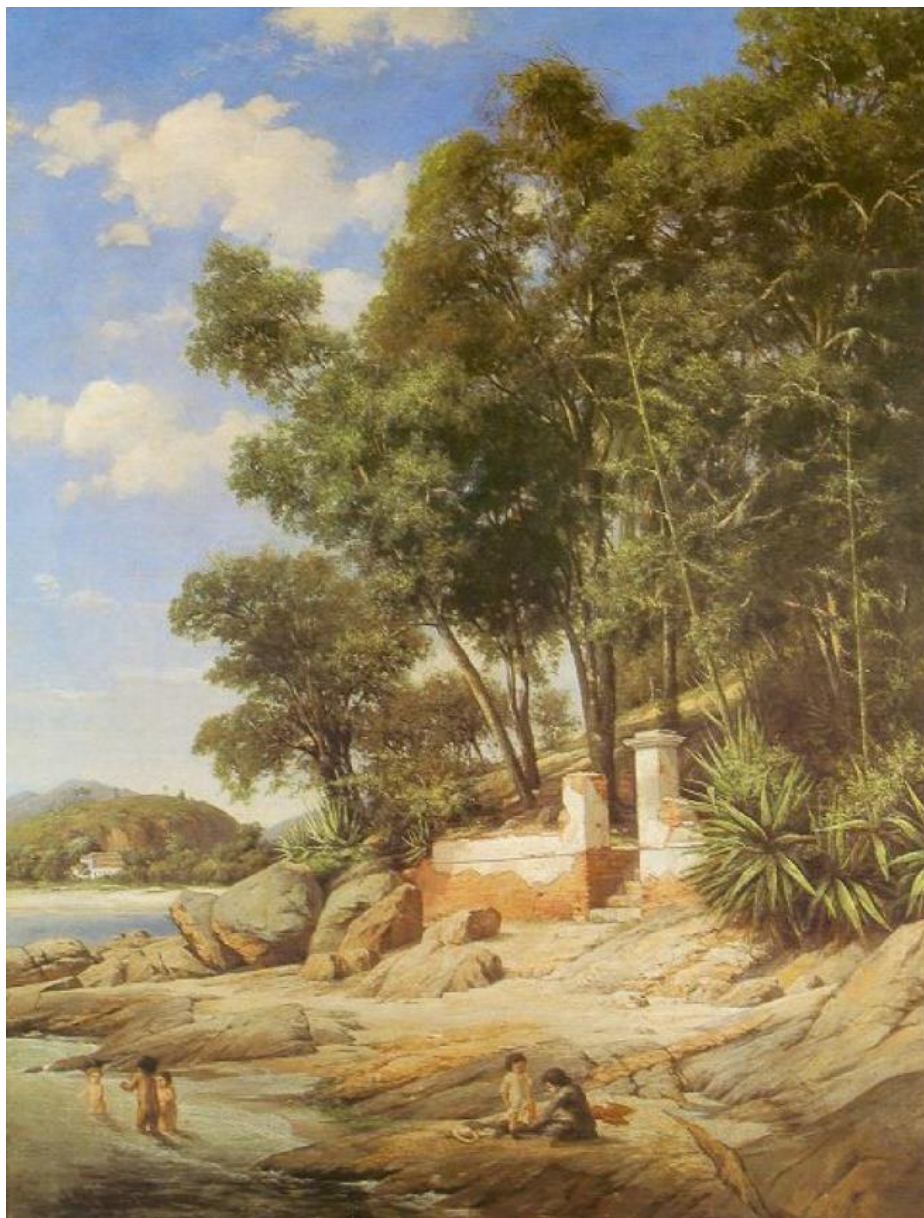
³⁰⁹ CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**: a pintura posterior à Missão Francesa (1835-1870). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek. Volume 3 de 5, p. 46 a p. 50.

³¹⁰ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 126.

³¹¹ Para maiores informações acerca de Grimm e seus discípulos: LEVY, Carlos. **O Grupo Grimm**: paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Edição Pinakothek, 1980.

deixou de dizer que os discípulos brasileiros de Grimm “dão as mais belas provas de muita aptidão para o gênero”.³¹²

Figura 12 - Vista do Cavalão (1884)



Georg Grimm³¹³

Ferreira, na sua defesa da pintura de paisagem, não deixou de falar de Victor Meirelles, que em 1884 expôs *Vista do cemitério* (18??). O crítico asseverava que o pintor havia

³¹² FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 223 e p. 228.

³¹³ Disponível em <https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/182-vista-morro-cavalao.html>. Acessado em 15/07/2019.

conseguido vencer “a monotonia da disposição das sepulturas” desses estilos de quadro, e, mais ainda, não tinha “o sombrio e pesado e a esmagadora melancolia das antigas Necrópoles, mas esse ar ameno quase risonho dos nossos cemitérios”. Foi nesse quadro, segundo o letrado, que Meirelles conseguiu transparecer toda a sua personalidade de “espírito calmo e refletido”, já perceptível na celebrada tela *Primeira Missa no Brasil* (1860). Acerca da *Primeira Missa...*, Victor Meirelles tomou como exemplo para a criação de sua tela a *Première messe en Kabilie* (1854), do já renomado artista francês Horace Vernet, (1789-1863). Para pintar seu quadro, Vernet havia participado da missa e reproduziu aquilo que presenciou, diferentemente de Meirelles, que retratou o acontecimento mais de quatrocentos anos depois. A ideia de pintar esse evento nasceu quando da sua estadia em Paris, ao desfrutar de seu Prêmio de Roma, entre os anos de 1853 a 1859. Meirelles, então, comentou com diretor da AIBA naquele época, Porto Alegre, sobre sua intenção de dedicar-se a uma pintura histórica do país, e solicitou um tempo maior de permanência na Europa. Porto Alegre autorizou o pedido e passou a orientá-lo por meio de carta. A partir da direção do pintor gaúcho, cabe lembrar, o regimento passava a exigir que os laureados enviassem relatórios para os diretores e remetessem, caso resolvessem produzir uma tela original, todos os esboços da obra com a finalidade de comprovar a execução dos trabalhos de seus alunos. Assim, nos apontamentos que o diretor deixou ao aluno, pedia para que lesse inúmeras vezes a Carta de Pedro Caminha e, mais ainda, que não se esquecesse da natureza brasileira ao interpretar a carta na tela.³¹⁴ Finalizada a tela, esta foi exposta em um Salão de Paris, em 1861, tendo sido o primeiro pintor brasileiro a conseguir a façanha, antes mesmo de Américo com *Avai*.³¹⁵

