

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

Paula Ferrari

**Manoel Araújo Porto-alegre,
Reflexões sobre o historiador**

**Juiz de Fora
2009**

Paula Ferrari

**Manoel Araújo Porto-alegre,
Reflexões sobre o historiador**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História como requisito para obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação de História Social da Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora

Orientadora: Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

**Juiz de Fora
2009**

Folha de aprovação

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora, Maraliz de Castro Viera Christo, por ter aberto as portas da UFJF ainda em um momento de tantas incertezas, pela paciência, amor e dedicação, que me ensinaram a disciplina tão necessária à pesquisa, e um lado menos árido desse labor que é a paixão pelo tema escolhido.

Ao departamento de Pós-Graduação em História da UFJF, em especial aos professores Cássio da Silva Fernandes, Marco Cabral, Alexandre Mansur Barata e colegas das aulas, pelo companheirismo, conversas e apoio. A Ana Mendes pela simpatia e solicitude.

Fundamental agradecer ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a atenção de seus funcionários durante a coleta de fontes no arquivo do instituto.

À Capes pela concessão de bolsa para o mestrado, sem a qual a pesquisa não seria a mesma.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, professores Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães, Cássio da Silva Fernandes, Alexandre Mansur Barata e minha orientadora Maraliz de Castro Viera Christo, pela leitura atenta e profícuas sugestões ao trabalho.

Aos amigos e nossa rede de solidariedade infalíveis! Cintia, Drica, Suianne, Gabriela, Bia, Xuxu, Ivanil, Keka, Zé Arnaldo.

A meus pais, por tudo que sou e o apoio aos caminhos que escolhi percorrer.

Ao Robson, companheiro para todas as jornadas da vida, sem o seu carinho essas páginas não seriam possíveis.

Ao personagem histórico da minha vida, Henrique, obrigada meu filho, a sua presença sem dúvida me fez muito melhor.

Impossível agradecer a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para mais esse passo de um longo caminho que começou muito antes, antes mesmo de pensar em ser historiadora.

Paixão que floresceu no prédio do antigo Seminário da Boa Morte – hoje atual ICHS/UFOP- durante as aulas de Ronald Polito, e nas conversas com Leopoldo Comitti. A José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima, mestre, amigo, com seu rigor sistemático e barroco abriu as primeiras páginas da história da arte e da pesquisa em arquivos. Aos senhores a minha paixão pela inconclusa formação do historiador (Ler, ler de tudo, ler mais, ler sempre, ler de novo, e, por fim, haverá mares nunca d'antes navegados!).

Percorrer o caminho de uma pesquisa e por fim, por ponto final. É difícil fazer um balanço, até mesmo para agradecer. Cansativo, sem dúvida, sensação de uma certa vitória pessoal, também. Uma experiência intensa que nos remodela, revolve, revira. Quantas águas passaram desde a correria e ansiedade da seleção até o ponto final renderia uma longa conversa. Mas, curiosamente, em todo o processo, não só as páginas mudam, ou o conhecimento sobre o objeto entra em crise e amadurece... a descoberta sobre a própria subjetividade também se faz presente, entra em crise e amadurece.

Resumo

Os textos de Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) são as primeiras reflexões sobre história da arte, e sobre história da arte brasileira.

Imerso nas preocupações da construção de narrativas nacionais da escrita da história oitocentista e sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), transformou a arte em potência histórica utilizando-se da sua formação na Academia Imperial de Belas Artes e da experiência vivida no Instituto Histórico de Paris.

Porto-alegre compreendeu a arte como expressão de seu tempo, conferindo-lhe historicidade, mas também como a materialização de um Espírito nacional- materialização física, técnica e moral - sujeita as limitações do estágio que a sociedade produtora se encontrava.

Desta forma, a necessidade de estabelecer um passado para a arte nacional e da compreensão da arte historicizada, pode ir além do horror que a estética neoclássica de sua formação tinha pelo Barroco. Relativizou as teorias raciais da época e resgatou do esquecimento nos arquivos paroquiais os artistas coloniais brasileiros.

Palavra chave: Manoel de Araújo Porto-alegre. IHGB. Historiografia brasileira. História da arte brasileira. Construção de narrativas nacionais.

Abstract

The texts of Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) are the first reflections on art history, and Brazilian art history.

Immersed in the concerns of the construction of national narratives of nineteenth-century history writing and partner Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), made art historical potency using their training at the Academia Imperial de Belas Artes and experience in the Historical Institute Paris.

Porto-Alegre understood art as an expression of its time, giving it historicity, but also as the embodiment of a Spirit national materialization physical, technical and moral - subject to the limitations of the stage that the production company was.

In this way, the need to establish a past national art and historicized understanding of art, can go beyond the neoclassical aesthetic horror that his formation had the Baroque. Relativized racial theories of the time and rescued of forgetfulness in the parish archives colonial Brazilian artists.

Keyword: Manoel de Araújo Porto-Alegre. IHGB. Brazilian historiography. Brazilian art history. Construction of national narratives.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	01
2 LUGARES E TRAJETÓRIA: MANOEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE, INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO E ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS	16
2.1 UM OLHAR: A SUBJETIVIDADE DO HISTORIADOR E SUA TRAJETÓRIA	18
2.1.1 Um vaidoso obreiro da civilização	27
2.2 UM BREVIÁRIO DE PORTUGAL	29
2.3 AS TRADIÇÕES DA COLÔNIA ANTES DA CHEGADA DA CORTE	35
2.4 A TRADIÇÃO DO ENSINO DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES	37
2.5 O INSTITUTO HISTÓRICO DE PARIS E A SOCIEDADE DE HISTÓRIA DA FRANÇA: A DISPUTA PELOS USOS DO PASSADO	44
2.6 O LUGAR DA HISTÓRIA NO BRASIL OITOCENTISTA: UMA ELITE ERUDITA, MEMORIALISTA E CIENTIFICISTA	46
3 PORTO-ALEGRE COMO HISTORIADOR	51
3.1 DIFERENCIAÇÕES E PROXIMIDADES: CRONISTAS, PINTORES DE HISTÓRIA E HISTORIADORES	56
3.2 A ARTE COMO LINGUAGEM E DOCUMENTO	66
3.3 A PINTURA HISTÓRICA	73
3.4 A HISTÓRIA DA NAÇÃO	76
3.5 AS QUESTÕES DO SEU TEMPO	78
3.6 A MEMÓRIA COMO ELEMENTO AGLUTINADOR DA NAÇÃO	82
4 DA ACADEMIA À NAÇÃO: A HISTÓRIA DA ARTE DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE	87
4.1 A CONSTRUÇÃO DE FONTES MATERIAIS E SUA RESSIGNIFICAÇÃO PARA A HISTÓRIA PÁTRIA	90
4.2 A CONSTRUÇÃO DE UM BRASIL MUITO ALÉM DA PEDRA E CAL	97
4.3 O PAPEL DO COMÉRCIO COMO CONTATO ENTRE AS	118

NAÇÕES: O CONHECIMENTO UNIVERSAL E O CONHECIMENTO
DE SI

5 CONCLUSÃO	122
6 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	125
ANEXO: FONTES	134

1 INTRODUÇÃO

A criação de várias instituições de saber no Brasil durante a primeira metade de século dezenove são significativas para se compreender a formação do Estado Nacional brasileiro e sua relação com o campo cultural e artístico. Preocupados com o debate sobre a identidade nacional e modernização do país dentro da tradição ocidental européia, esses homens letrados, em meio a disputas palacianas e políticas, buscaram apoiar-se na ciência histórica e tornam o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro IHGB importante centro de debates, reunião de grupos e suporte de projetos, idéias e estratégias políticas. Essa preocupação com a História, pode em alguns aspectos, ser justificada como uma necessidade política que não foi exclusividade dos brasileiros como podemos verificar nos estudos de Hobsbawm:

[...] Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos — inclusive o nacionalismo — sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, a criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica seja pela lenda [...] seja pela invenção [...]. Também é óbvio que símbolos e acessórios inteiramente novos foram criados como parte de movimentos e Estados Nacionais, tais como o hino nacional [...], a bandeira nacional [...], ou a personificação da ‘Nação’ por meio de símbolos ou imagens oficiais [...].(HOBSBAWN, HANGER,1989, p.15).

