

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Mariana Guimarães Chaves

ARTE E ESTADO:

Um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889).

Juiz de Fora – MG

2015

Mariana Guimarães Chaves

ARTE E ESTADO:

Um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, com ênfase na linha de Narrativas, Imagens e Sociabilidades.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo

Juiz de Fora

Dezembro de 2015

Mariana Guimarães Chaves

ARTE E ESTADO:

Um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889).

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 01/12/2015.

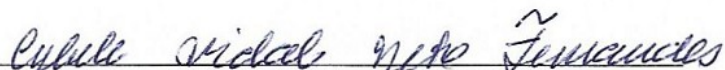
Banca Examinadora



Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo - Orientador(a)



Prof. Dr. Alexandre Mansur Barata (UFJF)



Prof. Dra. Cybele Vidal Neto Fernandes (UFRJ)

Para minha mãe, meu porto seguro.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Chaves, Mariana.
Arte e Estado : Um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889) / Mariana Chaves. -- 2015.
136 f.

Orientadora: Maraliz Christo
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

1. Mecenato. 2. Academia Imperial de Belas Artes. 3. D. Pedro II. I. Christo, Maraliz , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Seria impossível abarcar em poucas palavras toda a gratidão que sinto no final desta etapa. Gostaria de agradecer primeiramente a Deus, por ter me provido de força e perseverança ao longo de minha caminhada.

Agradeço também a minha orientadora, Maraliz Vieira Christo, pela confiança, infinita paciência e sábios conselhos. Por ser minha inspiração, exemplo de pessoa e profissional.

Muito obrigada à Universidade Federal de Juiz de Fora, aos funcionários do Instituto de Ciências Humanas e, especialmente, aos professores que de alguma forma cruzaram meu caminho e colaboraram para minha formação. Ao professor Alexandre Mansur Barata, que acompanhou a gênese desta pesquisa e se mostrou sempre disponível para ouvir meus questionamentos e minhas dúvidas. À professora Sonia Gomes Pereira, por ter participado de minha banca de qualificação e ter enriquecido meu estudo através de suas sugestões.

Agradeço à CAPES, pela concessão de uma bolsa de estudos, que me permitiu dedicação integral a este trabalho.

Obrigada aos meus pais, pelo apoio incondicional e aos meus irmãos, pela capacidade de me fazer sorrir, mesmo nos momentos mais difíceis. Gostaria de agradecer especialmente a minha mãe e a minha madrinha, Susana do Carmo Guimarães, pela ajuda inestimável na concepção desta dissertação. À minha avó, pelas infinitas orações e eterno carinho.

Agradeço às minhas amigas, pela confiança. Vocês são as pessoas ao lado das quais eu quero estar, não importa o que aconteça. Obrigada especialmente a Bruna de Oliveira Fonseca, pela concessão de um ombro amigo e pela torcida inigualável.

Finalmente, a todos os que, de alguma forma, estiveram próximos a mim, contribuindo para a realização deste trabalho.

Senhor! São as belas-artes instrumentos de civilização e de glória: e, como tais, elas, não menos que as ciências e as letras, merecem proteção dos soberanos, nem tão pouco se pode dizer que no Rio de Janeiro elas se achem em estado de desamparo e orfandade.

Félix-Émile Taunay.

RESUMO

A partir da data de sua inauguração, em 1826, a Academia Imperial de Belas Artes, como uma das principais instituições oficiais do período, passou a incumbir-se da criação de símbolos nacionais, responsáveis pela formação de um imaginário nacional. A necessidade de se construir uma história, que dotasse o país de um passado único e coerente, tornou-se uma das principais demandas do projeto pós-independência, através do qual se buscava formar um Estado e construir uma Nação em solo tropical. Esta pesquisa se insere na atual tendência da historiografia brasileira e busca promover uma reavaliação crítica do contexto de produção artística do século XIX, tendo como objeto de estudo a relação interdependente estabelecida entre a Academia Imperial de Belas Artes e o Estado Imperial, durante o Segundo Reinado (1840-1889). Especificamente, buscamos analisar o fenômeno de mecenato artístico no cenário oficial dos Oitocentos, entendendo-o como um processo dialógico, que envolvia o financiamento da Academia Imperial de Belas Artes por parte do Governo Imperial e a prestação de serviços por parte da instituição artística. Levantamos também informações acerca dos artistas financiados pela Casa Imperial e das obras encomendadas e/ou adquiridas pelas instâncias do Estado, ao longo do período proposto. Através do processamento dos dados obtidos, objetivamos identificar as temáticas artísticas valorizadas entre 1840 e 1889, relacionando-as ao contexto em que foram produzidas e adquiridas.

Palavras-chave: Mecenato, Academia Imperial de Belas Artes, D. Pedro II.

ABSTRACT

From the date of its founding in 1826, the Imperial Academy of Fine Arts, one of the main official institutions of the period, became responsible for creating national symbols, in charge of the formation of a national imaginary. The need to provide the country with a single coherent past has become one of the main demands of the post-independence project, through which it sought to form a State and build a Nation in tropical soil. This research fits into the current trend of Brazilian historiography and seeks to promote a critical re-evaluation of artistic production context of the 19th century, having as study object the interdependent relationship established between the Imperial Academy of Fine Arts and the Imperial State during the Second Empire (1840 to 1889). Specifically, we analyze the artistic patronage phenomenon in the official scenario of the Eighteen hundreds, understanding it as a dialogical process, involving the financing of the Imperial Academy of Fine Arts by the Imperial Government and the provision of services by the artistic institution. We also raised information about the artists funded by the Imperial Household and commissioned works and/or acquired by state bodies over the proposed period. By processing the data obtained, we aimed to identify the valued artistic themes between 1840 and 1889, relating them to the period where they were produced and acquired.

Keywords: Patronage, Imperial Academy of Fine Arts, Dom Pedro II.

LISTA DE ABREVIATURAS

Academia Imperial de Belas Artes – AIBA.

Exposição Geral de Belas Artes – EGBA.

Museu D. João VI – MDJVI.

LISTA DE GRÁFICOS

- Quadro 01. Porcentagem de bolsas de estudo concedidas a artistas em 63
relação a outras categorias profissionais.
- Quadro 02. Porcentagem de bolsas concedidas para realização de estudos na 64
Academia Imperial de Belas Artes e pensões conferidas para
complementação de estudos na Europa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 01. MANUEL DE ARAÚJO PORTO ALEGRE: *Autorretrato*, 51
1823. Localização desconhecida.
- Imagem 02. OSCAR PEREIRA DA SILVA: *Autorretrato*, 1936. Óleo 66
sobre madeira, 28 x 20 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado
de São Paulo.
- Imagem 03. PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: 70
Autorretrato, 1877. Florença, Galeria dos Uffizi.
- Imagem 04. PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *A* 71
Carioca (segunda versão), 1882. Óleo sobre tela, 205 x 135
cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
- Imagem 05. FRANCISCO MANUEL CHAVES PINHEIRO: *O ator João* 81
Caetano como Oscar, 1860. Bronze. Rio de Janeiro, Museu
Nacional de Belas Artes.
- Imagem 06. JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR: *O descanso da* 82
modelo, 1882. Óleo sobre tela, 98 x 131 cm. Rio de Janeiro,
Museu Nacional de Belas Artes.
- Imagem 07. JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR: *Fuga para o Egito*, 83
1881. Óleo sobre tela, 333 x 226 cm. Rio de Janeiro, Museu
Nacional de Belas Artes.
- Imagem 08. PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *Retrato* 87
de D. Pedro II na abertura da Assembleia Geral, 1872. Óleo
sobre tela, 288 x 205 cm. Petrópolis (RJ), Museu Imperial de

Petrópolis.

- Imagem 09. VICTOR MEIRELLES DE LIMA: *Juramento da Constituição pela Princesa Isabel como Regente do Império do Brasil*, 1875. Óleo sobre tela, 177 x 260 cm. Petrópolis (RJ), Museu Imperial de Petrópolis. 88
- Imagem 10. VICTOR MEIRELLES DE LIMA: *Combate naval do Riachuelo* (segunda versão), 1882-1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional. 90
- Imagem 11. VICTOR MEIRELLES DE LIMA: *Passagem do Humaitá*, 1868-1872. Óleo sobre tela, 268 x 435 cm. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional. 90
- Imagem 12. VICTOR MEIRELLES DE LIMA: *Batalha dos Guararapes*, 1879. Óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. 93
- Imagem 13. PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *Davi e Abisag*, 1879. Óleo sobre tela, 172 x 216 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. 94
- Imagem 14. PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *A Libertação dos escravos*, 1889. Óleo sobre tela, 140 x 200 cm. São Paulo, Palácio dos Bandeirantes. 95
- Imagem 15. PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *D. Catarina de Ataíde*, 1878. Óleo sobre tela, 212,8 x 131,7 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. 98
- Imagem 16. CLAUDE JOSEPH BARANDIER: *Retrato de Sua Alteza o Príncipe Imperial*, c.1845. Óleo sobre tela, 65 x 82,5cm. São Paulo, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano. 98

- Imagem 17. GIOVANNI BATTISTA FELICE CASTAGNETO: *Porto do Rio de Janeiro*, 1884. Óleo sobre tela, 54,7 x 94 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. 101
- Imagem 18. NICOLA ANTONIO FACCHINETTI: *Lagoa Rodrigo de Freitas*, c.1884. Óleo sobre madeira, 22,7 x 65 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. 102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1. ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E O GOVERNO IMPERIAL.....	26
1.1. Breve histórico da Academia Imperial de Belas Artes.....	27
1.2. O projeto pós-independência e a Reforma Lino Coutinho (1831).....	32
1.3. Construindo uma Nação centralizada e coerente: a Reforma Pedreira (1855).....	39
1.4. Sob a proteção do Governo Imperial: a AIBA enquanto órgão do Estado.....	45
2. OS ARTISTAS NA CORTE DE D. PEDRO II.....	48
2.1. O papel social dos artistas no Rio de Janeiro Oitocentista (1840-1889).....	48
2.1.1. Além das Belas Artes: atuação intelectual e em órgãos do Governo Imperial.....	50
2.2. O Universo Cortesão no Rio de Janeiro Oitocentista.....	52
2.3. Dom Pedro II e a Cultura.....	55
2.4. Concessão de títulos e benesses.....	58
2.5. O Debate acerca do bolsinho Imperial.....	61
2.5.1. Os Bolsistas do Imperador na Academia Imperial de Belas Artes.....	65
2.5.2. Os Pensionistas de D. Pedro II em Águas Internacionais.....	67
3. A ICONOGRAFIA DO IMPÉRIO.....	73
3.1. O mercado de arte na Corte do Rio de Janeiro.....	73
3.2. Circulação de obras entre a AIBA e o Estado.....	75
3.2.1. As Exposições Gerais de Belas Artes.....	76
3.2.2. O Acervo da AIBA.....	78
3.2.3. Encomendas.....	84
3.3. Iconografia valorizada entre 1840-1889.....	91
3.3.1. O grande gênero: a pintura histórica.....	91
3.3.2. A retratística.....	97
3.3.3. O lugar da pintura de paisagem.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104

FONTES PRIMÁRIAS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108
ANEXOS.....	125

INTRODUÇÃO

A dissertação que o leitor passa a ler tem como tema o estudo da Academia Imperial de Belas Artes, enquanto uma instituição vinculada ao Estado Imperial. O objetivo maior é poder vir a apresentar uma visão panorâmica da prática de mecenato artístico nas instâncias oficiais¹ do Brasil Oitocentista, entre os anos de 1840 e 1889. Assim, ao analisarmos a história da instituição e as relações de mecenato, atentamos especialmente para o financiamento da instituição, a proteção oferecida aos artistas e a encomenda oficial de obras de arte.

A trajetória rumo ao tema de nossa pesquisa iniciou-se durante a atuação como bolsista de Iniciação Científica nos projetos *Pintura de História nas Exposições Internacionais de 1861 a 1933*² e *Pintura Histórica Brasileira e Latino-Americana nos Salons de Paris de 1861 a 1900*³, ambos orientados pela Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo. O estudo da Academia Imperial de Belas Artes, enquanto uma instituição vinculada ao Governo Imperial, também foi o tema de nosso trabalho de conclusão de curso.

Nesta pesquisa, optamos por uma abordagem institucional do fenômeno do mecenato, visando o melhor entendimento do papel exercido pelo Estado Imperial dentro da Academia Imperial de Belas Artes. Assim, ainda que a sistematização das obras encomendadas e/ou adquiridas pelas instâncias governamentais represente uma parte importante deste estudo, a análise iconográfica de tais obras não foi contemplada. Esta escolha foi feita de maneira consciente, tendo em vista as possibilidades oferecidas pelas fontes encontradas nos acervos, pela bibliografia levantada e pelo prazo oferecido pelo Programa de Pós-Graduação.

Não nos propomos fazer o levantamento e a história de todas as obras de arte que circularam entre a Academia Imperial de Belas Artes e as instâncias oficiais do Governo Imperial, tampouco acreditamos ter encontrado todos os artistas alguma vez financiados diretamente por Dom Pedro II ou pelo Estado. Tal tarefa seria interminável e, conseqüentemente, inglória. Nossa proposta consiste, antes de tudo, na análise das fontes escolhidas, de modo a poder eleger, de maneira consciente, exemplos proeminentes e

¹ As instâncias oficiais do mecenato artístico oitocentista não podem ser resumidas nas relações entre D. Pedro II e a academia. Os diversos ministérios e instituições do Governo Imperial estabeleceram verdadeiras redes de comunicação e/ou financiamento, que não apenas devem ser consideradas, como foram de fundamental importância para a sobrevivência e funcionamento pleno da instituição.

² PROBIC / FAPEMIG – abril de 2011 a fevereiro de 2012.

³ PROBIC / FAPEMIG – maio de 2012 a fevereiro de 2013.

diferenciados⁴. Somente assim podemos compreender conceitos, temáticas e tópicos relevantes para a arte e a cultura do Brasil oitocentista.

No que concerne ao acesso às fontes primárias, detivemo-nos especialmente nas *Atas das Sessões da Congregação de Professores*, entre os anos de 1841 e 1890. Estas fontes encontram-se atualmente disponibilizadas *online*, no *site* do Museu D. João VI⁵. Também realizamos visitas técnicas ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, entre os meses de julho e setembro de 2013. Os documentos pertinentes à pesquisa foram reproduzidos e disponibilizados para uso geral do Laboratório de História da Arte.

Entre outubro e dezembro de 2013, deu-se início a uma negociação junto ao Arquivo Nacional para a reprodução da documentação pertencente à *Série Educação*, Fundo Escola Nacional de Belas Artes. A verba foi devidamente liberada pela FADEPE-JF, a partir do Projeto Pesquisador Mineiro / Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo. Infelizmente, o Arquivo Nacional acusou o grande volume documental como fator que impossibilitou o encaminhamento do pedido. Tal empecilho, aliado ao problema dos altos custos de estadia no Rio de Janeiro, fez com que optássemos pela priorização da análise das fontes disponibilizadas pelo Museu D. João VI.

A cronologia central do trabalho corresponde ao período do reinado de D. Pedro II (1840-1889), um tempo particular da nossa história nacional que inspirou uma viva renovação cultural, particularmente afeiçoada à propaganda, ao poder e à identidade da nação. Por outro lado, a escolha das datas-limite desse estudo não pode ser reduzida a marcos políticos icônicos⁶, uma vez que sua delimitação temporal coincide também com uma das grandes reformas dos estatutos da Academia Imperial de Belas Artes, a saber: a *Reforma Republicana* (assinada em 08/11/1890)⁷. O período demarcado abrange, assim, quase toda a vida útil da

⁴ Esta metodologia foi utilizada também por Susana Gonçalves, em sua tese de doutorado sobre o retrato barroco em Portugal. Ver: GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750): conceitos, tipologias e protagonistas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012. Tese de Doutorado; Especialização em Arte, Patrimônio e Restauro; Departamento de História; Instituto de História da Arte; Faculdade de Letras; Universidade de Lisboa; Lisboa, 2012. p. 28.

⁵ Apesar da facilidade de acesso a essa documentação, trata-se de um conjunto de fontes permeado por muitas lacunas. Na década de 1870, o edifício da Escola Nacional de Belas Artes foi atingido por um incêndio, resultando na perda de grande parte da história da instituição. No que se refere à documentação aqui analisada, foram perdidas as atas que abordam os anos de 1874 a 1882.

⁶ Coroação de D. Pedro II (1841) e Proclamação da República (1889).

⁷ A *Reforma Republicana* foi responsável pela transformação da Academia Imperial de Belas Artes em Escola Nacional de Belas Artes, sendo executada após a Proclamação da República e atendendo aos anseios de mudança que já se anunciavam desde a década de 1880. As consequências dessa reforma e o funcionamento da Escola Nacional de Belas Artes, entre o final do século XIX e início do século XX, são devidamente discutidos nos trabalhos de Arthur Valle e Camila Dazzi. Ver: DAZZI, Camila. *Pôr em prática a Reforma da antiga Academia: a concepção e a implantação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. VALLE, Arthur Gomes. *A Pintura na*

Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1826 e devidamente organizada a partir da direção de Félix-Émile Taunay (1834-1851).

A pesquisa em História da Arte tem avançado demasiadamente em nosso país ao longo das últimas décadas. Tem-se trazido à luz novas informações sobre a produção artística nacional, desfeito preconceitos que rodearam determinados períodos históricos e estilos artísticos, contextualizado opções estéticas e reavaliado teorias e métodos aplicados à disciplina. Entretanto, apesar de todos os avanços que esta disciplina conheceu, há ainda áreas menos exploradas que outras, como a produção da Academia Imperial de Belas Artes e o mecenato artístico imperial.

De fato, durante a maior parte do século XX, a arte brasileira oitocentista foi desmerecida e subestimada por historiadores e pesquisadores, marcados ideologicamente por uma perspectiva modernista⁸ da arte. Profundamente influenciados pelos ideais artísticos propagados pelo movimento modernista da década de 1920, esses estudiosos estabeleceram suas críticas à arte do século XIX com base em seu caráter acadêmico⁹.

Somente a partir da década de 1980 foi possível perceber um esforço de revisão historiográfica da arte oitocentista, por parte de uma nova geração de pesquisadores brasileiros. Na tentativa de estabelecer um ponto de vista diferenciado, os historiadores da arte recentemente têm adotado a ideia de que o século XIX representou um período cultural autônomo, com ideologias próprias e maneiras distintas de encarar o mundo e a sociedade. Além do mais, consideram que a arte oitocentista já era moderna à sua maneira, uma vez que a modernidade não deve ser pensada em termos de ruptura com o passado, mas como conciliação entre os novos saberes adquiridos e a tradição¹⁰. De acordo com Sônia Gomes Pereira:

Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

⁸ Segundo Arthur Gomes Valle, “a noção de Modernismo na pintura, a qual faremos referência durante todo o trabalho, é aquela conhecida, segundo a qual a pintura moderna se caracteriza pela sua autonomia e seu caráter autocrítico, bem como pela sua independência em relação à natureza e, também, com relação às demais artes. Tal noção encontrou a sua mais difundida formulação nos anos 1940, nos célebres textos de Clement Greenberg, que postulava, como consequência extrema do movimento moderno, a eliminação, em cada arte, de ‘todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomados dos meios de qualquer outra arte ou obtido por meio deles. Assim, cada arte se tornaria ‘pura’ e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade bem como de sua independência””. Ver: GREENBERG apud VALLE, Arthur. *Op. Cit.* p. 05.

⁹ A expressão *arte acadêmica*, utilizada neste trabalho, compreende seu significado estritamente institucional, ou seja, refere-se à arte produzida dentro do sistema acadêmico de ensino. Ver: PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2008. p. 09.

¹⁰ Idem, p. 10.

Um dos assuntos privilegiados nessa recente reavaliação crítica da arte brasileira do século 19 tem sido o interesse em reestudar a academia – no caso do Rio de Janeiro, a Academia Imperial de Belas Artes – nas várias instâncias em que ela se oferece a estudo: como estrutura de ensino propriamente dita; como instituição normalizadora do campo artístico, pela organização de exposições gerais e pela concessão de prêmios; e como instituição participante de um projeto político mais amplo de construção da nação – por meio de uma produção induzida temática e formalmente¹¹.

Assim, o interesse em estudar a Academia Imperial de Belas Artes e suas relações com o Governo Imperial pode ser considerado extremamente recente e promissor. O antiacademicismo, que associou durante várias décadas a Academia Imperial de Belas Artes a uma imagem de estabelecimento retrógrado, avesso às inovações estéticas e à realidade brasileira, deixou, sem dúvida, inúmeras lacunas a serem preenchidas no estudo das artes e instituições do século XIX¹².

De fato, as obras produzidas acerca da Academia Imperial de Belas Artes têm sido elaboradas apenas recentemente, por uma nova geração historiadores da arte, livre dos preconceitos modernistas que marcaram a história da arte brasileira até a década de 1980¹³. Dentre eles, devemos ressaltar a importância dos trabalhos de Jorge Coli, que se dedicou à pintura histórica do século XIX, tornando-se um dos primeiros em sua geração a romper o silêncio imposto pela historiografia modernista a respeito da arte acadêmica¹⁴. A historiadora da arte Sônia Gomes Pereira também se aplicou ao resgate da arte brasileira oitocentista, desconstruindo paradigmas criados ao longo do século XX e destacando os principais aspectos das produções artísticas e arquitetônicas dos Oitocentos¹⁵.

Já a historiadora Cybele Vidal Neto Fernandes, em sua tese *Os Caminhos da Arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*, dedicou-se ao estudo da problemática de ensino adotada na instituição, a partir da segunda metade do século XIX, privilegiando o acervo de caráter didático pertencente ao Museu D. João VI¹⁶.

¹¹ PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 1, 2001. p. 73.

¹² FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Pintura nas Exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *Primeiros Escritos*, n. 6, jul. 2001. p. 08.

¹³ COLI, Jorge. *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. P. 10.

¹⁴ CHRISTO, Maraliz, de C. V. (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional: História e Patrimônio*. Rio de Janeiro: MHN, 2007. p. 45.

¹⁵ PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Op. Cit. p. 10.

¹⁶ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

Letícia Squeff, por sua vez, em *O Brasil nas Letras de um Pintor*¹⁷, explorou a vida e os escritos no campo de história da arte de Manuel de Araújo Porto-alegre, dando ênfase especial ao seu ufanismo nacionalista e às suas propostas políticas para as artes no Brasil.

Finalmente, os trabalhos de Arthur Gomes Valle¹⁸ e Camila Dazzi¹⁹, constituem uma importante fonte de estudos para a compreensão do processo de transformação da Academia Imperial de Belas Artes em Escola Nacional de Belas Artes, por ocasião da Proclamação da República no Brasil.

Uma vez elucidada a novidade dos estudos sobre a Academia Imperial de Belas Artes, devemos nos voltar para o aspecto praticamente embrionário em que se encontram as pesquisas sobre mecenato artístico no Brasil dos Oitocentos²⁰. Embora a atuação de D. Pedro II como verdadeiro mecenas das artes e das ciências no Brasil seja mencionada pela maioria dos estudiosos da vida cultural do Império, pouco se sabe sobre a verdadeira extensão dos investimentos estatais e pessoais do imperador para o desenvolvimento de seu projeto civilizatório no país. De fato, os materiais produzidos até então pecam pela generalização com que tratam a relação estabelecida entre D. Pedro II e a produção artística imperial, dificultando o avanço dos estudos no campo do mecenato²¹.

Com exceções no que se refere ao trabalho de Auler²², os autores arrolados não nos trazem informações mais específicas como quanto, quando, como e onde o estado fez investimentos. Tampouco analisaram cada caso, o que os levaria a relativizar os juízos. Esta superficialidade está no que a historiografia da arte brasileira, muitas vezes desinteressada em relação ao século XIX, nos legou²³.

A antropóloga e professora da USP Lilia Moritz Schwarcz, em seu livro *As Barbas do Imperador*, enfatiza que a participação do imperador no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e sua postura de Patrono da Academia Imperial de Belas Artes foram responsáveis

¹⁷ SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

¹⁸ VALLE, Arthur Gomes. Op. Cit.

¹⁹ DAZZI, Camila. Op. Cit.

²⁰ Devemos destacar os avanços de alguns autores nos estudos acerca do mecenato das irmandades e ordens religiosas durante o período colonial. Dentre eles, citamos: Hannah Levy, Adalgisa Arantes Campos e Ângela Brandão.

²¹ BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpdro.htm. p. 08.

²² Os autores se referem à obra *Os Bolsistas do Imperador*, em que Guilherme Auler reúne a documentação relacionada aos investimentos do Imperador D. Pedro II na educação de seus súditos, encontrada no Arquivo da Casa Imperial, no Arquivo da Superintendência e no Arquivo da Companhia Imobiliária, em Petrópolis na década de 1950. Ver: AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco, 1956. p. 07-12.

²³ BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. Op. Cit. p. 08.

por transformar o romantismo no projeto oficial do Império²⁴. De fato, o interesse de D. Pedro II na produção artística brasileira ia além do amor às artes. Tratava-se de uma tentativa de fomento do bom gosto e de formação de uma arte nacional, que divulgasse os ideais do Império. Em última instância, a proteção do imperador às artes consistia em uma garantia da consolidação do aparato simbólico pertencente ao projeto civilizatório imperial²⁵.

Cybele Vidal Neto Fernandes assim define a relação entre o Governo Imperial e a instituição de ensino artístico:

No caso estudado, a estreita relação da Academia com D. Pedro II talvez seja melhor definida, não como um mecenato, mas como um patronato, isto é, a relação que se estabelece na prerrogativa do patrono sobre determinado agente, no estado ou condição de patrão, e não somente de protetor, estabelecia, certamente, uma espécie de reforço à condição própria do regime acadêmico classicizante, que orientava a Academia. Na verdade, a proteção de D. Pedro sobre as artes não era, de modo algum, desinteressada²⁶.

Tendo em vista essas considerações, neste trabalho optamos pelo uso da palavra patronato somente para indicar as relações estabelecidas entre a Academia Imperial de Belas Artes e o Governo Imperial. O termo mecenato, entretanto, foi usado em um sentido mais amplo, que não só engloba as situações de patronato, mas também designa relações interpessoais entre artistas e mecenas.

O crítico e historiador da arte Quirino Campofiorito, no quarto volume de sua coleção *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, reconhece o papel do imperador no estímulo às artes, através da concessão de bolsas de estudo (tanto para financiar a frequência de alunos na Academia Imperial de Belas Artes, como para sustentar artistas enviados à Europa para complementação dos estudos), do financiamento da instituição e do comparecimento aos eventos da academia. Entretanto, o autor destaca também o grau de limitação temática e técnica dos artistas sob a proteção do Governo Imperial²⁷.

As implicações da relação entre academia e Estado revelam-se, portanto, na realização da prestação de serviços artísticos em favor do Governo Imperial. O fomento do bom gosto estava a serviço do Império, divulgando também os ideais e símbolos nacionais, caros ao

²⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 146-148.

²⁵ DAZZI, Camila. Op. Cit. p. 297.

²⁶ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Op. Cit. p. 296.

²⁷ CAMPOFIORITO, Quirino. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado (1850-1890)*. São Paulo: Pinakothek, 1983. p. 19.

governo de D. Pedro II. A proteção às artes e aos artistas era a garantia da concretização de um aparato simbólico, que fazia parte do projeto civilizador do Segundo Reinado²⁸.

Uma vez que o processo de construção de uma memória nacional a ser celebrada e preservada encontra-se sempre perpassado por intencionalidades, torna-se sintomático notar o esforço realizado pelo Estado Imperial em construir uma história nacional e uma iconografia oficial. Entretanto, não podemos tomar como pressuposto que toda a produção da Academia Imperial de Belas Artes tenha correspondido em uníssono ao projeto imperial. Como uma instituição heterogênea, constituída, antes de tudo, por indivíduos, a academia foi marcada pela penetração, ainda que discreta, de novos ideais estéticos e intelectuais. Tal como afirmara uma vez Clifford Geertz, a arte deve ser entendida também como produto de uma problemática do imaginário do artista, possuindo uma originalidade e uma singularidade próprias²⁹.

Assim, deve-se reconhecer que o patrocínio imperial foi imprescindível para o desempenho da instituição³⁰ e para a afirmação dos artistas no período estudado, uma vez que a sociedade brasileira oitocentista era marcada pela existência ainda incipiente de um mercado consumidor para as artes plásticas. Especialmente a partir da década de 1840, a Academia Imperial de Belas Artes, como uma das principais instituições oficiais do período³¹, passou a incumbir-se da criação de símbolos nacionais, responsáveis pela formação de um imaginário nacional. A participação da instituição no projeto pós-independência e na discussão em torno da composição de uma memória nacional era consequência direta da necessidade de se dotar o país de um passado único e coerente³².

Através da realização desse breve levantamento bibliográfico, esperamos haver elucidado que a carência de estudos incisivos sobre a participação do Governo Imperial no

²⁸ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Op. Cit. p. 97.

²⁹ Idem, p. 298.

³⁰ Ainda assim, quase toda a existência institucional da Academia Imperial de Belas Artes esteve marcada por sérios problemas financeiros, burocráticos e didáticos. Segundo Elaine Cristina Dias, os críticos da época também eram muito contundentes nesse aspecto, atentando para os baixos salários e para a pequena verba dedicada à instituição. A consequência dessa situação seria o pouco prestígio concedido aos artistas, que precisariam de profissões alternativas que garantissem sua sobrevivência. Ver: DIAS, Elaine Cristina. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Campinas: Unicamp, 2005. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Universidade de Campinas, Campinas, 2005. p. 203.

³¹ A *Academia Imperial de Belas Artes* logrou o status de importante instituição do Império, juntamente com o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, o *Colégio D. Pedro II* e as faculdades de direito, medicina e engenharia.

³² CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. In: Dossiê: Los relatos icónicos de la nación, *Arbor*, Revista do Consejo Superior de Investigaciones Científicas da Espanha, v. 185, n. 740, nov. /dez. 2009. p. 1153.

universo artístico do século XIX transforma nossa proposta em uma contribuição importante para o aprofundamento dos estudos acerca da sociedade e da cultura oitocentistas.

Esta pesquisa se insere na atual tendência da historiografia brasileira, buscando promover uma reavaliação crítica do contexto de produção artística do século XIX, através do levantamento das fontes primárias, presentes no acervo do Museu D. João VI³³. Assim, esperamos que o tratamento das fontes primárias, combinado à análise da bibliografia existente, auxilie a encontrar pistas e ajude a elucidar alguns aspectos centrais em relação à questão do mecenato artístico no século XIX.

O primeiro capítulo privilegia uma abordagem institucional da Academia Imperial de Belas Artes, desde a sua fundação, em 1826, até a sua transformação em Escola Nacional de Belas Artes, em 1890. Através da análise dos Estatutos da academia (1831, 1855 e 1890) e de suas Atas das Sessões da Congregação de Professores, buscamos compreender de que forma se manifestava a esfera do poder no meio acadêmico. O diálogo bibliográfico focou-se, portanto, nos historiadores da arte que se dedicaram a uma reavaliação do papel da AIBA no Segundo Reinado.

O segundo capítulo tem como objetivo abordar a questão do relacionamento instituído entre os artistas acadêmicos e o Governo Imperial. Para a compreensão desta relação, é mister o estabelecimento de um diálogo com a bibliografia produzida sobre os sistemas de Corte e o papel exercido pelos artistas na fabricação das imagens monárquicas³⁴. Abordamos a questão do financiamento dos estudos de artistas por D. Pedro II, contemplando os dados coletados nas *Atas das Sessões Presidência – Diretor (1841 a 1890)*³⁵ e na obra *Os Bolsistas do Imperador*, de Guilherme Auler (1955).

Neste capítulo, vale ressaltar que utilizamos a denominação *bolsistas* para designar aqueles artistas que foram agraciados com bolsas de estudo para cursar na Academia Imperial de Belas Artes. Tendo em vista que o ensino na instituição era gratuito, acreditamos tratar-se de alunos que migraram de outras cidades ou províncias para estudar na Corte, onde o custo de vida era muito mais elevado. Já no caso da expressão *pensionistas*, utilizamo-la no caso de artistas que tiveram seus estudos no exterior custeados pelo Governo ou pelo Imperador.