Ainda sobre Victor Meirelles, o crítico “Z.” afirmava, acerca da Exposição de 1860, que apenas Meirelles, entre Antônio Francisco Nery e Leon Pallière Grandjean Ferreira, merecia destaque. Naquele ano, Victor Meirelles residia ainda em Paris, no entanto, a Academia Imperial já havia recebido os esboços de *Primeira Missa* enviados pelo pintor e optou por colocá-los à mostra para que o público da Exposição pudesse averiguar seus estudos na capital francesa. O esboço original, segundo o letrado “Z.”, tinha alguns erros como “os índios que formam a roda no quadro” não “apresentam grupos” e eram “de cor amarela e pouco harmoniosa” e, também, a luz do quadro deveria ser “mais concentrada” na cena principal. Embora tenham comentado alguns problemas da obra, o próprio “Z.” salientava ao seu leitor para não se esquecer que Victor Meirelles havia enviado cópias e esboços, nos quais “o pincel

³¹⁴ COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Livre docência defendida na Universidade Estadual de Campinas pelo Departamento de História, 1994, p. 18.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

[era] livre” e por isso talvez tivessem falhas. Existia, portanto, uma compreensão de que o original pudesse ser diferente. Ainda assim, aquilo tudo que ele havia enviado de Paris testemunhava “uma grande atividade e [provava] que o Sr. Victor é ou quer ser pintor”.³¹⁶

Figura 13 – *Primeira Missa no Brasil* (1860)



Victor Meirelles³¹⁷

A pintura de paisagem, apesar de ser considerada uma fase inicial da pintura, antecessora do gênero histórico, não foi completamente esquecida pelos artistas no Oitocentos brasileiro. A paisagem era situada como um pano de fundo para as cenas históricas, e deveria harmonizar-se com o todo da composição, como na *Primeira Missa*, em que foi crucial para a configuração da tela. Porto Alegre, como apontado, pedia a Meirelles que não se esquecesse da nossa rica natureza. Uma vez que, para os letrados do Oitocentos, a percepção do belo emergia das características específicas de cada nação, como atributos entregues por Deus, a paisagem natural do Brasil seria o fundamento de uma pintura nacional. A exuberância da natureza

³¹⁶ Z. Exposição no palácio da Academia das Bellas-Artes, pintura de historia, etc. III. In: **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia do Diario do Rio de Janeiro. Anno XLI, n. 26, 26 de janeiro de 1861, 1861, p. 1.

³¹⁷ Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Meirelles-primeiramissa2.jpg> Acessado em 15/07/2019.

brasileira era divina; retratá-la, portanto, seria a maneira ideal de exprimir o belo na arte de pintar e buscar forjar uma nacionalidade brasileira na pintura. *A Primeira Missa*, assim, era o modelo defendido por Ferreira de pintura nacional, pois, sem abandonar a preocupação de enaltecer os grandes eventos do passado, contemplava o belo da natureza brasileira.³¹⁸ Félix Ferreira, ao pedir que Meirelles voltasse a pintar as paisagens históricas do país, muito provavelmente referia-se à *Primeira Missa*. Pouco a pouco, a pintura de paisagem passaria a ganhar certo destaque, em especial com o Grupo Grimm.

Quando as Exposições Gerais tiveram início, em 1840, alguns entusiastas e artistas acreditavam que o melhoramento da pintura no país passaria, necessariamente, por um caminho previamente traçado e que desembocaria na pintura histórica. De fato, este gênero nunca foi deixado de lado pelo Palácio das Belas Artes e, ali, sempre existiu uma preferência para que seus artistas se dedicassem a este gênero de pintar. Entretanto, no final do Oitocentos, surge, entre alguns letrados, principalmente Félix Ferreira, uma tentativa de possibilitar aos pintores uma maior autonomia quanto à escolha dos gêneros, resguardando, porém, o papel da Academia Imperial como principal meio de estudo e disseminação das belas artes no Rio de Janeiro e no Brasil.

Exemplo dessa busca por autonomia na escolha do gênero, sem, no entanto, deixar de lado algumas regras básicas da pintura que imperavam no Palácio das Belas Artes, foi a exposição isolada no Rio de Janeiro, no ano de 1882, por José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), pintor ituano e discípulo de Victor Meirelles, após seu retorno da Europa. Nesta pequena mostra estavam expostos quadros históricos como *O Remorso de Judas* (188?), que foi considerado por Ferreira como “obra de mestre dá a seu autor o direito a ser considerado como uma das mais acentuadas individualidades artísticas brasileiras”;³¹⁹ e *A fuga da sacra família para o Egito* (1881). No entanto, o quadro que “mais agradou os visitantes, e maior soma de aplausos tem conquistado é o de gênero, intitulado por seu autor *Pedant le repôs*” ou *O Descanso da Modelo* (1881) (Figura 14).³²⁰ Nesse gênero, que não se ligava ao da pintura histórica nem mesmo ao de paisagem, o “artista em seu ateliê descansa por momentos” enquanto está ao lado de um “modelo vivo, uma bela rapariga morena”. Félix Ferreira destacava a excelência que a pintura denotava na figura do pintor que “com as suas longas e belas barbas castanhas, o negro chapéu de abas largas, são naturalíssimas, e a do modelo em nada lhe é

³¹⁸ SCHWARC, Lília K. Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 58, julho/agosto 2003, 2003, p. 6-29, p. 20.

³¹⁹ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 223 e p. 135.

³²⁰ Ibid., p. 132.

inferior”. As duas personagens eram, assim, o ponto convergente do olhar observador. Almeida Júnior harmonizou tão bem o quadro que os contrastes de cores eram “surpreendente e belo”.³²¹ Ferreira esboçou felicidade com o regresso de José Almeida Júnior e afirmava reconhecer que o pintor estava se juntando “à pequena plêiade em que já figuram brilhantemente Victor Meirelles, Pedro Américo, Décio Villares, Zeferino da Costa e outros, artistas que gradualmente vão lançando os fundamentos da Escola Brasileira”.³²²

Figura 14 – *Descanso da modelo* (1881)



José Ferraz de Almeida Júnior³²³

Os homens ilustres do Oitocentos carioca, imbuídos da ideia de que as belas artes serviam como um termômetro medidor do grau da civilização de uma determinada sociedade, acreditavam que a pintura, por requerer exímias habilidades de desenho, conhecimentos de anatomia humana, de composição de quadro, de colorido e compreensão histórica – quando o

³²¹ FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 223 e p. 132.

³²² Ibid., p. 129.

³²³ Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Descanso_do_modelo.jpg Acessado em 15/07/2019.

gênero pedia –, tornava-se um registro ainda mais salutar para mensurar o estágio em que determinado país se encontrava. Os pintores que conseguiram a façanha de, em seus trabalhos, transpor para a tela o belo, obedecendo todas as regras pictóricas exigidas estavam, de tal maneira, ajudando o Brasil a alcançar os mais altos degraus do progresso e da civilização, a contraponto dos quadros que pouco ou nada tinham de estudo e de beleza. No transcorrer do século XIX, como apresentado, os entusiastas e artistas que residiam na Corte fluminense e se dedicaram aos comentários críticos dessas pinturas buscaram, e em certa medida conseguiram, instaurar no Brasil uma pintura que se reconhecia nacional. Assim, esse ideal de pintura, cujos preceitos do belo deveriam necessariamente estar presentes, foi visualizado de forma mais clara nos retratos históricos, nas cenas da história do país e nas representações das paisagens que, por serem uma concessão divina e abundarem o nosso território, traduziriam da melhor forma a nação brasileira.