Uma outra faceta desse interesse, pelo prisma cultural, pode ser pensada através do que Stephen Bann chama de cultura histórica, ou seja, o interesse de uma sociedade pelo passado e as diversas formas de experimentá-lo, representá-lo e significá-lo. Nesse sentido, Castro colabora para nos lembrar que, a divisão entre saberes especializados é um fenômeno recente e que *“A autoridade conferida ao especialista naturalizou um isolamento das áreas de conhecimento que nem sempre foram autônomas, como por exemplo, a arte e a história.”* Na cultura histórica oitocentista há uma valorização do passado como tema em várias produções como na pintura histórica, romances históricos, arquitetura neoclássica, que culminam na autonomia da História enquanto disciplina. (CASTRO, 2007, P.31)

Ainda, a história para Reinhart Koselleck é considerada como conjunto dos fatos do passado, como dimensão existencial e conhecimento de vida e deve ser apreendida em sua própria historicidade, constituindo um objeto da reflexão teórica destinada a conhecer os seus limites e as suas conseqüências. O tempo, dentro dessa concepção, é uma construção cultural que determina para cada época um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e

experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro como horizonte de expectativa. Nesse processo de distinção entre passado e futuro se constitui o que chamamos de tempo histórico (KOSELLECK, 2006).

A escrita da história, e neste caso da história da arte, pode também ser considerada uma autoridade institucional pressupondo a observação da temporalidade, espaço e sujeito que está produzindo o discurso histórico. Da mesma forma a mudança dos traços pictóricos e composição visual, elementos como originalidade/imitação, contemplação do belo/funcionalidade, artífice/artista, assim como, o deslocamento de objetos funcionais fabricados pelo homem até o lugar considerado nobre, como galerias e museus, não são consensuais e necessitam de uma averiguação do universo cultural onde essas construções são feitas. Dentro do movimento romântico a arte ganha importante função de civilizadora, pelos sentimentos que sua experiência pode despertar e desenvolver como a civilidade, patriotismo, costumes e será aliada ao ideal de história como mestra da vida, neste caso, do Brasil oitocentista.

A monarquia brasileira, segundo Lúcia Moritz Schwarcz, em **As Barbas do Imperador**, seguiu um trajeto original combinando a tradição européia ao ambiente singular da ex-colônia: “(...) uma cultura que se construiu com base em empréstimos ininterruptos, os quais, no entanto, incorporou, adaptou e redefiniu ao justapor elementos externos a um contexto novo” (SCHWARCZ, 1998, p.19). Durante o século XIX, houve um amplo debate sobre como deveria ser construído o recente Estado-Nação brasileiro, geográfica, histórica, cultural e politicamente, e sobre quais aspectos definiriam de forma inequívoca a expressão de uma identidade local intransferível.

A pesquisa de mestrado, **Manoel Araújo Porto-alegre, reflexões sobre o historiador** busca refletir como foi possível a passagem do pintor de história, formado nas tradições das academias de belas artes ao historiador da arte e da nação. Apesar de ser uma personalidade relevante para a ambiência intelectual deste período, não encontramos nas leituras realizadas um estudo que se debruçasse sobre esta produção de Porto-alegre, ainda que, em vários estudiosos¹, ele seja apontado como o primeiro crítico e historiador de arte no Brasil.

¹ ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. **A arte brasileira**, Campinas: Mercado de Letras, 1ª edição: 1888, 1995. – (Col. Arte: Ensaio e Documento); GALVÃO, Benjamim Franklin de Ramiz “*Manuel de Araújo Porto-alegre*” In Rio de Janeiro: *RIHGB*, v. 3, 1931, p. 3-16; ANTUNES, De Paranhos. **O pintor do Romantismo, vida e obra de Manoel de Araújo Porto-alegre**, Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943; ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco “*Araújo Porto-alegre, precursor dos estudos de história das artes no Brasil*” In Rio de Janeiro: *RIHGB*, vol. 184, 1944, p. 119-133; CORREA FILHO, Virgílio “*Araújo Porto-Alegre e o*

O presente estudo aborda os manuscritos de Manuel Araújo Porto-alegre, visando compreender a sua produção historiográfica, particularmente o que ele chama de história plástica.

Porto-alegre deixou um diário, escrito durante a sua gestão na Academia Imperial das Belas Artes, e um texto com o título de **Apontamentos biográficos**, escrito em terceira pessoa só veio a público depois de sua morte, e passou como um estudo de autor anônimo até 1931. Narrativas curiosas, como bem notou Leticia Squeff, chama a atenção a formalidade da narrativa que acaba por esvaziar os aspectos psicológicos do personagem (SQUEFF, 2004, p. 29-53). Um homem letrado e viajado como este, deve ter lido os grandes romancistas que marcaram o século XIX, como Goethe, Walter Scott, Balzac, Stendhal, Victor Hugo, entre outros. Por que esta outra opção, então? Talvez uma busca por uma pretensa objetividade científica, conferindo a narrativa ares de documento histórico, um testemunho verdadeiro.

A geração de Porto-alegre atribuiu um apreço peculiar ao gênero biográfico, entrelaçando trajetórias individuais e a trajetória da nação. A Independência marcou profundamente o imaginário desses homens que abraçaram a tarefa de completar o processo de emancipação, revestindo a trajetória individual de uma ambição maior que tornou indissociável a construção de um projeto nacional e a elaboração de biografias exemplares para a nova sociedade. (SQUEFF, 2004, p. 29-31).

Mesmo nas suas correspondências costumava ser bastante cuidadoso: *“Uma carta que escrevi e lhe não mandei, porque tinha nela derramado mais alma que tinta, aqui ficou, e substituo por esta que pode ser aberta por algum curioso, que pensa achar a pedra filosofal nos meus pensamentos íntimos e amigáveis.*(PORTO-ALEGRE, 1990, 26 de junho de 1851)

Instituto Histórico” In Rio de Janeiro: RIHGB, v. 235 abr./jun., 1957, p. 376-394; PONTUAL, Roberto **Dicionário das Belas Artes no Brasil**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1969, p.435-436; BARATA, Mário *“Alguns aspectos da vida de Manuel de Araújo Porto-alegre” In Rio de Janeiro: RIHGB, v. 327 out./dez., 1980, p. 216-225; LACOMBE, Américo Jacobina “Araújo Porto-alegre” In Rio de Janeiro: RIHGB, v.327 abr./jun., 1980. p.193-206; CANDIDO, Antonio. **A formação a literatura brasileira: momentos decisivos**, vol. 2, Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**, Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983; PINASSI, Maria Orlando. **Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy Revista Brasiliense de Ciências e Artes**, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998; SQUEFF, Leticia Coelho *“A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista”*, In *Cadernos Cedex*, nº51; *“Quando a história (re)inventada a arte: a escola de pintura fluminense”*, In *Rotunda*, nº1, Campinas, Centro de Pesquisas em História das Artes no Brasil. (CEPAB). Instituto de Artes, UNICAMP, 2003, p19-31; **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre**, Campinas: Ed. Unicamp. 2004; CASTRO, Isis Pimentel de. *“A arte a serviço do Império” In Brasília: Nethistória: <http://www.nethistoria.com> acesso em 28/ago./2005; FERNANDES, Cybele Vidal Neto “Forjando a nação, o cidadão, o artista... O sentido da Academia”, In UNICAMP: *Anais anpap -99: <http://wawrwt.iar.unicamp.br/anpap/anais99/historia55.htm> acesso em agosto de 2005; Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes - 1855*, Tese de Doutorado em História social - Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em História Social, 2001.**

Com este objetivo Porto-alegre procurou afastar de sua narrativa auto-biográfica “*todos os incidentes perturbadores da clareza de suas lições e da magnitude dos seus fins*” (apud OLIVEIRA, MATTOS, 1999, p. 19).

Uma pequena biografia

Manoel de Araújo Porto-alegre nasceu no dia 29 de novembro de 1806, na Vila do Príncipe, atual Rio Pardo no Rio Grande do Sul, e foi batizado em 6 de janeiro de 1807 na igreja de Nossa Senhora do Rosário, era filho de Francisco José de Araújo, negociante de fazendas e trigo, e de Francisca Antônia Viana, filha do negociante e proprietário Francisco Pereira Viana.

Perdeu o pai aos cinco anos de idade, e sua mãe casou-se então com Antônio José Teixeira de Macedo, que o mandou a Porto Alegre para estudar as primeiras letras com o mestre d’Ávila, e depois entrou para a escola do mestre Varela, terminando os estudos com o mestre Paraíso. Na sua autobiografia retrata-se como aluno aplicado e adiantado, e, em 1821, “*cometera sua primeira falta para satisfazer a enorme curiosidade do seu temperamento artístico*”(ANTUNES, 1943, p.15), sendo castigado. Procurou, desta forma, traçar nas suas memórias uma vocação inata, um destino a ser cumprido, que acabou se perpetuando através dos estudos póstumos sobre Araújo Porto-alegre.

Perdeu o padrasto aos doze anos, mas continuou os estudos em Porto Alegre. Estudou latim com o Padre Mestre Cônego Tomé Luis de Sousa, filosofia e geografia com o Padre Mestre João de Santa Bárbara, geometria e álgebra com o Coronel João Batista Alves da Silva Porto e a língua francesa com Mr. Gondret. Os biógrafos ainda nos informam que era precocemente interessado em história natural, possuía uma coleção de moluscos, pedras e outros elementos da natureza, e aprendeu a empalhar animais com o coronel prussiano Frederico de Seweloh, engenheiro militar, a serviço do Brasil na guerra da Cisplatina.