³³ *Atas das Sessões Presidência – Diretor 1841-1856, Atas das Sessões Presidência – Diretor 1856-1874 e Atas das Sessões Presidência – Diretor 1882-1890*. Disponíveis em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=academia%20imperial%20de%20belas%20artes>. Acrescente-se a essas fontes, os *Estatutos da Academia Imperial de Belas Artes, em 1831, 1855 e 1890*. Disponíveis em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/documentos.htm>.

³⁴ Devemos destacar os trabalhos dos pesquisadores ligados aos casos de mecenato, tais como Francis Haskell, Martin Wackernagel, Jacob Burckhardt e K. Pomian, e também as pesquisas de Norbert Elias e Peter Burke.

³⁵ Fontes documentais disponibilizadas pelo Museu D. João VI.

O terceiro e último capítulo ocupou-se das obras encomendadas e/ou adquiridas pelas instâncias do Governo Imperial, ao longo do período estudado. Em um primeiro momento, foi realizado um breve balanço da circulação das obras de arte, que por motivo de compra, encomenda ou doação, transitaram entre a Academia Imperial de Belas Artes e o Estado. Em um segundo momento, o foco foi direcionado para os principais gêneros artísticos da época, a saber: a pintura histórica, o retrato e a pintura de paisagem. Através do processamento dos dados obtidos nas *Atas das Sessões Presidência – Diretor (1841 a 1890)*³⁶ e nos *Catálogos das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes (1840 e 1884)*³⁷, foram identificadas as temáticas artísticas valorizadas entre 1840 e 1889, relacionando-as ao contexto em que foram produzidas e adquiridas. Assim, almejamos compreender as estratégias artísticas utilizadas pelo Governo Imperial para a difusão de seu projeto civilizatório, responsável pela construção da memória e identidade nacionais. Por se tratar de um tema ainda pouco desenvolvido na historiografia brasileira, esperamos que a pesquisa auxilie a encontrar pistas que ajudem a lançar novas questões para o universo artístico brasileiro dos Oitocentos.

³⁶ Fontes documentais disponibilizadas pelo Museu D. João VI.

³⁷ 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 Pinakothek, 1990.

1. A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E O GOVERNO IMPERIAL

A experiência da Academia Imperial de Belas (1826-1890), no Rio de Janeiro, deveu muito à repercussão de suas congêneres europeias, especialmente da *Académie des Beaux-Arts de Paris*. A partir do século XVII as academias de arte³⁸ iniciaram um movimento de difusão por toda a Europa, alcançando seu ápice na França do Antigo Regime, onde predominaram o classicismo e o estreitamento dos laços estabelecidos entre a arte e os imperativos da Nação³⁹. Surgia, então, um modelo acadêmico mais burocrático, regrado e cuja principal característica consistia em seu vínculo com o Estado.

O rei assumia o compromisso de doar à nova instituição uma soma fixa, além de salas no *Collège Royal de l'Université*. Essa promessa correspondia, por sua vez, a transformar a academia em um empreendimento da Coroa, com suas consequências mais imediatas, que implicavam em estreitar os laços entre a criação artística e as necessidades urgentes da própria nação⁴⁰.

O poder absolutista buscou exercer, nas academias de arte, o mesmo controle verificado em outras esferas da sociedade. A rígida hierarquia interna e a dependência da boa vontade do rei facilitaram a imposição dos interesses da Coroa no campo da produção artística e cultural. O programa de ensino adotado pelas academias de arte manteve-se vigente durante todo o século XVIII e a maior parte do século XIX. O classicismo, fruto da reverência artística aos cânones da Antiguidade e da crença na pedagogia dos grandes gêneros artísticos⁴¹, transformou-se em arte do Estado, vinculando rapidamente o artista ao serviço da Corte⁴².

O modelo de ensino e produção das artes, propagado pela *Académie des Beaux-Arts*, inspirou a criação de instituições congêneres não apenas no ambiente europeu, mas também

³⁸ O contexto humanista italiano esteve estreitamente vinculado ao nascimento desse tipo de instituição, sendo responsável pela gênese das academias de arte, tal como hoje as entendemos. Ao longo dos séculos XV e XVI, a palavra academia³⁸ passou a referir-se a uma instituição exclusivamente dedicada ao ensino artístico. Para maiores informações sobre a origem das academias de arte europeias, sugerimos a leitura do livro *As Academias de Arte*, de Nikolaus Pevsner. Ver: PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

³⁹ Sobre a construção da imagem de Luís XIV e a manipulação do imaginário acerca da monarquia absolutista francesa, ver: BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

⁴⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução à edição brasileira. In: PEVSNER, Nikolaus. Op. Cit. p. 13.

⁴¹ Ao longo dos séculos XVIII e XIX, os gêneros da pintura podiam ser classificados como de maior ou menor importância, de acordo com os encorajamentos a eles concedidos dentro do ambiente das academias de arte. Como exemplo de gênero maior, podemos citar a pintura histórica. Por sua vez, como gêneros menores, podemos citar a retratística, a paisagem, a natureza morta (considerada um gênero feminino) e a pintura de gênero.

⁴² SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução à edição brasileira. In: PEVSNER, Nikolaus. Op. Cit. p. 15.

em países de tradição recente, nos recém-criados Estados latino-americanos⁴³. O projeto de fundação de uma academia de arte e ofícios em território luso-brasileiro teve origem em 1800, enfatizando-se ao longo da regência de D. João, especialmente após a vinda da família real para o Brasil. Transmigrada a Corte, era necessário ressignificar sua história e sua memória. Assim, em uma sociedade majoritariamente analfabeta, a criação de uma iconografia oficial, através do ensino artístico acadêmico, parecia a solução perfeita para resolver o problema de representação⁴⁴ dessa Corte transmigrada e de passado breve.

1.1. Fundação e consolidação da Academia Imperial de Belas Artes.

Durante quase todo o período colonial, o ensino artístico na América Portuguesa esteve relacionado às oficinas (religiosas ou laicas), formadas por artistas e artesãos que se relacionavam através da dinâmica de mestre e aprendiz. Em 20 de novembro de 1800, o então príncipe regente D. João realizou a primeira tentativa de implantação de um ensino sistematizado das artes no Brasil, através da criação da Escola Pública de Desenho e Figura no Rio de Janeiro.

O artista brasileiro Manuel Dias de Oliveira⁴⁵ (c.1763-1837) foi nomeado Professor Régio de Desenho e Figura e Diretor da nova aula. Também conhecido como *O Brasiliense* em Portugal, Oliveira foi aluno das Aulas de Desenho e Pintura da Academia do Nu da Real Casa Pia, em Lisboa, além de permanecer mais de dez anos em Roma, na condição de

⁴³ A Academia das Nobres Artes foi fundada no ano de 1783, na Cidade do México.

⁴⁴ Jacques Rancière define do seguinte modo o conceito de representação: “De fato, a obrigação representativa consiste em três coisas. Em primeiro lugar, é uma dependência do visível em relação à palavra. Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver [...]. A essa regulagem da visão corresponde uma segunda regulagem, que diz respeito à relação entre saber e não saber, entre agir e padecer. É o segundo aspecto da obrigação representativa. A representação é um desdobramento de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa [...]. A questão empírica do público e a questão da lógica autônoma da representação estão assim ligadas. Trata-se do terceiro aspecto da obrigação representativa. Ela define uma determinada regulagem da realidade. Essa regulagem toma forma de uma dupla acomodação. De um lado, os seres da representação são fictícios [...]. Contudo, esses seres fictícios não deixam de ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados”. Ver: RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 123-126.

⁴⁵ Manuel Dias de Oliveira nasceu em cerca de 1763, no município fluminense de Santana de Macacu, atual Cachoeiras de Macacu. O artista pardo iniciou seus estudos no Rio de Janeiro onde, graças ao seu talento, atraiu a atenção de alguns ricos comerciantes que lhe custearam a viagem de especialização em Portugal. Para acompanhar a biografia e a obra desse personagem, sugerimos a leitura das pesquisas de Anna Maria Monteiro de Carvalho: CARVALHO, Anna Maria Monteiro de. Manuel Dias de Oliveira e a pintura oficial da Corte no Brasil. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.). *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPSE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), 2010.

pensionista da Academia Portuguesa de Roma⁴⁶. Foi aluno do pintor Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787) e colega de Domingos Antonio de Sequeira (1768-1837). Devido ao seu aperfeiçoamento na Itália, Manuel Dias de Oliveira recebeu a alcunha de *O Romano*. Após a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, ele assumiu também o cargo de Pintor e Decorador da Corte, sendo agraciado com a Ordem de Cristo por D. João VI.

Segundo Anna Maria Monteiro de Carvalho, o prestígio de Manuel Dias de Oliveira decaiu após a chegada dos artistas franceses em 1816: “até então, seus quadros e trabalhos ornamentais eram muito desejados, desde a chegada da família real e sua corte em 1808, quando foi responsável por grande parte das decorações para recepcioná-las”⁴⁷. O artista foi aposentado de seu cargo de Professor de Desenho e Pintura através de decreto real, emitido por D. Pedro I em 15 de outubro de 1822. Sua vaga de lente foi preenchida pelo pintor português Henrique José da Silva (1772-1834). Com a fundação da Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios, em 1826, seu nome caiu, finalmente, no ostracismo.

A transferência da Corte Portuguesa para o Brasil, em 1808, foi responsável por uma grande transformação política, econômica e cultural naquela cidade que seria, um dia, elevada à categoria de capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (1815-1822). Entre as inúmeras medidas implementadas por D. João VI no Rio de Janeiro, encontra-se a mobilização em torno da criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1816⁴⁸ que buscasse promover uma formação das elites e difundisse entre os membros mais notáveis da Corte os preceitos iluministas⁴⁹. A contratação de artistas estrangeiros, provenientes da França, um dos países de maior referência artística do mundo, fez parte de uma tentativa de transformar o Brasil em um lugar de cultura e civilização. Assim, ao menos teoricamente, “a ideia era formar um grupo sólido e centralizado, e, como na França, impor padrões, modelos, gêneros e gostos”⁵⁰.

Em 1815, Joachim Le Breton (1760-1819), Secretário Perpétuo da Quarta Classe de Belas Artes do *Institut de France*, iniciou uma articulação junto ao Ministro português Francisco José Maria de Brito para a implantação, no novo reino português na América, de um projeto de desenvolvimento da indústria e das artes. Segundo Angela Ancora da Luz, “o grupo teria que criar e transformar as estruturas existentes, uma vez que não havia um

⁴⁶ Também conhecida como Colégio Português das Belas-Artes, esta instituição funcionou em Roma entre os anos de 1712-1760 e 1787-1798. O pensionato foi criado ao longo do reinado de D. João V, funcionando como principal meio de aperfeiçoamento para os alunos mais talentosos de Portugal.

⁴⁷ CARVALHO, Anna Maria Monteiro de. Op. Cit. p. 57.

⁴⁸ PEREIRA, Sonia Gomes. Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.). Op. Cit. p. 55.

⁴⁹ PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Op. Cit. p. 13.

⁵⁰ SCHWARCZ, Lília. In: PEVSNER, Nikolaus. Op. Cit. p. 19.

desenvolvimento cultural que permitisse o modelo artístico de ensino como Le Breton sonhara: a criação de uma grande escola de formação de artistas na América do Sul⁵¹.

Em vinte e seis de março de 1816, os esforços de Le Breton permitiram a chegada ao Brasil de um grupo de artistas franceses, composto pelo arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), os pintores Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848), o escultor Auguste Taunay (1768-1824), o gravador Charles Pradier (1786-1847), o músico Sigismund Neukomm (1778-1858) e os escultores Marc (1788-1850) e Zéphérin Ferrez (1797-1851)⁵². Le Breton agiu de maneira inteligente ao selecionar e contratar seus artistas e artífices: dentre eles, alguns experimentavam momentos de dificuldade com o governo francês; outros, por outro lado, simplesmente sentiam-se atraídos pelas experiências exóticas que a viagem ao Brasil poderia lhes proporcionar⁵³. Este grupo heterogêneo ficou conhecido como Missão Artística Francesa.

Chegando ao Brasil, Le Breton traça um criterioso plano de ensino que incorporava as artes e os ofícios, retomando os modelos das escolas de ofício francesas dos séculos XVII e XVIII, e também aqueles referentes às belas-artes utilizados nas Academias. Privilegiava o desenho e os modelos concernentes à Antiguidade Clássica, fazendo novamente referência ao sucesso da Academia das Nobres Artes mexicana, já reverenciada por Humboldt em seu ensaio sobre a Nova Espanha⁵⁴.

Le Breton e seu grupo de artistas deixaram o contexto de agitação política europeia para encontrar, em território luso-brasileiro, as instabilidades políticas e sociais de um país em formação. Na tentativa de colocar seus talentos em prática, os artistas franceses tentaram criar uma imagem oficial para o Estado. Já nos primeiros meses após sua chegada, foram incumbidos da execução de quadros históricos e cenografias, além de se dedicarem à decoração de inúmeras festas públicas – atribuição que fazia parte do universo artístico francês, especialmente durante as celebrações do Império Napoleônico⁵⁵. O projeto da Academia Imperial de Belas Artes, embora tardasse em transformar-se em realidade, teria como objetivos principais o fortalecimento do monarca português e faria parte de uma estratégia de fortalecimento do próprio Estado, agora instalado na antiga colônia tropical.

⁵¹ LUZ, Angela Ancora. *Uma Breve História dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Caligrama, 2005. p. 51.

⁵² CHRISTO, Maraliz, de C. V. (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional: História e Patrimônio*. Op. Cit. p. 1149.

⁵³ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Op. Cit. p. 50.

⁵⁴ DIAS, Elaine. Op. Cit. p. 45.

⁵⁵ Idem, p.46.

A iniciativa foi coroada no dia doze de agosto do mesmo ano, data de outorga do Decreto de criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Entre outras particularidades, o decreto deixa claro que os objetivos da recém-criada escola estariam muito ligados à modernização e ao progresso da ex-colônia. Além disso, o texto aponta não só para a necessidade do aprimoramento do gosto no campo das belas artes, mas principalmente para uma série de problemas imediatos que deveriam ser resolvidos de forma pragmática:

Atendendo ao bem comum que provem aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estatística para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Belas Artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas; e querendo para tão úteis fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade e ciência de alguns estrangeiros beneméritos, que têm buscado a minha real e graciosa proteção para serem empregados no ensino e instrução daquelas artes [...]⁵⁶.

O projeto inicial da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios consistia, assim, na criação de uma escola de belas artes, que servisse também como um centro de preparação de artífices. A formação de profissionais dependeria diretamente da capacidade, formação e competência de seus mestres e o sistema de ensino das atividades artísticas e industriais estaria ancorado em disciplinas ligadas ao desenho. Contudo, os planos ligados à Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios nunca se cumpriram. Segundo a historiografia tradicional, encabeçada por um dos primeiros biógrafos da academia, Alfredo d'Escragnon Taunay, entre os principais entraves que impediram a realização do projeto estavam a lentidão da burocracia, a resistência dos portugueses à instalação de artistas franceses em território luso-brasileiro e, principalmente, as lutas políticas internas que desestabilizaram a própria coesão do grupo francês. Devemos lembrar que, em um período de consolidação das instituições no país, as divergências eram comuns e necessárias, principalmente quando se tratava da escolha e adoção de um entre os vários projetos de construção de um Estado nacional.

Em meio à resistência natural de muitos artistas e políticos portugueses, os membros da Missão Francesa enfrentaram um período obscuro após a morte de Le Breton. Sem um

⁵⁶ DECRETO de 12/08/1816, que cria a “Escola Real de Ciências Artes e Ofícios”. In: LUZ, Angela Ancora da. *Op. Cit.* p. 152.

líder que encorajasse a implantação de uma academia de belas artes, muitos se viram desprovidos de certezas profissionais no país. Jean-Baptiste Debret teceu algumas considerações a este respeito, em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*⁵⁷: “os artistas, privados então do seu Diretor, ficaram apenas com o apoio do Ministro das Finanças, pois em geral os outros membros do governo pouco se importavam por um estabelecimento que não existia em Portugal”⁵⁸.

Não é difícil perceber, então, o motivo de a implantação de um modelo de ensino artístico no Brasil não ter sido imediata. A partir de 1820, uma sucessão de decretos recriou os parâmetros mais essenciais da instituição. Em doze de outubro de 1820, foi outorgado o decreto que transformava a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. A nova instituição deveria alocar todos os artistas estrangeiros que já recebiam pensões provenientes da Real Fazenda e também todos os vassalões que se distinguiram no exercício das artes.

Em vinte e cinco de novembro de 1820, outro Decreto foi promulgado, atribuindo ao artista português Henrique José da Silva os cargos de lente de Desenho e diretor da Academia. Além disso, o planejamento de ensino elaborado para a instituição estava baseado na instrução de Desenho praticada em Lisboa. Ainda de acordo com Alfredo d’Escagnolle Taunay, esta decisão não agradava nem um pouco aos franceses, os quais apontavam falhas no projeto e solicitavam liberdade para que os próprios professores desenvolvessem os planos de aula, de acordo com a sua disciplina.

Uma vez que suas possibilidades de atuação na Corte e na Academia tornaram-se cada vez mais restritas, Nicolas-Antoine Taunay optou por retornar a Paris e reassumir seu cargo no Instituto de França. O artista partiu em 1821, deixando no Brasil seus filhos e boa parte de sua produção em terras tropicais⁵⁹. Sua vaga de lente na academia foi preenchida, em 1824, por seu filho, Félix-Émile Taunay, que havia sido educado pelo próprio pai e decidira seguir seus passos na pintura de paisagem⁶⁰.

Nos próximos anos, a Missão Francesa perderia mais dois membros de seu grupo original: Jean-Baptiste Debret e Grandjean de Montigny decidiram deixar a academia e

⁵⁷ Jean-Baptiste Debret registrou em seu livro a flora, a fauna e os costumes do Brasil. O artista também atuou como pintor de corte (embora não ostentasse o título oficial) e professor da academia, dedicando-se principalmente aos temas históricos e retratos oficiais. Grande parte de seus desenhos, aquarelas e percepções foram reunidos em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, cujos três tomos foram publicados em Paris, nos anos de 1834, 1835 e 1839.

⁵⁸ DEBRET apud FERNANDES, *Os Caminhos da Arte*. Op. Cit. p. 60.

⁵⁹ DIAS, Elaine, Op. Cit. p. 53.

⁶⁰ SCHWARCZ, Lília ; DIAS, Elaine. *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. v. 1. p. 242.

lecionar por conta própria. Esses acontecimentos levaram o governo a baixar o Decreto de dezessete de novembro de 1826, que previa a inauguração da Academia das Belas Artes na capital do recém-criado Império⁶¹.

1.2. O projeto pós-independência e a Reforma Lino Coutinho (1831).

Assim, embora o projeto e os esforços de institucionalização do ensino artístico no país fizessem parte de uma aspiração antiga, a criação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro só pôde ser concretizada no ano de 1826. Através do Decreto de número 125 daquele ano, foram lavrados os estatutos da Academia, inaugurada no dia cinco de novembro, na presença do Imperador D. Pedro I e de sua filha D. Maria II. A academia inaugurou, enfim, o ensino artístico formalizado no país, amparando-se nos princípios básicos do classicismo⁶².

O Estatuto de 1826 resultara de uma conjugação dos projetos parciais elaborados em 1824 e que haviam sido organizados por Debret para apresentar ao Ministério das Finanças. De acordo com Cybele Vidal Neto Fernandes, “esse estatuto vigorou até 1831 e referia-se à Imperial Academia e Escola das Belas-Artes reunindo, assim, como nas academias europeias, um centro de estudo e outro de ensino, em uma só instituição”⁶³. Em 1829 e 1830, Debret conseguiu organizar, graças à intermediação de Manuel de Araújo Porto Alegre, as primeiras exposições dos alunos e professores da AIBA⁶⁴. Com o objetivo de atrair o público e registrar os mais novos eventos artísticos do Rio de Janeiro, Debret utilizou seus próprios recursos financeiros e mandou imprimir catálogos das obras expostas. Estes não foram distribuídos apenas no Brasil, mas também foram enviados à França, onde a prática já era comum desde a inauguração dos *Salons*.

Contudo, as divergências entre o diretor e os artistas franceses continuavam a gerar uma série de empecilhos ao funcionamento pleno da instituição, criando um sentimento geral de insatisfação em relação à AIBA. Mais uma vez, foi Debret quem tomou as rédeas da situação, ao apresentar ao Ministério dos Negócios do Império um projeto de reelaboração

⁶¹ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.p. 60.

⁶² PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. p. 15.

⁶³ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. *Op. Cit.* p. 63.

⁶⁴ A primeira exposição foi intitulada como *Exposição da classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Belas Artes. No ano de 1829: terceiro ano de sua instalação. Jean-Baptiste Debret*.

dos Estatutos da Academia, publicados em 1827⁶⁵. Debret sequer esperou os resultados das negociações em favor da Academia, partindo para a França em julho de 1831. Os novos *Estatutos da Academia de Belas Artes*, aprovados no mesmo ano, também ficaram conhecidos como *Reforma Lino Coutinho*, sendo resultado de um esforço conjunto de Félix-Émile Taunay e Grandjean de Montigny, este último o único remanescente da antiga Missão Artística Francesa.

Sendo de sumo interesse para este Império aproveitar-se a mocidade brasileira no estudo das belas artes, para o qual a natureza parece haver-lhe dado um gênio e gosto particular; e achando-se a Academia das Belas Artes estabelecida nesta Corte, quase em uma perfeita nulidade, sem conseguir os fins para que fora criada, pois que nela não se encontra nem aplicação, nem regime, talvez pela absoluta falta de estatutos próprios, que regulem um e outro objeto, obrigando os alunos e os professores, uns a aprenderem, e outros a bem ensinarem as matérias das suas profissões: A Regência atenta em melhorar este ramo de instrução pública, A por bem, em Nome do Imperador, Aprovar o plano de reforma, que lhe foi apresentado [...]»⁶⁶.

O plano de reestruturação incluía, entre outras propostas, o não acúmulo de cargos e a redução das aulas de desenho. Além disso, duas medidas aprovadas nesse documento foram de fundamental importância para o futuro da instituição e de suas relações com o Estado: em primeiro lugar, D. Pedro II foi considerado Protetor Perpétuo da Academia Imperial de Belas Artes; em segundo lugar, foi endossado o papel do Ministro do Império como de Presidente do Corpo Acadêmico, sancionando sua autoridade sobre a instituição. Desse modo, “ficava referendado [...] o papel AIBA como órgão do Estado, o que lhe dava a proteção do monarca e lhe garantia espaço na agenda do ministério”⁶⁷.

Em 1833, Henrique José da Silva afastou-se da direção da Academia Imperial de Belas Artes por motivos de saúde, falecendo no ano seguinte, em vinte e nove de outubro de 1834. Grandjean de Montigny foi eleito novo diretor, mas recusou ocupar-se da diretoria da instituição. Após a realização do novo escrutínio, Félix-Émile Taunay, filho de Nicolas Antoine Taunay, recebeu a maioria dos votos e assumiu a direção da Academia Imperial de Belas Artes, onde atuou como Diretor durante dezessete anos (de 1834 a 1851).

⁶⁵ Elaine Cristina Dias cita Félix-Émile Taunay como o principal responsável pela reorganização dos Estatutos de 1831. Segundo a autora, “sua clara posição de representatividade e liderança no corpo acadêmico, a proteção ministerial e, ao mesmo tempo, a iniciativa de organização da estrutura da Academia mostra a chegada de novos tempos”. In: DIAS, Elaine. Op. Cit. p. 55.

⁶⁶ Estatutos da Academia de Bellas Artes em 1831, referentes à chamada “Reforma Lino Coutinho”. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>. p. 91-92.

⁶⁷ SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Op. Cit. p. 172.

Félix-Émile Taunay (1795-1881) compôs o seletos grupo dos mais importantes personagens ligados às belas artes no Segundo Reinado. Entre os anos de 1824 e 1851, seu destino esteve nitidamente atrelado ao desenvolvimento e funcionamento institucional da Academia Imperial de Belas Artes, em que atuou como professor da Cátedra de Pintura de Paisagem, Secretário (1833) e Diretor (1834 a 1851). Além disso, ocupou também a posição de Professor de Desenho e Paisagem da Família Imperial (1835) e Professor de Francês de D. Pedro II (1838), infiltrando-se no ambiente cortesão do Rio de Janeiro e ampliando consideravelmente suas esferas de influência. Homem dedicado às artes e às letras, Félix foi ainda membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro⁶⁸ e teve a honra de ser agraciado com uma série de títulos, tais como: Detentor do Hábito da Ordem de Cristo (1841), *Chevalier de la Légion d'Honneur* (1843), membro honorário da Academia Imperial de Belas Artes (1852), comendador da Ordem da Rosa (1867) e Barão de Taunay (1871).

Félix-Émile Taunay pode ser considerado como o homem que consolidou a Academia Imperial de Belas Artes. Segundo Angela Ancora da Luz, Taunay “dedicou-se integralmente ao cargo e foi excelente administrador, organizando a Secretaria, o Arquivo, a pequena Biblioteca e a Pinacoteca (1843), formada a partir das obras trazidas pelos artistas franceses, acrescida pelas obras nela produzidas”⁶⁹. Nas mãos de Félix-Émile Taunay, a academia tornou-se, finalmente, um organismo completo.

Uma das primeiras medidas de Taunay como diretor da AIBA consistiu no refinamento dos princípios clássicos do ensino do desenho. A partir das emendas feitas aos Estatutos da Academia no ano de 1834, instituíram-se as aulas com modelos vivos, reforçou-se a necessidade da compra de gessos para o estudo da estatuária antiga e foram traduzidas as principais obras estrangeiras para o estudo da anatomia⁷⁰. Ao longo do período em que atuou como diretor da instituição, Félix-Émile Taunay também foi responsável pela introdução da prática do discurso acadêmico, experiência há muito exercida nas academias europeias, contudo inédita no universo intelectual brasileiro. Em seus discursos, Taunay enfatizava a importância das belas artes para a formação de uma elite culta e para a construção de uma nação mais civilizada.

⁶⁸ O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi criado em 1838 por dois dos principais membros da SAIN (Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional), Januário da Cunha Barbosa e Raimundo José da Cunha Mattos. O IHGB colocou-se como um herdeiro das academias setecentistas, inspirando-se nelas ao estabelecer um padrão meritocrático de recrutamento dos sócios e uma forma de trabalho coletiva, porém centralizada. O instituto herdaria também a tradicional proximidade com o Estado e pela defesa de um projeto de governo monárquico e centralizado.

⁶⁹ LUZ, Angela Ancora da. Op. Cit. p. 59.

⁷⁰ DIAS, Elaine. Op. Cit. p. 75.

O argumento a favor da contribuição das artes para o progresso técnico e a moralização da sociedade tinha raízes diretamente no pensamento ilustrado, além de contribuir para a valorização dos profissionais formados na academia⁷¹. Com efeito, no relatório enviado ao Governo em dezembro de 1844, lê-se:

[...] Ex^o. Sr. em relação às necessidades artísticas da Nação, isto é, à ereção de monumentos, impressão de medalhas, etc., etc., faz-se preciso um centro de educação artística; porém, o que, geralmente e em principio, é indubitável, pode-se tornar duvidoso de fato, quando acontece que a Nação, por um lado, despense com uma Academia para a formação de alunos, os quais uma vez formados não acham empregos por estarem fechadas todas as estradas das Repartições artísticas, e por outro lado, despense nas mesmas Repartições com empregados não formados nesse centro de educação artística nacional.

Assim, a despesa feita com a Academia não tem os seus resultados lógicos e O serviço nacional sofre, e sofre a Academia.

O serviço nacional sofre; os fatos o comprovam. De um quarto de século para cá, nem um só monumento que mereça este nome, se tem levantado, apesar do cabedal consumido em construções, nem um símbolo plástico qualquer que sirva para a glória do Brasil.

A Academia das Belas Artes sofre, experimentando toda a languidez de uma Instituição isolada, sem relação com a sociedade, sem utilidade positiva, por conseguinte sem porvir, com Professores que o fato da sua inatividade desacredita às vistas dos estudantes. Estes dois interesses, entretanto, seria fácil conciliá-los e satisfazê-los por sua coordenação⁷².

Seu objetivo era convencer o Governo da utilidade da Academia Imperial de Belas Artes como órgão público e da proficuidade das profissões liberais a ela ligadas. De fato, para Taunay, a base da consolidação da academia como instituição útil à economia imperial, à formação do gosto e à glória nacional consistia na arquitetura. Seu argumento rememorava o desenvolvimento artístico de outros países que serviam de exemplo ao Brasil, como Grécia, Itália e França. Da mesma forma, D. Pedro II, em seu incentivo às artes, deveria ser colocado no mesmo nível de outros grandes personagens políticos, como Péricles e Napoleão. O investimento em monumentos, considerados sinônimos da glória dos países, consistia em uma empreitada que se harmonizava com a construção da memória do Império brasileiro⁷³.

Na hierarquia dos gêneros privilegiada por Félix-Émile Taunay, durante o período em que atuou na Direção da Academia Imperial de Belas Artes, a retratística assumiu o segundo posto mais importante, sendo precedida apenas pela arquitetura. O grande prestígio do gênero

⁷¹ SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: FAPESP, 2012. p. 90.

⁷² *Relatório enviado ao Governo em 20/12/1844, dando conta das necessidades da Academia*. In: GALVÃO, Alfredo. Felix Emílio Taunay e a Academia das Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1968. p. 151.

⁷³ DIAS, Elaine. Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851). *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. n. 9, p. 81-100, 2008. p. 96.

do retrato deveu-se, principalmente, ao contexto político experimentado pelo país. A necessidade de divulgação da imagem do jovem monarca a todas as províncias do Império, associada ao desejo de registro visual dos grandes personagens da história do Brasil, garantiu a criação de uma memória visual para a nação e o estabelecimento de uma política pedagógica através das belas artes. Em última instância, a encomenda de retratos oficiais garantiu não só o sustento dos artistas formados pela academia, como fortaleceu os laços estabelecidos entre a instituição e o Governo Imperial⁷⁴.

Assim, tendo ao seu lado a forte presença de Grandjean de Montigny, o diretor enfrentou as dificuldades de afirmação da academia nos espaços da Corte. Sempre atento aos problemas urbanos, presentes no Rio de Janeiro, Taunay transformou a arquitetura, a escultura e a retratística nas principais vertentes da instituição. Ainda que já fosse conhecida a função pedagógica das artes plásticas, o contexto político da década de 1840 e a cultura nacionalista, que sucederam a Coroação de D. Pedro II, tornaram ainda mais evidente a necessidade de formação de uma arte com bases sólidas, didáticas e nacionais.

Por um lado, Félix-Émile Taunay buscou conquistar para a instituição um espaço na sociedade e na Corte, por meio da Arquitetura e da Retratística. Em um segundo plano, estimulou os estudos e a produção nas áreas da pintura histórica e da pintura de paisagem. As sólidas bases implantadas no sistema de ensino da Academia Imperial de Belas Artes, entre as décadas de 1830 e 1850, contribuíram não só para colocar a instituição no contexto de produção artística das nações civilizadas, como também colaboraram diretamente para a formação artística de brasileiros renomados, como Victor Meirelles e Pedro Américo⁷⁵.

Ao longo de sua gestão, Taunay preocupou-se em organizar e aperfeiçoar a metodologia de ensino, com o objetivo de formar profissionais competentes com lugar garantido no campo das artes e da arquitetura do Império. Assim, sempre que surgia a oportunidade de realização de algum serviço remunerado, Félix-Émile Taunay pleiteava-o em favor dos professores e alunos da academia. Lutou por lugares de arquiteto junto à Repartição de Obras Públicas, aceitou encomendas em nome da instituição para a realização de retratos de D. Pedro II e buscou incluir alguns dos seus na fiscalização de projetos de Montigny para algumas Províncias⁷⁶.

A tradição dos salões artísticos, iniciada por Jean Baptiste Debret, foi retomada em 1834, data que marca a primeira distribuição pública de prêmios em cerimônia solene na

⁷⁴ DIAS, Elaine. Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Direções e Sentidos da História da Arte*, out. 2012. p. 1610-1611.

⁷⁵ DIAS, Elaine. Op. Cit. p. 11.

⁷⁶ GALVÃO, Alfredo. Op. Cit. p. 138.

presença do Ministro do Império⁷⁷. O comparecimento do Imperador D. Pedro II à solenidade de abertura das exposições anuais e às provas da academia representava um grande estímulo aos artistas e conferia aos salões um valor cada vez maior.