Os pintores, brasileiros ou os que aqui residiam, portanto, dedicaram seus pincéis a reproduzir os temas mais significativos dessa arte do belo. Ou seja, o retrato de nossos bosques, nossas campinas, nossas “altas serras, [nossos] amenos prados”, como também as “batalhas mortíferas” com os “corpos mutuamente retalhando” e “sangrentas, fulgidas espadas” ou mesmo “os desditosos naufragos” ocasionados pelo “grande oceano”, tal qual o poeta Francisco Braga registrou em 1857.³²⁴

³²⁴ BRAGA, Francisco Gonsalves. Discurso poético. In: **O Brasil Artístico**. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de B. Baptista Brasileiro, tomo primeiro, 1857, p. 33 e p. 34.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de percorremos os escritos sobre as belas artes no Rio de Janeiro Oitocentista que se dedicaram a apresentar instruções sobre a arte de pintar, mapear seu processo de institucionalização e buscar um lugar de destaque para as artes na capital fluminense, especialmente a pintura, cabe lembrar, para encerrarmos, o comentário do naturalista siciliano Pascuale Pacini acerca da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes de 1844, em que afirmava que “o céu e o solo do país lhe [dão] impulso poderoso” e seria por meio da paisagem que o Brasil encontraria os frutos da civilização. Nesse momento, continua o estrangeiro, os pintores ainda não tinham predicados necessários para conseguir compor uma pintura dita nacional, em especial por conta da falta de “métodos e meios”.³²⁵ Malgrado Pacini tenha buscado orientar os artistas brasileiros nessa década de 1840, o caminho percorrido tanto por entusiastas das belas artes quanto os artistas nacionais e estrangeiros para tentar encontrar formas de avultar a arte de pintar na sociedade fluminense e constituir uma pintura com o sentimento de nação foi longo e tortuoso. E foi justamente esse caminho que buscamos apresentar ao longo do trabalho.

Assim, tornava-se imperioso que o pintor possuísse um estudo árduo das regras da arte de pintar e a compreensão do belo para que o objetivo final da pintura fosse alcançado. O pensamento da beleza ideal foi consagrado séculos antes na Europa e retomado por esses homens ilustres fluminenses que se dedicaram à pintura brasileira. Havia uma concepção, baseada principalmente em Giorgi Vasari e Johann Winckelmann, de que os grandes artistas eram possuidores de um sentimento que o permitiam transpor em suas obras não o que viam, mas a forma da natureza que se ligava a Deus. Em outras palavras, para esses artistas, o belo ideal nada mais era do que a transposição, nas artes, da beleza divina. A proximidade das belas artes com o divino, portanto, configurava-se como um termômetro para medir o grau de civilização de um país, e a pintura estava no topo das artes, acima da arquitetura, escultura e música, por exigir do pintor a magnificência no desenho, na composição e nas cores. O belo, intrínseco ao pintor, nem sempre era passível de ser ensinado, contudo, existiam meios que poderiam facilitar o despertar deste sentimento no artista e estes métodos passavam, necessariamente, pelo estudo apurado que o Palácio das Belas Artes oferecia.

³²⁵ PACINI, Pascuale. Publicações a pedido. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., anno XIX, n. 9, 10 de janeiro de 1844, p. 3 e p. 4.

As modificações de estatutos da AIBA, cada qual com sua especificidade, permitiram ao Palácio e aos seus membros se consolidarem como principal instituição de ensino artístico do Rio de Janeiro e da nação brasileira. As reformulações no decorrer do Oitocentos visaram, sempre, o incremento do aluno que se tornaria artista um dia. Assim, a cada novo regulamento, as classes de pintura tornaram-se mais específicas e mais rigorosas com os alunos que decidiam por segui-las, em especial a classe da pintura histórica. É possível, ainda, pensar dois outros procedimentos da AIBA reformulada que permitiram a pintura prosperar na sociedade fluminense, a saber, a abertura das Exposições Gerais e o Prêmio em Viagem. Apesar do seu empenho e desígnio sempre presente de avultar as belas artes na sociedade brasileira, a AIBA sozinha, segundo os letrados da época, não teria condições de desenvolver a pintura nacional. Assim sendo, a crítica de entusiastas e artistas assumiu, em conjunto com o Palácio das Belas Artes, a missão de lapidar o pintor nacional. Os textos críticos, entre os anos de 1840 e 1885, a propósito, tinham um duplo papel de aperfeiçoar os pintores ao mesmo tempo que instruíam a sociedade letrada pouco esclarecida sobre o assunto.

Nomes como Manuel Porto Alegre, Bethencourt da Silva ou Félix Ferreira produziram comentários críticos acerca dos quadros produzidos no país – e, majoritariamente, exibidos nas Exposições Gerais do Palácio – prescrevendo o que deveria ou não ser seguido na realização de uma pintura. As “pinturas de botequim”, termo definido por Manuel Araújo Porto Alegre para a obra de René Moreaux, eram aquelas pinturas históricas que incorriam no colorido, na anatomia humana, na composição do cenário e na própria história retratada. Essas críticas assinalavam que esses quadros que continham imperfeições eram inaceitáveis para uma nação que buscava o progresso e almejava uma pintura nacional. Já as “pinturas estimáveis”, designação de um crítico anônimo, eram aquelas pinturas de retratos, cenas históricas e/ou paisagens que se guiavam pelos preceitos acadêmicos da anatomia e da composição de quadro, que conseguiram transparecer o colorido da beleza ideal e executar a tela com perfeição. Esse incipiente discurso crítico desses letrados artistas, portanto, esteve mais preocupado em aconselhar os pintores acerca dos caminhos da arte de pintar do que estabelecer estilos de pintura. Somente no final do século XIX, cabe mencionar, que a crítica começa a ser produzida de forma mais sistemática e os críticos passam a não apenas estabelecer orientações, mas também definir e categorizar essas telas.