Aos 16 anos tornou-se aprendiz do relojoeiro J. Jacques Rousseau, francês. O trabalho artesanal da época era muito próximo ao exercício dos ourives, e na oficina do mestre de ofício, Porto-alegre conheceu Francisco Thér, que o iniciou no desenho e pintura. Em 1822, a Independência ressoa pelo país e os jovens nacionalistas trocam os sobrenomes lusitanos por outro que possam considerar genuinamente brasileiro. Nosso jovem passou a chamar-se Manoel de Araújo Pitangueira, e a sobredita árvore lhe rendeu zombarias do

vigário geral, o cônego Antônio Vieira da Soledade. Aborrecido, desistiu da primeira demonstração de patriotismo e tornou-se Manoel de Araújo Porto-alegre.

Continua a estudar artes com o retratista Manoel José Gentil² e o pintor de decorações João de Deus, abandonando a oficina do mestre relojoeiro e passando a cenógrafo e ator amador. Trabalhando na casa de João da Silva Costa, viu pela primeira vez uma obra de Debret, a gravura de C. S. Pradier denominada **Desembarque da Imperatriz Leopoldina**. Sabendo que o mestre francês se encontrava no Rio de Janeiro, desejou ir para lá aprender com o artista. Mas não podia abandonar a mãe, e o projeto adiou-se até 1826, ano em que Salvador José Maciel incluiu seu nome entre os recrutados para assentar praça no Regimento de Dragões do Rio Pardo. Graças ao Visconde de Castro, irmão de Domitila de Castro, seu nome foi retirado da lista. O susto acaba por mudar os ânimos de D. Francisca, e esta finalmente consente que o filho vá para o Rio de Janeiro.

Chegou ao Rio em 14 de janeiro de 1827, acompanhado de Amaro José de Araújo e Rafael de Araújo Ribeiro. Abrigou-se na hospitalidade do cônego Antonio Vieira da Soledade, nesse momento vigário geral do Rio Grande do Sul com atribuições de bispo e também senador eleito pela sua Província. Também reencontrou o Visconde de São Leopoldo, Ministro do Império, que lhe ofereceu amparo e proteção, afastando os empecilhos que Henrique José da Silva colocara, enquanto diretor da Academia, para o jovem se matricular nas aulas de Debret. O diretor exigia um rígido cumprimento dos horários e de posse das chaves, impedia que as aulas avançassem além do tempo estabelecido. Para o professor e os alunos, o verdadeiro motivo eram desafetos nutridos pelo diretor em relação ao mestre francês. O jovem Araújo Porto-alegre decidiu então pedir, em nome de seus pais, a intervenção do Imperador que ordenou ao diretor a entrega das chaves da sala de aula.

No Rio de Janeiro frequentou os primeiros anos da Escola Militar, a aula de filosofia do padre mestre Frei José Policarpo de S. Gertrudes Maia, as aulas de anatomia e fisiologia do Dr. Cláudio Luís da Costa, sobre anatomia também teve lições dos professores Dr. Domingos José Marques e Dr. Domingos Ribeiro dos Guimarães, Barão de Iguaraçu, no Hospital da Santa Casa.

² Campofiorito aponta Manuel José Gentil como discípulo de Manoel Dias, o Romano. Segundo este autor, Manoel Dias de Oliveira (1764-1837), estudou em Portugal nos Cursos da Casa de Arte da Real Casa Pia, destacando-se conseguiu auxílio para estagiar durante dez anos em Roma, frequentando as aulas de Pompeo Girolamo Battoni. Voltando ao Rio de Janeiro, obteve do governo a criação da Aula Pública de Desenho e Figura, abandonando o recurso da cópia de estampas de obras européias e utilizando o estudo de desenho do natural e aulas de modelo vivo. Das suas aulas saem os pintores Manuel José Gentil, Clemente Guimarães Bastos e Francisco Pedro de Amaral. CAMPOFIORITO, Quirino. “*A pintura remanescente da colônia 1800-1830*” In **História da Pintura Brasileira no século XIX**, vol. 1, p. 45-49.

Retornando Soledade para o Rio Grande do Sul, ficou hospedado no Palácio da Conceição, desfrutando a companhia do Bispo do Rio de Janeiro, D. José Caetano. No palácio episcopal pode conhecer Evaristo Ferreira da Veiga, Dr. Lino Coutinho, Mont'Alverne, o senador Paula Souza, o Barão de Inhomirim e José Bonifácio, entre tantas outras personalidades que freqüentavam o círculo de convivência do prelado.

Em 1830, o jovem pintor já pode se considerar um pintor da moda, recebendo inúmeras encomendas, entre elas o painel para a Escola de Medicina, representando D. Pedro I entregando ao corpo acadêmico o decreto para a sua reforma. Participou em 1829 e 1830 das exposições da Academia de Belas Artes.

Durante a confecção do painel para a Escola de Medicina, D. Pedro I, em visita a Academia, observando os retratados, resolveu conceder ao jovem duas audiências, para que sua Majestade fosse devidamente representada. Reconhecendo o mérito do artista, o Imperador encomenda um retrato da Família Real, e promete-lhe enviá-lo à Europa, para entregar o quadro à mãe da Imperatriz em Munich e depois seguir para Itália e França, para estudar. Como Mr. Debret já estava preparando sua viagem de retorno a França, a proposta era muito oportuna. Em 3 de novembro de 1830, recebe uma carta do Barão de Gross aceitando-o como seu aluno em Paris. Contudo veio a Abdicação de D. Pedro I, em 1831, e não pode por esta via realizar seus intentos.

Os problemas pessoais somaram-se a reviravolta política e o distanciavam ainda mais dos seus desejos. Ficara gravemente doente, e um primo roubara-lhe toda a herança que havia recebido e pretendia empregar nas despesas com a viagem. Novamente seus protetores não o desampararam e consegue embarcar junto com o mestre para a Europa: José Bonifácio escreve uma carta ao almirante Grivel, que lhe concedeu uma passagem gratuita no navio de guerra *Durance*, e de Evaristo da Veiga subscreveu a quantia de 400\$000, que recebeu das mãos do irmão do deputado, João Pedro da Veiga.

Embarcou no dia 25 de julho de 1831, chegando em Brest em setembro e depois de oito dias partiu para Paris, onde chegou em 4 de outubro. Começa imediatamente a freqüentar a Escola do barão de Gross, discípulo de David, e autor das telas **Campo de batalha de Eilau** e **Pestíferos de Jaffa**. Graças ao prestígio de Debret é recebido no Instituto da França, juntamente com Domingos Magalhães e Sales Torres Homem, oferecendo uma síntese histórica das Belas Artes no Brasil. O seu discurso foi reproduzido em vários jornais de Paris, como o importante **Le Moniteur Universel**, sendo traduzido para o russo, italiano e espanhol. Fez comentários sobre a inexistência de uma “arte” dos indígenas, da arte barroca trazida pelos jesuítas, lembra mestre Valentim e José Leandro nas artes plásticas (mais tarde

aprofundou as pesquisas que foram publicadas com o título de “Memórias sobre a antiga escola de pintura fluminense”). Também aborda Marcos Portugal e padre José Mauricio na música, fala sobre a arte dos templos dos Sete Povos das Missões, guiando o auditório até a fundação a Academia.

Termina o discurso, em parte enaltecendo os anfitriões, parte colocando a situação dos artistas contemporâneos no Brasil:

Em resumo senhores, posso dizer-vos com orgulho que as belas artes encontraram no Brasil um solo fértil; a escola do Rio de Janeiro, filha legítima da escola de Paris, terá muito breve filhos dignos dela. Por toda parte há uma sede de instrução que só se pode desalterar nas próprias fontes da ciência. Por isso é que se vê hoje a juventude correr para as praias do oceano, solicitar o exílio como um favor, enfrentar as tempestades para atingir o solo da França e, voltando ao trabalho com novo ardor, consultar dia e noite os preciosos tesouros que vossa hospitalidade oferece a todas as nações do globo. (ANTUNES, 1943, p.54)

Participou dos concursos de 1832 e 1833 da Escola de Belas Artes de Paris. Além das aulas de Gross, freqüenta o curso de anatomia de Mr. Emery.

Mas a sua estadia na Europa estava longe de ser abonada e tranquila, morava num quarto cedido por J. B. Debret, que também enfrentava privações materiais. Não recebeu a pensão que lhe ordenou o senador Soledade, socorrendo-o muitas vezes a amizade do Dr. João Martins Leão que o convidava para as refeições em sua casa. Vendeu objetos pessoais, retratos e taboetas que pintava para sobreviver. O Conselheiro Rocha ofereceu-lhe uma pensão de 140 francos mensais da Legação brasileira em Paris, de favores em favores vai mantendo-se com sacrifícios em Paris. A falta de recursos o obriga a largar o curso do Barão Gross, e passa a freqüentar a aula de arquitetura de Francisco Debret que era gratuita.