Entre 1834 e 1851 foram realizadas onze Exposições Gerais, que contribuíram para diversificar a vida artística na Corte. Com o objetivo de estimular o desenvolvimento dos artistas da academia, Taunay solicitou ao Imperador D. Pedro II que as exposições de alunos e professores se tornassem abertas, acolhendo também expositores sem formação acadêmica⁷⁸. No dia doze de dezembro de 1840, inaugurou-se na Academia Imperial de Belas Artes, a I Exposição Geral de Belas Artes do Império.

Adepto de uma didática meritocrática de ensino, Taunay procurou estimular a rivalidade entre os artistas através da distribuição de premiações. Assim, em 1840, o diretor requisitou ao Imperador autorização para a impressão de medalhas, concessão de títulos àqueles que não fizessem parte da instituição e aumento do orçamento para a aquisição de obras expostas nos salões⁷⁹:

Ilmo. Exmo. Sr., Tenho a honra de me dirigir a V. Excia em nome da congregação dos professores desta Academia, para oferecer ao governo imperial a indicação que a mesma Academia, autorizada pelo aviso de 25 de abril do ano p. p., faz a respeito das medalhas de que trata o meu ofício de 28 de dezembro do mesmo ano. Ela propõe que a matéria das ditas medalhas seja ouro, o seu peso três onças, o seu diâmetro dezoito linhas, que, de um lado, elas apresentem a augusta efigie de sua Majestade o Imperador, do outro, a legenda Exposição Geral na Academia de Belas Artes, e, no centro, entre ramos de fumo e café, a inscrição: Prêmio Nacional⁸⁰.

Ainda que as exposições anuais constituíssem um evento expressivo para a vida social na Corte do Rio de Janeiro, elas dependiam das verbas do governo, que nem sempre eram concedidas⁸¹. A crítica artística, ainda incipiente, dirigia-se mais para a organização das exposições e para o papel de Taunay na instituição do que para a análise das obras em si⁸².

⁷⁷ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Pintura nas Exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. Op. Cit. p. 01.

⁷⁸ Carta de 13/03/1840 In LUZ, Angela Ancora da. Op. Cit. p. 61.

⁷⁹ DIAS, Elaine. Op. Cit. p. 193.

⁸⁰ Ofício de 15/04/1840. AN-RJ, SE-IE. In: DIAS, Elaine Cristina. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Op. Cit. p. 193.

⁸¹ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Os Caminhos da Arte. Op. Cit. p. 253.

⁸² DIAS, Elaine. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Op. Cit. p. 212.

Ao lado das Exposições Gerais, o Prêmio de Viagem ao exterior, instaurado em 1845, contribuiu significativamente para a formação dos artistas da Academia Imperial de Belas Artes. Inspirado no *Grand Prix de Rome* da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* de Paris, o Prêmio de Viagem à Europa consistia em uma importante etapa do conjunto de medidas didáticas baseadas no modelo francês de ensino artístico. Os Prêmios de Viagem⁸³ eram atribuídos através de concursos e os premiados tornavam-se, instantaneamente, pensionistas da Academia, recebendo uma quantia de três mil francos para as suas despesas no exterior. Em troca, deveriam frequentar os ateliês de artistas estrangeiros renomados, enviar exercícios e trabalhos para a AIBA, além de executar cópias de obras consagradas. Em geral, o cumprimento das obrigações impostas aos premiados era acompanhado pelo próprio diretor da Academia Imperial de Belas Artes⁸⁴.

Até 1855, Roma, considerada o berço do classicismo, foi o principal centro de estudos dos pensionistas brasileiros. Aos poucos, entretanto, a capital francesa foi ganhando espaço, devido ao seu status de metrópole cultural dos Oitocentos⁸⁵. Ao retornarem ao Brasil, muitos dos artistas agraciados com o Prêmio de Viagem foram incorporados ao corpo acadêmico da Academia, formando um círculo fechado muito criticado no final do século XIX e início do século XX⁸⁶. Além do objetivo de modernização do ensino artístico, os Prêmios de Viagem buscavam atender a uma demanda de complementação da formação do artista. O discurso de abertura do ano escolar na sessão pública de 1841 transmite claramente as preocupações do diretor acerca das possibilidades oferecidas pela carreira artística no Brasil:

É verdade que poucas são por hora as vantagens positivas que a carreira das belas artes vos oferece: pois nem até o fim dos vossos exercícios vos acompanha o patronato público. Quero falar da falta de uma prática seguida pelas nações cultas, a demandar sucessivamente para a Itália os seus estudantes artísticos, mais distintos e capazes. Porém, senhores, esta nobre lembrança aparece, entre outras de igual importância, no relatório da Secretaria do Estado de Negócios do Império de 1840, e é natural de pensar que a atenção dos legisladores, de novo despertada a este respeito pelo governo, se preste benévola às nossas necessidades⁸⁷.

Pouco a pouco, os eventos promovidos pela AIBA conseguiam mobilizar setores cada vez maiores da Corte. A importância de Félix-Émile Taunay na direção da Academia Imperial

⁸³ Também chamados de Prêmios de Primeira Ordem.

⁸⁴ LUZ, Angela Ancora da. Op. Cit. p. 67.

⁸⁵ SIMIONI, A. P. C. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, p. 343-366, 2005. p. 343.

⁸⁶ PEREIRA, Sonia Gomes. Arte Brasileira no Século XIX. Op. Cit. p. 28.

⁸⁷ Ata de 17/03/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856)*. Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 5-11.

de Belas Artes reside, assim, na criação, desenvolvimento e renovação contínua da ideia de fortalecimento e legitimação da instituição aos olhos da sociedade carioca e, principalmente, do Estado⁸⁸.

Graças à sua percepção do papel essencial exercido pelas academias europeias no que concernia o ordenamento dos valores artísticos e os mecanismos de tutela sobre seus membros e alunos, especialmente entre os séculos XVII e XVIII, Félix-Émile Taunay dedicou-se a transformar a Academia Imperial de Belas Artes em uma instituição normalizadora das artes no Império, destinada a ocupar seu espaço de direito na Corte do Rio de Janeiro⁸⁹. Ao longo de sua gestão, Félix impôs um programa de adequação dos modelos franceses e italianos de ensino, instituindo as Exposições Gerais anuais e os Prêmios de Viagem à Europa. Em última instância, fortaleceram-se os laços existentes entre a academia e o Paço Imperial, através do incentivo à retratística, arquitetura e escultura, ou seja, elementos aptos à construção e perpetuação de uma memória a ser cultuada.

Entretanto, os esforços de Taunay no sentido de transformar a Academia Imperial de Belas Artes em uma instituição produtiva do Governo Imperial foram ofuscados por querelas internas. As brigas entre professores, os problemas financeiros e a falta de clareza em suas leis fizeram com que muitos a encarassem como uma instituição essencialmente problemática. Assim, em 1848, o Governo proibiu novas contratações de professores até que ficasse decidido um novo rumo para a instituição. Diante das inúmeras críticas à sua administração, Félix-Émile Taunay pediu a exoneração do cargo de diretor. A partir de trinta de junho de 1851 e, desde então, o vice-diretor da instituição, Job Justino d'Alcântara, assumiu suas funções interinamente.

O debate que precedeu a Reforma de 1855 dividiu os membros da Câmara e o clima de descontentamento levou o próprio Ministro do Império, Luiz Pedreira do Couto Ferraz (1818-1886), a tomar as rédeas da discussão parlamentar. A *Reforma Pedreira* foi aprovada graças ao grande prestígio do Ministro do Império⁹⁰ e ao clima relativamente apaziguador do Gabinete de seis de setembro de 1853.

1.3. A Reforma Pedreira (1855) e a construção de uma nação.

⁸⁸ DIAS, Elaine. Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851).Op. Cit. p. 99.

⁸⁹ DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia: Felix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009. p. 13.

⁹⁰ Luiz Pedreira do Couto Ferraz foi convidado pelo Marquês de Paraná para assumir a pasta do Império no gabinete de seis de setembro de 1853. Ao assumir o cargo de Ministro do Império, ele se viu obrigado a realizar funções muito distintas, tais como: zelar pela saúde pública e pela instrução básica e profissional, regulamentar as profissões, cuidar das habitações urbanas, etc.

Já era de conhecimento geral os problemas enfrentados não só pela Academia Imperial de Belas Artes, mas também por outros órgãos, como as Escolas de Medicina e a Academia Militar. A ampla reforma elaborada por Luiz Pedreira do Couto Ferraz tinha como objetivo principal a reestruturação dos estatutos imprecisos e obsoletos das referidas instituições, com vista a garantir certa uniformidade no ensino disponibilizado pelo Império brasileiro em seu território. De acordo com Letícia Squeff, “o ‘Regulamento da instrução primária e secundária’ parece ter sido o primeiro documento do gênero no sentido de uniformizar a instrução no Império”⁹¹.

A *Reforma Pedreira* convergia com uma das principais preocupações que ocupavam a mente dos governantes em meados do século XIX: a eliminação dos localismos e a centralização da instrução imperial, através da criação de normas gerais de ensino. Parte de um duplo projeto do governo de D. Pedro II, a reforma empreendida no âmbito educacional cumpria uma função civilizatória dos cidadãos do Império e buscava consolidar uma identidade nacional ancorada em determinados símbolos e valores pré-estabelecidos⁹².

Ao passo que o projeto pela reformulação dos Estatutos tramitava na Câmara, o Imperador viu-se obrigado a colocar na Academia Imperial de Belas Artes alguém que considerasse capaz de preparar e implantar a referida reforma. Assim, Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) foi nomeado diretor da Academia em vinte de abril de 1854, transformando-se no primeiro Diretor brasileiro da história da instituição⁹³.

O nome de Porto Alegre havia se tornado destaque no cenário artístico e intelectual da Corte já na década de 1840. Homem extremamente culto, Porto Alegre atuou como renomado artista, professor, historiador⁹⁴ e crítico de arte. Nascido em São José do Rio Pardo, no Rio Grande do Sul, matriculou-se nas aulas de Grandjean de Montigny e Jean-Baptiste Debret, interessando-se pelas artes plásticas. Estudou na *École des Beaux-Arts* de Paris e voltou ao Brasil em 1837, onde tomou posse como professor de Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas Artes. Crítico ferrenho da gestão de Félix-Émile Taunay, Porto Alegre permaneceu

⁹¹ SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas Letras de um Pintor. Op. Cit.* p. 176.

⁹² SQUEFF, Letícia. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Cadernos Cedex*, ano 20, n. 51, nov. 2000.

⁹³ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm. p. 53.

⁹⁴ Manuel de Araújo Porto Alegre também foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

no cargo até 1848, quando pediu transferência para a Escola Militar⁹⁵. O artista só voltaria a pisar na academia para implantar a tão esperada reforma de ensino.

A Reforma decretada em quatorze de maio de 1855 ficou conhecida como *Reforma Pedreira* e passou a substituir a *Reforma Lino Coutinho*, vigorando até o final do Segundo Reinado. O projeto aprovado pela Câmara era bastante ambicioso e, para colocá-lo em prática, Porto Alegre contou com uma quantia expressiva, oriunda do Governo Imperial⁹⁶. A disponibilidade de tais recursos permitiu a realização de uma grande reforma no edifício da instituição e a adição de um segundo andar, que concluiu, finalmente, o projeto idealizado por Grandjean de Montigny. O diretor investiu também na compra de livros especializados e na construção da Pinacoteca, que crescia cada vez mais com a aquisição das obras premiadas e com os envios dos pensionistas⁹⁷.

Os novos Estatutos da instituição desta vez abordavam minuciosamente todos os aspectos administrativos e didáticos da Academia Imperial de Belas Artes. A nova regulamentação incidia sobre o conteúdo das disciplinas, as atribuições de todos os profissionais, os dias letivos, as exposições públicas, as premiações, o Prêmio de Viagem à Europa, a frequência dos alunos e a disciplina a ser adotada nos terrenos da instituição⁹⁸. O diretor também incluiu algumas novidades, como a incorporação do Conservatório de Música à academia e a criação de aulas de Desenho Geométrico, Desenho de Ornatos, Matemáticas, Estética, Arqueologia e História das Belas Artes⁹⁹.

Em geral, as mudanças propostas por Porto Alegre estavam em harmonia com aquelas coordenadas pelo Ministro do Império, uma vez que o novo diretor buscava adequar a Academia Imperial de Belas Artes aos inúmeros projetos desenvolvidos ao longo do Segundo Reinado:

Art. 10º. 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 enfim 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;
- 2ª. Concursos públicos e particulares;
- 3º. Exposições públicas;

⁹⁵ LUZ, Angela Ancora da. Op. Cit. p. 68.

⁹⁶ Porto Alegre teve a oportunidade de contar com mais recursos financeiros do que qualquer outro diretor da Academia jamais sonhara. Para realizar as mudanças propostas na Reforma Pedreira, cinco mil contos de réis anuais foram disponibilizados à instituição (Idem, p. 69).

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Op. Cit. p. 177.

⁹⁹ LUZ, Angela Ancora da. Op. Cit. p. 70.

- 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 leiam escritos sobre as artes, e se discutam matérias concernentes ao seu progresso;
- 9º. Publicação de um periódico constando de texto e estampas apropriadas¹⁰⁰.

O projeto fazia com que a Academia Imperial de Belas Artes transcendesse seu objetivo inicial de ensino artístico no Brasil. A partir de 1855, ela deveria transformar-se na instituição máxima de fiscalização e centralização de tudo o que se referisse às artes no Império. Utilizando-se de uma visão orgânica das artes, capaz de interligar todos os campos da vida artística em única instituição, a medida instituía que na AIBA fossem reunidos todos os tipos de artistas, desde pintores, desenhistas, músicos, cantores, atores e até artífices industriais, considerados uma peça importante para o futuro da nação. Em resumo, a Academia Imperial de Belas Artes não deveria ser apenas uma oficina, mas uma instituição que transformasse o artista em intelectual. A ânsia de transformar a instituição em um organismo de formação artística completo levou Porto Alegre a instaurar, inclusive, um curso voltado para o ensino técnico, tornando a Academia “única entre suas congêneres no resto do mundo”¹⁰¹.

Todos esses esforços, entretanto, possuíam o mesmo objetivo que, uma vez, Félix-Émile Taunay pretendeu alcançar: dar à Academia Imperial de Belas Artes um lugar de destaque no quadro das instituições imperiais. A compreensão de que era preciso não apenas formar novas gerações de intelectuais e artistas, mas também pessoas capacitadas para exercer a mão de obra no país, fez de Porto Alegre um dos grandes defensores da emancipação profissional do artista e da aplicação das belas artes na modernização do país.

Contudo, aos poucos, os propósitos de Porto Alegre foram se enfraquecendo, devido à atuação dos remanescentes do grupo que tinha provocado o seu afastamento em 1848. Ao longo de sua administração, o Diretor ia aos poucos se indispondo com seus colegas. Seus princípios, que o levaram a colocar a Reforma acima das artimanhas, praticadas há décadas no ambiente acadêmico, criaram-lhe não poucas inimizades. Esses atritos atingiram o auge em dois de outubro de 1857, quando o diretor apresentou ao Ministro sua renúncia ao cargo¹⁰².

¹⁰⁰ *Estatutos da Academia Imperial de Belas Artes em 1855*, referentes à chamada “Reforma Pedreira”. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>. p. 03.

¹⁰¹ SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Op. Cit. p. 182.

¹⁰² FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes*. Op. Cit. p. 55-56

A passagem de Manuel de Araújo Porto Alegre pela Academia Imperial de Belas Artes foi muito curta para que conseguisse implantar todas as reformas previstas nos Estatutos de 1855. Embora tenha tido o mérito de reconhecer os novos rumos da nacionalidade, o ex-diretor deixou praticamente apenas as bases teóricas para que o ensino artístico no Brasil prosperasse¹⁰³.

Após a renúncia de Manuel de Araújo Porto Alegre, a direção da Academia Imperial de Belas Artes foi assumida pelo médico e professor da Faculdade de Medicina, Tomás Gomes dos Santos (1803-1874)¹⁰⁴. A nomeação de alguém cuja profissão e gosto pessoal mostravam-se tão pouco afeitos à vida artística carioca foi motivo de surpresa e escárnios, inclusive entre os contemporâneos da época¹⁰⁵. Entretanto, ao indicar para o cargo um funcionário de carreira, dedicado ao imperador e sem quaisquer ligações com as disputas internas da academia, o Governo Imperial procurava garantir e impor certo controle sobre as atividades daquela instituição que, décadas depois, o crítico de arte Gonzaga Duque chamaria de “Aranheiro”¹⁰⁶.

Tomás Gomes dos Santos teve, de fato, uma longa gestão (1857-1874). Durante esse período, a academia teve a oportunidade e os meios para colher os frutos da reforma do sistema de ensino implantada por Manuel de Araújo Porto Alegre. Segundo Cybele Vidal Neto Fernandes, “em sua gestão ocorreram dez Exposições Gerais e quatro Concursos de Prêmio de Viagem. Os professores já eram brasileiros que, lentamente, iam narrando ou registrando, em suas obras, os temas da história nacional”¹⁰⁷.

Em 1871, Tomás Gomes dos Santos caiu enfermo, vindo a falecer três anos mais tarde. Durante essa temporada, a academia esteve sob os cuidados do vice-diretor e professor de Desenho Geométrico, Ernesto Gomes Moreira Maia (1832-1890). Maia havia se formado na Escola Militar do Rio de Janeiro e fora apontado para atuar como professor da AIBA por Manuel de Araújo Porto Alegre, por ocasião da reforma dos estatutos em 1855. Com a morte de Tomás Gomes dos Santos, Antônio Nicolau Tolentino (1810-1888) foi nomeado para o cargo de diretor da Academia Imperial de Belas Artes.

¹⁰³ DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989. 13-14.

¹⁰⁴ Tomás Gomes dos Santos foi também Conselheiro do Império, médico da Câmara Imperial, presidente do Imperial Instituto Médico Fluminense, deputado pela província do Rio de Janeiro e vice-presidente da província do Rio de Janeiro durante a gestão do presidente de província Antônio Nicolau Tolentino. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, além de ser agraciado com as comendas da Ordem da Rosa, do Hábito de Cristo, e a Grã-Cruz da Ordem de São Estanislau da Rússia.

¹⁰⁵ SQUEFF, Leticia. *Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 107-109.

¹⁰⁶ DUQUE, Luiz Gonzaga. *O aranheiro da Escola. Contemporâneos*. Rio de Janeiro: 1929.

¹⁰⁷ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Op. Cit. p. 66.

Tolentino, além de ser amador das artes e colecionador de pintura, era funcionário de carreira do Estado¹⁰⁸ e homem de confiança do Visconde do Rio Branco. Sua nomeação fazia parte de uma estratégia governamental para atribuir ordem à instituição.

A Academia era um ninho de discórdia, desde as brigas entre franceses e portugueses no Primeiro Reinado. A situação chegou a tal ponto que o governo resolveu a certa altura indicar diretores alheios à casa, para ver se melhorava a situação. O primeiro, nomeado em 1857, foi o dr. Tomás Gomes dos Santos, que no ano seguinte, segundo vimos, substituiu Tolentino no governo da Província do Rio de Janeiro como vice-presidente em exercício; quando ele morreu, Tolentino o substituiu na Academia. Querendo revigorá-la e pô-la em ordem, Paranhos se lembrou mais uma vez da capacidade do amigo, sobre cuja atuação diz Gonzaga Duque que não conseguiu, como não conseguiram também o antecessor e o sucessor, aplacar as confusões entre os artistas¹⁰⁹.

Apesar de todas as dificuldades, a segunda metade do século XIX marcou definitivamente a fase mais profícua para as artes no Brasil. A realização de algumas alterações nos estatutos vigentes proporcionou uma reestruturação no ensino, melhorando as condições materiais da academia, estabilizando a estrutura acadêmica e garantindo o funcionamento dos concursos de prêmio de viagem. As Exposições Gerais traziam a marca do interesse dos artistas pelos temas históricos nacionais e pela paisagem local, além de tornarem-se verdadeiros acontecimentos sociais na Corte, atingindo uma parcela cada vez maior da população e expondo obras importantes para a história da instituição, muitas vezes realizadas pelos melhores artistas do Império¹¹⁰.

A influência do público acentuou-se visivelmente nos últimos Salões¹¹¹, fato que contribuiu para o surgimento da figura do crítico de arte. Cabia ao crítico de arte analisar as obras, formular juízos e avaliar o mérito de artistas, estilos e tendências. Aos poucos, as Exposições Gerais foram despertando a atenção do público comum, instigado pelos debates promovidos na imprensa da época¹¹².

¹⁰⁸ Ao fim da vida, Antônio Nicolau Tolentino já havia colecionado cerca de sessenta anos de serviços públicos. Atuou na Alfândega, no Tesouro do Império, na Junta de Crédito Público, no Banco do Brasil e demais outras instituições (a maioria das quais encontrava-se direta, ou indiretamente, vinculada ao Ministério da Fazenda). Em 1855, Tolentino recebeu o título honorífico de Conselheiro e, dois anos mais tarde, tornou-se presidente da província do Rio de Janeiro.

¹⁰⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. P. 104-105.

¹¹⁰ SQUEFF, Leticia. *Galeria para o Imperio*. Op. Cit. p. 109.

¹¹¹ A Exposição Geral de 1884 foi a primeira e única exposição realizada pela Academia Imperial de Belas Artes a cobrar o ingresso ao público interessado.

¹¹² FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Op. Cit. p. 321.

1.4. Sob a proteção do Governo Imperial: a AIBA enquanto um órgão do Estado.

Desde a sua fundação, a Academia Imperial de Belas Artes esteve formalmente vinculada ao Ministério dos Negócios do Império. Além de ter seu orçamento aprovado pela Assembleia Legislativa, a instituição assumia a responsabilidade de enviar, periodicamente, uma cópia de seu livro de contas e despesas miúdas. Era também o governo o responsável pela aprovação de gastos extras, tais como renovações nas instalações, compra de livros e obras de arte. Em última instância, a academia nunca funcionou independente do Estado, mesmo quando seus interesses não estavam em uníssono com aqueles do Governo Imperial.

Os Estatutos adotados pela instituição em 1826¹¹³ estabeleciam que o Presidente daquela Imperial Academia seria o Ministro dos Negócios do Império. O Diretor, por sua vez, deveria ser o primeiro Pintor da Imperial Câmara¹¹⁴, o qual ocuparia também a cadeira de Desenho, aula esta considerada a mais importante e essencial a todos os outros aprendizados na área de pintura e escultura.

O artigo sétimo, parágrafo vigésimo e quatro dos mesmos Estatutos, é paradigmático em relação ao caráter da instituição. Afirma o seguinte, a respeito das obrigações dos membros da academia: “O Diretor participará ao Exmo. Presidente tudo o que lhe for inquisitado pelos Professores afim de não deliberar sem sua expressa ordem”¹¹⁵. Além do mais, todos aqueles que pretendessem tornarem-se alunos da academia deveriam apresentar um requerimento a Sua Majestade Imperial. Em suma, todas as decisões deveriam ser tomadas em conjunto com o Ministério do Império e S. Majestade o Imperador.

O decreto de 30 de dezembro de 1831 deu à Academia Imperial de Belas Artes novos estatutos em que se apoiar, apresentando mudanças significativas em relação ao regimento anterior. Em primeiro lugar, o Diretor da instituição passaria a ser nomeado pelo próprio corpo acadêmico, pelo critério de maioria de votos. O Diretor deveria ser eleito entre os professores, e o Secretário, entre os substitutos.

O Diretor deveria também se corresponder com o Governo em nome da Congregação de Professores, além de prestar contas trimestrais acerca do aproveitamento e conduta dos alunos. Era importante também que este se relacionasse com as academias das províncias e

¹¹³ Segundo Alberto Cipiniuk, os estatutos de 1826 datavam de 1820, quando foi lavrado o decreto de criação da Imperial Academia e Escola das Belas Artes. Seis anos depois, quando o prédio da academia estava para ser inaugurado, resgatou-se uma cópia desses Estatutos, os quais foram adotados integralmente até a aprovação de novo regulamento. Ver: *Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes em 1820*. Disponível em: http://dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm. p. 01.

¹¹⁴ Referia-se ao pintor português Henrique José da Silva.

¹¹⁵ *Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes em 1820*. Disponível em: http://dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm. p. 10.

suas congêneres estrangeiras. Assim, o ensino das artes encontraria no Brasil solo fértil para prosperar, nos moldes da civilização ocidental.

Por fim, à congregação competia deliberar sobre as modificações necessárias à academia e registrar as despesas miúdas, que não deveriam ultrapassar o valor quantitativo determinado pelo Corpo Legislativo¹¹⁶.

A Reforma Pedreira foi provavelmente a mais significativa no que concerne os regulamentos e funcionamento da instituição. Instituída a partir do Decreto de número 1603, no dia 14 de maio de 1855, ela deu novos Estatutos à Academia Imperial de Belas Artes, que estavam em conformidade com as reformulações vigentes em todo o ensino do país, previstas pela Reforma Couto Ferraz¹¹⁷.

Previa-se um ensino teórico e prático das belas artes, que deveria ser propagado e aperfeiçoado. O Diretor passaria a ser nomeado por Decreto Imperial. O Conservador, o Secretário e os Professores efetivos seriam nomeados da mesma forma, embora fossem levadas em consideração as propostas do Corpo Acadêmico. Os professores passavam a ser distinguidos em duas classes: os efetivos e os honorários. A reunião desses, sob direção do Ministro do Império ou do Diretor da academia, formava o que se chamava de Corpo Acadêmico.

Na prática, havia duas maneiras de se entrar para o corpo acadêmico da instituição: por nomeação direta, como foi o caso de Victor Meirelles de Lima; ou por concurso promovido pela academia e ratificado pelo Governo, tal qual aconteceu com Pedro Américo de Figueiredo e Mello.

Ao fim de cada ano escolar seria realizada uma Exposição Pública e a cada dois anos seria realizada uma Exposição Geral de Belas Artes. A data de abertura das Exposições Gerais de Belas Artes deveria ser previamente acertada com a Secretaria de Estado dos Negócios do Império, pois dependia da disponibilidade de S. Majestade Imperial e do Ministro do Império, que deveriam comparecer à solenidade. O trecho a seguir pertence à ata de 04 de abril de 1859:

Consta o expediente de: [...] um Aviso de 8 de Março da mesma Secretaria comunicando que Sua Majestade o Imperador Se Dignará Honrar no dia 15 de

¹¹⁶ Estatutos da Academia de Bellas Artes em 1831, referentes à chamada “Reforma Lino Coutinho”. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>.

¹¹⁷ Estatutos da Academia de Bellas Artes em 1855, referentes à chamada “Reforma Pedreira”. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>.

Março a abertura da Exposição geral e a sessão aniversária da reorganização do Conservatório de Música¹¹⁸.

Os prêmios da Exposição seriam classificados em primeira, segunda e terceira ordem. Aos alunos que conquistassem o prêmio de primeira ordem seria oferecida uma bolsa de estudos na Europa. Estes passaram a ser chamados Pensionistas do Estado e cabia-lhes seguir as instruções do Corpo Acadêmico, depois de aprovadas pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império.

Ao longo da história da instituição, receberam Prêmios de Viagem os artistas: Rafael Mendes de Carvalho (1845), Antônio Batista da Rocha (1845), Francisco Elídio Pânfiro (1846), Geraldo Francisco Pessoa Gusmão (1847), Francisco Antonio Neri (1848), Jean Leon Palliere (1849), Agostinho José da Motta (1850), Victor Meirelles de Lima (1852), Joaquim José da Silva Guimarães (1860), José Rodrigues Moreira (1862), Cândido Caetano de Almeida Reis (1865), João Zeferino da Costa (1868), Heitor Branco Cordoville (1871), Rodolfo Bernardelli (1876), Rodolfo Amoedo (1878) e Oscar Pereira da Silva (1888)¹¹⁹.

Este estudo não tratará desses artistas contemplados com o Prêmio de Viagem, mas aqueles que receberam financiamento diretamente do Imperador Dom Pedro II, tal como se pode averiguar no próximo capítulo.

¹¹⁸ Ata de 04/04/1859. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 43.

¹¹⁹ Após uma polêmica envolvendo o último Prêmio de Primeira Ordem, o concurso foi cancelado. Oscar Pereira da Silva viajou já no período republicano.

2. OS ARTISTAS NA CORTE DE D. PEDRO II

2.1. O Papel Social dos Artistas no Rio de Janeiro Oitocentista (1840-1889).

Durante grande parte do século XIX, diretores da Academia Imperial de Belas Artes, assim como cronistas e críticos de artes, dedicaram-se à tarefa de consolidar a profissão artística na Corte. Tanto Félix-Émile Taunay, quanto Manuel de Araújo Porto Alegre empregaram seus esforços na empreitada de transformar a Academia Imperial de Belas Artes e seus membros em instrumentos úteis ao país.

Em seus discursos, proferidos nas Sessões Públicas na sede da instituição, Félix-Émile Taunay não deixava de aludir ao mau uso que se fazia dos professores e alunos da academia. Estes deveriam ser empregados na consultoria de obras públicas, levantamento de monumentos e confecção de retratos oficiais, ou seja, atividades que engrandecessem a vida cívica na Corte. Assim, o diretor colocava em pauta questões que abordavam não só o futuro da instituição, mas as possibilidades que cercavam a profissão artística e a potencial contribuição da aplicação das artes plásticas no desenvolvimento do Império.

Aliás o que justamente pede a Academia para satisfazer a todas as incertezas é emprego, isto é trabalho. A lógica, ainda mais que a justiça, exige que sejamos postos a prova. Não são gerais as queixas de que mui pouco se fez no Rio de Janeiro que possa ser denominado monumento, de um quarto de século para cá? Aconteceria isso se a Academia das Belas Artes fosse constituída em mera consultoria das obras públicas, ou se se formasse uma comissão em que entrassem alguns membros desta? Julgo que não¹²⁰.

A compreensão de que era preciso não apenas formar novas gerações de intelectuais e artistas, mas também pessoas capacitadas para exercer a mão de obra no país, fez de Porto Alegre um dos grandes defensores da emancipação profissional do artista e da aplicação das belas artes na modernização do país:

Mocidade, deixai o prejuízo de almejar os empregos públicos, o telônio das repartições, que vos envelhece prematuramente, e vos conduz á pobreza e á uma escravidão continua; aplicai-vos ás artes e á industria: o braço que nasceu para rabote ou para a trolha não deve manejar a pena. Bani os preconceitos de uma raça decadente, e as máximas da preguiça e da corrupção: o artista, o artífice e o artesão são tão bons obreiros na edificação da pátria sublime como o padre, o magistrado e o

¹²⁰ Discurso da Sessão Pública de Dezembro de 1848. In: Ata de 19/12/1848. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1840-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 337.

soldado: o trabalho é força, a força inteligência, e a inteligência poder e divindade. Sr. Ministro do Império. Está dado o primeiro passo para a emancipação do artista, para o progresso fundamental das belas artes e da indústria brasileira. O coração de Vossa Ex.^a. deve regozijar-se neste dia; deve provar aquela doce efusão que sente todo o varão animado da religião do patriotismo¹²¹.

A Academia Imperial de Belas Artes emergia, então, como o centro normalizador das artes no país. Seu quadro de professores normalmente era formado por ex-alunos da instituição, especialmente por aqueles que haviam recebido o Prêmio de Viagem e estendido seus estudos na Europa.

Na verdade, a academia julgava-se apta a ditar todas as normas relacionadas ao ensino artístico, de modo que nem mesmo os ensinos primário e secundário escapavam às suas ambições. Não espanta, portanto, a solicitação feita ao Governo Imperial para que a instituição fosse responsável pela concessão de títulos de habilitação aos professores de belas artes dos ensinos primário e secundário.

Entra em discussão a matéria adiada na ultima sessão; faz-se a leitura dos Avisos de 23 de Abril, e 29 de Julho de 1856 à Inspetoria Geral de Instrução Pública, e resolve a Academia que se solicite do Governo Imperial para tornar extensiva aos Professores de Belas Artes, que ensinem sem um título de habilitação conferido por esta Academia, as multas estabelecidas para os Professores de Instrução primária e secundária pela Inspetoria Geral de Instrução Pública. Resolve-se igualmente que poderão ser pelo Diretor dispensados de exibir provas de capacidade artística perante as respectivas seções da Academia, a fim de lhe serem conferidos os títulos exigidos, aqueles Professores que apresentarem documentos autênticos de suas habilitações¹²².

A resposta do Imperador foi negativa, isentando os professores do ensino público e privado da necessidade de sujeição a uma prova de habilitação.