No transcorrer do século XIX, para finalizar, dois tipos de pinturas foram apresentados nesses escritos como possíveis impulsionadoras do sentimento nacional na arte de pintar: a pintura de paisagem e a pintura histórica. Assim, a representação da história do país pela pintura

era concebida como uma maneira de propiciar às gerações vindouras um registro do ocorrido e permitir que a nação se reconhecesse nessas vultosas cenas históricas. A exuberante natureza das terras brasileiras, concedidas por Deus, do mesmo modo, poderia ser ponto de partida para que o artista conseguisse reproduzir a beleza ideal e, por conseguinte, configurar uma pintura singular que representasse a nação. Pelas penas de alguns desses críticos artistas, a tela que melhor sintetizava a história da nação e natureza abundante do Brasil, ou melhor, a expressão máxima da pintura nacional teria sido alcançada, em 1860, quando Victor Meirelles pintou *A Primeira Missa do Brasil*, uma tela que conseguiu reunir de maneira magnífica a paisagem e a história do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

IMPRESSOS

AGOSTINI, Ângelo. Rio, 5 de abril de 1879. In: **Revista Ilustrada**. Rio de Janeiro: Typ. Hilderbrandt. Anno 4, n. 156, 1879.

_____. Palestra em casa. In: **Revista Ilustrada**. Anno 3, 1878, n. 139.

AMÉRICO, Pedro. **Discurso Academico**. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1870.

_____. Resumo Histórico. In: **Catalogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de Março de 1879**. Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga & C, 1879, p. 15.

ANONIMO. Academia das Bellas Artes: Exposição Geral de 1840. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Ano XV, n.332, 16 de dezembro, 1840, p. 1

ANONIMO. A Exposição da Academia das Bellas Artes In: **Jornal do Commercio**. Ano XVII, n.5, 6 de janeiro, 1842.

ANONIMO. Academia das Bellas Artes. In: **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro: Typographia de J.E.S. Cabral. Volume III, n.5, 15 de janeiro, 1845, p. 77-81.

ANONIMO. Academia de Bellas-Artes (Exposição). In: **Jornal do Commercio**. Anno 58, n. 95, 5 de abril de 1879, 1879.

ANNUNCIO. In: **Diario do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia do Diario, ano XIX, n.224, 7 de outubro, 1840, p. 2.

ANNUNCIOS. In: **Jornal do Commercio**. Ano XXX, n.303, 4 novembro, 1855, p. 4.

ARTISTAS, Os. Academia das Bellas Artes: urbi et orbi. In: **Jornal do Commercio**. Ano XXXVIII, n.237, 23 de agosto de 1863, 1863, p. 2.

AZEVEDO, Moreira de. Sociedades fundadas no Brasil desde os tempos coloniais até o começo do atual reinado. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Laemmert, t; 48, part II, 1885, p.265. Apud. PEREIRA, Milena da Silveira. **A crítica que fez história: as associações literárias no Oitocentos**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

BARBOSA, Januario da Cunha. Relatório lido no acto de solemnizar-se o quinto anniversario da fundação do Instituto Historico e Geographico do Brazil (10 de dezembro de 1843). In: **Jornal do Commercio**. Ano XIX, n.6, 7 de janeiro, 1844, p. 1.

BOMSUCCESSO, Veríssimo do. Artes e letras no Brasil I. In: **Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literarios**. Rio de Janeiro: Typ. Cosmopolia. 5º ano, n. 4, 31 de abril de 1874, 1874.

BLAKE, Augusto Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 8 vols., 1883.

BRAGA, Francisco Gonsalves. Discurso poético. In: **O Brazil Artístico**. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de B. Baptista Brasileiro, tomo primeiro, 1857, p. 31-35.

CÂMARA dos Srs. Deputados: conclusão da sessão de 18 de agosto. In: **Jornal do Commercio**. Ano XXIX, n.231, 21 de agosto, 1854, p. 2.

CORVO, João De Andrade. Bellas Artes: Índia, pp.107-110. Bellas Artes: Egypto, pp.154-168. In: **O Brazil Artístico**, 1857.

DEBRET, J. B. História da Academia de Belas Artes. In: **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. Sérgio Millet. Tomo II. São Paulo: Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais”, 1940, p. 110-125.

Dr. M.F. Exposição de 1845. In: **A Nova Minerva**. Rio de Janeiro: Typographia de M. A. da Silva Lima, Tomo 1, n. 4, dez. 1845, pp. 8-11.

FERREIRA, Félix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012.

FILHO, Mello Moraes. Bellas Artes. In: **Gazeta de Noticias**. Rio de Janeiro: Typographia R. Sete de Setembro, n. 104, 16 de abril de 1879, p. 1.

_____. Bellas Artes. In: **Gazeta de Noticias**. Anno II, n. 119, 30 de abril de 1876, 1876, p. 1. Itálico do autor.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Introdução: progressos do seculo actual. In: **Minerva Brasiliense**. Volume I, n.1, 1843, p. I -VI.

HUELVA, Julio. Bellas Artes. In: **Gazeta de Noticias**. Anno I, n.12, 13 de agosto de 1875, 1875.

MEIRELLES, Victor. Resumo Histórico. In: **Catalogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de Março de 1879**, 1879, p. 17.

MIRANDOLA. Academia de Bellas-Artes. In: **Revista Musical e de Bellas Artes**. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt. Anno I, n. 14, 5 de abril de 1879, 1879.

_____. Ainda a Batalha de Guararapes. In: **Revista Musical e de Bellas Artes**, anno I, n. 20, 17 de maio de 1879, 1879.

_____. Academia de Bellas Artes. In: **Revista Musical**, anno I, n. 24, 14 de junho de 1879, 1879.

MONTEIRO, Jacy. Introdução In: **O Brazil Artístico**. 1857, p. 5-11.

MIDOSI, Nicolau. A Revista Brasileira. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: N. Midosi, Editor. Primeiro ano, tomo I, 1879.

PACINI, Pascuale. Publicação a pedido. In: **Jornal do Commercio**. Ano XIX, n.9, 10 de janeiro, 1844, pp. 3-4.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da Língua Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia de Silva, 1832.

PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Memória: sobre a antiga escola de pintura fluminense. In: **Jornal do Instituto Historico Geographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia de D. L. Dos Santos. Tomo terceiro, 1841, reimpresso em 1860, pp. 547-557.

_____. Academia das bellas artes: exposição publica do anno de 1849. In: **O Guanabara**. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L.A.F. de Menezes, tomo I, 1850, pp. 69-77.

_____. Algumas idéas sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil: 1º artigo. In: **O Guanabara**, 1850, p. 108-115.

_____. Belas Artes: Festas Imperiais. In: **Minerva Brasiliense**. Volume I, n.1, 1843, pp. 23-26.

_____. Exposição Pública. In: **Minerva Brasiliense**. Volume I, n.4, 1843, pp. 116-121.

_____. Exposição de 1843: artigo III. In: **Minerva Brasiliense**. Volume I, n.5, 1 de janeiro, 1844, p. 148-154.

SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. Bellas Artes I, pp. 128-130. Bellas Artes II, pp. 285-289. Bellas Artes III, pp. 363-366. Bellas Artes IV, pp. 518-525. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Escritório da Revista Brasileira. Primeiro ano, tomo I, junho a setembro de 1879, 1879.