Em 1833 conheceu Almeida Garret. Na casa de Francisco Debret, conhece Rossini, Auber e Cherubini. Convive com o célebre músico Neukomm, que esteve na corte portuguesa, e era admirador do padre José Mauricio. Seu testemunho foi incorporado ao texto da Iconografia brasileira, em 1856.

Antonio Carlos e Luis de Menezes chegam a Paris em 1834, e lhe oferecem 20.000 francos para ir à Itália completar seus estudos. Acaba aceitando 4.000 francos e parte em companhia de Domingos Magalhães no dia 4 de setembro. Passaram por Genebra, subiram o Simplão, estiveram em Milão, Bolonha, Parma, Placência, Florença, Pisa, Siena, Liorne Sueca, Pistoia, Prato, Arezo, Perúgia, ficando mais tempo em Roma, onde foi recebido pelo Conselheiro Rocha. Quando estavam em Tivoli, em 1835, Magalhães fora nomeado adido da Legação de França, e os dois amigos separam-se.

Porto-alegre permaneceu um ano e meio na Itália, freqüentando o curso de arqueologia de Antonio Nibby, e estudando as obras dos grandes mestres italianos, contudo seus estudos se perderam na viagem de volta a Paris, numa mala extraviada em Civita Vecchia. Devido a uma epidemia de cólera-morbus em Veneza e Turim, retorna passando Nápoles, passando pelas cidades vizinhas ao Mar Adriático até Bolonha e Milão. Desta viagem resultou a publicação na revista Niterói, **Os contornos de Nápoles**.

Retornando a Paris, foi convidado por Mr. Michaud, presidente do Instituto Histórico para ler uma memória comparativa sobre arte antiga e moderna no Congresso realizado no Hotel de Ville, consta das atas e do discurso de Mr. Monglave que uma enfermidade o impediu de concluir o trabalho. Logo depois foi nomeado junto com Mr. Caquit e Monvoison para a Comissão que devia dar conta da exposição geral do Louvre de 1836. Estes trabalhos foram publicados no jornal do Instituto Histórico de Paris e citados por Mr. Alexandre Lenoir no ano posterior, 1837, quando foi relator da exposição do museu.

Nesse período, juntamente com Gonçalves de Magalhães e o Conselheiro Francisco de Sales Torres Homem, publicaram a revista *Nictheroy*, com apenas dois fascículos.

Mais à frente, trataremos mais detalhadamente sobre essa experiência na França, sem dúvida marcante nos conhecimentos que proporcionou ao jovem. Não encontramos um trabalho que se dedicasse a descortinar essa jornada de forma pontual, menos ainda sobre a estadia italiana, o que nos forçou a encontrar algumas respostas na historiografia sobre o Instituto de Paris.

Em 29 de junho de 1935 o governo sancionou uma pensão por três anos seguidos de 600\$000 anuais, que aproveitou para comprar livros e visitar as escolas holandesa e belga, e as galerias do Museu Britânico.

Ficou todo o inverno de 1836 em Bruxelas, hospedando-se em companhia do adido da Legação Belga, major Carlos Miguel de Lima. Visitou os monumentos seculares e museus de arte decorativa e pinturas de mestres célebres. Nas visitas as livrarias encontra o manuscrito do poema Niterói – Metamorfose do Rio de Janeiro, de Januário da Cunha Barbosa, com a data de 1820. Anota na última página seu parecer considerando o manuscrito valioso por ser anterior à versão impressa em Londres, 1822, contendo variações. Em Londres conquistou a afeição do Conselheiro de Estado Manoel Antônio Galvão.

Fica sabendo da revolução dos Farrapos no Rio Grande do Sul e sua mãe suplica que retorne ao Brasil, abandonando a intenção de ir à Grécia e Egito.

Sem dúvida, seria um encerramento glorioso de um roteiro que permitiu ao jovem presenciar boa parte das grandes obras da história geral da arte. No pináculo da sua formação,

cercado de leituras, debates, homens de arte e história, o contato com cada obra deve ter despertado as mais variadas sensações, indagações, respostas.

Chegou ao Rio de Janeiro no dia 14 de maio de 1837 recebendo a notícia de falecimento de Evaristo Ferreira da Veiga e de outros dois grandes amigos, o Senador Soledade e o Bispo do Rio de Janeiro, D. José Caetano.

Abre-se uma fase de intenso labor, exercendo as mais diversas atividades. Em parte por causa da baixa renda a que os artistas estavam submetidos e que os obrigava a dedicarem-se aos mais diversos trabalhos, mas, por outro lado, também uma necessidade pessoal de participar das mais diversas atividades culturais. Embora a historiografia sobre os artistas aponte essa precariedade da atividade, publicar livros, periódicos e mesmo a participação no IHGB representava custos não desprezíveis.

Precisando trabalhar, o Senador Paulo Souza escreveu ao ministro Alves Branco indicando-o para professor na AIBA, dizendo que parecia ser favor ao Estado a entrada de Porto-alegre como professor da Academia.

Em 1838, é nomeado professor de pintura histórica, ocupada por Simplício de Sá desde a partida de Debret, da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Pinta um painel para o teto do Palácio São Cristóvão, representando o Anjo da Concórdia tendo ao peito o nome de Pedro II, calcando aos pés o Gênio da Anarquia, preso por uma corrente de ferro. Projetou o Banco do Brasil da Rua da Candelária, demolido em 1937, realizou reformas no Paço da cidade e no edifício da Alfândega.

Quando é criado o Imperial Colégio de Pedro II, em 25 de março de 1838, é chamado para dar aulas, junto com Silva Maia, Joaquim Caetano, Gonçalves de Magalhães e Furtado Mendonça.

Neste mesmo ano, em 14 de outubro, casa-se com a filha do professor Carlos Delamare, Paulina, sendo convidados como testemunhas os amigos Magalhães e Sales Torres Homem. Nasceram deste casamento: Paulo, engenheiro em minas e químico pelas Universidades de Freiberg e Heidelberg; Paulina, casada no Rio de Janeiro com Paulo Faulhaber, antigo ajudante de ordens do rei da Saxônia, artista de música e compositor de apreço; Carlota casada com Pedro Américo; Inácio que estudou piano, harmonia e contraponto em Dresda, Lisboa e Florença e se tornou crítico musical e professor do nosso Instituto Nacional de Música; Ana que estudou pintura e música; Manoel nascido em Paris, Maria Francisca e Maria Luiza, ambas falecidas menores em Berlim.

Em 1840, José Clemente encomenda um quadro para a o Recolhimento das Órfãs, **A Ceia**. Nesse período também se dedica, junto com Januário da Cunha Barbosa, ao estudo da pedra da Gávea.

Após a declaração da maioria, Porto-alegre é encarregado por Antonio Carlos Ribeiro de Andrade, de dirigir os trabalhos de ornamentação do local em que deveria ser coroado o jovem Imperador, recebendo 250\$000 mensais e ficando dispensado das obrigações na Academia durante esse período. Os desenhos da varanda e das vestimentas reais são de sua autoria, e no dia 28 de julho de 1840 foi nomeado Pintor de Sua Majestade, ficando encarregado de todas as festas reais. Em 2 de dezembro de 1840 foi nomeado Cavaleiro da Ordem de Cristo e no dia da Sagração recebeu a comenda de cavaleiro da Rosa, uma boceta de ouro e a quantia de quatro conto de réis do governo.

Em 30 de novembro de 1841, Araújo Porto-alegre lê seu estudo sobre os artistas coloniais fluminenses, **Memória sobre a escola antiga de pintura fluminense**, em sessão solene do IHGB, com a presença do Imperador e sua irmã, a princesa Januária. Neste período recebe o convite para fazer o quadro da coroação de D. Pedro II que é obrigado a deixá-la inacabada em 1845, quando o governo requisita a sala da Praça do Comércio que estava utilizando como ateliê.

A partir de 03 de fevereiro de 1842, o Museu Nacional foi dividido em quatro secções regulamentadas. Porto-alegre ficou responsável pela quarta, de “Numismática, artes liberais, arqueologia, usos e costumes das nações antigas e modernas”, utilizando os conhecimentos adquiridos com Nibby e Lenoir para organizá-la.

Também foi requisitado para a decoração do casamento do Imperador com Teresa Cristina em 1843. Coordenou, como arquiteto as reformas do Palácio de São Cristóvão em 1845 e concebeu a decoração interna do palácio de Petrópolis.

Em constante conflito com o diretor e colegas da Academia, em 1848 pede exoneração da cadeira de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e passa a lente substituto de desenho da Escola Militar. Parece que a partir deste momento Porto-alegre abandonaria os pincéis e passaria a dedicar-se a escrever.