Consta o expediente de 15 Avisos da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, a saber: [...] de 3 de Maio comunicando em resposta ao Ofício de 4 de Novembro do ano passado que S. Majestade o Imperador Resolveu que o exercício do magistério de Belas-artes não é sujeito à prova de habilitação profissional, sendo porem obrigados às provas de moralidade nos termos dos Avisos de 23 de Abril e 29 de Junho de 1856, os que ensinem as respectivas matérias por colégios e casas particulares¹²³.

¹²¹ FERRARI, Paula (org.). Manoel de Araújo Porto-Alegre: Discurso pronunciado na Academia das Belas Artes em 1855, por ocasião do estabelecimento das aulas de matemáticas, estéticas, etc. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 04, out. 2008. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>. p. 17.

¹²² Ata de 31/10/1859. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 53

¹²³ Ata de 05/06/1860. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 59.

A insistência nesse tópico tinha, sem dúvida, motivações pragmáticas. Uma vez que a academia se tornasse responsável por designar aqueles que estavam aptos ou não para o ensino das artes, sua autoridade estaria referendada e os artistas formados na instituição expandiriam ainda mais seu campo de atuação profissional.

2.1.1. Além das Belas Artes: atuação intelectual e em órgãos do Governo Imperial.

Ao se pensar o meio artístico do século XIX, deve-se levar em conta também a atuação dos personagens nas esferas intelectuais¹²⁴ e políticas. Os campos de atuação cultural ainda não se encontravam plenamente apartados um do outro nos Oitocentos. Portanto, não devemos estranhar o fato de inúmeros artistas realizarem incursões nos mundos da literatura, teatro, poesia, jornalismo etc. A ameaça da pobreza possuía como consequência mais significativa a dependência das criações literárias e artísticas em relação ao governo monárquico. Tanto nas artes, quanto na literatura, não era rara a necessidade de subvenção do governo ou do imperador, como meios de garantia da produção cultural.

De acordo com Leticia Squeff, “havia um excesso de profissionais qualificados em relação às possibilidades de absorção da sociedade da época”¹²⁵. Assim, muitos bacharéis e letrados buscavam na política e no funcionalismo público uma estratégia de sobrevivência. Esse processo não foi diferente com os artistas do período, que muitas vezes não conseguiam o sustento a partir de suas qualificações profissionais, precisando recorrer à carreira política e ao serviço público do Império. O inchaço da burocracia era um reflexo da herança deixada pela administração portuguesa: o número de funcionários comportados pelo sistema era muito maior do que o necessário, de modo que a sinecura, o nepotismo, o clientelismo e os favores pessoais tornavam-se cada vez mais importantes para o preenchimento dos cargos burocráticos. Leticia Squeff aponta, porém, que “o inchaço da burocracia era efeito, não causa, dos problemas do Império [...]. Numa sociedade fortemente segmentada, a coexistência com o trabalho compulsório impunha limites estreitos à atividade profissional”¹²⁶.

Esse foi o caso de Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Porto Alegre nasceu no município de Rio Pardo, província do Rio Grande do Sul, em 1806. Ao longo de sua vida,

¹²⁴ Jean-François Sirinelli destaca o aspecto polissêmico e polimorfo da noção de intelectual nos Oitocentos. Utilizamos neste estudo uma acepção ampla do conceito de intelectual, que engloba criadores e os mediadores culturais. Para maiores informações sobre os conceitos de intelectuais e a utilização da expressão “homens de letras”, ver: SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. Por uma história política: Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Ed. FGV, 1996.

¹²⁵ SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Op. Cit. p.56.

¹²⁶ Idem, p. 57.

desenvolveu inúmeras atividades, tais como pintor, caricaturista, crítico de arte, arquiteto, escritor, professor e historiador da arte. Em 1827, matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde foi aluno de Jean-Baptiste Debret e Grandjean de Montigny. Participou das reuniões do chamado “Clube da Joana”, na casa do mordomo Paulo Barbosa da Silva, onde pouca distinção havia entre seus interesses artísticos e políticos. Em 28 de julho de 1840, foi nomeado Pintor da Imperial Câmara, participando ativamente das atividades artísticas que envolveram as festas da maioridade. Coordenou uma grande reforma no Paço de São Cristóvão em 1845 e recebeu a encomenda de cuidar da decoração do palácio de Petrópolis. Além do mais, foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, frequentando suas reuniões e engajando-se em suas atividades. Assim, mesmo após o fim do “Clube da Joana”, Porto Alegre continuou a frequentar o Paço Imperial.

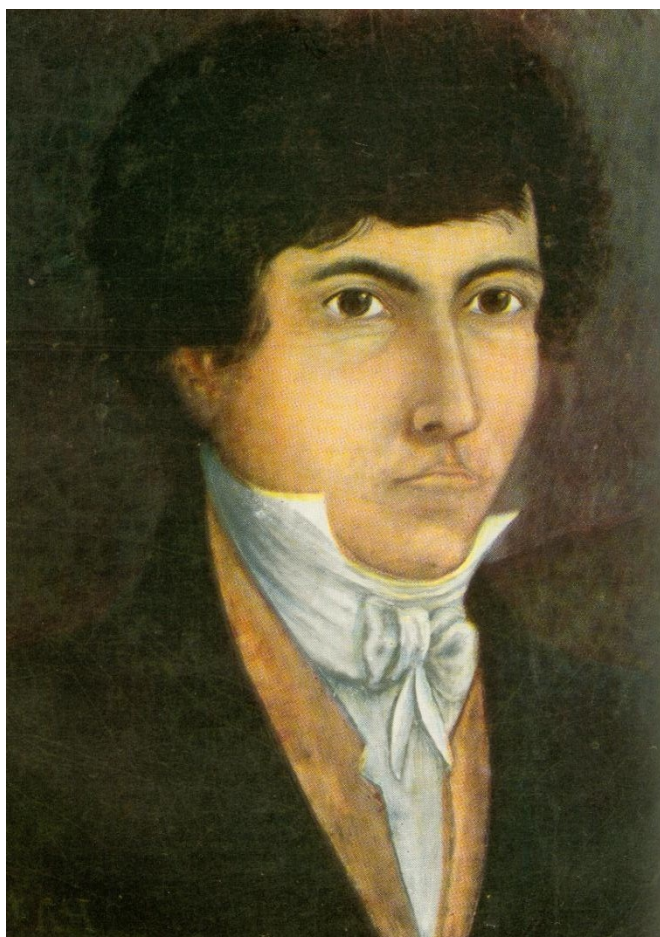


Imagem 01:

MANUEL DE ARAÚJO PORTO ALEGRE: *Autorretrato*, 1823.

Localização desconhecida.

Porto Alegre também foi professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes durante onze anos (1837-1848) e diretor da instituição durante o período de implementação da Reforma Pedreira, que fazia parte de um movimento de mudanças curriculares nas mais diversas instâncias de ensino do Império, a Reforma Couto Ferraz. Ao longo de todo esse período, escreveu poemas e organizou uma antologia, chamada *Brasilianas* (1863), além de escrever o poema épico *Colombo* (1866). Participou de iniciativas que deram início ao romantismo brasileiro, como a publicação das revistas *Nitheroy e Minerva Brasiliense*. Segundo Leticia Squeff, “Porto Alegre projetaria na atuação cultural um potencial reformista de grandes proporções: urgia refinar os costumes e incorporar a razão do Ocidente à nova nação”¹²⁷.

Juntamente com Antônio Gonçalves Dias e Joaquim Manoel de Macedo, criou a revista *Guanabara*, que circulou entre 1849 e 1855. Em outra empreitada, dirigiu o periódico *Lanterna Mágica: Periódico Plástico-Filosófico* (1845), que inovou ao ser o primeiro periódico a aliar textos e caricaturas. Em 1860, partiu para a carreira diplomática e foi nessa função que veio a falecer, quatorze anos mais tarde, na capital portuguesa.

2.2. O Universo Cortesão no Rio de Janeiro Oitocentista.

A existência de um sistema de corte no Brasil Oitocentista pode ser considerada, no mínimo, uma questão polêmica. Para José Murilo de Carvalho, a legitimação dos regimes monárquicos depende, em boa parte, de um universo cortesão ativo e radiante, capaz de agregar as elites e estabelecer redes clientelares, por meio da distribuição de títulos e benesses¹²⁸. Entretanto, a manutenção de uma corte suntuosa no Segundo Reinado parecia quase impossível. A dotação da Família Imperial limitava-se a 800 contos por ano, o correspondente a 3% dos gastos do Governo Imperial no início do reinado e a 0,5% das despesas no final do Império¹²⁹.

No Brasil, apenas a corte de D. João VI aproximou-se do modelo praticado nas monarquias europeias. Ainda assim, a Casa Real dos tempos do velho Rei podia ser considerada muito modesta quando comparada à imponente corte lisboeta. Durante o reinado de D. Pedro I e a Regência, muitos hábitos, rituais e etiquetas foram relaxados.

¹²⁷ Idem, p. 95.

¹²⁸ CARVALHO, José Murilo de. D. Pedro II. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 92.

¹²⁹ Idem, p. 99.

Alguns hábitos foram mantidos, como por exemplo a obrigação de parar na rua e descobrir-se quando passava um membro da Família Real e Imperial. Também o cuidado de não apresentar as costas diante do Imperador ou príncipe, ainda não fazer perguntas ao Imperador, retirar-se da audiência quando o Imperador desse o sinal de que o assunto estava encerrado.

As refeições eram sumárias e rápidas. O jovem Imperador comia pouco e depressa, para tristeza dos convidados que não podiam continuar à mesa. Os pratos não eram mais apresentados pelos cortesãos postos de joelhos. D. Pedro I relaxado em muita coisa, ainda era servido pelo Chalaça ajoelhado. Outro hábito conservado da velha Corte foi o do beija-mão que D. Pedro II aboliu quando voltou de sua primeira viagem à Europa¹³⁰.

A vida social na Corte do Rio de Janeiro reavivou-se nos primeiros anos do Segundo Reinado, impulsionada pelas celebrações da coroação (1841), casamento do Imperador (1843) e consórcios de suas irmãs, Princesa Francisca (1843) e Princesa Januária (1844).

Após a declaração da maioridade do segundo Imperador, quis-se dar à cerimônia e festas da coroação toda a legitimidade e aparato apropriados ao ideal monárquico. Tendo em vista que o país ainda não estava pacificado, a grandiosidade das celebrações serviu como um lembrete do triunfo da monarquia e da tradição¹³¹. Coube à Mordomia a administração das grandes construções temporárias, que consistiam, principalmente, na grande varanda e nos arcos. Convertido em mestre-sala, ao Mordomo competiu também a responsabilidade pelos fogos e cortejos¹³².

O emprego de artistas, arquitetos e escultores na realização de festas públicas não era estranho à vida na Corte do Rio de Janeiro. Ao longo dos dez anos que seguiram a chegada da corte portuguesa na capital, grande parte dos membros da Missão Artística Francesa foi incumbida da execução de cenografias e decorações de festejos públicas – atribuição que fazia parte do universo artístico francês, especialmente durante as celebrações do Império Napoleônico¹³³.

No início da década de 1840, o centro das celebrações girou ao redor da Varanda da Sagração. Esta foi inspirada na construção erguida para a aclamação de D. João VI e edificada com muita propriedade pelo artista, arquiteto e decorador Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Protegido de Paulo Barbosa, Porto Alegre participava ativamente das reuniões promovidas por este em sua casa, fazendo parte do grupo que ficou conhecido como Clube da Joana. Uma vez que cabia ao mordomo não apenas organizar os rituais oficiais que envolviam a figura do Imperador, mas também controlar a escolha de artistas, materiais e decoração

¹³⁰ LACOMBE, Américo L. Jacobina. *O Mordomo do Imperador*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1994. p. 102-103.

¹³¹ Idem, p. 166.

¹³² Ibidem.

¹³³ DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Op. Cit. p. 46.

destinados às festas imperiais, não havia nada mais natural que o funcionário da Coroa contasse com a ajuda de um artista que lhe inspirasse qualidade e confiança¹³⁴.

Entretanto, outras personalidades também foram capazes de galgar os degraus rumo a círculos mais próximos da Família Imperial. Sem dúvida, se acompanharmos a trajetória de Félix-Émile Taunay (1795-1881), a partir do momento em que aportou no Rio de Janeiro, podemos perceber que não só seguiu seus passos no mundo das artes, como também alcançou uma posição de destaque junto à Corte do Rio de Janeiro¹³⁵. Em 1835, o diretor da AIBA ofereceu-se para ocupar o cargo de Simplício Rodrigues de Sá, professor de desenho e paisagem da Família Imperial, que então se achava muito doente. Posição esta que lhe foi concedida pelo Marquês de Itanhaém, tutor das princesas imperiais.

Achando-se cronicamente enfermo Simplício de Sá Mestre de Desenho de S. M. I. e das Princesas Brasileiras, não podendo por consequência exercer seu Magistério, e tendo-se oferecido Félix Emílio Taunay, Professor e Diretor da Academia das Belas Artes a preencher gratuitamente este lugar, contando que o ordenado a ele inerente fosse conservado ao seu colega Acadêmico Simplício Rodrigues de Sá, ei por bem aceitar seu oferecimento, e nomeá-lo Professor de Desenho e Paisagem de S. M. I. e de suas Augustas Irmãs (...); e lhe concedo todas as prerrogativas inerentes ao lugar de Mestre do Imperador. Paço da Boa Vista, 1º de janeiro de 1835. Márquez d'Itanhaém.¹³⁶

Em 1838, Félix-Émile Taunay também foi nomeado professor de francês de D. Pedro II, no lugar de René Pierre Boiret. Assim, o artista conseguiu, pouco a pouco, estender seus domínios de influência junto à Corte, uma vez que havia se tornado responsável por uma parcela importante da educação do futuro imperador¹³⁷.

Aberto um canal de comunicação direta com D. Pedro II, Félix-Émile Taunay incentivou o comparecimento do monarca às provas, exposições e premiações da academia¹³⁸. A presença do Imperador era fundamental, uma vez que valorizava os trabalhos dos artistas e conferia tradição ao espaço relativamente novo da academia.

Ao sediar as exposições, a Academia tornava-se o local onde era encenado um ritual em que se afirmavam os valores monárquicos, com o destaque dado ao imperador e a seu séquito. A esse “teatro de corte” vinham associados, porém, valores próprios à nação independente que se consolidava naqueles anos: o hino

¹³⁴ SQUEFF, Leticia. O Brasil nas Letras de um Pintor. Op. Cit. p. 74.

¹³⁵ SCHWARCZ, Lília; DIAS, Elaine. Op. Cit. p. 242.

¹³⁶ *Carta de nomeação de F. E. Taunay para o cargo de Professor de Desenho e Paisagem de S. M. I e de suas augustas irmãs*. In: SCHWARCZ, Lília; DIAS, Elaine. Op. Cit. p. 243.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ As exibições públicas eram realizadas ao final de cada ano na presença do Ministro do Império. A partir de 1836, elas contariam também com a presença do futuro imperador.

nacional sempre abria o cerimonial. Subjacente a tudo isso, era a Academia que se afirmava como espaço cortesão e, por outro lado, de afirmação dos valores nacionais. Valores que encontravam nas “belas-artes” um espaço peculiar de expressão, tal como afirmariam muitas vezes em seus discursos diretores como Taunay ou Porto Alegre¹³⁹.

Assim, através de sua atuação junto a D. Pedro II, Taunay promovia os interesses da academia, moldava os gostos e interesses do jovem governante e, por consequência, da nação. Veja-se, por exemplo, o seguinte bilhete destinado a Paulo Barbosa:

Senhor Paulo:

Desejando que as Belas Artes cresçam no Meu Império, Mando-lhe que se entenda com o Taunay para a compra dos seguintes quadros que apareceram na exposição: a cabeça de um oficial de fortuna de Walter Scott pintada pelo Moreau Júnior; um bem acabado desenho do lente de arquitetura representando o interior de um suntuosíssimo edifício e o quadro dos caboclos pelo Barandier.

D. Pedro 2º¹⁴⁰.

O momento político oportuno da gestão de Félix-Émile Taunay e o estreitamento das relações entre o Paço Imperial e a Academia Imperial de Belas Artes, resultaram em um dos períodos mais férteis de encomendas de retratos na história da instituição.

Já Porto Alegre contou não só com seu talento, mas principalmente com a simpatia de Paulo Barbosa para desempenhar seus mais importantes trabalhos artísticos e participar de diferentes instituições ligadas às Belas Artes. Em meados da década de 1850, a vontade do monarca foi essencial para que assumisse a direção da AIBA e implantasse as novas reformas educacionais. Assim, Letícia Squeff chega a sugerir que “naquele delicado período da vida cultural brasileira, o Paço assumia a função de uma espécie de centro nevrálgico das questões culturais e artísticas que movimentavam os homens de letras. Nesse quadro, as relações pessoais eram tão ou mais importantes que o mérito individual”¹⁴¹.

2.3. Dom Pedro II e a Cultura.

A atuação de D. Pedro II no incentivo às ciências, às artes e às letras estimulou o desenvolvimento cultural no Império. O imperador tivera uma rígida educação, pautada nos manuais de formação dos príncipes e no liberalismo moderado que marcou a política durante

¹³⁹ SQUEFF, Letícia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 89.

¹⁴⁰ Carta de D. Pedro II ao Conselheiro Paulo Barbosa da Silva, Mordomo da Casa Imperial. In: LACOMBE, Américo L. Jacobina. Op. Cit. p. 295.

¹⁴¹ SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Op. Cit. p. 77-78.

a Regência. Ao longo de todo o seu reinado, o imperador demonstrou genuíno interesse pelo cultivo e promoção da cultura.

Além de distribuir bolsas, pensões e auxílios, D. Pedro II também realizava doações em nome de instituições educacionais, artísticas e científicas. Nesse espírito, criou e patrocinou inúmeras instituições culturais. Ainda na Regência, foram fundados, sob sua proteção, o *Colégio D. Pedro II* (1837) e o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (1838), ambos no Rio de Janeiro¹⁴². A assistência do Imperador também se estendeu à música e às belas artes, de modo que não deixa de ser sintomático o fato de a *Academia Imperial de Belas Artes* (1826-1890) ter alcançado maior estabilidade institucional a partir de meados do século XIX, período em que Félix-Émile Taunay assumiu sua gestão, buscando aproximá-la do Paço e transformá-la em um organismo funcional do Governo Imperial.

Américo L. Jacobina Lacombe, ao avaliar o conteúdo dos bilhetes imperiais endereçados ao mordomo Paulo Barbosa, nota, sobretudo, o interesse do Imperador pelo teatro nos últimos anos da Regência. Entre os anos de 1838 e 1840, a Companhia Dramática Francesa, dirigida por Ernesto Gervais, realizou inúmeras apresentações no Teatro São Januário, em homenagem à irmã mais velha do Imperador, Princesa D. Januária. O envolvimento do jovem monarca com a Companhia ultrapassou o que era de se esperar. Além de comparecer às peças junto da Família Imperial, D. Pedro II passou a contribuir financeiramente com 100\$000 rs. mensais e a participar da organização dos espetáculos¹⁴³.

Sr. Paulo

Mando-lhe dizer que já escolhi uma peça nova para d'este sábado a oito dias – Les Saltimbanques – mui engraçada, hei de lhe mandar a peça para entregá-la ao Ernesto porquanto pode ser que a não tenha, e se ao contrário, é melhor assim, por ter emendado algumas cousas que julguei convenientes.

D. Pedro 2º

P. S. Depois lhe entregarei o livro¹⁴⁴.

Dentre os papéis atribuídos a si mesmo, estava aquele de censor, responsável por gerir todos os estímulos a que sua família e seus súditos deveriam ser expostos. A criança transformava-se, paulatinamente, em um governante.

Não era segredo, entretanto, o pouco afeto que reservava à política. Cumpria seus deveres de monarca constitucional rigorosamente, de acordo com a Constituição. Mas

¹⁴² CARVALHO, José Murilo de. Introdução: As Marcas do Período. In: _____ (org.). *A Construção Nacional: 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 28-29.

¹⁴³ LACOMBE, Américo L. Jacobina. Op. Cit. p. 112-113.

¹⁴⁴ Carta de D. Pedro II ao Conselheiro Paulo Barbosa da Silva, Mordomo da Casa Imperial. In: LACOMBE, Américo L. Jacobina. Op. Cit. p. 290.

considerava o ofício de imperador uma tarefa maçante e ingrata¹⁴⁵. Como demonstra o seguinte trecho de seu diário, datado de 31 de dezembro de 1861, sua verdadeira paixão residia nos livros, nas viagens, na busca pelo conhecimento e pela cultura.

Pouco direi do indivíduo. Tenho espírito justiceiro, e entendo que o amor deve seguir estes graus de preferência: Deus, humanidade, pátria, família, indivíduo. Sou dotado de algum talento; mas o que sei devo-o sobretudo à minha aplicação, sendo o estudo, a leitura e a educação de minhas filhas, que amo extremosamente, meus principais divertimentos. Louvam minha liberdade; mas não sei por quê; com pouco me contento, e tenho oitocentos contos por ano.

Nasci para consagrar-me às letras e às ciências, e, a ocupar posição política, preferiria a de presidente da República ou ministro à de imperador. Se ao menos meu Pai imperasse ainda estaria eu há 11 anos com assento no Senado e teria viajado pelo mundo¹⁴⁶.

Destinado à existência política, o soberano consolidou sua Coroa e forjou sua imagem com base no culto ao intelecto. De fato, a relação estabelecida entre o Imperador e algumas das atividades intelectuais excedia, muitas vezes, a dedicação e assiduidade demandada pelo protocolo. Desde menino prestigiou as sessões magnas anuais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, acompanhado do tutor e de suas irmãs. Aos doze anos, foi transformado em patrono da instituição e, em 1849, transferiu suas reuniões para o Paço. Assumiu o mecenato em tempo integral, realizando doações financeiras, patrocinando pesquisas, preocupando-se com o quorum das sessões, estabelecendo prêmios anuais de apoio à produção intelectual, participando dos debates, ofertando livros recém-publicados, manuscritos raros e obras valiosas¹⁴⁷.

Contra a oposição de muitos, fundou a Escola de Minas de Ouro Preto em 12 de outubro de 1876, buscando em França os professores e o diretor Henri Gorceix. Assistia às reuniões anuais de aniversário da Academia de Medicina, que se realizavam na Sala Encarnada do paço da cidade, como também comparecia a conferências públicas e concursos públicos de diferentes instituições do Rio de Janeiro, tais como a Escola Politécnica, a Faculdade de Medicina, as escolas militares e o Colégio de Pedro II. Segundo José Murilo de Carvalho, “nas escolas, era o pavor dos professores, porque acompanhava suas aulas e examinava os alunos, do primeiro grau ao ensino superior”¹⁴⁸.

¹⁴⁵ CARVALHO, José Murilo de. Op. Cit. p. 82.

¹⁴⁶ Idem, p. 79.

¹⁴⁷ GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. *Debaixo da Imediata Proteção Imperial: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889)*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 110-112.

¹⁴⁸ CARVALHO, José Murilo de. D. Pedro II. Op. Cit. p. 230.

Na Academia Imperial de Belas Artes, de que também era considerado Fundador e Protetor Perpétuo, assistia às provas dos alunos de primeiro ano e comparecia à cerimônia de abertura das Exposições Gerais de Belas Artes. A seguinte carta do jovem Imperador ao Mordomo demonstra não só as preocupações do soberano em relação ao desenvolvimento das artes no país, como a pretensão em adquirir obras de valor, que, mais tarde, viriam a fazer parte de sua coleção particular no palácio da Boa Vista.

Senhor Paulo Barbosa:

Desejando mostrar que a Academia de Belas Artes também merece Minha atenção e ajuda e havendo nela uma cadeira de anatomia, explicada só, Me parece, por pinturas, pelas quais não se podem ir vendo bem todos os órgãos do corpo humano desd'o mais exterior até o mais interior, e repugnando a quem não se dedica à cirurgia meter ferro em um morto, Quero que de França mande vir outro cadáver artificial d'Auzoux para a dita Academia.

O catálogo de painéis que me deu para ver não merece a menor confiança, pois está muito mal feito; má redação, nomes alterados: Poussin – Possens, Cartona – Caretina etc..., e algumas avaliações de quem não entende do riscado. Contudo marquei alguns quadros sobre os quais se devem pedir informações para que eu não seja enganado.

D. Pedro 2^o¹⁴⁹

A atenção que reservou às letras, às artes e às ciências, sem dúvida lhe valeu a fama de erudito. A correspondência da Mordomia com artistas e escritores era volumosa. A grande curiosidade estimulou o chefe de estado a ser um dos pioneiros a adotar inovações tecnológicas, como a fotografia e o telefone. Apesar de tudo, nunca foi literato, filósofo, artista, cientista ou inventor¹⁵⁰. Sua imagem foi habilmente construída, de modo que, em 1843, Januário da Cunha Barbosa, cofundador do IHGB, reconheceu “essas marcas que haveriam de acompanhá-lo por toda a vida: ‘(...) Príncipe à mais remota posteridade, acompanhado dos gloriosos epítetos de Protetor das Letras, Ciências e Artes, Amigo e Pai de seus patrícios e súditos”¹⁵¹.

A proteção que o imperador reservava aos artistas manifestava-se de diversas maneiras, fosse através de ordem de matrículas, da concessão de distinções honoríficas ou da distribuição de bolsas e pensões.

2.4. Concessão de Títulos e Benesses.

¹⁴⁹ Carta de D. Pedro II ao Conselheiro Paulo Barbosa da Silva, Mordomo da Casa Imperial. In: LACOMBE, Américo L. Jacobina. Op. Cit. p. 295.

¹⁵⁰ CARVALHO, José Murilo de. D. Pedro II. Op. Cit. p. 231-233.

¹⁵¹ GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Op. Cit. p. 110.

O termo “nobreza brasileira” definitivamente é controverso. Segundo os critérios elásticos de nobiliarquia do Rio de Janeiro oitocentista, os membros da corte eram constituídos não apenas daqueles indivíduos portadores de títulos, mas também de todos que tivessem acesso aos recintos palacianos. Mais ainda, o critério de concessão de títulos de nobreza não estava ligado a pretensa pureza de sangue ou linhagem, mas a serviços prestados ao monarca, formando um grupo extremamente heterogêneo¹⁵².

A concessão de títulos nobiliárquicos e honrarias não raramente substituía o pagamento de salários ou gratificações. Entretanto, em uma sociedade monarquista, tais símbolos e títulos consistiam em um importante meio de legitimação e distinção social. Essa aspiração fazia parte também do universo artístico¹⁵³, como demonstra o seguinte trecho da ata da sessão em sete de junho de 1856 da Academia Imperial de Belas Artes:

Passa-se ao expediente que consta de: um aviso da Secretaria d’Estado dos Negócios do Império de 3 do corrente, em que S. Ex.^a comunica que oportunamente se tomará em consideração a proposta da Academia pedindo uma condecoração para o Sr. Professor da 5ª Sessão Francisco Manoel da Silva¹⁵⁴.

As chances de condecoração aumentavam exponencialmente quando o artista encontrava-se vinculado à Academia Imperial de Belas Artes, instituição normalizadora do ensino artístico no Império. Durante as reuniões da Congregação de Professores, era comum que fosse levantada alguma proposta em benefício de um ou mais membros para ser levada em consideração pelo Governo Imperial. A participação deste membro (aluno ou professor) nas Exposições Gerais de Belas Artes apenas referendava o mérito do requerente.

A leitura das Atas das Sessões da Congregação de Professores da Academia Imperial de Belas Artes revela que, entre os anos de 1840 e 1889, cerca de vinte e três artistas receberam algum tipo de condecoração por serviços prestados à instituição ou trabalhos apresentados nas Exposições Gerais de Belas Artes. Foram eles: Abraham Louis Buvelot (1847), Agostinho José da Motta (1868, 1871), Antoine Léon Morel-Fatio (1861), Antônio de Pádua e Castro (1866), Antônio Firmino Monteiro (1885), August Müller (1859), Augusto Rodrigues Duarte (1885), Carlos Luiz do Nascimento (1860, 1864), Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1885), Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1872), Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1859), Grandjean de Montigny (1847), Henri Nicolas Vinet (1866),

¹⁵² Idem, p. 81.

¹⁵³ Consultar Anexo 1 (p. 125).

¹⁵⁴ Ata de 07/06/1856. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874)*. Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 05.

José Correia de Lima (1842), José da Silva Santos (1859), José Ferreira Guimarães (1885), Léon Leprés de Cluny (1864), Leopoldo Heck (1885), Marc Ferrez (1885), Martin Johnson Heade (1864), Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1872, 1885), Pedro José Pinto Peres (1885) e Victor Meirelles de Lima (1861, 1864, 1885).

O caso do Conservador da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes ilustra perfeitamente o tipo de situação em que a insistência e perseverança prevaleceram. Tendo exposto quatro retratos na Exposição Geral de Belas Artes em março de 1859, Carlos Luiz do Nascimento classificou-se em primeiro lugar, não só pela qualidade das obras, como pela importância de seus serviços prestados à academia. Em reunião, ficou decidido pela Congregação enviar um pedido ao Governo Imperial para recompensar o artista de acordo com o que lhe conviesse.

Terminado o expediente, passa-se à ordem do dia, que é o julgamento dos trabalhos da Exposição Geral. O Secretario diz, que em reunião particular que tivera com a maior parte de seus ilustres Colegas, e nas quais se tinha largamente discutido o merecimento relativo de todos os trabalhos expostos, de artistas residentes no Rio de Janeiro, e não Membros do Corpo Acadêmico, ficara autorizado a propor o seguinte: 1º. Que a Academia não emita opinião alguma sobre as obras dos Professores, visto já Sua Majestade o Imperador se ter Dignado recompensar três Professores, nomeando os Srs. Francisco Manoel Chaves Pinheiro, e José da Silva Santos, cavalheiros da ordem da Rosa, e o Sr. Augusto Müller, cavalheiro da de Christo; 2º. Que, colocando em primeiro lugar o Conservador da Pinacoteca Carlos Luiz do Nascimento, peça para ele ao Governo Imperial qualquer nobre recompensa, que ao Governo aprover conceder-lhe (...) ¹⁵⁵.

Em um segundo momento, visto não ter alcançado seus objetivos, a Congregação sugeriu que fosse concedido ao Conservador da Pinacoteca o Premio de Viagem à Europa. Esta proposta também foi negada pelo Governo Imperial.

O Sr. Diretor propõe, novamente, que o Corpo Acadêmico solicite, para o Conservador da Pinacoteca Carlos Luiz do Nascimento, o premio que os seus trabalhos apresentados na ultima Exposição Geral lhe merecerão da Academia, que o colocou em primeiro lugar entre os que deviam ser premiados; e que para este premio seja agora indicada ao Governo Imperial a concessão de 2 anos de licença, e um subsídio de 500 francos por mês para ele aperfeiçoar-se em sua arte na Europa, ficando este distinto artista encarregado pela Academia da importante Comissão de estudar os meios de reconhecer com segurança as falsas imitações de quadros antigos ¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Ata de 19/05/1859. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874)*. Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 45-46.

¹⁵⁶ Ata de 02/08/1860. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874)*. Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 63.

Como que em tentativa desesperada, o Professor de Arquitetura Francisco Joaquim Béthencourt da Silva realizou uma nova proposta, aprovada depois de muita deliberação, em que pedia para Sr. Carlos Luiz do Nascimento uma distinção honorífica.

O Sr. Professor d'Arquitetura motiva e oferece uma proposta, assinada também pelo Sr. Professor de Desenho Geométrico, para que a Academia solicite do Governo Imperial uma distinção honorífica mais que ordinária, uma recompensa de grau superior às costumadas em casos gerais, em favor do Sr. Carlos Luiz do Nascimento, pelos seus trabalhos apresentados na última exposição geral, visto o Governo haver declarado não poder satisfazer ao desejo manifestado pelo mesmo artista de lhe serem concedidos os meios de realizar uma viagem à Europa. Posta em discussão, o Secretario opõe-se a esta proposta; pois que em sua humilde opinião os trabalhos expostos pelo Sr. Nascimento não lhe merecem uma recompensa superior àquelas que a Academia costuma solicitar em casos gerais; mas que se o Governo Imperial conceder a este artista uma igual à que tiveram os Srs. Professores, cujos trabalhos Sua Mag. se dignara distinguir, ele ficará devidamente galardoado. O Sr. Professor d'Arquitetura sustentando a sua proposta, e sem emitir opinião sobre os trabalhos dos Srs. Professores, cujas recompensas não foram propostas pela Congregação, segundo lhe consta, coloca o Sr. Nascimento como o primeiro pintor brasileiro, e insiste em que os seus trabalhos, de um mérito muito elevado, são dignos de uma recompensa superior. O Sr. Diretor aceita a proposta, mas sendo modificada de modo a não designar-se a espécie de distinção, deixando-se a isso a vontade do Governo Imperial. Os dois Membros dissidentes concordam com a opinião do Sr. Diretor, e a proposta assim emendada é unanimemente aprovada¹⁵⁷.