_____. Bellas Artes V. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. Primeiro ano, tomo II, outubro a dezembro de 1879, 1879, pp.438-452.

_____. Bellas Artes: fragmento. In: **O Espelho**. Rio de Janeiro: Typ. Americana de José Soares de Pinho, n.14, 4 dezembro, 1859, p. 4-6.

_____. Chronica artística. **O Brazil Artístico**, 1857.

_____. O Sr. F. R. Moreaux e o seu painel da família Imperial. In: **O Brazil Artístico**, 1857, p. 87-90.

_____. Uma palavra ao Ilmo Sr. Brasileiro Nato. In: **Minerva Brasiliense**. Volume I, n.10, 1844, p. 308-311.

_____. Discurso por parte da Sociedade Propagadora das Bellas Artes do Rio de Janeiro. In: **Revista mensal da Sociedade Ensaios Litterarios**. Rio de Janeiro: Typographia econômica de J. José Fontes, 1863.

TAUNAY, Félix Émily. Distribuição pública de prêmios na Academia das Belas Artes. In: **Jornal do Commercio**. Ano XX, n.348, 22 dezembro, 1845, p. 1.

____. Correspondencias. In: **Jornal do Commercio**, ano XIV, n.313, 24 de dezembro de 1839, p.2. Apud. DIAS, **Paisagem e Academia**, p. 161.

Um Brasileiro Nato. Bellas Artes. In: **Jornal do Commercio**. Ano XIX, n.21, 23 de janeiro, 1844, p. 1.

VITRUVÍO. Bellas artes: a distribuição dos prêmios, a inauguração do conservatório e Sr. Pedro Américo. In: **Jornal do Commercio**. Ano 51, n. 13, 13 de janeiro de 1872.

Z. Exposição no palácio da Academia das Bellas-Artes, pintura de historia, etc. III. In: **Diario do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia do Diario do Rio de Janeiro. Anno XLI, n. 26, 26 de janeiro de 1861, 1861, p. 1.

LEIS

DECRETO de 30 de dezembro de 1831: dá estatutos à Academia das Bellas Artes. **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1831**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, vol. 1, parte II, 1875.

DECRETO nº. 1386 de 28 de abril de 1854: dá novos Estatutos aos Cursos Jurídicos; Decreto nº. 1387 de 28 de abril de 1854: dá novos Estatutos às Escolas de Medicina. **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1854**, 1854.

DECRETO nº 1603 – de 14 de maio de 1855: dá novos estatutos à Academia das Bellas Artes. **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855**. Tomo XVIII, parte II, 1856.

DECRETO nº. 805 – de 3 de setembro de 1854: autorisa o Governo para reformar a Academia das Bellas Artes. **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1854**, 1854.

DECRETO Nº 2424 – 25 de maio de 1859: Altera várias disposições dos Estatutos vigentes da Academia das Bellas Artes. **Colleção das Leis do Império do Brasil de 1859**. Tomo XXII, parte II, 1859.

DECRETO Nº 8226 – de 20 de agosto de 1881: Dá estatutos ao Conservatório de Música. **Colleção das leis do Império do Brazil de 1881**. Volume I, tomos XXVIII e XLIV, partes I e II, 1882.

DECRETO Nº 8802 – 16 de dezembro de 1882: Crêa na Academia das Bellas Artes a cadeira de xylographia. **Índice dos Actos do Poder Executivo de 1882**. 1882.

LEI nº. 514 de 28 de outubro de 1848: fixando a despesa e orçando a receita para o exercício de 1849-1850, e ficando em vigor desde a sua publicação. **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1848**. Tomo X, parte I, 1849.

N. 135. Imperio – em 30 de setembro de 1826: manda executar os estatutos da Academia das Bellas Artes. **Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1826**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, parte III, 1881.

Nº 506 – Império – Aviso de 4 de novembro de 1865: Ordena que se observem as novas Instruções para execução do Tit. 7º dos Estatutos da Academia das Bellas Artes. **Collecção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1865**. Tomo XXVIII, parte III, 1865.

ATAS

ACTA da sessão relativa à reforma dos Estatutos da Academia. Rio de Janeiro: Academia Imperial de Belas Artes, 30 de agosto, 1831.

ACTA da sessão relativa à reforma dos Estatutos da Academia. Rio de Janeiro: Academia Imperial de Belas Artes, 31 de agosto, 1831.

ACTA da sessão em 19 de dezembro presidência do Diretor. Rio de Janeiro: Academia Imperial de Belas Artes, 19 de dezembro, 1839.

ACTA da sessão em 20 de março presidência do Diretor. Rio de Janeiro: Academia Imperial de Belas Artes, 20 de março, 1840.

ESTUDOS

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. **História da Instrução Pública no Brasil (1500-1889)**. Trad. Antonio Chizzoti. São Paulo: EDUC, 1989.

ASSIS JÚNIOR, Heitor de. **A iconografia e José dos Reis Carvalho durante a Comissão Científica de Exploração**. Tese de Doutorado defendida para o Instituto de Geociências da UNICAMP, São Paulo, 2011, 223 p.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1800 – 1900**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira artes*: pintura, escultura, arquitetura, outras. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARRO, Álvaro Paes. **O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico IBGE, 1956.

BALABAN, Marcelo. **Poeta e lápis**: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888). Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 3 vols., 1983.

CANDIDO, Antônio. **A formação da literatura brasileira**. Volumes 1 e 2. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

_____. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. **D. Pedro II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTELLO, José Aderaldo. Apresentação. In: **O Movimento Academicista no Brasil (1641-1820)**. Volume 1, tomo 1. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

CEIA, Carlos. Pastiche. **E-Dicionário de Termos Literários**. Coord. Carlos Ceia. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pastiche/> Acessado em 18/07/2019.

COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Livre docência defendida na Universidade Estadual de Campinas pelo Departamento de História, 1994.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora Unesp, 2ª ed., 2005.

DE LOS REIS FILHO, Adolfo Morales. **O Rio de Janeiro Imperial**. Prefácio de Alberto da Costa e Silva Rio de Janeiro: Topbooks Universidade, 2000.

DIAS, Elaine. **Paisagem e academia: Félix-Émily Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

FRANÇA, Jean M. **Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.

GESTEIRA, Eloisa, KURY, Lorelai (orgs). **Ensaio de história das ciências no Brasil: das luzes à nação independente**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC. 2015.

JONKER, Marijke. Gustave Planché, or the romantic side of classicism. In: **Nineteenth-Century Art Worldwide: a journal of nineteenth-century visual culture**. New York: Association of Historians of Nineteenth-Century Art (AHNCA). Vol. 1, n.2, Autumn 2002, pp. 70-86.

LEVY, Carlos R. M. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: Edições Pinacothèque, 1990.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil**. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 272 p.