Em 1853, Luiz Pedreira do Couto Ferraz assumiu a pasta do Império e procurou conduzir uma ampla reforma na instrução pública que buscava introduzir normas gerais de ensino, assim como medidas de controle e fiscalização que garantissem uma uniformidade mínima em todo o país. Uma dessas medidas foi a exigência da contratação de professores através de concursos. No mesmo ano, Porto-alegre seria incumbido de escrever um relatório a pedido do Imperador: **Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a**

necessidade das Bellas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de S.M.I. o Sr. D. Pedro II Imperador do Brasil, 04-12-1853. Desse pedido resultaria, mais tarde, a Reforma Pedreira dentro da Academia Imperial das Belas Artes, sob o “Decreto nº. 1603 de 14 de maio de 1855. Pensado e promulgado por Araújo Porto-alegre durante o período que foi diretor da casa (22/04/1854 - 03/10/1857), trata-se de uma reforma estrutural extremamente significativa que colocou a instituição em consonância com o projeto político e civilizatório do Império. Através das modificações nos estatutos da Academia Imperial de Belas Artes, Porto-alegre buscou estreitar as relações entre arte e indústria, aumentar a ascendência de professores brasileiros no seio da instituição e criar uma arte que se identificasse com a realidade brasileira.” (CASTRO, 2007, p.17)

Em 1854, elabora o projeto de ajardinamento do Campo de Santana, ocupou o cargo de vereador suplente na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, dedicando-se a projetos nas áreas de urbanismo e saúde pública. Neste ano, a Câmara Municipal aprova a construção da Estátua Equestre de D. Pedro I e nomeia, entre outros, Araújo Porto-alegre como presidente da Comissão.

Em 1855, é nomeado diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, elaborou o projeto arquitetônico da Escola de Medicina do Rio de Janeiro, apresentou projeto de reforma do ensino da Academia Imperial de Belas Artes (1853), a pedido do imperador. Durante os três anos de sua gestão determinou a reforma de seus estatutos e ampliou os currículos, inclusive na sua aproximação e aplicação na indústria, com vistas à formação de profissionais úteis. Participou também na reorganização da biblioteca e da pinacoteca da Acadêmia Imperial de Belas Artes. A Reforma Pedreira e essa breve trajetória nos ajuda a compreender quais os referenciais de arte e história de Porto-alegre, segundo Isis Pimentel de Castro,

“A grande expressão desse gênero artístico nesse momento [referindo-se à Exposição de 1872] se deve às mudanças implementadas por Araújo Porto-alegre, na Reforma Pedreira de 1855. Segundo Carlos Zilio, foram essas reformas que propiciaram a criação do conceito de arte brasileira. Para Porto-alegre, arte brasileira seria aquela que preferencialmente representasse temáticas da história nacional, ou seja, que servisse à exaltação da glória a pátria. O estilo deveria ser de inspiração européia, para assim marcar seu pertencimento junto às nações ditas civilizadas, mas a temática deveria valorizar a paisagem e os feitos históricos do Império.” (CASTRO, 2007, p.17)

A sua gestão encontrou resistência do corpo acadêmico, basicamente o mesmo com o qual já havia se desentendido em 1848. Afirmava, inclusive, que Candido Ignacio da Silva,

cantor, havia lhe advertido, que Job Justino de Alcantara – ex-diretor, em uma reunião da maçonaria, havia tramado com José Correia de Lima, provocá-lo até que houvesse motivos de irem ao governo queixar-se.

Em 1856 publica a Iconografia Brasileira nas páginas da revista do IHGB.

A troca de ministros em 1857, com a saída de Pedreira e a entrada do Marquês de Olinda, inviabilizou o projeto e acarretou o pedido de demissão de Porto-alegre como diretor da Academia. O novo Ministro, ignorando a autoridade do diretor e os novos regimentos, nomeou como professor de Pintura Histórica o professor substituto Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive. Fiel aos seus princípios, o incidente o levaria a aceitar refúgio e sustento na carreira diplomática, pois sistematicamente as portas começariam a se fechar.

Em 1859, após nove meses em Lisboa, segue para Berlim a fim de assumir o consulado onde chega em princípios de 1860. Nesse período conhece Ferdinand Wolf, que eternizaria a versão literária de Porto-alegre. Em 1862 pede para ser transferido para Dresda e em 1867 parte para o Consulado de Lisboa, onde viria a falecer em 29 de dezembro de 1879.

Data deste período os Apontamentos sobre um livro a ser escrito sobre Portugal.

As fontes

A primeira pesquisa sobre as fontes, realizada para o projeto, foi feita de forma indireta, através de leituras de pesquisas já existentes e busca em catálogos on-line de diversos arquivos, procurando conhecer as contribuições de Porto-alegre publicadas em periódicos. A partir da visita ao arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no primeiro semestre da pesquisa, esse conjunto preliminar foi essencialmente modificado, optando para a pesquisa pelos estudos publicados na Revista do IHGB e os rascunhos manuscritos da Coleção Araújo Porto-alegre. Embora alguns sejam textos incompletos, o material encontrado revelou-se mais rico para responder as questões que me interessavam.

São 17 códices da coleção Araújo Porto-alegre, contendo, aproximadamente, 30 textos e várias folhas soltas, num total de 295 páginas manuscritas, que foram transcritas e digitadas. A imprecisão entre o número de textos e folhas soltas é devido a dois fatores: primeiro, as folhas não estão em sua maioria numeradas; segundo, tratando-se de rascunhos, a organização dos códices não é feita exatamente por textos organizados, alguns constituem-se de pastas com papéis que não seguem necessariamente uma ordem, outros não possuem uma continuidade textual evidente. Uma das tarefas de transcrição e organização desse material foi

o estabelecimento de uma possível continuidade entre as folhas que pudessem constituir um texto.

Utilizamos também 5 códices da Coleção Hélio Viana, constitutivo do acervo do IHGB, que contém 16 cartas de diversos remetentes à Porto-alegre, coligidas do álbum da Baronesa de Santo Ângelo, Paulina de Lamare de Porto-alegre, esposa de Porto-alegre.

As fontes impressas constam de: textos publicados na revista do IHGB, dentre os quais descartamos os textos de elogio á sócios e escolhemos 6 textos que podem ser caracterizados como estudos históricos; a coletânea de correspondência de Porto-alegre a Paulo Barbosa, organizado por Américo Jacobina Lacombe.

Fontes acessadas por internet: duas peças teatrais que encontram-se disponíveis na página virtual da Biblioteca Nacional; três cartas a Victor Meirelles; as trinta teses propostas para debate na Academia Imperial das Belas Artes durante sua gestão como diretor, as duas últimas encontradas na página virtual da Revista Dezenove & Vinte.

Esse conjunto foi estabelecido tendo como critérios:

- estabelecer intimidade com a sua produção textual e rastreando, ainda que superficialmente, sua rede de sociabilidades;
- procurar diferenças e semelhanças entre os textos produzidos, conforme pessoas, instituições, objetivos, temas;
- estabelecer, dentro desse conjunto, quais poderiam ser textos biográficos, de memórias, de história;
- estabelecer o que ele compreendia como arte e como história;
- perceber possibilidades de interlocução com outros autores em seu pensamento;

Há textos que o próprio autor define como textos de história, nos quais encontramos o que ele denomina história plástica ou do desenvolvimento das formas, há também vários textos em que ele se dedica prioritariamente a questões artísticas. A meta nesse momento foi perceber se havia diferenças entre os textos que trazem reflexões artísticas e os que poderiam configurar uma escrita de história da arte. Porém, também utilizamos o trabalho de crítica externa, seja por autores contemporâneos ao objeto, ou pela historiografia posterior, para estabelecer o *corpus* dos textos de escrita de história. Alguns poucos, como os rascunhos da *História de Portugal*, é evidente a própria intenção do autor já no título. Porém em outros, às vezes pequenos trechos, há o trabalho contínuo do sócio do Instituto Histórico e Geográfico, pequenas indicações, notícias, reflexões. Para estes casos adotamos a seguinte posição, que

não parece contrapor-se a de Porto-alegre, considerando a História como uma narração de uma investigação baseada em documentos, que visa a construção de um saber embasado em fontes. (apud LOPES, 2003,p.49)

Desta forma, consideramos como fontes primárias para estudar a sua historiografia os seguintes textos:

- Resumo da história da literatura, das ciências e das artes por três membros do Instituto Histórico *apud* DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca ao Brasil. Vol 3, São Paulo: Martins Fontes/EDUSP, 1972
- "Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense" *in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 3, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1841, p. 547-557, suplemento 33-43. 2ª edição p. 547-557, 3ª edição p. 451-458.
- "Iconografia Brasileira" *in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 19, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1856, p. 349-378.
- Apontamentos sobre a vida e obra do Pe. José Mauricio Nunes Garcia *in* revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Tomo XIX, n.23 p. 354-369, 1856. Note-se que este texto está inserido no texto da **Iconografia Brasileira**, mantivemos a sua referência aqui, como consta no Arquivo do IHGB e em outras bibliografias para evitar dúvidas para os leitores e outros pesquisadores.
- *Estudos de Estética, História da Arte e literatura americana. Atitudes do Imperador D. Pedro II face às artes e aos artistas de seu tempo.* Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 14.
- *Estudo sobre o Brasil pós- independência.* Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 11
- *Apontamentos para um livro a ser escrito sobre Portugal por Manoel de Araújo Porto Alegre: introdução, indústria, arte, descrição de Lisboa, templos, aqueduto das Águas Livres, melancolia sobre o passado, página sobre sua própria solidão em Lisboa.* Coleção Porto-alegre DL 653 Pasta 30
- *Uma visita ao mosteiro dos Jeronimos.* Coleção Porto-alegre Lata 654.13. Este texto provavelmente fazia parte do trabalho sobre a história de Portugal. No roteiro sobre assuntos a serem abordados inclui o mosteiro dos Jeronimos.