Finalmente chegou-se a um comprometimento com o Governo Imperial, pois em 09 de Novembro de 1859, o Conservador da Pinacoteca foi nomeado Cavaleiro da Ordem da Rosa pelos trabalhos exibidos na Exposição Geral de Belas Artes e pelos serviços prestados na restauração dos quadros da Academia.

2.5. O Debate acerca do Bolsinho Imperial.

A historiografia tradicional tem dispensado pouca ou quase nenhuma atenção ao chamado “bolsinho imperial”. Sabe-se que durante todo o Segundo Reinado a dotação da Casa Imperial permaneceu a mesma, na casa dos oitocentos contos de réis anuais. Ao longo dos quarenta e nove anos de reinado, não se registrou nenhum aumento da quantia disponibilizada para os gastos da família imperial, razão pela qual se tornava impossível a perpetuação dos hábitos perdulários registrados nas grandes cortes. Parte dos gastos do bolsinho imperial era direcionada ao pagamento de esmolas, pensões, bolsas e doações a entidades beneficentes ou científicas¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Ata de 17/10/1860. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874)*. Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaVI>. p. 67-68.

¹⁵⁸ CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. Op. Cit. p. 99-100.

As discrepâncias na historiografia concentram-se principalmente na representatividade da quantia destinada às bolsas e pensões concedidas pelo Imperador aos seus protegidos. Nesse sentido, José Carlos Durand apresenta uma visão bastante rigorosa a respeito da imagem construída ao redor da figura de Dom Pedro II, considerado protetor das artes e ciências no Império:

O “bolsinho imperial” tem uma longa e até certo ponto mal contada história. No registro dos simpatizantes da monarquia a pessoa de Dom Pedro II é realçada pela sua atenção à cultura e por sua generosidade para com pensadores, artistas e cientistas. Os efeitos ideológicos dessa imagem põem em relevo uma associação inocente entre a circunstância de uma virtual e crônica escassez de fundos sob administração pessoal do monarca e o fato de ele manter no exterior um rol de pensionistas, daí se passando a impressão de que o rei se valia de recursos propriamente “pessoais”. Ou seja, de que ele “se sacrificava” para promover a cultura, o que então apenas se justificaria por profundo amor e respeito para com a arte e a ciência. Mas o número de contemplados pelo monarca jamais chegou a surpreender; muito pelo contrário, os gastos com pensionistas representaram sempre rubrica muito pouco onerosa no conjunto dos dispêndios da casa imperial. (...). Em um orçamento de oitocentos e vinte contos, que aliás permaneceu nominalmente o mesmo durante todo o período monárquico, a rubrica dos gastos com protegidos que se escolarizavam no país ou fora dele, não passava de seis por cento, e, se considerados apenas os bolsistas no exterior, não alcançavam nem meio por cento do orçamento controlado diretamente por Pedro II¹⁵⁹.

Indo na contramão de autores como Américo L. Jacobina Lacombe e José Murilo de Carvalho, Durand salienta que a parcela da dotação destinada aos bolsistas e pensionistas contemplados pelo soberano nunca chegou a representar uma quantia considerável, especialmente quando comparada aos demais gastos da família imperial. Essa avaliação deve ser relativizada à luz de outras informações igualmente importantes, tais como a relutância do imperador em utilizar dinheiro público para custear suas viagens e a necessidade esporádica de contração de empréstimos em bancos estrangeiros¹⁶⁰.

Na verdade, a prática de concessão de bolsas e pensões no Segundo Reinado remontava a iniciativas similares, que não diferiam muito dos procedimentos adotados pelas monarquias do Antigo Regime. Entre 1840 e 1889, 151 estudantes obtiveram bolsas de estudo, sendo 41 delas destinadas a pensionistas no exterior. Segundo José Murilo de Carvalho,

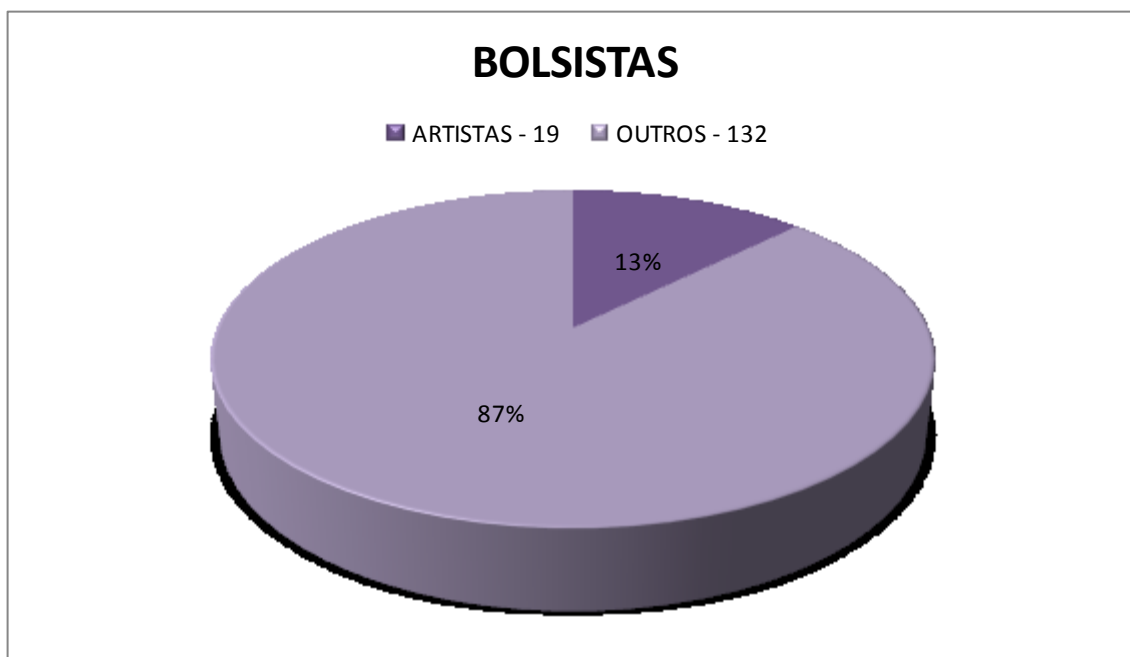
Boa parcela das pensões correspondia ao que hoje se chama de bolsa de estudos. Muitos brasileiros estudaram no país e no exterior à custa do bolsinho imperial. (...).

¹⁵⁹ DURAND, José Carlos. Op. Cit. p. 26.

¹⁶⁰ CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. Op. Cit. p. 100.

Os pensionistas no exterior recebiam ajuda para viagem, livros e enxoval. Em contrapartida, tinham de prestar contas trimestrais de seu aproveitamento e assumir o compromisso de regressar ao país no final dos estudos. Agentes diplomáticos brasileiros eram encarregados de fazer os pagamentos e acompanhar o aproveitamento dos beneficiados. As pensões para o ensino superior cobriam diversas especialidades, com predominância da pintura, música, engenharia, advocacia e medicina¹⁶¹.

No que se refere ao mundo das artes, dezenove artistas, entre pintores e arquitetos, foram contemplados com bolsas de estudo. Dentre eles, oito receberam pensões para completar seus estudos na Europa. O levantamento realizado por Guilherme Auler, em seu livro *Os Bolsistas do Imperador*, até hoje funciona como referência para aqueles que se dedicam a levantar dados sobre as bolsas e pensões concedidas por Dom Pedro II¹⁶².

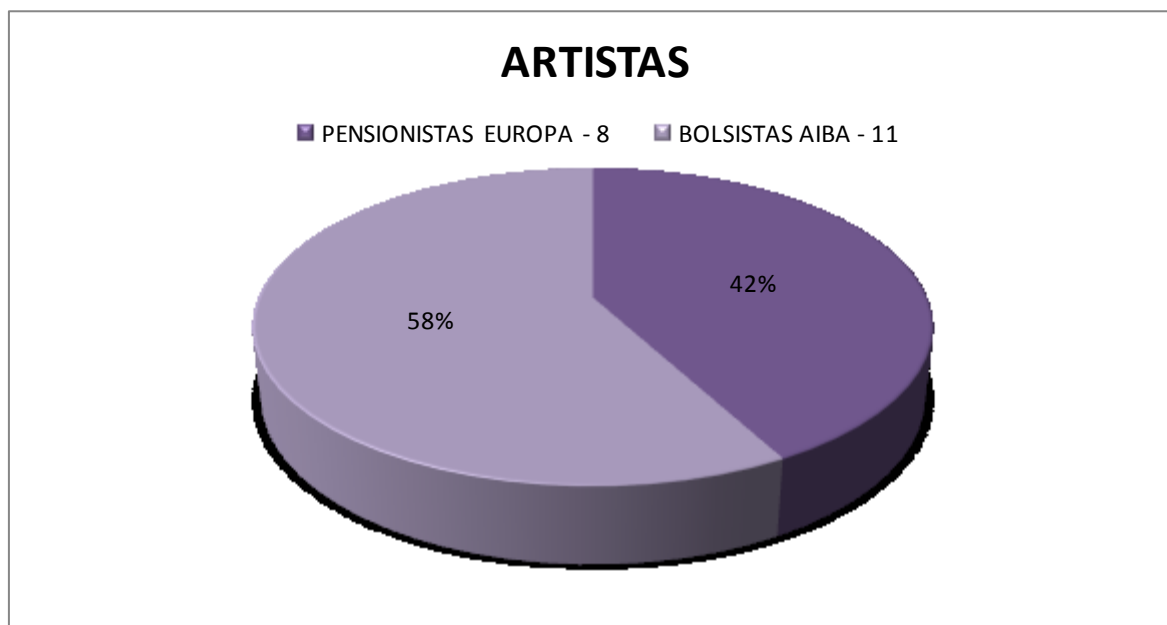


Quadro 01:

Porcentagem de bolsas de estudo concedidas a artistas em relação a outras categorias profissionais.

¹⁶¹ Idem, p. 100-101.

¹⁶² AULER, Guilherme. Op. Cit. p. 62-78.



Quadro 02:

Porcentagem de bolsas concedidas para realização de estudos na Academia Imperial de Belas Artes e pensões conferidas para complementação de estudos na Europa.

A distribuição de bolsas e pensões seguia um critério metódico e cauteloso, compreensível dadas as dificuldades financeiras da Casa Imperial, expressas nos livros de contas da mordomia. Após o recebimento de um pedido ou requerimento de ajuda de custo para estudar, D. Pedro II abria uma espécie de sindicância, com o objetivo de obter maiores informações sobre o mérito e a moral do suplicante. Essa etapa era essencial no processo, assim como a definição da quantia disponibilizada pelo imperial bolsinho. Finalmente, lavrava-se o decreto ou portaria e se transmitia a ordem por ofício¹⁶³.

Segundo Guilherme Auler, o estudante beneficiado assumia o compromisso de apresentar, a cada três meses, certificados de frequência, aproveitamento e bom comportamento. Caso se achasse no estrangeiro, o pensionista deveria comprometer-se também a retornar ao Brasil por ocasião do fim dos seus estudos, “para aqui disseminar os conhecimentos adquiridos por generosidade do monarca”¹⁶⁴.

Esse procedimento deveria ser adotado por pretendentes das mais variadas especialidades, pertencendo aos campos artísticos, científicos e técnicos. De acordo com José Carlos Durand,

¹⁶³ AULER, Guilherme. Op. Cit. p. 12.

¹⁶⁴ Ibidem.

Eles poderiam encaminhar seus pedidos por intermédio de alguém próximo ao monarca ou da família real. Comumente tratava-se de pessoa ligada a alguma família de titular do império, ou por ela protegida, ou ainda de empregados e serviços do paço, além de filhos e parentes de antigos professores ou preceptores de D. Pedro II ou de suas irmãs¹⁶⁵.

2.5.1. Os Bolsistas do Imperador na Academia Imperial de Belas Artes.

O papel assumido pela Academia Imperial de Belas Artes como instituição normalizadora do ensino das artes no país justifica a quantidade de estudantes dispostos a deixarem suas províncias em busca de um ensino acadêmico na Corte. A necessidade de adequação às condições econômicas, sociais e culturais do Rio de Janeiro obrigava inúmeros artistas a procurarem a proteção de mecenas¹⁶⁶.

Em suas viagens às províncias mais distantes, D. Pedro II reconhecia possíveis talentos que, mais tarde, viriam a cursar a Academia Imperial de Belas Artes com o auxílio de sua bolsa de estudos. Apesar de o ensino na instituição ser gratuito, os alunos de origem mais humilde ou provenientes de outras cidades podiam requisitar ajuda de custo para se manter na capital.

Este foi o caso dos artistas Benevenuto Berna, Cincinato Mavignier, Francisco da Cruz Antunes, Francisco Pereira Reis, Francisco Teixeira da Silva, João Soares de Moraes Barros, João Vieira Damasceno, Jorge Henrique Feuillerat, Manoel Joaquim de Melo Corte Real, Manuel Teixeira da Rocha e Oscar Pereira da Silva.

A passagem de Oscar Pereira da Silva (1867-1939) pela instituição é paradigmática. Nascido no município fluminense de São Fidélis, em 27 de agosto de 1867, Pereira da Silva mudou-se para a capital e ingressou na carreira artística em 1882, tornando-se aluno da Academia Imperial de Belas Artes. Provavelmente seu capital artístico e cultural distinguiu-o dos outros alunos, pois, em 1884, a portaria de 11 de Fevereiro fixou-lhe a mesada de 40\$000 rs. para estudar pintura histórica na instituição¹⁶⁷. Ali teve diversos professores renomados, tais como Victor Meirelles de Lima, João Zeferino da Costa, Francisco Manuel Chaves Pinheiro e José Maria de Medeiros.

¹⁶⁵ DURAND, José Carlos. Op. Cit. p. 25-26.

¹⁶⁶ Consultar Anexo 2 (p. 127).

¹⁶⁷ AULER, Guilherme. Op. Cit. p. 74.

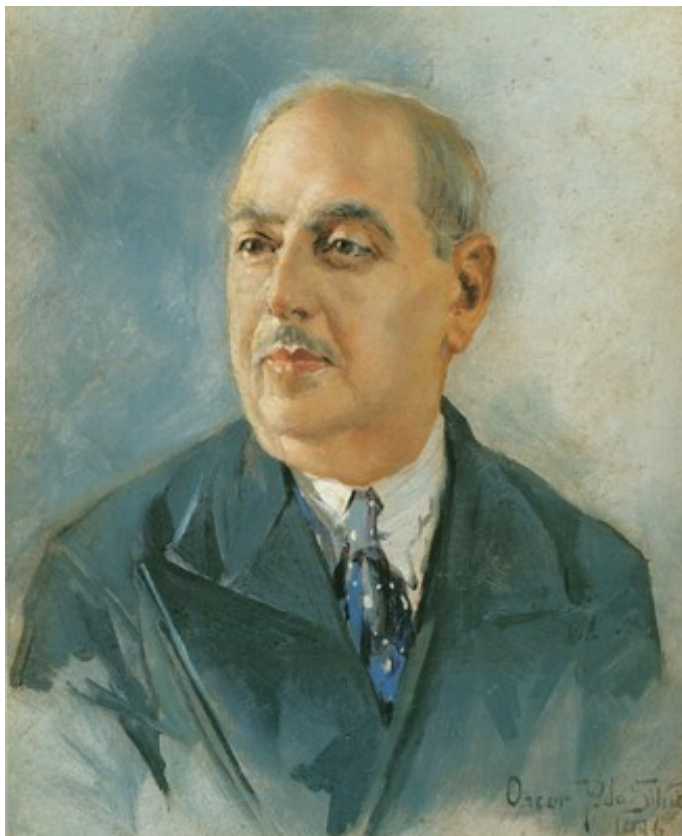


Imagem 02:

OSCAR PEREIRA DA SILVA: *Autorretrato*, 1936. Óleo sobre madeira, 28 x 20 cm.
São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Desde o início, a carreira de Oscar Pereira da Silva esteve rodeada de expectativas. Seu talento e aptidão às artes levaram o crítico de arte Gonzaga Duque a citá-lo no periódico *A Semana*, muito embora ainda fosse aluno principiante da academia.

Pereira da Silva começa agora a dar os primeiros passos no vastíssimo templo da arte; é bisonho adepto dessa sublime religião do belo professada por Pedro Américo, Aurélio de Figueiredo, Décio, Belmiro e Vítor Meireles. Aos que começam com talento e vontade não se deve descoroçar. Continue o jovem artista a trabalhar resolutamente, a pintar, guiado por sua inspiração, por seu sentimento artístico, que terá a recompensa desses esforços, a paga desse talento aproveitado. [...]. Assim pois, dizemos-lhe: a sua obra, para um principiante, é muito boa, é uma esplendida prova de talento que vai evoluindo, e por esse motivo merece as nossas palmas. Mas, continue a estudar, a estudar muito, para não desmentir a esperança que esta obra lançou em nosso espírito, e para vencer a grande distancia que lhe falta para ser um verdadeiro artista¹⁶⁸.

¹⁶⁸ GONZAGA-DUQUE. *A Semana*, 25 de julho de 1885. Apud MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 20.

A título de aperfeiçoamento de seus estudos, Oscar Pereira da Silva inscreveu-se no concurso para o Prêmio de Viagem da Academia Imperial de Belas Artes, no ano de 1887. A princípio, o concurso oferecia duas vagas e foi disputado por um arquiteto – João Ludovico Maria Berna – e sete pintores de história – Antonio Raphael Pinto Bandeira, Francisco Hilarião Teixeira da Silva, Manoel Teixeira da Rocha, Belmiro Barbosa d’Almeida, Oscar Pereira da Silva, Sebastião Vieira Fernandes e Eduardo Sá. Este concurso, realizado após um intervalo de nove anos, foi o último, e provavelmente o mais polêmico, do período monárquico.

Oscar Pereira da Silva e João Ludovico Maria Berna foram ambos laureados no concurso. No século XIX, os Prêmios de Viagem eram considerados indispensáveis ao progresso artístico brasileiro e representavam, para os alunos contemplados, uma oportunidade única de entrar em contato com os cânones da arte europeia, atribuindo-lhes distinção e reconhecimento junto ao universo artístico nacional. A polêmica que rodeou este concurso em especial teve origem ainda durante o julgamento dos trabalhos apresentados pelos candidatos. Na reunião do corpo acadêmico, realizada em 8 de novembro de 1887, o resultado concorreu a favor de Oscar Pereira da Silva, que teve respaldo de quase a totalidade dos membros da congregação. Os professores Rodolpho Bernardelli e Zeferino da Costa haviam votado a favor da premiação de Belmiro de Almeida. Após o anúncio oficial, protestaram contra o resultado, apelando para a intervenção da Princesa Isabel¹⁶⁹.

Em 9 de junho de 1888, a Ata da Sessão da Congregação afirma ter sido o concurso anulado e estarem disponíveis para retirada os quadros julgados pela comissão¹⁷⁰. Oscar Pereira da Silva recebeu sua última mesada em outubro de 1889, pouco antes da Proclamação da República. Em última instância, os dois laureados precisaram aguardar quase três anos no total para serem enviados à Europa, o que ocorreu já sob regime republicano.

2.5.2. Os Pensionistas de D. Pedro II em Águas Internacionais.

¹⁶⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2007, São Paulo. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007. p. 267.

¹⁷⁰ Ata de 09/06/1888. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890)*. Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 121.

Embora se trate de um tema recente nos circuitos acadêmicos brasileiros, a prática de envio de estudantes e profissionais brasileiros para qualificação em instituições estrangeiras existiu ao longo de todo o período imperial. Este tipo de iniciativa remontava, na verdade, às iniciativas culturais adotadas nas monarquias absolutistas, em que reis e nobres eram responsáveis pelo financiamento dos estudos de intelectuais, através da atribuição de cargos ou concessão de mesadas e pensões¹⁷¹.

Nas primeiras décadas do século XIX, marcadas pela transferência da família real portuguesa para o Rio de Janeiro e pela ruptura política entre Brasil e Portugal, a prática de financiamento de estudos no exterior constituiu uma estratégia importante para a formação de funcionários qualificados para atuarem nos mais diversos ramos do corpo burocrático e administrativo do Estado. A outorga de pensões estava diretamente relacionada com a necessidade de qualificação da mão de obra, através da importação de práticas e informações profissionais, ao mesmo tempo em que revelava uma estratégia de aproximação dos ideais de civilização europeus¹⁷².

Os pensionistas do Governo Imperial constituem uma temática ainda pouco frequentada pela historiografia. As pesquisas realizadas por Guilherme Auler na década de 1950 continuam a servir, até hoje, de referência aos estudiosos que buscam informações acerca das pensões e bolsas custeadas diretamente pelo Imperador Dom Pedro II¹⁷³. No campo da história da arte, os estudos concentram-se na análise da vida e obra de alguns dos mais expoentes pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes, destacando-se os trabalhos de Camila Dazzi e Ana Paula Cavalcanti Simioni¹⁷⁴.

Sabemos atualmente que D. Pedro II financiou diretamente os seguintes artistas em suas temporadas de estudo no exterior: Daniel Berard, Francisco Peixoto Franco de Sá, Jorge Mirandola Filho, José Correia de Lima, José Ferraz de Almeida Junior, Manuel Lopes Rodrigues, Pedro Américo de Figueiredo e Mello e Pedro Weingartner¹⁷⁵.

¹⁷¹ COSTA, Maria Cristiane. Concessão de pensões de estudos no estrangeiro no contexto da construção do Estado brasileiro: os pensionários militares. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, jul., 2011. p. 01.

¹⁷² Idem, p. 03.

¹⁷³ Ver: AULER, Guilherme. *O Imperador e os Artistas: estudo da personalidade do segundo imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco; Tribuna de Petrópolis, 1955; _____. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco, 1956.

¹⁷⁴ DAZZI, Camila. *As Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*, Campinas: Unicamp, 2006. Dissertação de Mestrado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. SIMIONI, A. P. C. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, p. 343-366, 2005. _____. Le Voyage a Paris. L' Académie Julian et la Formation des Artistes Peintre Brésiliennes vers 1900. *Cahier du Brésil Contemporain*, Paris, v. 59-60, p. 261-281, 2005.

¹⁷⁵ Consultar Anexo 3 (p. 129).

Talvez o melhor exemplar dessa tradição seja Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905). Nascido em 29 de abril de 1843 na cidade de Areia, Província da Paraíba do Norte, Pedro Américo veio de uma família de artistas. Seu pai e seu avô foram músicos e seu irmão, Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, também se revelou um talentoso pintor¹⁷⁶. O artista foi considerado uma criança prodígio, devido ao seu talento no desenho. Segundo Vladimir Machado, aos nove anos foi contratado pelo naturalista francês Brunet para realizar desenhos científicos que representassem a flora nordestina. Dois anos depois, foi enviado ao Rio de Janeiro, para ser matriculado no Colégio Pedro II¹⁷⁷. Em 1855, aos treze anos de idade, iniciou seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes¹⁷⁸.



Imagem 03:

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *Autorretrato*, 1877.

Florença, Galeria dos Uffizi.

Ao longo dos anos, Pedro Américo teve seu mérito reconhecido na academia, ganhando prêmios em diversas modalidades do curso de desenho industrial, como desenho,

¹⁷⁶ DUQUE, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Mercado das Letras, 1995. p. 140.

¹⁷⁷ MACHADO, Vladimir. Pedro Américo. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa.htm.

¹⁷⁸ Para maiores informações acerca da biografia e das obras de Pedro Américo, recomendamos a leitura de: OLIVEIRA, J. M. Cardoso. *Pedro Américo sua vida, suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

geometria e modelo-vivo. Em 4 de Outubro de 1858, foi emitido um decreto que lhe fez mercê de 400 francos para estudar pintura no exterior. Assim, antes mesmo de concluir seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes, Pedro Américo recebia do Imperador os meios pecuniários para complementar seus conhecimentos artísticos na Europa¹⁷⁹. Foi recebido pelo Ministro Brasileiro em Paris que, atuando como seu tutor, deveria acompanhar seus progressos em pintura e desenho, além de exigir certificados trimestrais de aproveitamento. Foi o representante diplomático do Brasil em França o responsável por transmitir essas informações à Mordomia, órgão diretamente responsável pela estadia do jovem pensionista no exterior.

Durante seu pensionato, Pedro Américo ingressou na Académie des Beaux Arts de Paris, onde foi aluno de Léon Cogniet, Flandrin e Horace Vernet. De acordo com Quirino Campofiorito, este último artista foi aquele que exerceu maior influência sobre o jovem pintor, como se pode deduzir pela análise de seus quadros de batalha¹⁸⁰. Como provas de seu aproveitamento, Pedro Américo enviou a seu benfeitor as inúmeras cópias a óleo, entre elas *O Naufrágio da Medusa*, de Gericault, e *Rapto de Djanira*, de Guido Reni. Estas duas telas figuraram na Exposição Geral de Belas Artes de 1864¹⁸¹.

Outra forma de apreciação da proteção oferecida por D. Pedro II foi a oferta de obras originais, tais como a tela *A Carioca* (primeira versão, 1863-1864). A primeira versão da obra foi concebida durante os últimos anos de estudo como pensionista do Imperador em Paris. A tela foi enviada ao Rio de Janeiro e obteve a medalha de ouro na XVII Exposição Geral de Belas Artes em 1865. O pintor ofereceu, então, a tela ao seu mecenas, que, no entanto, recusou-a por valores morais. Temia-se que a representação do nu feminino se transformasse em motivos de escândalo na corte da época. Assim, a obra rejeitada foi ofertada ao Imperador da Prússia, onde foi amplamente aceita e rendeu ao artista uma distinta condecoração¹⁸².

¹⁷⁹ AULER, Guilherme. Op. Cit. p. 65.

¹⁸⁰ CAMPOFIORITO, Quirino. Op. Cit. p. 33.

¹⁸¹ AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Op. Cit. p. 65.

¹⁸² PEREIRA, Sonia Gomes. O percurso e os dilemas de artistas brasileiros em Paris no século XIX: o caso da tela *A Carioca* de Pedro Américo. In: XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006, Tiradentes / MG. *Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Com/Arte, 2006. v. 1. p. 292.



Imagem 04:
PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *A Carioca* (segunda versão),
1882.

Óleo sobre tela, 205 x 135 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Pedro Américo retornou ao Brasil em 1864, com o objetivo de disputar o concurso para professor da Academia Imperial de Belas Artes. O concurso para preenchimento da cadeira de desenho ocorreu em 1º de maio de 1865, disputando Jules Le Chevrel, Francisco Antonio Neri e Pedro Américo de Figueiredo e Mello¹⁸³. Apesar de vencedor, poucos meses depois pediu licença e voltou à Europa, deixando o cargo aos cuidados de Jules Le Chevrel. Apesar de ter tido sua licença prorrogada até fevereiro de 1869, o artista reassumiu sua cadeira apenas em julho do mesmo ano, com o objetivo de que se

¹⁸³ AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Op. Cit. p. 66.

fizessem cumprir os Estatutos e mantivesse seu lugar na instituição¹⁸⁴. Segundo Guilherme Auler,

Indo para a França aos 16 anos de idade, Pedro Américo torna-se um desenraizado entre nós, com grande tristeza do Imperador, que lhe proporcionara os meios para estudar no estrangeiro a fim de mais tarde disseminar os seus conhecimentos no Brasil. Vive ele no estrangeiro, em contínuos pedidos de licença do lugar de professor, alegando incompatibilidades e doutras vezes motivos de saúde¹⁸⁵.

Apesar de tudo, Pedro Américo emergiu como um dos maiores pintores nacionais. Por alvará de 4 de junho de 1872, adquiriu o título de Pintor Histórico da Imperial Câmara¹⁸⁶. Mais tarde, em 1885, foi-lhe conferido o grau de dignitário da Ordem da Rosa, alcançando então a categoria dos grandes personagens do Império. Muitas de suas obras encontraram lugar em instâncias oficiais do Império Brasileiro, seja por meio de encomendas ou compras nos espaços das Exposições Gerais de Belas Artes. Esses mecanismos de circulação das obras de arte dentro das instituições do Império serão o tema do próximo capítulo deste estudo.

¹⁸⁴ GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1954. P. 33.

¹⁸⁵ AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Op. Cit. p. 66.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

3. A ICONOGRAFIA DO IMPÉRIO

3.1. O mercado de arte na Corte do Rio de Janeiro.

A chegada da corte de Dom João no Brasil e a abertura dos portos, na primeira década do século XIX, impulsionaram consideravelmente o comércio de bens de luxo na cidade do Rio de Janeiro. Antiquários reuniam não apenas móveis e objetos de decoração, mas também livros e quadros. Da mesma forma, alguns leilões promovidos por negociantes, normalmente estrangeiros, compreendiam a venda de obras de arte¹⁸⁷. A conjugação desses fatores nos leva a acreditar no surgimento de um mercado de arte¹⁸⁸ no Rio de Janeiro Oitocentista, vinculado a práticas colecionistas.

(...) a liberdade de comércio garantiu a renovação dos padrões de consumo identificados com a cultura de luxo da Corte e o caráter aristocrático da organização social reforçada pela proximidade com a Coroa. Desse modo, a prática de colecionar arte europeia encontrou um horizonte fértil para se reproduzir no Brasil em estreita associação com o fim do estatuto colonial da ordem social e a formação de um mercado de arte, ao qual se vincula a prática de colecionar. A partir do século XIX, o colecionismo de arte se desenvolveu com autonomia em relação ao campo da arte religiosa ou da Igreja e da arte instrumentalizada pelo poder de Estado ou das instâncias de representação da monarquia¹⁸⁹.

As obras de arte, especialmente aquelas de origem europeia, eram adquiridas, portanto, através do vínculo básico estabelecido entre colecionador e comerciante. Assim, ainda que a prática de colecionar esteja ligada a critérios da experiência sensível, no Brasil o colecionismo desenvolveu-se impulsionado pelo mercado de luxo, o qual se baseava no entendimento da arte como mercadoria¹⁹⁰.

Outro mecanismo de aquisição de peças artísticas estrangeiras consistia em viagens e temporadas passadas no exterior. Segundo Paulo Knauss, no caso das coleções particulares do

¹⁸⁷ SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 95.

¹⁸⁸ Neste texto optamos pela utilização do termo *mercado de arte* para definir o fenômeno de compra, venda e troca de obras de arte no século XIX. Entretanto, grande parte da bibliografia encontra-se reticente ao adotar a mesma expressão para o período. Leticia Squeff, por exemplo, afirma que “são poucos os estudos sobre o assunto. Mas os dados dispersos indicam que não se pode falar propriamente em um mercado de arte. Os objetos artísticos eram vendidos junto com artigos de luxo. Galerias e espaços voltados unicamente para o comércio de objetos artísticos começam a aparecer no Rio de Janeiro somente por volta da década de 1870”. Ainda que alguns autores afirmem que o mercado de arte não estava organizado em meados do século XIX, todos são unânimes em afirmar que o Rio de Janeiro da época fervilhava com o comércio de livros e bens de luxo. A comercialização de obras de arte dava-se dentro deste âmbito, tendo sido intensificada com a inauguração dos salões de arte na capital. Ver nota em SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 83.

¹⁸⁹ KNAUSS, Paulo. O Cavalete e a Paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001. p. 24-25.

¹⁹⁰ Idem, p. 25.

Rio de Janeiro, a principal forma de aquisição de obras de arte por parte dos colecionadores foi a viagem à Europa. A possibilidade de visitar ou viver no exterior permitiu não só o convívio com a arte milenar europeia, mas também a reunião de peças artísticas¹⁹¹.

A leitura das Atas das Sessões da Congregação de Professores da Academia Imperial de Belas Artes (1841-1890)¹⁹² revela a existência de colecionadores de arte no Rio de Janeiro oitocentista. Peças isoladas – e até mesmo coleções inteiras – não raramente encontravam seu caminho para as instituições oficiais das artes. Assim, a relação estabelecida entre a Academia Imperial de Belas Artes e os colecionadores, através de suas doações, fortalecia o aspecto institucional do campo artístico. Mais do que isso, a doação e a venda de obras de arte para uma instituição, que atuava como normalizadora do universo artístico da época, legitimavam socialmente as coleções e consagravam não só seus colecionadores, como as peças que possuíam¹⁹³.