LOBSTEIN, Dominique. Paris, etapa obrigatória para a glória. Os prêmios concedidos aos artistas estrangeiros nos Salões parisienses de 1802 a 1824. Trad.: Maria de Fátima Morethy Couto. Revisão: Ana Maria Tavares Cavalcanti. In: **VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNB**. Vol. 15, n.2, jul-dez/2016, p.23-43.

LÜSCHER, Pedro de Castro. Alfredo Camarete: República, civilização e patrimônio – as crônicas jornalísticas de um belo horizonte em construção. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil.** Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MACHADO NETO, A.L. **Estrutura Social das Repúblicas das Letras** (Sociologia da Vida Intelectual Brasileira – 1870-1930). São Paulo: Edusp, 1973.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **História da Imprensa no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2011.

MATTOS, Ilmar Rohlof. **O tempo saquarema.** São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

PEREIRA, Milena da Silveira. **A crítica que fez história: as associações literárias no Oitocentos.** São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

_____. **Insultos e Afagos: Silvio Romero e os debates de seu tempo.** Curitiba: Editora CRV, 2017.

PEREIRA, Sonia. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

SCHWARCZ, Lilia M. A arcádia francesa chega ao Brasil: as telas melancólicas de Nicolas-Antoine Taunay. In: PERRONE-MOISÉ, Leyla (org.). **Cinco séculos de presença francesa no Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, pp.55-85.

_____. A natureza como paisagem imagem e representação no Segundo Reinado. In: **Revista USP**, São Paulo, n.58, julho/agosto 2003, p. 6-29.

_____. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Maria B. Nizza. **Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821).** São Paulo: Companhia Editora Nacional.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia.** Campinas: UNICAMP, n. 8, jul-dez 2007, pp.63-71.

SILVA, Rosangela de Jesus. Um novo olhar para a Arte Brasileira e o século XIX. In: **História na Fronteira.** Volume 3, n. 3, p. 51-66, julho/dezembro 2010.

_____. **O Brasil de Angelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista.** Tese de doutoramento defendida na Universidade Estadual de Campinas, 2010.

SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Wickelmann. In: **Kriterion.** Belo Horizonte, nº117, Jun./2008, p.67-77.

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

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

VENANCIO, Giselle Martins. Ler ciência no Brasil do século XIX: a *Revista Popular* (1859-1862). In: **História, Ciências e Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, vol. 20, novembro 2013, p. 1153-1162.

ANEXOS

6150 - Atas Reforma dos Estatutos da Academia Presidência do Diretor 1831/1841

Cópia das atas das sessões relativas à reforma dos Estatutos da Academia, no ano de 1831

Achando-se ao meio dia presentes no Palácio das Bellas Artes estes membros do Corpo Acadêmico que aqui assinados, Joaquim Henrique José da Silva, Diretor, leu a Portaria, por cujo conteúdo incumbia-se dos Professores redigirem um corpo de Estatutos para regimentos futuro da Academia e ficaram todos interessados; porém o Sr. ____ Montegny observando que dois membros faltavam, por terem sido avisados muito tarde, determinou-se que a discussão ficava adiada para o dia seguinte as onze horas de manhã, e por ser tais o que se preferiu na vossa sessão, houve a presente ata que todos os que se achavam presente assinaram comigo depois de lida e aprovada. 30 de agosto de 1831

Henrique José da Silva, Diretor, Luís Raphael ____, Secretário, Sr. Grand Jean de Montigny, J. T. Allão, Limplício Raís de As, Felix Émile Taunay, Francisco Ovide.

Lista da 2º sessão em 31 de Agosto.

Achando-se reunidos às onze horas e meia de manhã oito membros do corpo acadêmico, abriu-se a sessão. Foi lida e aprovada a ata da sessão precedente, e assinada por todos os membros que a tinha presenciado. O Diretor leu outra vez a Portaria na data de 26 do Corr. para conhecimento do Zephirino Ferrez e logo começou a discussão sobre o *thin* dela; e o medo de com ela cumpri-se. O Sr. Grandjean representou que era necessário limitar-se a discussão à fazes certas; e que por isso seria bom que todos apresentassem planos ou convidassem quem o teria já perante e os apresentar. O sr. Feliz Emilio Taunay disse que se achava no último caso; e animado por todos, deu leitura do seu plano; ao que se seguiu sua discussão sobre dois pontos, a saber de se podia admitir ou não anulação de empregos; e se era conveniente ou não dispensar a aula ____ de desenho. Porém tomando-se os modos de procedência e mais métodos, faz-se a todos se o plano do Sr. Feliz Emilio Taunay seria lido segunda vez e determinou-se que o que seria executado pelo *Vto Le.*; e ao depois votou-se que teria lugar terceira leitura na presença do Sr. Marcos Ferrez que foi avisado na compra, isto na próxima sessão, que ficou indicada para a sexta-feira 2 de setembro. Rio 31 de agosto de 1831: e por ser isto exatamente tudo o que se passou nesta sessão, lacrei a presente ata que todos assinaram comigo depois de lida e aprovada.

Henrique José da Silva, Diretor, Luiz Raphael ____, secretário, H. Allão ____, Grandjean de Montigny, Felix Émile de Taunay, Simplício Raíz de Sá, Sephirino Ferrez, Francisco Ovidio.

Ata da 3ª sessão em 2 de setembro.

Achando-se reunidos às onze horas e meia oito membros do corpo acadêmico, abriu-se a sessão. Foi lida e a provada a da das sessões precedentes, e assinada por todos os membros que a tinha presenciado. O Diretor leu outra vez para conhecimento do Sr. Marcos Ferrez a portaria de 26 de Agosto, e logo em sequência de sua indicação que fez aprovada, oficiou-se ao Sr. Ministro do Império para verificar que os lentes se acham reunidos e ocupam-se com o divido em desempenhar a honrada tarefa que lhes foi incumbida, *da* depois, conforme a ordem do dia, teve lugar terceira leitura do projeto de organização do Sr. Felix Emílio Taunay; e *pôs-se a votação das bases* dele se adaptariam o que foi assim determinado. Também votou-se que todos os artigos seriam, um por um, discutidos e adotados, depois de modificados ou, havendo lugar, substituídos por outros. Em consequência, pôs-se a votação de o 1º artigo primeiro do Título 1º se adotaria; e depois de algumas explicações ao Sr. Simplício de Sá a respeito da cadeira de desenho, venceu-se que seria adotado. Diz desta forma: O corpo Acadêmico compõe-se de um Diretor, cinco professores, cinco substitutos Pensionistas, e um Secretário. E dando então duas horas, levantou-se a sessão, depois de se indicar outra para o dia seguinte às dez horas *a conversa* dos Estudos. 2 de Setembro de 1831. E por ser isto exatamente tudo o que se passou nesta sessão, lacrei a presente ata que todos assinaram comigo depois de lida e aprovada. 2 de Setembro de 1831. Henrique José da Silva, Diretor. Luiz Raphael ____, secretário. Simplício Roiz de Sá. João Joaquim _____, Zephirino Ferrez, Félix Émile Taunay, Marcos Ferrez, Grandjean de Montgny,