Além dos textos de autoria de Porto-alegre, elegemos alguns outros textos contemporâneos para estabelecer a crítica externa ao autor, como Varnhagen, Martius, Debret e duas revistas do IHGB, uma de 1839 e outra de 1849.

A transcrição utilizada ao longo do texto da dissertação é a paleográfica, mantendo-se a grafia original; inclusive mantendo, quando possível, partes que Porto-alegre riscou nos rascunhos e será grafado da seguinte forma [**riscado:**]. Entendemos que a exposição dessa construção textual é uma forma de trazer indícios ao leitor da utilização intencional de determinados argumentos/vocábulos em lugar de outros, e também de perceber a consciência do autor (embora não determine controle) da recepção conforme o público leitor.

A pesquisa com os documentos foi feita primeira estabelecendo uma crítica interna, buscando um vocábulo, temas e mesmo conceitos que pudessem ser chaves interpretativas como ponto inicial. Embora o foco fosse definir o que era arte e história para Porto-alegre, em torno desses dois eixos gravitaram muitas questões que precisaram ser pensadas com auxílio de documentos que não se caracterizavam necessariamente como escrita de história, é o caso do dos discursos, peças de teatro, poesia, correspondências.

Uma dessas questões advém da própria personalidade deste senhor que abraçou para si a missão de obreiro da civilização da pátria. Um amálgama de educação moral reúne os mais diversos temas, seja pela estética, pela história, ou mesmo ironia. Em muitos momentos esse amálgama parece baralhar qualquer direção que se vá, mas lendo atentamente as enunciações que faz de autores clássicos e voltando a sua formação na Academia compreendemos qual educação moral e missão civilizadora que ele busca: o Belo, que pode ser compreendido como manifestação do bem, manifestação da verdade, como simetria, como perfeição sensível e como perfeição expressiva.

2 Lugares e trajetória: Porto-alegre, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Academia Imperial das Belas Artes.

A pesquisa **Manoel de Araújo Porto-alegre: Reflexões sobre o historiador**, é fruto de inquietações que buscavam como se pôde estabelecer a obra de Manoel de Araújo Porto-alegre como marco da história da arte no país e o que seria esta produção.

Este primeiro capítulo, **Lugares e trajetórias**, busca partilhar com o leitor a trilha dessas indagações, esclarecendo quais os lugares relevantes para compreender o ambiente cultural deste letrado. Procuramos, desta forma, delinear nosso objeto, dentro da orientação da pesquisa historiográfica, ou seja, a escrita da história como um ato de escrita inscrito num tempo e lugar que pode ser objeto de uma investigação sistemática sobre as condições de emergência dos diferentes discursos sobre o passado.

Consideramos importante traçar a trajetória intelectual de Porto-alegre, dentro desta orientação, observando leituras, relações pessoais e locais que manteve contato e poderiam auxiliar na compreensão do recorte cronológico adotado mediante o *corpus* documental escolhido (1840-1865). Atente-se ao fato que a listagem dos documentos lidos é dividida em duas partes: a primeira que consideramos como fruto da sua escrita da história, e, portanto, o objeto de estudo da nossa pesquisa; e outra secundária baseada em outros textos do próprio Araújo e também de outros autores, mas fundamental para a compreensão desse universo pessoal.

A trajetória serve nesta pesquisa como parâmetro para compreender suas escolhas e preocupações, tornando-se ora um paradigma indiciário de leituras que se fizeram necessárias para o desenvolvimento da pesquisa, ora como baliza para a crítica dos manuscritos. Através deste caminho encontramos um homem que se dedicou a adquirir erudição e procurou refletir de forma crítica sobre a realidade da arte brasileira apoiado em tendências de sua época.

Essa metodologia nos permitiu aprender a ler como certas questões são abordadas por Porto-alegre. A proposta de vasculhar a formação de Manuel de Araújo Porto-alegre busca traçar um panorama do que é possível e, talvez mais essencial, o que não é possível extrair dos seus manuscritos. Ao buscar uma ferramenta para a crítica documental, percebemos uma estreita vinculação entre o que chamaremos de período de formação (1826-1838) quando se dedicou aos seus estudos em Belas Artes, contemplando cinco anos de

estudos na Academia Imperial de Belas Artes (1826-1831), e sete anos na Europa (1831-1838), quanto a sua atuação póstuma, tornando-se uma chave importante para compreender sua linguagem e forma de pensar.

Pocock propõe um estudo sobre a história do discurso político, campo definido por ele como atos de discursos e condições ou contexto em que esses atos foram emitidos, tornando o próprio texto e linguagem um contexto histórico (POCOCK, 2003). O interesse em usá-lo como aparato metodológico nos ajuda a “aprender a ler” Porto-alegre, considerando-o como uma *intelligentsia* treinada dentro de uma linguagem de uso comum (*langue*), mas com atos de enunciação pessoais organizados sob a forma de textos. Esse aprendizado pressupõe um mergulho em textos de todos os tipos e autores e visa estabelecer uma matriz retórica como a apropriação pessoal, modificada pelos atos de fala, com seu conteúdo afetivo e efetivo do discurso, idiomas, retóricas, maneiras de falar, jogos de linguagem disponíveis, regras, pré-condições, implicações, tom, estilo, reconhecendo primeiro um jargão institucional/profissional que pode ser extrapolado para o público leigo ou uso pessoal, sofrendo desta forma modificações.

Embora a proposta de Pocock esteja preocupada especialmente com os problemas de cultura política, e, portanto, foge ao escopo de nossa pesquisa, ela se tornou bem vinda pelo ambiente cortesão esses letrados vivenciaram no Império. A proximidade de Araújo Porto-alegre com a cultura francesa, também nos levou a incluir esse cuidado metodológico. Não é descabido pensar que a intimidade com Debret, discípulo de David, assim como sua estadia, entre 1831 e 1837, na França, tenha lhe rendido reflexões, repulsas e adesões, num contexto onde tarefa política e uso do passado combinam-se na re-elaboração de sentido para um saber e uma prática que, através do Estado, volta-se para as coletividades nacionais. Sua trajetória no ambiente da Academia Imperial de Belas Artes, a partir de 1826, ano que chega ao Rio de Janeiro, é vital para a sua conformação das questões sobre a arte, história e nação.

Estudar Porto-alegre significa, de certa forma, percorrer os estudos sobre a arte brasileira no século XIX, e particularmente um espaço que se confunde com a sua trajetória pessoal, a Academia Imperial de Belas Artes³. Como aluno matriculado na primeira turma da

³ A maior parte dos textos que consultamos não possui grandes diferenças, a não ser em maior ou menor detalhamento. Algumas informações ou datas dissonantes que pudemos perceber como mais problemáticas são discutidas ao longo da dissertação. Ver sobre a sua biografia: Roberto PONTUAL. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. P. 435-6. De Paranhos ANTUNES, **O pintor do Romantismo, vida e obra de Manoel de Araújo Porto-alegre**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943. Luiz Gonzaga Duque ESTRADA, **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1ª edição: 1888, 1995. – (Col. Arte: Ensaios e Documento). Cybele Vidal Neto FERNANDES, **Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1855**, Tese de Doutorado em história social, Rio de

Academia chegaria, depois de sua viagem a Europa para aprimorar-se, a ocupar o cargo de professor e mais tarde como diretor proporia uma reforma que marcaria definitivamente a instituição como parte integrante do projeto político e civilizatório do Segundo Império.