Em dezembro de 1859, por exemplo, o Conselheiro e Mordomo-mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa da Silva, foi autorizado pelo Ministro brasileiro em S. Petersburgo, José Ribeiro da Silva, a oferecer à Academia Imperial de Belas Artes quatro desenhos originais de Jean-Baptiste Debret.

Lê-se uma carta do Exmo Sr. Conselheiro Paulo Barbosa da Silva, ofertando para esta Academia da parte do Exmo. Sr. José Ribeiro da Silva, Ministro brasileiro na Corte de S. Petersburgo, 4 esboços originais do falecido Mr. Debret, 1º Professor de Pintura Histórica desta Academia, representando: = 1º El-Rey o Sr. D. João 6º de manto real, como fora no Rio de Janeiro coroadado; o 2º = o Desembarque da primeira Imperatriz do Brasil no Arsenal de Marinha; o 3º Sua Mag. o Imperador o Sr. D. Pedro 1º recebendo o juramento à Constituição do Império; e o 4º = a Aclamação do mesmo Augusto Senhor no Campo de Santana¹⁹⁴.

Por outro lado, o estudo dos Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes (1840-1884)¹⁹⁵ permite avaliar a existência de um mercado de arte no Rio de Janeiro que englobava não só a arte europeia, mas também aquela produzida na própria instituição. Através da análise desses catálogos, pode-se perceber a presença de obras pertencentes a coleções

¹⁹¹ Idem, p.28.

¹⁹² Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856)*. Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874)*. Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890)*. Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>.

¹⁹³ KNAUSS, Paulo. Op. Cit. p. 27.

¹⁹⁴ Ata de 05/12/1859. In: Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874)*. Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 55.

¹⁹⁵ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. Cit.

privadas, assim como de telas encomendadas pelo Governo ou por particulares. O fato de os catálogos trazerem o endereço dos artistas permitia que estes fossem encontrados por possíveis compradores em suas residências ou ateliês.

As Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes foram concebidas à luz dos salões franceses. O salão era, por excelência, o lugar de consagração dos artistas. A academia, que detinha, a princípio, o monopólio da formação artística, transformou os salões em experiências públicas de arte. Assim, no Rio de Janeiro, as exposições consolidaram-se como eventos que serviam não apenas como meio para os artistas exporem suas obras, mas também como espaço de negociação de peças artísticas¹⁹⁶.

Letícia Squeff elabora em poucas linhas a razão de se conhecer ainda tão pouco sobre as 26 edições Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas que, entre 1840 e 1889, apresentaram 3.315 obras de 516 artistas. Assim como na historiografia europeia, a arte apresentada nos salões e espaços acadêmicos oitocentistas foi duramente desprezada pelos pesquisadores, cujos olhares estavam marcados pela perspectiva modernista e cujos interesses residiam em identificar e analisar o surgimento das vanguardas¹⁹⁷.

As Exposições Gerais funcionaram não apenas para os artistas da Academia. Nem simplesmente eram momentos em que se desenrolava mais uma cena do teatro de corte, tão importante para a manutenção da monarquia em terras tropicais. Funcionavam também a serviço de particulares que as usavam para negociar: expor e, quem sabe, vender, trocar, ou comprar obras de outros colecionadores. Desse ponto de vista, a experiência carioca transcorreu em sentido radicalmente oposto ao que ocorreria nos Salões franceses. As Exposições Gerais foram importante instrumento para o funcionamento da corte e também para a estruturação de um incipiente mercado de artes no Rio de Janeiro do Império¹⁹⁸.

Entre 1840 e 1884, realizaram-se vinte e seis Exposições Gerais na capital do Império. Esses eventos eram considerados de extrema importância, uma vez que eram responsáveis pela promoção de artistas e professores, pela introdução do público geral às atividades da academia e pelo acesso da população às obras europeias pertencentes às coleções da AIBA, do Imperador, da Imperatriz e de particulares¹⁹⁹.

3.2. Circulação de obras entre a AIBA e o Estado.

¹⁹⁶ SQUEFF, Letícia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 98.

¹⁹⁷ SQUEFF, Letícia. As Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro. *Arte & Ensaios*: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 23, nov. 2011. p. 125.

¹⁹⁸ SQUEFF, Letícia. As Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. Op. Cit. p. 131-132.

¹⁹⁹ Idem, p. 292.

3.2.1. As Exposições Gerais de Belas Artes:

O interesse na montagem de exposições remonta à origem da Academia Imperial de Belas Artes e à atuação dos artistas franceses dentro da instituição. Apenas três anos após sua fundação, em 1829, Jean Baptiste Debret promoveu a primeira mostra de trabalhos de alunos. Em 1840, o então diretor Félix-Émile Taunay conseguiu colocar em prática uma ideia que já estava presente em vários de seus discursos às Sessões de Congregação dos Professores, estendendo a participação nas Exposições Gerais de Belas Artes a todos os interessados. A partir de então, as exposições passaram a representar um momento importante para o funcionamento da instituição e para a cena cultural do Império²⁰⁰.

Uma vez que a academia encontrava-se formalmente vinculada ao Ministério do Império, o governo era responsável pelo provimento das verbas destinadas à preparação do Salão e à cunhagem das medalhas destinadas à solenidade de distribuição pública dos prêmios. A Academia Imperial de Belas Artes, sede das Exposições Gerais de Belas Artes, emergia como espaço de excelência para a propagação de valores monárquicos. Leticia Squeff, em um artigo que avalia o papel dos salões na formação de um teatro de corte nacional, descreve os rituais perpetuados nas exposições.

Folhas, palmas e tirsos não apenas perfumavam e decoravam os ambientes, como também evocavam as festas da antiguidade. A referência ao universo clássico aliava-se à pompa que cercava o imperador, dotando de “tradição” a instituição, monarca e nação, que eram ainda bastante novos se comparados aos do contexto europeu. [...]. A esse “teatro de corte” vinham associados, porém, valores próprios à nação independente: o hino nacional sempre abria o cerimonial. Finalmente, o evento era reverberado pelos jornais da corte, criando o que Benedict Anderson já chamou de “comunidade imaginada” que, nesse caso, associava as artes à vida cortesã e essas às práticas próprias a uma “nação independente”²⁰¹.

A presença do Imperador na cerimônia solene de abertura das Exposições Gerais de Belas Artes e a participação do Ministro do Império no ritual de distribuição das medalhas aos artistas que nela se destacavam conferiam legitimidade ao evento sediado pela Academia Imperial de Belas Artes. A pompa que cercava a figura do Imperador atraía também os principais personagens da corte carioca. Segundo Cybele Vidal Neto Fernandes,

²⁰⁰ SQUEFF, Leticia. Op. Cit. p. 126.

²⁰¹ Idem, p. 127-128.

As presenças do Imperador e de seu Ministro conferiam à solenidade de abertura dessas exposições anuais uma importância superlativa. A imagem do Imperador, ligada ao sentido de regra e de ordem, deveria orientar os destinos da instituição. Eram ambos jovens, o Imperador e a Academia, mas a ambos estavam relegadas tarefas de grande relevância, cabendo a um prover os meios para o desenvolvimento das artes e a formação de especialistas nessa área e a outro a elaboração dos símbolos da Nação, comemorando os fatos da história, os registros da natureza brasileira, os seus recursos, a sua gente²⁰².

Enquanto a academia surgia como local de produção da arte, os Salões emergiam como espaço de consagração de obras e artistas. A Academia Imperial das Belas Artes “monopolizou o movimento artístico, seja através do ensino e produção de obras de arte, seja como órgão do Governo, consultor ou executivo, de projetos artísticos que consagravam como oficiais o gosto e as tendências da arte brasileira”²⁰³. Através dos Salões, a arte exercia um papel educador e civilizatório na sociedade da época²⁰⁴.

Assim, de maneira geral, as exposições foram extremamente importantes para o desenvolvimento das artes no Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, os salões foram responsáveis pela divulgação de obras e artistas formados na academia. Em segundo lugar, possibilitaram o contato entre artistas, expositores e o público. Em terceiro lugar, funcionavam como um espaço de encenação do teatro de corte, crucial para a manutenção da monarquia. E, finalmente, estavam a serviço de particulares, que as utilizavam para expor peças de suas coleções particulares, na esperança de trocar, vender e comprar obras de outros colecionadores²⁰⁵.

Em inúmeras exposições, diversos colecionadores particulares utilizavam-se do espaço cedido pelas Exposições Gerais para apresentar peças provenientes de suas coleções particulares²⁰⁶. A admissão de obras da pinacoteca particular de D. Pedro II, em especial,

²⁰² FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Pintura nas Exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *Primeiros Escritos*, n. 6, jul. 2001. p. 01.

²⁰³ Idem, p. 06.

²⁰⁴ Idem, p. 02.

²⁰⁵ SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 83-84.

²⁰⁶ Entre as décadas de 1840 e 1880, cerca de oitenta colecionadores privados e institucionais exibiram suas obras nas Exposições Gerais de Belas Artes. Foram eles: Dona Maria Antônia de V. M. da F., Sua Majestade o Imperador, Sua Majestade a Imperatriz, Ferdinand Friedrich August Pettrich, Karl Wilhelm von Theremin, o próprio Diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Conde de Rechberg, Srs. Reimer e Bezinger, Sr. Schroeder, Ludwig Riedel, Srs. Lallemand, Sra. Dona Rosa de Santa Ana Lopes, Barão de Lages, Dona Leopoldina de Werna Gusmão, Secretaria de Estado dos Negócios do Império, M. F. Lagos, Duque de Caxias, J. G. Le Gros, Comendador Souza Ribeiro, Comendador J. T. de Barbosa, Francisco José Fialho e D. S. de Oliveira Melo, J. J. Teixeira, Viana de Lima, J. de S. S. Braga, Comendador Souto, B. R. Marques, Bello, J. F. da C. Guimarães, Conselheiro J. F. Tavares, Visconde de Condeixa, Ordem Terceira de São Francisco de Paula, Sociedade Congresso Juvenil Artístico, Joaquim de Oliveira Bastos, Lacaille, Sociedade Auxiliadora Indústria Nacional, João Ferreira Serpa, Carolina de Matos Vasconcelos, James Henry Wyatt, Conde d’Eu, Pedro Simonard, Ordem Terceira de Bom Jesus do Calvário, Lourenço Pauxerini, Ministério da Guerra, Frederico Gustavo de Oliveira Roxo, João Gomes Ferreira, Sua Alteza Princesa Isabel, Ministério da Marinha, Domingos

pode ser interpretada como um franco sinal de apoio ao evento. Este foi o caso, por exemplo, do empréstimo feito pelo Imperador da tela *A Madalena* (s.d.), que figurou na EGBA de 1859. O interesse de D. Pedro II pela cultura dos povos latino-americanos também se fazia notar na constituição de sua coleção particular. A cessão das telas *Ruínas de monumentos dos Incas nas beiras da Lagoa de Titicaca com vista para o cume Illimani, superior em altura ao Chimborazo* (s.d.), de Johann Moritz Rugendas, e *Jovem Peruano* (s.d.), de Raymond Auguste Quinsac de Monvoisin, demonstram o interesse histórico e antropológico do soberano, cujos conhecimentos deveriam ser partilhados com o público das Exposições Gerais de Belas Artes de 1845 e 1859, respectivamente.

A cessão de peças de boa qualidade para serem apreciadas e fruídas pelo público fazia parte de uma tentativa de civilizar e polir o gosto artístico da sociedade da Corte. Como sugere Cybele Vidal Neto Fernandes, “a apresentação dessas peças era uma concessão do Imperador aos seus súditos que tinham, através da exposição, a oportunidade de apreciá-las. Sua inclusão era ainda uma maneira de enriquecer a mostra com obras variadas e de bom nível [...]”²⁰⁷.

Entre as décadas de 1840 e 1880, as obras da coleção privada da Família Imperial marcaram presença maciça nas Exposições Gerais de Belas Artes. Especialmente a partir do Salão de 1859, as exposições foram cada vez mais preenchidas pelo empréstimo de obras de arte. Somente neste ano, foram expostas cerca de cento e trinta peças provenientes de coleções particulares. No caso das obras cedidas pelos membros da Família Imperial, percebe-se o predomínio do gênero da pintura histórica, seguida pela pintura de gênero e a paisagem. A grande maioria dos artistas não é citada, embora, por vezes, possa-se encontrar referência à escola de pintura a que pertenciam.

3.2.2. O Acervo da AIBA:

Moutinho, Cônego José Gonçalves Ferreira, Barbosa de Oliveira, Sr. Burgain, Comendador José Monteiro, Casa de Correção da Corte, Sociedade de Beneficência Italiana, Diogo de Pury, José Alves de Carvalho, Domingos José da Silva Cunha, Monteiro de Azevedo, Sr. R. S., Ferreira de Araújo, Azevedo Macedo, Augusto dos Santos, Otto Moller, Guilherme Martins, Angelo Agostini, Sizemundo Nabuco, Aluísio Azevedo, Artur Azevedo, Sociedade Brasileira de Beneficência, Sr. Campelo, Cursino de Moura, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, Barão de Quartin, Amélia Coutinho de Faria, Maria Teresa Roxo Monteiro de Barros, Mariano Luiz da Silva, Eponina de Souza Ferreira, Maria Bibiana Araújo de Lelis e Silva e Manoel da Costa Franco. Estas informações foram recolhidas na obra *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*, de Carlos Roberto Maciel Levy. Ver: LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. Cit.

²⁰⁷ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte*. Op. Cit. p. 262.

A formação do acervo da pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes foi um processo lento, que levou cerca de sessenta anos, englobando praticamente todo o período de vida útil da instituição. A leitura das Atas das Sessões da Congregação de Professores da academia, assim como a análise dos Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes, permite reconstituir a trajetória de algumas das obras que entraram para a pinacoteca da instituição.

O acervo foi, portanto, formado por peças de origens distintas, tais como os trabalhos enviados por pensionistas no exterior, as obras que mais se destacavam nos salões, as doações feitas por particulares, etc. Chama atenção a quantidade de obras adquiridas a partir de financiamento do Ministério dos Negócios do Império. Segundo Letícia Squeff, “esse é um dado desconcertante, já que boa parte dos cronistas e artistas reclamava da falta de uma política sistemática de aquisição das realizações de professores e alunos da instituição”²⁰⁸. Apesar das críticas dos contemporâneos a respeito da carência investimentos na arte nacional, as compras da academia subsidiadas pelo Governo eram mais frequentes do que se pode imaginar. As obras adquiridas encontravam-se invariavelmente ligadas ao desempenho alcançado nas Exposições Gerais de Belas Artes.

Torna-se interessante analisar a Ata da Sessão de três de fevereiro de 1888, em que os membros da Congregação de Professores demonstram surpresa e prazer diante da grande quantidade de obras de arte oferecidas à Academia, gratuitamente ou não. Tais circunstâncias levaram à emissão de uma declaração oficial, que ficasse registrada nas atas, de que a academia deveria adquirir ou aceitar apenas obras que enriquecessem a pinacoteca particular da instituição.

Ao terminar, a Comissão estranhando esse movimento insólito de tantos e sucessivos quadros que ultimamente têm sido apresentados à venda para a Galeria da Academia, o que prova que o número de artistas entre nós, felizmente vai se aumentando e portanto as artes vão tendo algum incremento, entende que não virá fora de propósito que haja todo o escrúpulo e rigorosa cautela nas aquisições de obras de arte que a Academia tiver de fazer, de ora em diante para a sua Galeria Nacional. Não devemos fazer mais aquisições de obras de arte se não aquelas que venham enriquecer artisticamente a nossa Galeria; cooperando assim, não somente para a história das artes no nosso país; mas muito principalmente para o próprio progresso das artes. Do contrário, isto é, se não pusermos um tal paradeiro, qualquer individuo que se julgue artista, pelo simples fato de saber encher uma tela de tintas, acha-se também com direito de fazer figura na Galeria Nacional suas produções. Subentende-se que o alcance desta medida diz respeito também às obras oferecidas gratuitamente, as quais devem ser rejeitadas quando não tenham em si aquele cunho artístico devido e exigido para que possam figurar na Galeria Nacional²⁰⁹.

²⁰⁸ SQUEFF, Letícia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 136.

²⁰⁹ Ata de 03/02/1888. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 96-97.

Na década de 1840, o ofício que o então diretor Félix-Émile Taunay encaminhou ao Ministro do Império já previa a formação de um acervo a partir das recomendações feitas pela congregação de professores, responsáveis pelo julgamento das obras expostas pelos artistas nos salões. Aos professores, em sessão presidida pelo diretor, ficava reservado o direito de propor compras de obras e premiações aos artistas. Os pedidos eram então encaminhados ao Ministério do Império, ao qual cabia o poder de atender ou não às solicitações.

Dentre as informações levantadas através do exame das Atas das Sessões de Congregação dos Professores da Academia Imperial de Belas Artes, podemos afirmar que cerca de cinquenta e cinco obras foram introduzidas ao acervo da instituição através do financiamento governamental. Tal levantamento não tem pretensão de ser absoluto; apenas condizente com as fontes analisadas neste estudo.

Nesse grupo, podemos observar a preferência pelo gênero de pintura histórica, à qual se segue o interesse pela aquisição de paisagens e pintura de gênero, respectivamente. Dentro deste grupo, cerca de metade das obras foram adquiridas após a Exposição Geral de Belas Artes de 1884. Da mesma forma, o período de menor investimento foi aquele compreendido nos anos de conflito entre as rivalidades platinas, entre meados da década de 1860 e 1870. Em junho de 1867, um aviso da Secretaria de Estado dos Negócios do Império justifica do seguinte modo a impossibilidade de compra de obras e contratação de professores: “tendo o Sr. Diretor em consideração que as circunstâncias financeiras do país não permitem que se façam outras despesas, além das que são de absoluta necessidade”²¹⁰.

Dentre as peças adquiridas, podemos citar o caso das estátuas de bronze retratando “O ator João Caetano como Oscar”²¹¹ (1860) e “José Bonifácio de Andrada e Silva”²¹² (c.1859), ambas de Francisco Manuel Chaves Pinheiro. As esculturas estiveram entre os trabalhos que mais se destacaram na Exposição Geral de Belas Artes de 1860, levando a congregação de professores a requisitar a compra de uma das obras expostas.

O Sr. Diretor interino diz que vai tratar da concessão de prêmios aos artistas que mais se distinguiram na última Exposição geral; mas que havendo uma proposta especial sobre os Srs. Professores Agostinho José da Motta, e Francisco Manoel Chaves Pinheiro, ele os convida a retirarem-se momentaneamente da sessão, enquanto ela se discute. Tendo se retirado os dois Professores, o Secretário lê o seguinte: “Propomos que sejam classificados como os primeiros na Exposição geral os trabalhos dos Srs. Professores Francisco Manoel Chaves Pinheiro, e Agostinho

²¹⁰ Ata de 13/06/1867. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaovI>. p. 168.

²¹¹ Essa obra participou da Exposição de Filadélfia, em 1876.

²¹² Estátua fundida em bronze por Louis Rochet e utilizada no monumento erguido no Largo de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro.

José da Motta. As estátuas de José Bonifácio, e do ator João Caetano dos Santos, são duas felizes produções da estatuária brasileira; na primeira, além outras qualidades, e mui boas proporções, se distingue o estudo consciencioso do cetim nas roupagens, e um perfeito acabado nos bordados; a segunda, além de semelhante com o retrato, exprime bem o horror que experimenta o personagem que o ator representa; está bem plantada, bem proporcionada, e quase toca à perfeição no estudo da mão e do braço esquerdo. [...]. Assim pois propomos que se solicite para o Sr. Agostinho José da Motta uma condecoração honorífica, na forma dos Estatutos, e que ao Sr. Chaves Pinheiro se ofereça a quantia de oitocentos mil réis (800\$000 rs.) pela aquisição de uma daquelas estátuas, solicitando-se primeiro do Governo Imperial a necessária autorização, visto este artista ter sido na última Exposição geral agraciado com o hábito da Rosa. Sala das Sessões da Academia das Belas Artes, 31 de Dezembro de 1860. [...]"²¹³.

A resposta do Ministério do Império foi conivente com o pedido, de modo que se decidiu pela compra da estátua em bronze de “O ator João Caetano como Oscar”.

[...] um aviso do Ministério do Império de 18 do mesmo mês autorizando o Sr. Diretor a oferecer ao Sr. Professor Francisco Manoel Chaves Pinheiro a quantia de oitocentos mil réis (800\$000 rs.) pela aquisição para a Academia de uma das estátuas de que trataram os officios de 19 de janeiro e 22 de junho do corrente ano, devendo o Sr. Diretor preferir das duas estátuas aquela que mais conviesse à Academia, ouvindo previamente o parecer da Congregação. [...] todos os Srs. Professores são de opinião que se deve preferir a estátua do ator João Caetano dos Santos, por ser uma obra superior à do Desembargador José Bonifácio, e assim fica resolvido que será comprada aquela estátua²¹⁴.



²¹³ Ata de 02/01/1861. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 73.

²¹⁴ Ata de 24/09/1861. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 85.

Imagem 05:

FRANCISCO MANUEL CHAVES PINHEIRO: *O ator João Caetano como Oscar*, 1860.

Bronze. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

O parecer da Congregação de Professores a respeito da Exposição Geral de Belas Artes de 1884 também revela o investimento do Governo Imperial na formação da pinacoteca da instituição. Nele os professores explicitam sua gratidão não apenas em relação às doações feitas por particulares à academia (neste caso, o próprio D. Pedro II), mas também no que concerne às compras efetuadas pelo Ministério do Império para constituição de sua coleção.

Para não ser demasiadamente longo este “parecer” a Comissão só mencionará aquelas obras que lhe parecerem mais importantes, quer por sua perfeição, quer pelas esperanças de talentos notáveis de que forem a revelação [...]. Do Sr. José Ferraz d’Almeida Junior, ex-aluno da Academia, se admiram quatro quadros históricos; em todos os quais se revela o talento com que nasceu aquele jovem artista, e a aplicação com que estudou, não só na nossa Academia durante o tempo de pensionista da Província de S. Paulo, que lhe deu o berço; mas também durante aquele em que, a expensas do Imperial Bolsinho, esteve em Paris sob as lições do professor Alexandre Cabanel. Os quatro quadros expostos pertencem todos à Academia, tendo sido o nº 126 = Fugida da Sacra Família para o Egito = magnanimamente oferecido por Sua Majestade o Imperador, a quem o artista o dedicara, e os outros três comprados pelo Governo Imperial, sendo o Ministro do Império o Exmo. Sr. Conselheiro Pedro Leão Velloso, a quem por isso a Academia das Belas Artes votará sempre a mais profunda gratidão. Destes 4 quadros, o primeiro já citado, que pertence à escola idealista, e o de nº 197, denominado = Descanso da modelo = que se aproxima da moderna escola francesa, tem superior merecimento, e colocam seu autor no número dos nossos melhores pintores²¹⁵.



²¹⁵ Ata de 17/12/1884. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaVI>. p. 25-30.

Imagem 06:

JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR: *O descanso da modelo*, 1882.

Óleo sobre tela, 98 x 131 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Imagem 07:

JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR: *Fuga para o Egito*, 1881.

Óleo sobre tela, 333 x 226 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Assim, ainda que não se tratasse de uma medida sistemática do Governo Imperial, temos indícios de que a academia recebia dinheiro especialmente para a compra das melhores obras apresentadas nas exposições. Essa possibilidade já se encontrava no ofício que Félix-Émile Taunay encaminhou ao Ministério do Império, solicitando a criação das Exposições Gerais de Belas Artes²¹⁶.

[...][Peço] que a Academia seja autorizada a dirigir anualmente propostas ao Governo a prol dos artistas que tiverem aparecido com vantagens na Exposição geral, quer para atribuírem-se medalhas ad hoc aos expositores estranhos ao estabelecimento, ou conceder-lhes o título de sócios correspondentes da Academia, quer enfim para comprar, a conta de um fundo consagrado no orçamento da

²¹⁶ SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 137.

Repartição, as obras que se fizerem mais distintas a fim de com elas se enriquecer a coleção nacional²¹⁷.

A proposta de oferecimento de condecorações e compra das obras de arte mais notáveis das exposições vinha diretamente do então diretor, indicando um projeto da instituição. Os dados anteriores mostram que, muitas vezes, os salões funcionavam como meio de divulgação das obras dos artistas, potencializando suas chances de aquisição pelo governo. Além disso, podemos perceber que as circunstâncias de compra das obras apresentavam inúmeras variáveis, como, por exemplo, o prestígio dos artistas junto à congregação de professores da academia. De qualquer modo, fica evidente que a instituição recebeu verba extra para a compra peças que comporiam sua pinacoteca e que esse tipo de aquisição foi mais comum do que originalmente se pensava²¹⁸.

3.2.3. Encomendas:

Mesmo durante o período colonial, a encomenda oficial representou um dos elementos de peso no quesito de subsistência dos artistas. Durante o período imperial, este fato não mudou e as encomendas eram até mesmo incentivadas pelos diretores da Academia Imperial de Belas Artes. Principalmente em momentos de grandes acontecimentos históricos, a encomenda oficial servia aos propósitos de criação e perpetuação de uma memória nacional.

As encomendas vinham de diversos órgãos do Governo Imperial, mas especialmente em ofícios da Secretaria de Estado dos Negócios do Império. Podemos encontrar também pedidos do Ministério da Guerra, Ministério da Marinha, Senado, Câmara Municipal do Rio de Janeiro e membros da Família Imperial.

Dentre as encomendas levantadas, a retratística oficial aparece em maior destaque. A ela se seguem a pintura histórica e a paisagem, respectivamente. O período que sucedeu a maioria do Imperador Dom Pedro II foi extremamente profícuo para a produção na academia. As encomendas de retratos oficiais do soberano chegavam de todas as partes do país, transformando-se em uma estratégia de divulgação da imagem do imperador e legitimação de seu reinado²¹⁹.

²¹⁷ Félix-Émile Taunay. “Ofício de 15 de abril de 1840” *apud* SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 136.

²¹⁸ SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 142.

²¹⁹ Consultar Anexo 4 (p. 131).

O grande prestígio do gênero do retrato deveu-se, principalmente, ao contexto político experimentado pelo país. A necessidade de divulgação da imagem do jovem monarca a todas as províncias do Império, associada ao desejo de registro visual dos grandes personagens da história do Brasil, garantiu a criação de uma memória visual para a nação e o estabelecimento de uma política pedagógica através das belas artes. Em última instância, a encomenda de retratos oficiais garantiu não só o sustento dos artistas formados pela academia, como fortaleceu os laços estabelecidos entre a instituição e o Governo Imperial²²⁰.

Segundo Elaine Dias, as atas acadêmicas conservadas no acervo do Museu D. João VI revelam que foram produzidos cerca de trinta e cinco representações do Imperador D. Pedro II dentro da instituição. Artistas como August Muller e José Correia de Lima podem ser considerados os grandes retratistas do período, cabendo a este último uma grande produção retratística do imperador²²¹. Em nossas pesquisas, chegamos a uma conclusão aproximada, de modo que podemos afirmar que pelo menos vinte e seis retratos de Dom Pedro II podem ser atribuídos a José Correia de Lima, entre 1841 e 1851.

Coube a Félix-Émile Taunay a capacidade de perceber a aproximação do momento político propício para a produção de retratos. Já em meados da década de 1830 discutia-se a possibilidade de antecipação da maioridade de Pedro II. A aproximação do início efetivo do Segundo Reinado tornava imperativa a necessidade de divulgação da imagem do governante legítimo. Assim, a partir de 1835, a Academia Imperial de Belas Artes começou a receber pedidos de encomendas de retratos de S. Majestade Imperial. Esta situação criava para a instituição dois problemas principais: em primeiro lugar, não havia consignação no orçamento para cobrir as despesas com a confecção das obras; em segundo lugar, o imperador não estava disponível para posar para a realização de tantos retratos²²².

A solução foi encontrada pela Congregação da academia, que encarregara Félix-Émile Taunay da execução do primeiro retrato, a partir do qual seriam feitas as cópias, quando houvesse encomendas pagas. Em resposta ao pedido da Província do Rio de Janeiro, o diretor destaca a existência de um preço diferenciado para composições de corpo inteiro, corpo inteiro com cenário e meio corpo.

Tenho a honra de participar a V. Ex.^a. que a Congregação de Lentes da Academia das Belas Artes, à vista do ofício da Secretaria d'Estado dos Negócios do Império de 19/1/p.p. pelo qual se determina que a Academia faça aprontar um retrato de S.

²²⁰ DIAS, Elaine. Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista. Op. Cit. p. 1610-1611.

²²¹ Ibidem.

²²² GALVÃO, Alfredo. Felix Emilio Taunay e a Academia das Belas Artes . Op. Cit. p. 156.

M. o Imperador para ser colocado na sala das sessões da Assembleia Legislativa da Província do Rio de Janeiro, informa sobre esta ordem como sobre outras idênticas de datas anteriores; que não se poupou a desvelo nem fadiga para bom desempenho de tão honrosa tarefa, pois é de circunstância mandar às diferentes partes deste vasto Império, fiéis e elegantes imagens de nosso amável Soberano; ao mesmo tempo representa que não pode recair a cargo do Estabelecimento a compra dos materiais (como pano, grade, tintas, verniz, molduras, caixas) que são necessários para obter o produto desejado, nem a paga do trabalho mecânico de preparação dos mesmos elementos; além de que deve-se considerar esta ocasião como bem própria para animar-se os discípulos com adequadas recompensas por trabalhos que não se podem exigir deles, portanto, propõe a V. Ex.^a. que por cada um dos retratos de S. M. que se aprontar na Academia, conforme o tamanho, seja abonada quantia constante da tabela que vai anexa ao presente ofício. [...] De meio corpo, tamanho natural sobre pano preparado, 4 palmos de altura, 3 de largura, moldura de 1\$600 o palmo e caixa: 100\$000. Inteiro de 7 ½ palmos de altura, 5 de largura e a mesma moldura e caixa: 160\$000. Inteiro com trono, acessórios de fundo, 10 palmos de altura, 6 de largura, moldura e caixa ditas: 230\$000²²³.

A prática de cópias adotada na Academia Imperial de Belas Artes fazia parte do repertório de ensino acadêmico, que já vinha sendo adotado nas academias europeias desde o século XVI. Os exercícios eram essenciais para a própria formação do artista, uma vez que, ao copiarem, precisavam lidar com problemas técnicos, compositivos e iconográficos. Além do mais, suas cópias alimentavam o acervo de material didático da instituição e impulsionavam o mercado de obras de arte, em um momento em que os conceitos de originalidade e autenticidade não representavam uma preocupação artística²²⁴.

A imagem do imperador foi, portanto, infinitamente produzida e reproduzida por artistas nacionais e estrangeiros vinculados à Academia Imperial de Belas Artes²²⁵. Os retratos foram, muitas vezes, expostos nas Exposições Gerais, revelando o poder simbólico da imagem de D. Pedro II. Elaine Dias ressalta a importância do retrato oficial em meados do século XIX, especialmente nas províncias mais afastadas. O uso do retrato como instrumento de personificação do monarca servia a um objetivo político, promovendo uma aproximação entre os súditos e o soberano. Havia uma mistura entre o caráter estético, político e religioso

²²³ *Ofício da Academia Imperial de Belas Artes, destinado à Província do Rio de Janeiro, datado de 10/03/1836.* In: GALVÃO, Alfredo. Felix Emilio Taunay e a Academia das Belas Artes. Op. Cit. p. 156-157.

²²⁴ PEREIRA, Sonia Gomes. Artistas, instituições e mecenas: a discussão sobre a tradição. *Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: o Artista e a Sociedade*, Juiz de Fora, dez. 2012. p. 53.

²²⁵ Importante citar aqui o trabalho que atualmente vem sendo elaborado por Julliana Garcia Neves, aluna do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação de Maraliz de Castro Vieira Christo. A pesquisa tem como objetivo a análise da pintura intitulada “Retrato de Pedro II” atribuída a Joaquim da Rocha Fragoso (s.d.), pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora – MG). Esta tela figurou no Palácio do Presidente do Pará e vítima de uma atitude iconoclasta, quando foi atingida por uma bala de revólver, por ocasião da Proclamação da República. A autora aponta a potencialidade desta tela como fonte para produção de pesquisa historiográfica, salientando também a existência de outros casos similares, em que ícones simbólicos da monarquia foram destruídos na passagem para o governo republicano.

do retrato, que permitia que o imperador fosse adorado e homenageado em todas as províncias²²⁶.