Ata da 4ª Sessão em 3 de Setembro

Às dez horas da manhã, achando-se presente todos os membros do Corpo Acadêmico, abriu-se a sessão. Leu-se a ata da sessão precedente que fio aprovada e assinada por todos. Deu se parte de Joaquim Francisco Ovidia da adoção à unanimidade na sessão precedente, menos o seu voto, do 1º artigo do Título 1º; e *nesta lenta* declaração que ajuntava o seu voto ao voto geral dos seus colegas. Logo *passou* a discussão o artigo 2 do Título 1º e depois de diversas explicações sobre vários pontos admitiu-se com uma emenda oferecida pelo Sr. Zephirino Ferrez; e, enquanto se emendava a redação, o Diretor leu a parte que dá ao Ministro do Império, enviando-lhe o ofício que, na data do dia 2 de *com*, foi dirigida pela grande maioria dos

Professores ao mesmo Excelentíssimo Imperador, e foi aprovada o artigo em discussão. Diz assim: O Diretor [Tit. 1º art. 2º] é escolhido à pluralidade de votos dentre os Professores pelas reuniões dos Professores e Substitutos Pensionistas formando a assembleia de que se trata no Título 2º. O Diretor, logo que for nomeado, deixa vaga a cadeira em que se sente. No caso de doença do Diretor, nomeasse um Vice-Diretor. Art.2 (bis) Excepcional: [art. 2º (bis) excepcional] O Sr. Henrique José da Silva, pelo voto de todos os membros da assembleia, é considerado no exercício dos lugares de diretor e professor de desenho. E o artigo, a fim emendado, foi adotado à unanimidade. Foi igualmente adotado a unanimidade o artigo 3 do mesmo título que diz: As cadeiras de Professores, logo que vagas, seja em caso de nomeação ou lugar do Diretor, seja em caso de demissão ou morte, ou ausência por mais de um ano com licença, são ocupadas de direito pelo respectivo substituto Pensionista. O artigo 4 do mesmo Título diz: os substitutos Pensionistas são nomeados pela assembleia em resultado de um concurso entre os alunos da Academia. *Dá-se* no Título o modo de matrícula dos alunos. Este artigo foi também adotado à unanimidade. O artigo 5 que diz: O Secretário, saindo o lugar, sem nomeado pel

de lido outra vez. Leu-se depois o Título Segundo do Projeto (Regulamentos Governativos) para entrar em discussão artigo por artigo, e, merecendo aquele título maduras reflexões, ficou para ordem do dia da seguinte sessão que se marcou para a segunda-feira 5 de setembro às dez horas da manhã. Palácio das Belas Artes em 3 de Setembro de 1831. E por ser isto exatamente o que se passou na nesta sessão, laerei a presente ata que todos assinaram comigo depois de lidas e aprovada. 5³²⁶ de setembro de 1831. Henrique José da Silva, Diretor – Luiz Raphael Soyez, Secretário – Grandjean de Montigny – Simplício Roiz de Sá – Felix Émile Taunay – João Joaquim Allão – Francisco Ovilie – Marcos Ferrez – Zephirino Ferraz.

Ata da 5ª sessão em 5 Setembro.

Às dez horas e um quarto, achando-se presente todos os membros do corpo acadêmico, abriu-se a sessão. O secretário leu a ata da sessão precedente que foi aprovada e assinada. Passou de à ordem do dia que era a discussão dos artigos do Título 2º do Projeto de organização. O Sr. Félix Emile Taunay leu por ineiro o Segundo Título; e, depois, foi lido outra vez e discutido o artigo 1º que diz assim: Os Professores e substitutos, *Pensionistas*, reunidos debaixo da Presidência do Diretor ou Vice Diretor, formam sua assembléia que tem sessões regulares em

³²⁶ Erro de data própria ata

cada 1º dia de trabalho de cada mês do ano escolástico, e extraordinárias em caso de urgências, por convocação do Diretor ou Vice Diretor a uma assembleia. Compete: 1º. Deliberar nas modificações que o estudo da academia exigir para o futuro e dirigir representações ao Governo; 2º. Dar as informações que se pedirem oficialmente em objetos de artes, conhecendo todos os ofícios e cartas, divulgados ao Diretor ou Secretário que disserem respeito à Academia e votar na redação das respostas; 3º. Eleger o Diretor dentre os Professores à pluralidade dos votos (voto patente), no caso de igualdade de votos, o Secretário desempata; 5º. Reconhecer a ascensão do Pensionista à verdadeira vaga do Professor, e pedir oficialmente ao Governo que o novo Professor seja confirmado. 6º. Julgar os concursos entre os alunos da Academia para os lugares de substitutos – Pensionistas. 7º. Apresentar ao Governos os pretendentes para o lugar vago de Secretário, e outros tanto para o de porteiro. 8º. Admitir a matriculação os alunos pela forma que se determinar no Título 4º, no caso de grandes desordens, pronunciar a exclusão dos delinquentes, depois das três repreensões publicadas. 9º Julgar as produções dos alunos (na forma que se determina (Título 4º) na ocasião do concurso anual e nomear os premiados.

1840

Ata da sessão em 6 de março. Preside o Diretor

Aberta a sessão a uma hora depois do meio dia, é lida e aprovado o rascunho da ata antecedentes. [...] O Sr. Diretor lembra a formação de outro ofício para requerer que o governo torne geral a exposição particular do Estabelecimento no mês de Dezembro. Aprova-se a unanimidade desta lembrança em razão dos bens evidentes que resultará a ---- desta instituição artística. [...]