2.1 Um olhar: a subjetividade do historiador e sua trajetória

Araújo Porto-alegre é um homem do seu tempo refletindo sobre a sua realidade. Faz parte de um grupo que não só debate, mas move ações em busca de soluções desejáveis. Observando brevemente os nomes dos indivíduos que teve contato, percebe-se que está inserido num grupo de erudição e elite política em toda a sua trajetória biográfica. Sua família parece não ter tido grandes posses materiais, mas pôde educar seu filho⁴ e parecia bem relacionada:

Recomendações não faltaram para que tivesse uma boa acolhida na capital do Império, primeiro pelo senador Antonio Vieira da Soledade, depois pelo Bispo José Caetano. “Esse prelado, de vasto círculo de amizades entre intelectualidades da corte, proporcionou-lhe o meio adequado para situar-se em esferas mais amplas da sociedade carioca”(PINASSI, 1998, p.38).

Porto-alegre freqüentou o grupo da Joana⁵, era amigo de Gonçalves de Magalhães, Paulo Barbosa era seu amigo pessoal e padrinho de seu filho mais velho, conheceu José

Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2001. Maria Orlando PINASSI, **Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy Revista Brasileira de Ciências e Artes**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. Sem dúvida, o trabalho mais completo para os que desejam compreender melhor a imensa produção de Araújo Porto-alegre em suas diversas atividades é de Leticia SQUEFF, **O Brasil nas letras de um pintor**. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

⁴ Os estudos biográficos sobre Araújo Porto-alegre indicam que foi mandado à escola desde menino, o que não era comum para a maior parte da população brasileira, Cf. Lilia Moritz SCHWARCZ, **As barbas do Imperador...**, p. 118, “Com efeito, a elite brasileira de até então poderia ser caracterizada como “uma ilha de letrados num mar de analfabetos”. A educação era inclusive arca distintiva dessa elite, em um país onde, como mostrava o recenseamento de 1872, apenas 16% da população era alfabetizada.”. Embora, o estudo do ensino artístico não gozasse dos mesmos privilégios dos bacharéis em direito e medicina, como discutido nos problemas que a Academia Imperial de Belas Artes enfrentou, perante a minúscula parcela alfabetizada entendemos que o fato de um indivíduo freqüentar a escola desde a infância, chegando à um ensino superior pode ser um indicio de seu lugar social.

⁵ “A residência oficial dos mordomos do Paço era a Quinta da Joana, onde morava Paulo Barbosa da Silva. Aí se reuniam amigos deste e de Aureliano Coutinho para fazer oposição ao ministério Honório e a esse círculo de amizades políticas dera-se aquele nome. Paulo Barbosa era o coordenador da oposição palaciana, tanto por sua ascendência direta sobre o Imperador quanto pela ascendência que tinha sobre as pessoas que o atendiam. Já em 1842 era considerado capaz de fazer e desfazer ministérios.”p. 518, “capítulo 1: Política e

Bonifácio (1763-1838), Evaristo da Veiga (1799-1837), Feijó, Almeida Garret, Ferdinand Denis, Guilherme Schüch de Capanema, Joaquim Manoel de Macedo, Pedro Américo, entre várias outras notabilidades do período. Provavelmente, o seu círculo de relações o possibilitou ler, informar-se, debater e refletir sobre os mais variados assuntos desde cedo, como ele mesmo afirma em vários textos,

No meio destes infortúnios, continua a auto-biografia, teve ele grandes felicidades. A amizade dos dois Srs. Debrets, membros do Instituto, a sociedade destes homens e de seus amigos e uma magnífica biblioteca às suas ordens. A casa de Francisco Debret era um ponto de reunião de grandes notabilidades; e como este arquiteto era o primeiro mestre na arte de construir teatros, ali se juntavam também os memógrafos mais celebres e os músicos maiores, como Rossini, Auber, Boieldieu, Cherubini e Paer, não falando na pleiadas de pintores, escultores e outros homens de primeira plana.(ANTUNES, 1943, p.59)

Estamos considerando como aspectos formativos os ambientes letrados com os quais ele manteve contato durante a sua trajetória até 1860, observando leituras, relações pessoais e locais, a saber, a Academia Imperial de Belas Artes, o ambiente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o ambiente europeu, o contexto brasileiro. Entretanto, a tentativa de mapear esses pontos de contato, principalmente ao que tange personalidades, mesmo no Brasil, encontrou sérias dificuldades. A primeira é a intensa atividade de Porto-alegre na corte, muito bem colocada por Leticia Squeff, **O Brasil nas letras de um pintor** (SQUEFF, 2004, p.55), trouxe uma explosão de nomes a serem perseguidos, o que não foi possível neste trabalho, obrigando-nos a uma seleção. Ainda neste livro, é perceptível a influência de **Os apontamentos biográficos**, de Araújo Porto-alegre, sobre as alusões póstumas que se fizeram ao artista. Se por um lado, suas obras autobiográficas - um diário e os apontamentos - permitem a leitura de valores e compor algumas questões a respeito deste homem, também encontra um distanciamento entre narrador e personagem, e com raras notícias sobre sua privacidade (SQUEFF, 2004, p.29). A sua correspondência mostra, ainda, um problema maior para entender suas relações, Porto-alegre revela-se muitas vezes contraditório, ou pelo menos volúvel, em relação às pessoas. O caso de Varnhagen é exemplar, falou bem e também rechaçou o historiador em cartas a Paulo Barbosa; em outra carta, que envia ao próprio historiador, dá a entender que acabaram em relação de compadrio, sendo Varnhagen padrinho de um dos filhos de Porto-alegre.

administração de 1840 a 1848”, Livro Sexto, A reação monárquica, vol. 4, Tomo II - O Brasil Monárquico, HGCB.

Apesar de não nos aprofundarmos na rede de sociabilidades em que ele estava inserido, aqui utilizada apenas como recurso instrumental, essa metodologia nos permitiu compreender as tensões desse período entre a busca de uma identidade brasileira e a modernização aos moldes europeus. Como se percebe na rápida apresentação deste homem, difícil afirmar que ele não estava ciente, assim como seu grupo de relações pessoais, dos movimentos artísticos e políticos da Europa. Apesar de instruir-se na tradição européia, há elementos como, por exemplo, o determinismo naturalista, assim como tendências das artes que são descartadas e só começarão a ser incorporadas no fim do Império. Por outro lado, as discussões sobre o ofício do historiador parecem em consonância muito afinada com o Instituto de Paris.

Essas leituras são fundamentais para compreender o universo e as escolhas desses intelectuais, entre as suas expectativas de modernização e a realidade, fica evidente o árduo trabalho que se lhes impunha. Se por um lado bebiam da tradição européia, por outro tinham que ser pragmáticos nas suas escolhas e adequar suas ações ao que era possível e desejável. Entre essas escolhas e possibilidades estão em jogo questões, às vezes não tão palpáveis, que deixam entrever posicionamentos, valores, desejos que passam do universo pessoal para uma perspectiva mais ampla, como o artigo de Leticia Squeff revela. Discutindo sobre o esquecimento da tela *Coroação de Pedro II*, de Porto-alegre e a preferência pelo quadro de Moreau, ela parte dos elementos iconográficos para a significação das telas, além de estética, política para o momento:

[...]Ao optar pelo quadro de Moreau, D. Pedro II fazia mais do que uma opção puramente estética. Vale lembrar, a propósito, que o quadro selecionado ocuparia um lugar de destaque: a sala do trono. Tratava-se, assim, de escolher o que seria a definição visual do *fato* da coroação, a imagem que, em princípio, sintetizaria o teor da monarquia brasileira para todos os visitantes do paço. Ao representar a cena religiosa, sintetizando-a na relação entre o bispo e D. Pedro _ a única ação realizada em todo o quadro, Moreau retoma um tema que remonta a tradição medieval: o poder do rei é conferido por Deus. O pacto da Igreja com o monarca sela um novo momento na História da Nação. É a exaltação da monarquia em seus termos mais tradicionais. Já Porto-alegre, dando ênfase ao aspecto cívico do evento, sugeria também os limites para o poder monárquico: a Constituição, a Câmara dos Deputados e as demais instâncias da política imperial. Representação um tanto incomoda para um monarca cada vez mais voluntarioso com o passar dos anos - e não apenas com os artistas do Rio de Janeiro. Exercendo um poder quase absoluto na escolha de ministros, D. Pedro perpetuaria a fraqueza partidária como forma de controle do jogo político no Império. [...] (SQUEFF, 2007, p.121)

Ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador, por François-René Moreau, ost. 238 cm x 310 cm. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis



www.servaltar-belem.blogspot.com acesso em 2007

Coroação de Pedro II, por Araújo Porto-alegre, ost. 743 cm x 485 cm. Acervo do IHGB



www.pt.wikipedia.org acesso em 2007

Além de ter sido inspirada na *Académie Royale Peinture et Sculpture* da França, a Academia Imperial das Belas Artes, segundo Castro, também teve grande influência de Winckelmann (1711-1768)⁶. Este arqueólogo do século XVIII, em seus estudos sobre a estética grega, afirmava que a arte teria uma dupla função: agradar e instruir, inspirando nos espectadores sentimentos e comportamentos civilizados, buscando elevar o espírito para atingir a bela alma. Nos manuscritos de Porto-alegre encontramos a mesma admiração pela arte grega e defesa da elevada função da arte na sociedade, ele também compreende a evolução da arte em períodos pendulares como na história da humanidade, compostos de infância, maturidade e declínio.