A tela *Retrato de Dom Pedro II na abertura da Assembleia Geral* (1872), de Pedro Américo de Figueiredo e Mello, foi encomendada pelo Visconde de Abaeté²²⁷, também responsável pela encomenda da obra *Juramento da Princesa Isabel* (1875), de Victor Meirelles de Lima. Ambas as obras encontram-se, hoje, no Museu Imperial de Petrópolis, então residência de verão da Família Imperial.



Imagem 08:

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *Retrato de D. Pedro II na abertura da Assembleia Geral*, 1872.

²²⁶ DIAS, Elaine. A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. Op. Cit. p. 257-158.

²²⁷ Hoje se sabe que o Visconde de Abaeté foi responsável também pela encomenda de mais duas obras: *Sua Majestade Dom Pedro I na Abertura da Assembleia Geral Legislativa em 1826*, que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes e *Ataque a Ilha do Carvalho*, de localização desconhecida.

Óleo sobre tela, 288 x 205 cm. Petrópolis (RJ), Museu Imperial de Petrópolis.



Imagem 09:

VICTOR MEIRELLES DE LIMA: *Juramento da Constituição pela Princesa Isabel como Regente do Império do Brasil*, 1875.

Óleo sobre tela, 177 x 260 cm. Petrópolis (RJ), Museu Imperial de Petrópolis.

Segundo Jorge Coli, a Guerra do Paraguai trouxe consequências inexoráveis para a arte nacional, revigorando o gênero de pinturas de batalhas no país. Victor Meirelles e Pedro Américo de Figueiredo e Mello foram os dois principais pintores brasileiros a representarem acontecimentos desses combates, atribuindo-lhes uma dimensão de epopeia que fortalecia a história recente do Brasil²²⁸. Longe de representar um episódio perdido no tempo, essas pinturas tiravam sua força de sua atualidade, uma vez que estavam ainda vivas nas memórias de seus contemporâneos as vitórias e perdas experimentadas durante a guerra. De acordo com Maraliz de Castro Vieira Christo, Victor Meirelles e Pedro Américo atualizaram o gênero de batalhas, já decadente após a queda de Napoleão e estenderam o debate acerca da função da pintura histórica para a esfera pública.

²²⁸ COLI, Jorge. Op. Cit. p. 85.

A Exposição Geral de Belas Artes de 1879, onde e quando foram exibidas lado a lado a Batalha dos Guararapes e a Batalha do Avaity recebeu um número de visitantes nunca igualado no Brasil até hoje. As telas foram alvo de grandes debates na imprensa, envolvendo mais de cem artigos enfatizadores das diferenças de concepção de pintura de história que ambas expressavam. De um lado, o encontro feliz de heróis no passado, a união das raças antevendo a pátria e a composição rigorosa, preservando a junção da lógica e do espaço, tempo e ação. De outro, o patriotismo paradoxalmente fundindo-se ao caos da história contemporânea²²⁹.

Esse reavivamento das pinturas de batalhas na segunda metade do século XIX expressou-se através de um grande fluxo de encomendas oficiais. Antes mesmo do término do conflito, D. Pedro II enviou para o front o artista italiano Edoardo de Martino, na condição de pintor oficial da Corte, cujo objetivo era produzir um acervo de imagens que registrassem as vitórias brasileiras. Entre os anos de 1868 e 1872, o artista produziu cerca de onze telas referentes aos conflitos²³⁰.

Não só de registros descritivos é composta a produção pictórica acerca da Guerra do Paraguai. Atendendo a uma encomenda especial para o Museu da Marinha, Victor Meirelles também se deslocou para o cenário das batalhas, a fim de produzir as pinturas *Combate Naval do Riachuelo* (1872) e *A Passagem de Humaitá* (1868). Em 1868, Victor Meirelles de Lima saiu de licença de seu cargo como professor na Academia Imperial de Belas Artes, com o objetivo de atender à encomenda de duas telas para o Ministério da Marinha.

Consta o expediente de 7 Avisos da Secretaria de Estado dos Negócios do Império; a saber: [...] de 30 de Maio, comunicando ter sido concedida a licença que solicitou o Ministério da Marinha, a fim de que o Professor desta Academia Victor Meirelles de Lima possa cumprir o contrato que fez com o mesmo Ministério, relativamente à pintura, em dois painéis, dos feitos da nossa Esquadra = Batalha do Riachuelo e Passagem de Humaitá =, declarando também que o dito Professor fica sem direito ao vencimento de sua cadeira, enquanto, por motivo daquela Comissão, estiver impedido de exercer as suas funções nesta Academia²³¹.

²²⁹ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A Pintura de História no Brasil do Século XIX: panorama introdutório. *Op. Cit.* p. 1157-1158.

²³⁰ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. In: Dossiê: Los relatos icónicos de la nación, *Arbor*, Revista do Consejo Superior de Investigaciones Científicas da España, v. 185, n. 740, nov. /dez. 2009. p. 1156.

²³¹ Ata de 06/06/1868. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 182.



Imagem 10:

VICTOR MEIRELLES DE LIMA: *Combate naval do Riachuelo* (segunda versão), 1882-1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.



Imagem 11:

VICTOR MEIRELLES DE LIMA: *Passagem do Humaitá*, 1868-1872. Óleo sobre tela, 268 x 435 cm. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

Também as obras de Pedro Américo relativas à Guerra do Paraguai são paradigmáticas: *Batalha do Campo Grande* (1869) e *Batalha do Avahy* (1868), sendo esta fruto de encomenda oficial e celebração de importante vitória.

Houve, sem dúvida, inúmeras outras representações da Guerra do Paraguai. Entretanto, nenhuma atingiu a qualidade pictórica e a repercussão das telas elaboradas por Vítor Meirelles e Pedro Américo. Através da permanência do tema e da qualidade das obras produzidas, fica evidente o grau de investimento do Estado Imperial em transformar esse episódio da história em ponto referencial da memorial nacional e elemento constitutivo da identidade brasileira.

3.3. Iconografia valorizada entre 1840 e 1889.

3.3.1. O grande gênero: a pintura histórica.

Ao longo do século XIX, a pintura histórica foi considerada o gênero artístico mais grandioso. Sua nobreza se derivava do fato de ser uma arte completa, que englobava todos os demais gêneros da pintura. Além do mais, suas grandes telas eram responsáveis pela abordagem das cenas mais honradas da ação humana. A pintura histórica tinha a missão de divulgar os grandes feitos de grandes homens, aperfeiçoando o mundo através da moral e da razão e constituindo-se em um verdadeiro instrumento de civilização²³².

Jorge Coli chega a afirmar que a pintura histórica fundou a arte do Ocidente. Sua intenção de narrar visualmente encobre as intenções por trás de tais telas: a tentativa de persuadir os espectadores de verdades incontestes, sejam elas de ordem política ou religiosa²³³.

Foi Giotto quem concebeu, desde o início, grandes painéis públicos e narrativos. Constituiu-se como o apogeu da arte de pintar, articulando-se diretamente com o princípio da narração. Trata-se de contar histórias com clareza, com grandeza; histórias bíblicas, sagradas; história dos heroísmos humanos, presentes e passados; histórias dos poderosos em suas ações mais magníficas, em seus triunfos soberbos²³⁴.

Uma vez que a arte assumiu para si a tarefa de disseminação dos valores morais mais elevados, a pintura histórica adquiriu uma função fundamentalmente didática. Segundo Isis Pimentel de Castro, “a pintura de história configurou-se como um dos carros-chefes do

²³² CASTRO, Isis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. In: *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis: EDUFSC, n. 38, out. 2005. p. 340.

²³³ COLI, Jorge. Introdução à pintura de história. In: CHRISTO, Maraliz, de C. V. (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional: História e Patrimônio*. Rio de Janeiro: MHN, 2007. p. 51.

²³⁴ Ibidem.

projeto civilizatório do Segundo Reinado, à medida que inspiraria virtudes como ordem, patriotismo e civilidade, tão caras à nação em construção”²³⁵.

Assim, a pintura histórica configurou-se como elemento chave da relação entre a Academia Imperial de Belas Artes e o Governo Imperial. Seu envolvimento com a consagração dos momentos gloriosos da nação e dos feitos heroicos de grandes personagens fez com que a pintura histórica se transformasse em um espaço privilegiado para transmitir aos observadores sentimentos patrióticos e nacionalistas²³⁶.

Não é por acaso, portanto, que a pintura histórica esteja entre os gêneros que mais se desenvolveram ao longo do reinado de D. Pedro II. Dentre as obras compradas pela Academia Imperial de Belas com subsídio do Governo Imperial, a pintura histórica foi o principal investimento. Dentre as encomendas feitas à instituição ou seus artistas, ela esteve abaixo apenas da retratística.

As principais referências da pintura histórica no plano nacional são as telas de Victor Meirelles de Lima e Pedro Américo de Figueiredo e Mello. Produzidas em um período em que a pintura histórica emergia como um dos principais instrumentos de construção de uma identidade nacional, tais obras consolidaram-se como o resultado de uma intensa pesquisa histórica da parte de seus autores. De acordo com Isis Pimentel de Castro, “somente quando arte e história caminhassem juntas, seria possível criar um passado glorioso que conferisse ao Brasil seu lugar junto às nações civilizadas e construir uma identidade nacional”²³⁷.

Em uma época que os trabalhos do artista e do historiador ainda se encontravam de certa forma entrelaçados, faz sentido o seguinte trecho da ata de fevereiro de 1874, em que Victor Meirelles é enviado à província de Pernambuco a pedido do Ministério do Império. Acredita-se que tal empreitada tenha sido motivada pela necessidade de pesquisa para a confecção da tela Batalha dos Guararapes.

Consta o expediente de treze avisos da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, a saber: [...] de 14 de Fevereiro comunicando que o Professor Victor Meirelles de Lima segue para a Província de Pernambuco em comissão do Ministério do Império; e bem assim que o mesmo Professor tem direito aos seus vencimentos enquanto se achar na referida comissão²³⁸.

²³⁵ CASTRO, Isis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. Op. Cit. p. 340.

²³⁶ Idem, p. 341.

²³⁷ Idem, p. 342.

²³⁸ Ata de 28/02/1874. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 245.



Imagem 12:

VICTOR MEIRELLES DE LIMA: *Batalha dos Guararapes*, 1879.

Óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Interessante também notar a demanda explícita por temáticas que abordassem episódios da história nacional. O exemplo seguinte mostra a compra de diversas obras exibidas por Pedro Américo na Exposição Geral de Belas Artes de 1884. Entretanto, através do contrato de compra e venda, o artista se via obrigado a compor “gratuitamente” uma tela grandiosa, que representasse um assunto pertinente à história da pátria.

Consta o expediente de dezesseis avisos da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, a saber: [...] de 10 de Novembro, comunicando que, tendo a Lei do Orçamento nº 3314 de 16 de Outubro último, consignado na verba “Academia das Bellas-Artes” os meios que foram pedidos pelo Governo, resolveu S. Excia. comprar ao Professor Victor Meirelles de Lima o seu quadro “A Batalha do Riachuelo”, repetição do que se perdeu na volta da exposição de Filadélfia, pela quantia de dezoito contos de réis (18:000\$000) paga em três exercícios e prestações de seis contos de réis cada uma; e ao professor Dr. Pedro Américo de Figueiredo e Mello pela quantia de vinte e oito contos de réis (28:000\$000) paga em quatro exercícios, sendo a primeira e a última prestação de 8:000\$000 rs., e a 2ª e 3ª de 6:000\$000 rs., obrigando-se o dito professor a compor gratuitamente para o Estado um quadro sobre assunto da História pátria, com as dimensões que exigirem diversas figuras do tamanho natural em ação, os seguintes onze quadros, que figuraram na Exposição geral feita nesta Academia no ano de 1884: 1º “David e Abisag”, 2º “A Carioca”, 3º “D. João IV Infante”; 4º “D. Catharina de Athayde”; 5º “Joanna d’Arc”; 6º “A Noite”; 7º “Mater Dolorosa”; 8º “Judith”; 9º “O voto de Heloisa”; 10º “Jacobed e Moysés”; 11º “Rabequista Árabe”²³⁹.

²³⁹ Ata de 19/12/1886. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaovI>. p. 64-65.



Imagem 13:

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *Davi e Abisag*, 1879.

Óleo sobre tela, 172 x 216 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Em vista do seguinte aviso da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, acreditamos que a tela misteriosa se refira a *Libertação dos escravos*, de 1889. Obra que permaneceu inacabada por ocasião da Proclamação da República²⁴⁰.

Aviso de 13 de Setembro, em referência ao ofício da Diretoria de 4 de Agosto, encarregando o Sr. Professor Dr. Pedro Américo de pintar uma tela sobre o assunto

²⁴⁰ Segundo Maraliz de Castro Vieira Christo, em 1889, Pedro Américo encontrava-se em Florença e executava dois trabalhos ao mesmo tempo: o quadro *Libertação dos escravos* e a tela *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade*. Por ocasião da Proclamação da República, o tema do quadro destinado ao Governo brasileiro tornou-se impróprio, uma vez que enaltecia a Princesa Isabel e, por consequência, as conquistas do Império. Nesse momento o artista já havia concluído o esboço a óleo sobre o grande tema da abolição. Para honrar seu compromisso com o Governo, ofereceu, em troca, a tela sobre o encontro de Voltaire e Franklin. Esta passou a integrar, então, a galeria da Escola Nacional de Belas Artes. Para maiores informações, ver: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, História e Heróis no Século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Campinas: Unicamp, 2005. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. p. 99-100.

da Abolição do elemento servil a 13 de Maio, em substituição do quadro que prometeu pintar gratuitamente por ocasião da compra de obra sua de que trata o Aviso de 1º de Novembro de 1886²⁴¹.



Imagem 14:

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: A Libertação dos escravos, 1889.

Óleo sobre tela, 140 x 200 cm. São Paulo, Palácio dos Bandeirantes.

3.3.2. A Retratarística.

O costume de retratar consiste em um fenômeno natural e instintivo do ser humano. Embora não tenha sido praticado sempre da mesma forma e com o mesmo significado, o retrato foi um dos gêneros artísticos mais difundidos e procurados, de modo que podemos encontrar registros de sua prática (ou de representações genéricas da figura humana) em praticamente todas as civilizações e ao longo de todas as épocas históricas²⁴². Grandes artistas, filósofos e pensadores, como Quintiliano, Alberti, Leonardo da Vinci e Vasari, já

²⁴¹ Ata de 19/12/1889. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaovI>. p. 139.

²⁴² GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 25.

apontavam em seus escritos a relação direta existente entre o nascimento do retrato e o surgimento da própria pintura. Ao retrato poderia ser atribuído o poder de conservar afetos para além do tempo, afetos criados e selados pelo próprio ato de retratar, prolongando a imagem dos vivos para além da ausência e da própria morte²⁴³.

Ao ato de retratar, portanto, podem ser atribuídas inúmeras especificidades que o diferenciam de outros gêneros artísticos. O retrato é elaborado sobre o signo da memória, de modo que pode ser associado à configuração e à função social de um monumento. Em outras palavras, ele cumpre a função de perpetuar a imagem de determinado personagem, seja com o intuito de reconhecimento, expressão de afeto, reforço da identidade social ou exercício do poder²⁴⁴.

O retrato, enquanto gênero artístico, é um registro de uma época, mesmo que fragmentado. Tanto no retrato, quanto na obra de arte em geral, pode-se apreender, para além de suas características formais (meio, tema, estilo e técnica), questões históricas, sociológicas, ideológicas, filosóficas e psicológicas, as quais constituem elementos decisivos para o seu posicionamento entre a memória, a realidade e a imaginação²⁴⁵. Assim, o retrato, enquanto fenômeno cultural extremamente complexo, deve ser analisado em suas intencionalidades teóricas tanto quanto em sua iconologia.

A teoria e crítica do retrato, construída através dos séculos, tem sido tudo, menos consensual. Artistas, filósofos e intelectuais embrenharam-se em um infinito debate acerca das formas e funções da representação da figura humana na pintura. Deveria o retrato constituir um duplo fiel do retratado, ao natural? Ou caberia ao artista ultrapassar a natureza, aperfeiçoando o modelo através da representação?²⁴⁶ José Gil chega mesmo a afirmar que toda a história do retrato pode ser contada a partir do ponto de vista da permanente tensão existente entre os conceitos de semelhança e idealização, ou seja, do conflito entre natureza e arte²⁴⁷.

²⁴³ Os autores retomam, em versões diferentes e reduzidas, o mito contado por Plínio, *o Velho*, em sua *História Natural*. Segundo sua narrativa, a primeira pintura nasceu da necessidade de se combater a ausência da pessoa amada, resultando na confecção de um retrato. Ver: GIL, José. O Retrato. In: GIL, José et al. *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (catálogo de exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. p. 11.

²⁴⁴ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 7-8.

²⁴⁵ Vítor Serrão utiliza o conceito de trans-memória aplicado ao estudo das imagens artísticas. Defende uma prática histórico-artística, ancorada no estudo das *memórias acumuladas* pelas obras de arte, ou seja, suas instâncias políticas, religiosas, ideológicas, etc. Ver: GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 26-29.

²⁴⁶ GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 43.

²⁴⁷ GIL, José. O Retrato. In: GIL, José et al. Op. Cit. p. 23.

Se não analisarmos a literatura produzida na Antiguidade Clássica, o tratado *Da Pintura*, escrito em 1435 por León Battista Alberti (1404-1472), pode ser considerado o texto mais antigo a abordar esse dilema. Ao oferecer instruções àqueles que desejam se dedicar e obter sucesso no campo das belas artes, o humanista italiano reforça o quase antagonismo existente entre a beleza e a natureza.

Não se tenha a menor dúvida de que a cabeça e o princípio dessa arte, bem como todas as etapas para se tornar mestre nela, devem ser buscados na natureza. [...] E de tudo não apenas lhe será do agrado ater-se à semelhança, mas também acrescentar-lhe beleza, porque na pintura, a formosura, além de ser grata, é uma exigência. Demétrio, pintor antigo, deixou de atingir o mais alto grau de glória porque se preocupou em fazer coisas que se assemelhavam mais com o natural do que com a formosura [...]. Por essa razão devemos tirar da natureza o que queremos pintar e sempre escolher as coisas mais belas²⁴⁸.

Entretanto, não apenas da beleza física ou externa deveria ocupar-se o retratista. Em 1544, o escritor Niccolò Martelli (1498-1555) já ponderava, a respeito dos retratos de Julius e Lorenzo de Médicis, executados por Michelangelo (1475-1564) para o túmulo familiar localizado na sacristia da Basílica de San Lorenzo, em Florença, que tais obras eram mais valiosas devido ao seu poder de representação da grandeza e dignidade, do que pela semelhança em relação aos representados²⁴⁹.

Da mesma forma, o artista e humanista português Francisco de Holanda (1517-1585), em seu texto *Do Tirar Polo Natural* (1549), primeira reflexão de teoria da arte dedicada unicamente à prática do retrato, destaca a necessidade de se fazer representar a posição social do retratado²⁵⁰.

Prometo-vos só por isso de o fazer, se Deus me leva a Lisboa, ou à corte. E o que no vestido vos torno a encomendar: que sempre prometa estar debaixo dele a pessoa escondida e coberta fielmente; e assim mesmo que tenha todo o vestido muito só numa manga, só numa aba, o parecer-se com seu próprio dono, até nas luvas, na barreta, na espada, e no punhal, no saio e na capa, e em tudo, e até nas pernas, e nos pés, e calçado. Ora já, se for alguma ínclita mulher ou Princesa desde o sumo do toucado até o fim da sua Roupça pareça sempre consigo, e não com outrem²⁵¹.

²⁴⁸ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 141-144.

²⁴⁹ GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 47.

²⁵⁰ FONSECA, Raphael do Sacramento. *Do Tirar Polo Natural: considerações sobre a teoria do retrato em Francisco de Holanda*. *Anais do III Encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp*, 2007. p. 236.

²⁵¹ HOLANDA, Francisco de. *Do Tirar Polo Natural*. In: FONSECA, Raphael. *Francisco de Holanda: “Do Tirar Polo Natural” e a Retratística*. Campinas: Unicamp, 2010. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. p. 71.

Dentre os diversos gêneros abordados na sessão de Pintura das Exposições Gerais, o retrato sempre despertou grande interesse. O retrato pode ser considerado um dos poucos gêneros praticados pela maioria dos artistas, devido ao fato de possuir clientela garantida, especialmente entre as camadas mais altas da sociedade.

O hábito de perpetuar a imagem de pessoas detentoras de valores reconhecidos, homenageando e celebrando seu poder e suas virtudes morais e cristãs, propiciou o grande desenvolvimento da arte do retrato no período. Dentre as personalidades mais retratadas estavam o imperador e sua família, políticos e religiosos²⁵².

Essa preocupação com a posição social do retratado transparece claramente na tela *D. Catarina de Ataíde* (1878), de Pedro Américo de Figueiredo e Mello. A obra fez parte da Exposição Geral de Belas de 1884, sendo adquirida em seguida pela Academia Imperial de Belas Artes, com auxílio financeiro do Ministério do Império.



Imagem 15:

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO: *D. Catarina de Ataíde*, 1878.

Óleo sobre tela, 212,8 x 131,7 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

²⁵² FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Pintura nas Exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. Op. Cit. p. 03.

As Exposições Gerais de Belas Artes serviam de local por excelência para a afirmação do status quo dos personagens representados. Além do mais, divulgavam para toda a Corte a imagem de personalidades importantes. Esse foi o caso do Retrato de sua Alteza o Príncipe Imperial (c.1845), exposto na EGBA de 1845. Provavelmente uma das primeiras representações de Dom Afonso Pedro, esta tela foi divulgada no mesmo ano de nascimento do primogênito do Imperador, que, no entanto, faleceu aos dois anos de idade.



Imagem 16:

CLAUDE JOSEPH BARANDIER: *Retrato de Sua Alteza o Príncipe Imperial*, c.1845. Óleo sobre tela, 65 x 82,5cm. São Paulo, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

3.3.3. O lugar da pintura de paisagem.

Ainda que em menor grau, a pintura de paisagem sempre esteve presente nas encomendas e compras realizadas pela Academia Imperial de Belas Artes. Considerada, durante muito tempo, pintura acessória à composição de grandes gêneros, como a pintura histórica, a pintura de paisagem aos poucos foi ganhando sua própria autonomia e reconhecimento.

A pintura de paisagem passou por transformações expressivas ao longo de todo o século XIX. Segundo Rafael Cardoso, embora o gênero tenha gozado de prestígio em determinados momentos anteriores, somente nos Oitocentos a percepção de seus contemporâneos atribuiu-lhe maior interesse e importância. Essa mudança foi catalisada por diversos fatores históricos, tais como o culto à natureza, derivado da percepção romântica presente em autores como Rousseau; a industrialização e consequente nostalgia em relação ao mundo rural; além da ascensão da classe média e surgimento de um público consumidor de arte, que manifestava preferência especialmente em relação à paisagem e à pintura de gênero. Assim, “por todos esses motivos, a pintura de paisagem, antes considerada de importância relativamente menor na hierarquia acadêmica, foi dotada de renovado valor e vigor”²⁵³.

Embora a pintura de paisagem no Brasil não tenha se iniciado com as expedições de artistas viajantes e naturalistas europeus que aqui chegaram a partir do século XVIII, grande parte da iconografia fundadora do país está ligada à produção de registros científicos. Esse é, na verdade, apenas um dos dilemas que cercam o termo “paisagem”, uma vez que se torna extremamente difícil diferenciar a linha tênue que separa as representações topográficas da pintura de paisagem propriamente dita²⁵⁴.

De acordo com Pablo Diener, o conde de Clarac e Nicolas-Antoine Taunay representam os dois artistas que marcam o nascimento da tradição da pintura de paisagem no Brasil²⁵⁵. No caso do primeiro, o olhar enciclopedista era complementado por uma visão de encantamento do mundo. O segundo, por sua vez, destaca-se por uma produção repleta de familiaridade, que se manifesta quando o artista volta o olhar para as cidades e suas cercanias. Neste caso, o olhar familiar e corriqueiro se distingue do deslumbramento causado pela romantização da paisagem²⁵⁶.

O equilíbrio entre natureza e civilização, estranho e familiar, aparece nas obras de Castagneto. Sua tela *Porto do Rio de Janeiro* (1884) foi à mostra na Exposição Geral de 1884, sendo adquirida pela Academia Imperial de Belas através da soma arrecadada pela venda de ingressos para visitação do salão e verba garantida pelo Ministério do Império para aquisi o das principais obras.

²⁵³ CARDOSO, Rafael. A paisagem como protagonista: pintura e identidade no Brasil do século 19. In: BORGES, S lvia (org.). *Artes Visuais no Brasil: registros de um ciclo de palestras*. Niterói: Niterói Livros, 2012. p. 55.

²⁵⁴ Idem, p. 56.

²⁵⁵ DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. In: *Perspective*, set. 2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5542>.

²⁵⁶ CARDOSO, Rafael. Op. Cit. p. 60.

Já a obra de Facchinetti foi, segundo Rafael Cardoso, a expressão mor do fenômeno da paisagem como foco de encantamento no século XIX. Muito apreciado pelos colecionadores contemporâneos a ele, “Facchinetti até hoje encanta olhares nativos por sua extraordinária capacidade de representar o familiar e reconhecível com uma inflexão absolutamente peculiar”²⁵⁷. Nenhum efeito de luz ou química seria capaz de criar na natureza o paraíso artificial invocado pelo pincel de Facchinetti: “qualquer lugar representado por ele tem sempre um quê de mágico, onírico, fora deste mundo”²⁵⁸.



Imagem 17:

GIOVANNI BATTISTA FELICE CASTAGNETO: *Porto do Rio de Janeiro*, 1884.

Óleo sobre tela, 54,7 x 94 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

As Atas da Sessão de Congregação de Professores de 1885 mostram claramente a expressividade da pintura de paisagem nas Exposições Gerais e também nas compras realizadas pela Academia Imperial de Belas Artes. Interessante notar como paisagens europeias (geralmente fruto de envios dos pensionistas no exterior) dividiam espaço com a representação da paisagem típica do Rio de Janeiro.

²⁵⁷ Idem, p. 59.

²⁵⁸ Idem, p. 60.

[...] é lido então o “parecer” do Sr. professor Victor, o qual, depois de indicar os motivos da divergência entre os membros da Comissão, conclui oferecendo a seguinte “Relação dos quadros que podem ser comprados pela quantia de 8:289\$288 rs”.

Artista	Assuntos	Avaliação
Abigail	Cesto de compras	300\$000
Bandeira	Paisagem	150\$000
Bernardelli	Vista de Roma	300\$000
Caron	Praia da Boa Viagem	250\$000
Cartagnetto	Porto do Rio de Janeiro	470\$000
Driendl	Cena da Baviera	700\$000
Duarte	Atala	1:000\$000
Estevão R. da Silva	Quadro de frutas ou pequena Paisagem	160\$000
Facchinetti	Lagoa de Rodrigo de Freitas	500\$000
Frati	Do Céu à terra	189\$288
Grimm	Vista do Cavallão	500\$000
Hilarião	Enxoval de boneca	160\$000
Medeiros	Iracema	2:000\$000
Monteiro	Pedreira	300\$000
Pagani	Parasita	160\$000
Peres	Fugida para o Egito	900\$000
Vasques	Pesca	250\$000
Total		8:289\$288

Depois de longa discussão sobre a dificuldade de dar-se cabal desempenho ao aviso de 10 de Janeiro pela exiguidade da soma mandada aplicar à aquisição dos trabalhos mais dignos pelo seu merecimento, declaram os Srs. Professores Victor, e Dr. Américo que, para superar a perplexidade em que se vê embaraçada a Congregação, não sejam considerados na ordenada aquisição os trabalhos que haviam eles expostos. Recebida esta declaração, é aprovada sem mais discussão [...] ²⁵⁹.

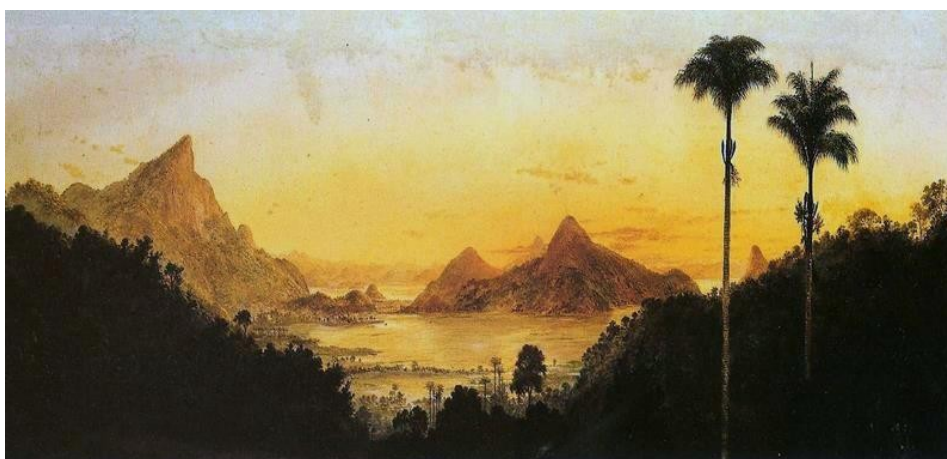


Imagem 18:

NICOLA ANTONIO FACCHINETTI: *Lagoa Rodrigo de Freitas*, c.1884.

Óleo sobre madeira, 22,7 x 65 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

²⁵⁹ Ata de 07/02/1885. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 42.

A pintura de paisagem foi um dos gêneros mais admirados pelos contemporâneos da época. A clientela dos paisagistas era formada principalmente por comerciantes estrangeiros e pela incipiente nobreza brasileira. Já em 1855, Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, convidava os artistas a se dedicarem à representação de paisagens nacionais: “a paisagem e o retrato, dizia o crítico, eram as duas únicas alternativas de sobrevivência para os artistas formados no Rio de Janeiro”²⁶⁰.

²⁶⁰ SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 94.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como explicitado na introdução, esta pesquisa teve como tema a relação de mecenato estabelecida entre o Governo Imperial e a Academia Imperial de Belas Artes, ou seja, buscou-se compreender as circunstâncias em que se manifestou a prática do mecenato artístico nas instâncias oficiais do Império, entre os anos de 1840 e 1889. Mais especificamente, nossos objetivos incluíram a análise do funcionamento da instituição enquanto órgão do Estado, o exame da proteção oferecida aos artistas e o estudo da circulação de obras de arte nos espaços da academia e da corte oitocentista.

Ao primeiro capítulo atribuímos a função de estabelecer um breve histórico da Academia Imperial de Belas Artes, atentando sempre para os espaços de interferência do Governo Imperial no cotidiano da instituição. Acreditamos que a arte acadêmica brasileira tenha herdado de suas congêneres europeias algumas características básicas, tais como o classicismo e a estreita relação estabelecida entre os regimes monárquicos e as academias de arte. Não podemos, entretanto, deixar de apontar algumas de suas especificidades, tal como o nacionalismo aplicado à arte, através da representação da flora e fauna tropicais. Esse ufanismo da paisagem brasileira estava presente principalmente nos discursos e escritos de Manuel de Araújo Porto Alegre, primeiro diretor brasileiro da instituição. A análise de algumas falas dos diretores nos permitiu perceber as necessidades primordiais da academia, assim como a leituras dos Estatutos nos possibilitou vislumbrar em que medida o Estado interferia nas atividades da Academia Imperial de Belas Artes.

O segundo capítulo nos ajudou a refletir sobre o papel social do artista no século XIX. Através dos discursos dos diretores da academia, pudemos enxergar as dificuldades do processo de valorização da prática artística no Império e os impasses enfrentados por aqueles que lutaram pela emancipação profissional do artista na sociedade da época. No entanto, apesar de tais empecilhos, os artistas encontraram seu espaço de atuação, fosse dentro da Academia Imperial de Belas Artes, fosse em atividades ligadas à produção intelectual, tornando-se homens de letras no cenário cultural oitocentista. Para aqueles que persistiram na profissão, portas podiam ser abertas no universo cortesão e a proteção de mecenas, como o próprio Dom Pedro II, podia ser conquistada.