Ata da sessão em 20 de março. Preside o Diretor

Adentro a sessão ao meio dia é lido e aprovado o rascunho da ata da antecedente. O Sr. Diretor diz ter convocado a presente p. o encerramento das matrículas à hora da saída dos alunos de desenho elementar ao depois lê uma participação do D. Meirelles em que expõe que tem requerido ao Governo uma licença de seis meses, de que espera as luzes para dar ou não porém --- ao seu curso. A Congregação fica internada não havendo inconsistência em atrasar-se de algumas semanas a abertura do curso de anatomia. Passasse-se a um requerimento de ---- José de Faria para tirar da Academia dois cunhos de aços por ele abertos no ano anterior. O Sr. Zeferino Ferrez pede a palavra para ponderar que os trabalhos da Classe de gravura de medalhas levando muito tempo, nunca haverá coisa alguma que mostrar as pessoas que visitam o Estabelecimento se --- os alunos no costume de substituírem as suas produções quando

acabadas. O Sr. Grand Jean responde-lhe que o mesmo acontece em todas as classes; porém oferece-se a consideração de que as que fornecerem a matéria do trabalho, como a classe de desenho o papel, e a classe de gravura o cunho (e esta com mais força por ser a matéria de maior preço), tem direito sobre os produtos dos estudantes. O secretário não se opõe a que se conceda ao requerente ---- na casa da moeda a faculdade de tirar os cunhos mencionados; porém ele indica a adoção de uma medalha geral, que seria declararem-se propriedade da Academia os trabalhos premiados com a grande medalha em todas as classes. Ficou a discussão adiada por dois uma hora e sem a destinada para se pronunciarem o discurso de arquitetura do ano ----- todos são chamados para a sala dos ----- aonde o Sr. Diretor lhe dirige a fala seguinte:

Senhores, nossa carreira diante de vós vem abrir a renovação do ano escolar, digo nossa por ser anualmente mais ampla, ao passo que, em proporção direta, se multiplica as vossas forças. A última exposição, como tem apreciado as anteriores, façamos que seja apreciada pelas vindouras; e pode ser, Senhores, que nelas tenhamos que rivalizar não só os nossos trabalhos parados, mas também os de artistas estranhos ao Estabelecimento, se for atendida a requisição positiva que a Congregação dos vossos Professores tem dirigido ao Governo a fim de que a exposição do mês de Dezembro seja declarada geral, de particular e privativa que foi até hoje. Semelhante determinação, já desejada há tempo, indicada na fala da última distribuição de prêmios, e antecipada em parte na prática, é possível que não produza grandes proveitos imediatos, e que nos começos seja pela malevolência acusada de estéril, porém, continuada sem desalento as suas verificações, acreditai, senhores, que virá a surtir seu efeito, ganhando a capital do Império com a resplandecente coroa das artes.

Figurai aí a vossa mente, ante da evolução de um quinto de século, as inconstâncias da exposição artística do Rio de Janeiro, durante a primeira metade de dezembro. A rua reta que então existir até o largo da Constituição, bem dada por casas de fachada regular, subordinada o seu caráter ao estilo arquitetural do palácio; a praça semicircular abrigada do sol por dois espessos grupos de açores, sob cuja sombra aparece um elegante anfiteatro; ou bem ocupada a mesma praça por construções dependentes do estabelecimento; o frontispício do palácio completo com todos os seus baixos relevos e estátuas; as salas todas forradas por produções de artistas vivos revendo-se temporariamente os painéis antigos que possui a academia, e não só as salas que hoje existem, mas por acréscimo outras novas, contíguas ao salão de cima, e formando com ele uma verdadeira galeria. Antolha os dias de julho de semelhante exposição: a visita de sua Majestade o Imperador no dia imediato ao afortunado dos seus anos; e tão gloriosa demonstração de favor, não mais reconhecida com o modesto aparato atual, --- do

pouco que podemos oferecer, mais correspondida com pompa adequada, mandando a academia nessas ocasiões bilhetes de entrada às mais distintas personagens da capital (pois o poeta diz que há parentesco entre o Olimpo e o Parnaso), o soberano então atribuindo presente os louvores adquiridos do merecimento, e deixando --- --- nobres e acertados recompensas, sementes de emulação fecunda, ao poder de manifestação do belo físico, e sucedendo-se a este dia faustoso quinze dias, até o 19 de dezembro, expressivos do entusiasmo da população, quando as senhoras, como aconteceu em outras terras, e já tem visto aqui parcialmente nas exposições passadas, aumentam com a sua presença o brilhantismo do espetáculo que as atraem.

Quem de vós, senhores, lembrando-se no meio de uma multidão exaltada, dos limitados e comparativamente solitários dias das atuais exposições, não se achará possuído de uma deliciosa emoção, principalmente se a consciência lhe consentir que ele se atribua uma parte no desenvolvimento de tão esplêndida manifestação nacional?

O público então já será o patrono das artes; a ele principalmente cumpre animá-las por favores diários, porque em toda a arte está ele ao alcance para adivinhar-lhe, descobrir lhes e sustentar lhes os alunos. O maior benefício que podem prestar os soberanos esclarecidos é infundir para sempre a mesma disposição liberal nos povos, pois que os costumes públicos facilmente se moldam sobre os hábitos dos príncipes. Representou Péricles em parte, mas em parte promoveu a vocação dos atenienses. Nem ao nosso jovem imperador, cujo gosto antecipa os anos, será pesada ou difícil igual tarefa, nem a ela se recusa a índole nacional, nem tereis faltado ao que de vós pode o país esperar.

Com efeito, a cada um de vós senhores, cabe por contingência a glória da exposição; glória artística igual as outras glórias do mundo, e cuja expressão, quando encontres tais elementos estabelecidos, é um nome que sobrevive do naufrágio dos tempos, o nome de -- ou de Rafael.

Porque deveis saber, senhores, que o artista como o poeta, como sabia, tem a eventualidade de dois destinos; se ele somente continuar a tradição de sua arte ou ciência, se não imprimir na sua época o selo da sua individualidade, se não se elevar acima do nível dos seus colaboradores, tem comum com eles a seu lugar marcado na sociedade, nem assim mesmo muito humilde, sendo o seu objeto um culto intelectual. Porém, se ele sobressair, se comunicar impulsa, o fazer universal enche então as suas asas estendidas, o vão da sua fama continua sobranceio algumas vezes aos seus meios de produção. Então, colocado entre as ilustrações públicas, ele honra a sua pátria, honra a espécie humana.

Grandioso porvir do artista! Altas esperanças, sufocadas as mais das vezes por mera negligência, por hábitos indolentes, pela perda de alguns momentos! A vida toda prende um momento. O que se gasta em escusadas conversas, em mudanças de lugar, em demoras, em procrastinações, o momento que os escapa é o em que talvez a inspiração vos visitasse, em que se vós --- para nunca se apagar a sublime visão do belo da sua essência, o momento em que houvésseis de ser iniciados.

A congregação dos vossos professores, zelosa do vosso bem e do interesse geral das artes, muito e muito vos recomenda, senhores, uma infalível aplicação de vossos estudos. Entre filhos do Brasil sempre resultará o talento, porém jamais suceda a desgraça de ser ele desconhecido com o amor do trabalho. Só haverá certeza de concorrer estes dois dados indispensáveis, talento e força de aplicação, quando vos possuir a todos um espírito estudioso, uma entusiástica influência para os vossos exercícios. Entre o silencioso fervor das classes é que poderá o gênio dar artes por o dedo sobre a testa do Rafael brasileiro e chama-lo por seu nome. E não havendo outras matérias a tratar declara-se a sessão fechada

Palácio da Academia em 20 de março de 1840

Félix Emily Taunay - diretor