Finalmente, ao terceiro capítulo coube uma breve análise do mercado de arte no Rio de Janeiro oitocentista e dos esquemas de circulação de obras de arte entre o Governo Imperial e a Academia Imperial de Belas Artes. Chegamos à conclusão de que, apesar de um mercado artístico incipiente, estratégias eram encontradas para o estabelecimento de trocas

comerciais e formação de coleções privadas. As Exposições Gerais de Belas Artes emergiam como o principal espaço para exposição de peças de coleção, que depois seriam compradas, trocadas ou negociadas por seus expositores. Era através da EGBA que os artistas viam suas obras reconhecidas e adquiridas para a formação do acervo da própria academia. Assim, o sustento daqueles que se dedicavam à profissão artística dependia tanto das Exposições Gerais de Belas Artes, quanto das encomendas feitas por órgãos oficiais do Governo Imperial. A valorização de certos gêneros estava sujeita diretamente ao meio pelo qual as obras circulavam, ou seja. No caso das coleções privadas, o gênero preferido era a paisagem. No caso das obras que formavam a pinacoteca da instituição, revelava-se uma inclinação para pintura histórica. E no caso das encomendas, imperava a preferência pelo retrato. De qualquer forma, podemos admitir o papel essencial exercido pelo Estado nesse processo de valorização da obra de arte e formação de um mercado artístico no Brasil do século XIX.

Uma vez que o patrocínio artístico estava vinculado ao apoio estatal, o Estado passava a representar uma espécie de demiurgo a quem a Academia Imperial de Belas Artes deveria recorrer para executar sua missão civilizadora no Império. Segundo Afonso Carlos Marques dos Santos,

O partido estético adotado pela Academia, os vínculos com o classicismo e a experiência artística e cultural de seus integrantes estarão diretamente imbricados com o problema da construção da civilização no Brasil na primeira metade do século XIX, onde a institucionalização do Estado autônomo compreendia, na contrapartida da afirmação política, uma espécie de missão civilizatória²⁶¹.

Os estatutos da Academia Imperial de Belas Artes e os discursos de seus diretores vão delimitando, ao longo do tempo, as dimensões simbólicas da instituição. O programa estético hegemônico deveria concorrer para a eficácia da atuação das belas artes na produção de uma glória nacional²⁶². O reconhecimento do valor pedagógico das belas artes transformou-as em um poderoso instrumento para a fixação de uma memória que incitasse o amor à pátria²⁶³.

Mais do que qualquer outro, o século XIX foi o século da memória, uma vez que se reconheceu a utilidade política, social e ideológica do uso de leituras do passado como argumentos legitimadores de interesses do presente. Esta necessidade de justificação do

²⁶¹ SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 45.

²⁶² Idem, p. 46.

²⁶³ A relação da Academia Imperial de Belas Artes com o Estado era apenas uma faceta do cotidiano acadêmico. Vale lembrar que a vida na academia ia além de seu aspecto institucional, englobando outras instâncias que, no entanto, não fizeram parte deste estudo.

processo de enquadramento da memória traduziu-se não só em práticas de mote pedagógico, como também na criação de lugares de memória²⁶⁴.

Em última instância, diante do poder imperial, procurou-se um meio de legitimar a existência de uma instituição que direcionava o papel educador das artes plásticas para a construção de um sentimento patriótico que remetesse diretamente à memória da dinastia de Bragança. Por trás dessa justificativa estava todo o esforço de melhoria das qualidades de ensino na academia, a criação dos prêmios de viagem, o enfoque nas exposições gerais, a tentativa de formação de um público consumidor e os pedidos de apoio oficial do Estado.

²⁶⁴ CATROGA, Fernando. *Os Passos do Homem como Restolho do Tempo*. Coimbra: Almedina, 2011. p. 50.

FONTES PRIMÁRIAS

Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor* (1840-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>.

Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor* (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>.

Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor* (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>.

Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes em 1820. Disponível em: http://dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm.

Estatutos da Academia de Bellas Artes em 1831, referentes à chamada “Reforma Lino Coutinho”. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>.

Estatutos da Academia de Bellas Artes em 1855, referentes à chamada “Reforma Pedreira”. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>.

FERRARI, Paula (org.). Manoel de Araújo Porto-Alegre: Discurso pronunciado na Academia das Belas Artes em 1855, por ocasião do estabelecimento das aulas de matemáticas, estéticas, etc. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 04, out. 2008. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre as origens e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Rodrigo M. F. Araújo Porto Alegre, precursor dos estudos de história da arte no Brasil. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 184, jul.-set., 1944.

ARAÚJO, Valdeci Lopes de. *A Experiência do Tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008.

ARQUIVO NACIONAL. *D. Pedro II e a Cultura*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977.

AULER, Guilherme. *O Imperador e os Artistas: estudo da personalidade do segundo imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco; Tribuna de Petrópolis, 1955.

_____. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco, 1956.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985, vol. 5.

BASÍLIO, Kelly (coord.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

BASTIDE, Roger. Problemas da Sociologia da Arte. *Tempo Social*, revista de Antropologia da USP, v. 18, n. 2. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a16v18n2.pdf>.

BASTOS, Mônica Rugai. Retratos do poder imperial no Brasil. *FACOM*, nº 19, 1º semestre de 2008.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BEDIAGA, Begonha (org.) *Diário do imperador d. Pedro II*. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpedro.htm.

BORGES, Silvia (org.). *Artes Visuais no Brasil: registros de um ciclo de palestras*. Niterói: Niterói Livros, 2012.

BRAGA, Ísis Fernandes. *Realidade Aumentada em Museus, Um Estudo de Caso: as batalhas do Museu Nacional de Belas Artes, RJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil, Faculdade de Engenharia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BRANDÃO, Angela. Tronos do Império: anotações para uma história do mobiliário artístico brasileiro do século XIX. In: GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (org.). *Arte americano e independencia: nuevas iconografías. Quinta jornada de historia del arte*. Santiago de Chile: Museo Historico Nacional, 2010.

BRESCIANI, Stella, NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

BURCKHARDT, Jacob. *O Estado como Obra de Arte*. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2012.

_____. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A Pintura Posterior à Missão Francesa (1835-1870)*. São Paulo: Pinakothek, 1983.

_____. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado (1850-1890)*. São Paulo: Pinakothek, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *Um Funcionário da Monarquia: ensaio sobre o Segundo Escalão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: a elite política imperial. O Teatro de Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. (org.). *A Construção Nacional: 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. (org.). *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Isis Pimentel. *Arte & História: a concepção de arte nos Oitocentos e sua relação com a cultura histórica*. In: *SEACULUM: Revista de História*, v. 14, João Pessoa, jan./jun. 2006.

CASTRO, Isis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. In: *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis: EDUFSC, n. 38, out. 2005.

CATROGA, Fernando. *Os Passos do Homem como Restolho do Tempo*. Coimbra: Almedina, 2011.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2007, São Paulo. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a História entre Certezas e Inquietudes*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1988.

CHIARELLI, Tadeu. A Repetição Diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX. *Crítica Cultural*, v. 4, n. 2, dez. 2009.

CHRISTO, Maraliz, de Castro Vieira (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional: História e Patrimônio*. Rio de Janeiro: MHN, 2007.

_____. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. In: Dossiê: Los relatos icónicos de la nación, *Arbor*, Revista do Consejo Superior de Investigaciones Científicas da España, v. 185, n. 740, nov. /dez. 2009.

_____. *Pintura, História e Heróis no Século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Campinas: Unicamp, 2005. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CIPINIUK, Alberto. *A Face Pintada em Pano de Linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

COLI, Jorge. *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

CONDURU, Roberto et al. *Missão Francesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

CORTELAZZO, Patrícia Rita. *Um Dia de Aulas na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: entre 1826 e 1851*. Campinas: Unicamp, 2009. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

COSTA, Maria Cristiane. Concessão de pensões de estudos no estrangeiro no contexto da construção do Estado brasileiro: os pensionários militares. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, jul., 2011.

DALLEGRAVE, Cylene; GOMES, Paulo; HERSKOVITS, Anico et al. *Pedro Weingärtner: obra gráfica*. Porto Alegre: Trindade Indústria Gráfica, 2008.

DAZZI, Camila. A Reforma de 1890: Continuidades e mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900). *Anais do III Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2007.

_____. *As Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*, Campinas: Unicamp, 2006. Dissertação de Mestrado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

_____. *Pôr em prática a Reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; VALLE, Arthur (Orgs.). *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal – Tomo 3*. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRRJ, 2013.

DIAS, Elaine Cristina. A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.14. n.1. p. 243-261. jan.- jun. 2006.

_____. Correspondências entre Joachim Le Breton e a Corte Portuguesa na Europa. O nascimento da Missão artística de 1816. *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, v. 14, p. 301-316, 2006.

_____. *Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de Corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. Campinas: Unicamp, 2001. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

_____. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Campinas: Unicamp, 2005. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

_____. Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851). *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. n. 9, p. 81-100, 2008.

_____. Félix-Émile Taunay e a recepção da tradição clássica na AIBA (1834-1851). *Rotunda (UNICAMP)*, Campinas, p. 43-58, 2006.

_____. Félix-Émile Taunay entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, v. 3, p. 1-2, 2013.

_____. *Paisagem e Academia: Felix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

_____. Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Direções e Sentidos da História da Arte*, out. 2012.

_____. Os Retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas Antoine Taunay. *Anais do Museu Paulista* (Impresso), v. 19, p. 11-43, 2011.

DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. In: *Perspective*, set. 2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5542>. Acesso em: 24/09/2015.

DOLHNIKOFF, Miriam. Império e Governo Representativo: uma releitura. *Caderno CRH*, Salvador, v. 21, n. 52, jan./abr. 2008.

DUQUE, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Mercado das Letras, 1995.

_____. O aranhão da Escola. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: 1929.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DUTRA, Eliana de Freitas; MOLIER, Jean Yves (org.). *Política, Nação e Edição: o lugar dos impressos na construção da vida política, Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX*. São Paulo: Annablume, 2006.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

EULÁLIO, Alexandre. *Tradição e Ruptura: síntese da arte e da cultura brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

FARIA, Breno Marques Ribeiro de. *Retratos do Poder: a pintura de retrato setecentista da família real portuguesa no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2012. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Médici. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 41, p. 131-165, 2004.

_____. Entre Semelhança e Idealização: a arte do retrato n'O Cicerone de Jacob Burckhardt. *Revista Científica / FAP*, Curitiba, v. 01, jan./dez. 2006.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba.htm.

_____. A Pintura nas Exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *Primeiros Escritos*, n. 6, jul. 2001.

_____. A Polêmica Atuação de Manuel de Araújo Porto-Alegre Como Professor e Diretor da Academia Imperial das Belas Artes. In: *Arquivos da EBA*, Rio de Janeiro, 2007. p. 43-62.

_____. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm.

_____. *Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.). *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPES (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), 2010.

FLOR, Pedro. A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI: problemas, metodologia, linhas de investigação. *Revista de História da Arte*, n. 5, 2008.

FONSECA, Raphael do Sacramento. *Do Tirar Polo Natural: considerações sobre a teoria do retrato em Francisco de Holanda*. *Anais do III Encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp*, 2007.

_____. *Francisco de Holanda: “Do Tirar Polo Natural” e a Retratística*. Campinas: Unicamp, 2010. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANÇA, José-Augusto. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

FREESZ, Clara Rocha. A roupa como objeto histórico. Museu Mariano Procópio e os trajes de Pedro II. *Anais do VI Congresso Internacional de História*, Universidade Estadual de Maringá, 2013. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2013/?l=trabalhos&id=340>. Acesso em: 01/07/2014.

GALVÃO, Alfredo. Felix Emilio Taunay e a Academia das Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1968, pp. 137-271.

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

GIL, José et al. *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (catálogo de exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750): conceitos, tipologias e protagonistas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012. Tese de Doutorado; Especialização em Arte, Patrimônio e Restauro; Departamento de História; Instituto de História da Arte; Faculdade de Letras; Universidade de Lisboa; Lisboa, 2012.

GONZAGA DUQUE, Luiz. *A Arte Brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

GRAHAM, Richard. Construindo uma Nação no Brasil do Século XIX: visões novas e antigas sobre classe, cultura e estado. *Diálogos*, DHI/UEM, v. 5, n. 1, p. 11-47, 2001.

GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (org.). *O Brasil Imperial: volume II (1831-1870)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. *Debaixo da Imediata Proteção Imperial: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889)*. São Paulo: Annablume, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HASKELL, Francis. *Mecenas e Pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

HOBBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLY, Michael Ann. *Later Work: Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell: Cornell University Press, 1984.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: UNESP, 1992.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANCSÓ, István. *Brasil: Formação do Estado Nação*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2003.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Os Dois Corpos do Rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KNAUSS, Paulo. O Cavalete e a Paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001.

_____. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun 2006.

LACOMBE, Américo L. Jacobina. *O Mordomo do Imperador*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1994.

LAPA, José Roberto do Amaral; SZMRECSÁNYI, Tamás (orgs.). *História Econômica da Independência e do Império*. São Paulo: Edusp, 1993.

LEÃO FILHO, Joaquim de Sousa. O quadro da coroação de D. Pedro II por Manuel de Araújo Porto Alegre. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: Anais do Congresso de História do Segundo Reinado / Comissão de História Artística*, Rio de Janeiro, v. 2, 1984.

LE GOFF, Jacques. *História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto; PARANHOS, Kátia Rodrigues (Orgs.). *História e Imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Saint-Simon ou o sistema da Corte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

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.

LEVY, Hannah. Retratos Coloniais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 8, Rio de Janeiro, 1945.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Academia Imperial de Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1994. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em História da Arte e da Cultura, Faculdade de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. Campinas: Unicamp, 2003. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

LOBSTEIN, Dominique. *Les Salons au XIXe Siècle : Paris, capitale des Arts*. Paris : Éditions de la Martinière, 2006.

LUZ, Angela Ancora. *Uma Breve História dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Caligrama, 2005.

LUZ, Angela Ancora da; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MACHADO, Arnaldo. *Aspectos de marinha na obra de João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro: Ed. partiular, 1984.

MACHADO, Vladimir. Pedro Américo. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa.htm.

MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana. (Org.). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX) - 195 anos de Escola de Belas Artes*. 1ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012.

MARTINS, Maria Fernanda Vieira. *A Velha Arte de Governar: um estudo sobre política e elites a partir do Conselho de Estado (1842-1889)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2007.

MATTOS, Claudia Valladão de; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999.

MATTOS, Ilmar Rohloff. Construtores e Herdeiros: a trama dos interesses políticos na construção da unidade política. *Almanack Braziliense*, n. 01, mai. 2005.

_____. *O Tempo Saquarema*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

MELLO JÚNIOR, Donato. *Facchinetti*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA. *Pedro II pela Imagem*. Petrópolis: Ed. Museu Imperial., s.d.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MOTTA, Rodrigo Sá (org.). *Culturas Políticas na História: novos estudos*. Belo Horizonte – MG: Argvmentvm, 2009.

MOTTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

MOURA, Yara. *Coleção D. João VI*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777/1808)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

O Retrato na França: Do Renascimento ao Neoclassicismo (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1952.

PADILHA, Solange. O imaginário da nação nas alegorias e indianismo romântico no Brasil do século XIX. In: *Anais do II Congresso Internacional do Patrimônio Histórico*, Universidade de Córdoba (Argentina), 2002.

PANOFSKY, Erwin. *El Significado en las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 72-83, 2001.

_____. Artistas, instituições e mecenas: a discussão sobre a tradição. *Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: o Artista e a Sociedade*, Juiz de Fora, dez. 2012.

_____. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2008.

_____. O percurso e os dilemas de artistas brasileiros em Paris no século XIX: o caso da tela A Carioca de Pedro Américo. In: XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006, Tiradentes / MG. *Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Com/Arte, 2006. v. 1.

PESSÔA, Alexandre Neiva. *Estevão Silva e a pintura de naturezas mortas no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

PIMENTA, João Paulo Garrido. Portugueses, americanos, brasileiros: identidades políticas na crise do Antigo Regime luso-americano. *Almanack Braziliense*, n. 03, maio 2006.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise: XVI-XVIII siècles. Paris: Éditions Gallimard, 1987.

POMMIER, Edouard. *Théories du portrait: De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RÉMOND, René. *Por uma história política*: Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Ed. FGV, 1996.

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SCHLICHTA, Consuelo Alcione B. D. *A Pintura Histórica e a Elaboração de uma Certidão Visual Para a Nação no Século XIX*. Curitiba: UFPR, 2006. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

SCHNEIDER, Norbert. *A arte do retrato: obras primas da pintura retratista europeia, 1420-1670*. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag, 1997.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lília ; DIAS, Elaine . *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. v. 1. 270p .

SIMIONI, A. P. C. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, p. 343-366, 2005.

_____. Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, v. 2014-1, p. si-si, 2014.

_____. Le Voyage a Paris. L' Académie Julian et la Formation des Artistes Peintre Brésiliennes vers 1900. *Cahier du Brésil Contemporain*, Paris, v. 59-60, p. 261-281, 2005.

SQUEFF, Letícia. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Cadernos Cedes*, ano 20, n. 51, nov. 2000.

_____. As Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado no Rio de Janeiro. In: *Arte e Ensaios: revista do ppgav/EBA/UFRJ*, n. 23, nov. 2011.

_____. Esquecida no fundo do armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. In: *ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL: história e patrimônio*. Rio de Janeiro, v. 39, p. 1-536, 2007.

_____. *Uma Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: FAPESP, 2012.

_____. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

VALLE, Arthur Gomes. *A Pintura na Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VEJO, Tomaz Perez. La Pintura de Historia y la Invención de las Naciones. *LOCUS: Revista de História*. Juiz de Fora: NHR e EDUFJF, v. 5, n. 1, jul. 1999.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816-1922). *Revista História em Reflexão*. Dourados: UFGD, v. 2, n. 4, jul.-dez. 2008.

VIEIRA JR., Rivadávia Padilha. Da *imago* ao *retrato* moderno: o debate sobre os usos e funções da imagem no medievo e a definição do gênero retratístico moderno. *Revista Historiador Especial*, n. 01, ano 03, jul. 2010. Disponível em: www.historialivre.com/revistahistoriador. Acesso em: 20/06/2014.

WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. Os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Editora da USP, 2001.

ANEXOS

**1. CONCESSÃO DE DISTINÇÕES HONORÍFICAS A ARTISTAS,
ENTRE AS DÉCADAS DE 1840 E 1880:**

Artistas	Distinções Honoríficas
José Correia de Lima (1814-1857).	Ordem de Cristo (1842) ²⁶⁵ .
Abraham Louis Buvelot (1814-1888).	Ordem da Rosa (1847) ²⁶⁶ .
Grandjean de Montigny (1776-1850).	Ordem da Rosa (1847) ²⁶⁷ .
August Müller (1815-1883).	Ordem de Cristo (1859) ²⁶⁸ .
Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884).	Ordem da Rosa (1859) ²⁶⁹ .
José da Silva Santos (s.d.)	Ordem da Rosa (1859) ²⁷⁰ .
Carlos Luiz do Nascimento (1812-1876).	Ordem da Rosa (1860) ²⁷¹ ; Ordem de Cristo (1864) ²⁷² .
Antoine Léon Morel-Fatio (1810-1871).	Ordem da Rosa (1861) ²⁷³ .
Victor Meirelles de Lima (1832-1903).	Ordem da Rosa (1861) ²⁷⁴ ; Ordem de Cristo (1864) ²⁷⁵ ; Grande Dignitário da Ordem da Rosa (1885) ²⁷⁶ .

²⁶⁵ Ata de 15/01/1842. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 45.

²⁶⁶ Ata de 01/03/1847. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 263.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Ata de 19/05/1859. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 45-46.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ata de 23/11/1860. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 70.

²⁷² Ata de 09/06/1864. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 123.

²⁷³ Ata de 05/09/1861. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 84.

²⁷⁴ Ata de 13/11/1861. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 88.

²⁷⁵ Ata de 09/06/1864. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 123.

²⁷⁶ Ata de 22/04/1885. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 44.

Léon Leprés de Cluny (s.d.)	Ordem da Rosa (1864) ²⁷⁷ .
Martin Johnson Heade (1819-1904).	Ordem da Rosa (1864) ²⁷⁸ .
Antônio de Pádua e Castro (s.d.)	Ordem da Rosa (1866) ²⁷⁹ .
Henri Nicolas Vinet (1817-1876).	Ordem da Rosa (1866) ²⁸⁰ .
Agostinho José da Motta (1824-1878).	Ordem da Rosa (1868) ²⁸¹ ; Ordem de Cristo (1871) ²⁸² .
Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911).	Ordem da Rosa (1872) ²⁸³ .
Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905).	Grande Dignitário da Ordem da Rosa (1885) ²⁸⁴ .
Antônio Firmino Monteiro (1853-1888).	Ordem da Rosa (1885) ²⁸⁵ .
Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888).	Ordem da Rosa (1885) ²⁸⁶ .
Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1856-1916).	Ordem da Rosa (1885) ²⁸⁷ .
José Ferreira Guimarães (1841-1924).	Ordem da Rosa (1885) ²⁸⁸ .
Leopoldo Heck (1832-1902).	Ordem da Rosa (1885) ²⁸⁹ .
Marc Ferrez (1843-1923).	Ordem da Rosa (1885) ²⁹⁰ .
Pedro José Pinto Peres (1850-1923).	Ordem da Rosa (1885) ²⁹¹ .

²⁷⁷ Ata de 09/06/1864. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 123.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ata de 05/09/1866. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 158.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ Ata de 02/01/1861. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 73.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ata de 05/02/1872. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 223.

²⁸⁴ Ata de 22/04/1885. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 44.

²⁸⁵ Idem, p. 45.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ Ibidem.

2. ARTISTAS BOLSISTAS DE D. PEDRO II

PERÍODO	ARTISTA	BOLSA
1853-1854	Cincinato Mavignier	Recebeu mesada de Mesada de 30\$000 para cursar a Academia Imperial de Belas Artes ²⁹² . Deixa a Corte e parte para o Recife ainda em 1854.
1854-?	Francisco da Cruz Antunes	Recebeu mesada de 10\$000 para estudar desenho na Academia Imperial de Belas Artes ²⁹³ .
1858-?	Francisco Pereira Reis	Recebeu mesada de 12\$000 para estudar pintura na Academia Imperial de Belas Artes ²⁹⁴ .
1876-?	Francisco Teixeira da Silva	Recebeu mesada de 40\$000 para estudar desenho na Academia Imperial de Belas Artes ²⁹⁵ .
1876-1876	João Soares de Morais Barros	O decreto de 9 de fevereiro concedeu-lhe a mesada de 40\$000 para cursar a Academia Imperial de Belas Artes. Entretanto, o artista faleceu em 3 de abril do mesmo ano ²⁹⁶ .
1880-?	João Vieira Damasceno	Recebeu mesada de 40\$000 para estudar desenho e pintura em Maceió ²⁹⁷ .
1881-1888	Manuel Teixeira da Rocha	Recebeu mesada de 40\$000 para estudar na Academia Imperial de Belas Artes ²⁹⁸ .
1884-1888	Jorge Henrique Feuillerat	Recebeu mesada de 30\$000 para

²⁹² AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco, 1956. p. 63.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Idem, p. 73.

²⁹⁶ Idem, p. 70-71.

²⁹⁷ Idem, p. 74.

²⁹⁸ Ibidem.

		continuar seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes ²⁹⁹ .
1884-1889	Oscar Pereira da Silva	Recebeu mesada de 40\$000 para estudar pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes ³⁰⁰ .
1889	Benevenuto Berna	Recebeu mesada de 40\$000 no mês de outubro de 1889 para estudar na Academia Imperial de Belas Artes ³⁰¹ .

²⁹⁹ Idem, p. 77.

³⁰⁰ Idem, p. 74.

³⁰¹ Idem, p. 77.

3. ARTISTAS PENSIONISTAS DE D. PEDRO II

PERÍODO	ARTISTA	PENSÃO
1843-1844	José Correia de Lima	Primeiro artista a viajar para a Europa à custa do imperial bolsinho. Segundo a ata da sessão de 04 de março de 1843, José Correa de Lima estava prestes a seguir de viagem, a fim de restabelecer sua saúde e, ao mesmo tempo, observar os monumentos das Belas Artes ³⁰² . Já de acordo com Guilherme Auler, o artista foi enviado para Nápoles para estudar pintura, recebendo para isso uma mesada de 300 francos ³⁰³ .
1859-1864	Pedro Américo de Figueiredo e Mello	Enviado como pensionista de D. Pedro II para estudar na École National Supérieure des Beaux-Art de Paris, onde foi aluno de Jean-Auguste-Dominique Ingres, Hippolyte Flandrin e Carle-Horace Vernet.
1873-1881	Daniel Berard	Mesada de 200 francos para estudar pintura em Marselha. Mesada de 300 francos para estudar pintura em Roma ou Paris. O pagamento de sua mesada se prolonga até 31 de dezembro de 1881 ³⁰⁴ .
1876-1882	José Ferraz de Almeida Júnior	Recebeu mesada de 300 francos para estudar pintura na École Nationale

³⁰² Ata de 04/03/1843. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 86.

³⁰³ AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco, 1956. p. 63.

³⁰⁴ Idem, p. 67-70.

		Supérieure des Beaux-Arts, onde foi aluno de Alexandre Cabanel ³⁰⁵ .
1877-1882	Francisco Peixoto Franco de Sá	Recebeu mesada de 300 francos para estudar na École des Beaux-Arts de Paris, onde foi aluno de Gustave Jean Jacquet e Jean-Léon Gerôme ³⁰⁶ .
1884-c.1887	Pedro Weingartner	Recebeu mesada de 300 francos para concluir seus estudos na Europa ³⁰⁷ .
1889	Manuel Lopes Rodrigues	O ofício de 14 de setembro 1889 declarava que o artista deveria receber mesada de 200 francos para estudar na Europa a partir de outubro. No mês seguinte, proclamou-se a República e o Imperador foi exilado ³⁰⁸ . Foi pensionista também do Governo Republicano, a partir de 1890.

³⁰⁵ Idem, p. 71-72.

³⁰⁶ Idem, p. 73-74.

³⁰⁷ Idem, p. 75-77.

³⁰⁸ Idem, p. 78.

4. OBRAS ENCOMENDADAS AOS MEMBROS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES.

ARTISTA		OBRA	ENCOMENDA
1	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1841.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para o Palácio da Província do Rio de Janeiro ³⁰⁹ .
2	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1841.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província do Mato Grosso ³¹⁰ .
3	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1841.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para a capital da Província de Minas Gerais ³¹¹ .
4	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1841-1845.</i>	Encomenda Governo Imperial para a Academia Real de Ciências de Lisboa ³¹² .
5	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1841.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para a Câmara Municipal de Mariana ³¹³ .

³⁰⁹ Ata de 24/04/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 12. Ata de 21/08/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 25.

³¹⁰ Ata de 28/04/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 14. Ata de 04/05/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 15.

³¹¹ Ata de 12/05/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 15. Ata de 22/05/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 17. Ata de 19/06/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 20.

³¹² Ata de 07/08/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 24. Ata de 04/09/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 27. Ata de 12/09/1845. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 195

³¹³ Ata de 04/09/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 27.

6	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1842.</i>	Encomenda Governo Imperial para a cidade de Angra dos Reis ³¹⁴ .
7	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1842.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para a Província do Ceará ³¹⁵ .
8	Joaquim Inácio da Costa Miranda Júnior.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1843.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Sala das Sessões do Supremo Conselho Militar ³¹⁶ .
9	Joaquim Inácio da Costa Miranda Júnior.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1843.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província do Maranhão ³¹⁷ .
10	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1845.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império. Destinado ao Palácio do Governo da Província de Sergipe ³¹⁸ .
11	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1846.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província de Minas Gerais ³¹⁹ .
12	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1846.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província de Goiás ³²⁰ .
13	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1846.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do

³¹⁴ Ata de 06/11/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 32.

³¹⁵ Ata de 25/06/1842. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 63.

³¹⁶ Ata de 28/08/1843. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 104.

³¹⁷ Ata de 08/04/1843. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 108

³¹⁸ Ata de 24/04/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 12. Ata de 12/09/1845. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 195.

³¹⁹ Ata de 04/03/1843. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 86. Ata de 21/01/1846. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 217. Ata de 26/08/1846. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 239.

³²⁰ Ata de 08/06/1846. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 235. Ata de 01/09/1846. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 240.

			Império para Província da Paraíba ³²¹ .
14	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1846.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província da Bahia ³²² .
15	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1847.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província de Santa Catarina ³²³ .
16	Zépherin Ferrez.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1848.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Casa da Moeda. ³²⁴
17	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1848.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império ³²⁵ .
18	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1848.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Vista de Mangaratiba, Província do Rio de Janeiro ³²⁶
19	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1848.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Sala de Audiência da Secretaria de Estado dos Negócios do Império ³²⁷
20	José Correia de Lima.	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1849.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província do Pará ³²⁸

³²¹ Ata de 10/10/1846. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 243. Ata de 08/03/1847. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 264.

³²² Ata de 21/10/1846. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 245. Ata de 26/04/1847. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 273.

³²³ Ata de 28/07/1847. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 277.

³²⁴ Ata de 09/03/1848. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 306.

³²⁵ Ata de 23/08/1848. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 324.

³²⁶ Ata de 16/10/1848. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 328.

³²⁷ Ata de 01/12/1848. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 329.

³²⁸ Ata de 13/04/1849. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 353. Ata de 07/07/1849.

21	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1849.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província do Piauí ³²⁹ .
22	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1849.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província de Santa Catarina ³³⁰ .
23	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1849.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Secretaria de Estado dos Negócios da Marinha ³³¹ .
24	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1849.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Academia da Marinha ³³² .
25	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1849.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província do Pernambuco ³³³ .
26	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1849.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província do Ceará ³³⁴ .
27	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1851.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Província do Amazonas ³³⁵ .
28	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1851.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do

Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 361.

³²⁹ Ata de 24/04/1849. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 354. Ata de 02/08/1849. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 362.

³³⁰ Ata de 01/06/1849. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 358.

³³¹ Ata de 01/06/1849. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 358.

³³² Ata de 01/06/1849. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 358.

³³³ Ata de 27/08/1849. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 362.

³³⁴ Ata de 01/10/1849. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 365.

³³⁵ Ata de 06/09/1851. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 461. Ata de 24/10/1851. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 467

			Império para Província do Maranhão ³³⁶ .
29	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1852.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Colégio D. Pedro II ³³⁷ .
30	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1855.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Palácio do Governo da Província de Goiás ³³⁸ .
31	José Correia de Lima	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1857.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Palácio do Governo da Província do Espírito Santo ³³⁹ .
32	João Maximiano Mafra	<i>Retrato de Sua Majestade o Imperador, 1858.</i>	Encomenda Secretaria de Estado dos Negócios do Império para Paço da Câmara Municipal da Capital da Província do Rio Grande do Norte ³⁴⁰ .
33	Victor Meirelles de Lima.	<i>Passagem do Humaitá, 1868-1872.</i>	Encomenda Ministério da Marinha ³⁴¹ .
34	Victor Meirelles de Lima.	<i>Combate Naval do Riachuelo / Batalha do Riachuelo, 1872 (primeira versão).</i>	Encomenda Ministério da Marinha ³⁴² .

³³⁶ Ata de 06/09/1851. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 461. Ata de 24/10/1851. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 467.

³³⁷ Ata de 11/05/1852. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 493. Ata de 25/09/1852. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 504.

³³⁸ Ata de 11/06/1855. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856). Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 620.

³³⁹ Ata de 01/08/1857. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 21.

³⁴⁰ Ata de 04/11/1858. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 38.

³⁴¹ Ata de 06/06/1868. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 182.

Ata de 01/04/1884. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 13.

³⁴² Ata de 06/06/1868. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 182.

Ata de 19/12/1886. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 63.

35	Victor Meirelles de Lima.	<i>Batalha dos Guararapes, 1879.</i>	Encomenda Ministério do Império ³⁴³ .
36	Pedro Américo de Figueiredo e Mello.	<i>A Libertação dos escravos, 1889.</i>	Encomenda Ministério do Império ³⁴⁴ .

³⁴³ Ata de 28/02/1874. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 245

³⁴⁴ Ata de 19/12/1886. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 64-65.

Ata de 18/08/1887. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 75.

Ata de 19/12/1886. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 64-65.

Ata de 09/06/1888. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 121

Ata de 19/12/1889. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, Atas das Sessões Presidência-Diretor (1882-1890). Pasta 6153. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. P. 139.