A arte para ele possui dois pontos de permanência importantes: a universalidade que sua linguagem das formas pode atingir e a duração da idéia materializada. “Sendo o desenho a base essencial dessa linguagem, o pintor o coloca como uma escrita universal, que vence a diferença entre o viajante e os lugares, desvela o sudário do tempo que se interpõe entre o homem de hoje e o antigo sacerdote.”

A obra de arte, conservando em sua matéria vários conhecimentos, tecnológico, estético, cultural, que são necessários para a sua confecção, encerra em si um arquivo para se compreender o universo onde foi gerada revelando-se um termômetro de sua sociedade. O gênio, a inspiração do artista, para ele não são suficientes, é necessário também o conhecimento técnico e erudição⁷ para que seja desenvolvida uma arte superior capaz de condensar em si todo o conhecimento acumulado até sua época. Esta educação não se restringiria ao artista, mas direcionar-se-ia a toda a sociedade, aos que se utilizam deste conhecimento para produzir e domar a natureza bruta, aos que usufruem dessa produção; pois, para se apreciar e compreender a profundidade do Belo também são necessários treino e educação. Winckelmann atribuía à perfeição que a arte grega atingira ao clima ameno e ao estudo do Belo ideal através do escorço; o clima do Brasil parecia oferecer a Porto-alegre as

⁶ “Os estudos de Winckelmann também tiveram grande influência no ensino da AIBA, citado diversas vezes por Taunay em seus discursos, suas obras também faziam parte do acervo bibliográfico da academia.” de CASTRO, Isis Pimentel. **Os pintores de história...**, p. 14.

⁷ A erudição aqui é utilizada no sentido de educação adquirida para compreender as manifestações do pensamento. A base dessa educação seria constituída, para Porto Alegre, primeiro pela gramática, chave de todas as línguas; a geometria onde se encontra a lógica e o conhecimento dos números e da extensão, e, por último, o desenho que possibilita a perfeição da vista na apreciação das formas e na compreensão do belo.

mesmas condições, embora sem os mesmos resultados, o que o levava a questionar outros fatores⁸: sociais, culturais, e inclusive, históricos.

Nesses termos, a Reforma da Academia é indispensável à história da nação, segundo Porto Alegre. Sua produção salvaria os homens finados e presentes do esquecimento e também elevaria o futuro, numa prova material da civilização brasileira.

Passemos, pois a considerar o desenho como elemento civilizador, como termômetro social, e como base de seguro desenvolvimento nas obras do homem, que pertencendo ao domínio da imaginação criadora por meio das formas. Os espíritos vulgares o consideram como uma arte de luxo, porém os homens que pensam, as inteligências superiores, o encaram como uma necessidade para a civilização.(PORTO-ALEGRE, 1855, manuscrito DL 653.21)

A arte sempre é tratada de forma elogiosa, motor da civilização tanto no aspecto material quanto ontológico e o desenho seria a base fundamental para que seus objetivos fossem alcançados. Embora anteriormente já houvesse uma disciplina de desenho para o primeiro ano dos cursos, ao analisar as mudanças curriculares efetuadas na reforma, essa disciplina foi desmembrada em Desenho geométrico, pré-requisito para as demais disciplinas oferecidas, dividida em duas séries: a primeira de desenho linear e complementar à cadeira de matemática aplicada, a segunda destinada a aplicações do mesmo desenho à indústria conforme o destino dos alunos; Desenho de ornatos; Desenho figurado, com duração determinada conforme o aproveitamento do aluno; Perspectiva e teoria das sombras, cujos concursos eram destinados à todos os alunos três vezes ao ano como forma de avaliação do aprendizado. A utilização do desenho visava um planejamento e estudo de possibilidades da confecção da obra, na sua forma estética e material, atestando o uso da razão pelo artista.

Os traços de sua formação na Academia podem ser apreendidos no seu estilo de escrita e em várias outras preocupações que não pretendemos esgotar aqui. Uma das questões

⁸ Algumas dessas preocupações estão presentes na proposta de trinta teses para discussão, Ata da 2a Sessão Pública da Academia das Belas Artes, em 27 de setembro de 1855 – Presidência do Diretor. Contribuição de Arthur Valle Texto disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net/> :

- 14.º - Nas diferentes arquiteturas conhecidas, será devido o seu caráter especial à qualidade dos materiais empregados, às crenças religiosas que elas simbolizam ou à organização social dos povos que as criaram?
- 17.º - As diferentes escolas de pintura procedem mais da natureza do país onde florescem, ou das doutrinas especiais de seus mestres? Deverão ser elas consideradas pelos caracteres técnicos ou pelos morais? Será boa a atual classificação das escolas, ou convém adotar outra mais explícita, e menos confusa na sua ordem e filiação?
- 20.º - O que tem mais concorrido para o atraso da arquitetura, as leis do nosso país, e educação dos nossos homens de Estado, ou a falta do gosto nos particulares?

é sobre a natureza. Sabemos que, apesar da natureza americana ser apontada como cor local, encontramos um conflito em seus textos gerado pela necessidade de inserir o Brasil na História da humanidade como um império civilizado e seus valores orientados pela tradição acadêmica da hierarquia de gêneros de pintura⁹.

Segundo Chiarelli, até o final da década de 1870, a Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro formou artistas que produziram pinturas de paisagens, mas esses trabalhos eram esporádicos e guardavam os princípios estruturais do paisagismo acadêmico mais convencional, sem constituir uma escola de paisagem com características próprias ou locais. (CHIARELLI, 2007, p.310)

Tanto na Academia, quanto no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o meio intelectual, na primeira metade do século dezenove, segue uma tradição iluminista. Segundo Maria Odila, o traço de continuidade mais significativo dos homens de ciência no Brasil, dos fins do século XVIII à geração dos românticos, foi a sobrevivência de uma inclinação pragmática

“(…) que se exprimiu no culto às ciências e aos conhecimentos úteis, dedicando-se à busca, consciente e pragmática, dos instrumentos da nova nacionalidade (...) Punham no culto à ciência o mesmo fervor com que veneravam a arte. “Tratava-se” escreve Antônio Candido “de construir uma vida intelectual, em sua totalidade, para o progresso das luzes e conseqüente grandeza da pátria.” (ODILA, 2005, p.117)

Para Porto-alegre, o estudo de paisagens era uma possibilidade para o exercício da profissão, enquanto arte, no entanto, o gênero era considerado, dentro das concepções das antigas academias européias do *Ancien Régime*, um gênero menor. Os debates com August Müller, que ministrava a disciplina “Paisagem, flores e animais”, servem como eixo para entender os desdobramentos sobre a questão da natureza.

Porto-alegre coloca o paisagista como um integrante necessário das expedições científicas. Essa atuação não era desconhecida de Porto-alegre, discípulo dileto de Debret, autor de “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, cujo texto é ricamente ilustrado com registros aquarelados; também o seu conhecimento sobre arqueologia, que o levou a fazer um

⁹ A pintura histórica era considerada a categoria artística mais importante por incluir em sua constituição todos os demais gêneros da pintura. Em ordem decrescente a hierarquia dos gêneros de pintura estava desta forma estabelecida: Pintura Histórica; Pintura de Paisagem, de Retrato e de Gênero.

curso em Roma com Antonio Nibby, utilizava esse tipo de registro para compor catálogos e estudos comparativos.

O ponto sobre um possível campo de atuação a mais para o artista, em um país onde só Suas Majestades compravam obras de arte, no parecer¹⁰ sobre as aulas de Müller é evidente. O diretor sugeria que o professor de paisagem tivesse noções de ciências auxiliares como botânica, geologia e meteorologia “porque Lineu, Cuvier, Tournefort, Flourens, nos ensinaram a pintar, assim como os anatomistas, matemáticos, poetas, filósofos, físicos e fisiologistas”(SQUEFF, 2004, p.212-213), segue ainda no texto a inserção do ensino da técnica da aquarela cujo solvente é a água, mais adequada às condições que o artista enfrentaria nas expedições, e revelando-se resistente às ações do tempo conferia vantagens para a preservação da obra

“(…) O que faria um de nossos alunos viajando, ou adido a uma expedição científica no interior de país? Onde ele iria buscar os cômodos que pede a pintura a óleo, ou como poderia ele conservar a fidelidade do colorido com o lápis somente?(…)”(CHIARELLI, 2007, 226)

Porto-alegre defendia a necessidade de aulas práticas para os alunos mais adiantados desta disciplina. O hábito das cópias das estampas européias privava o aluno de captar os exemplares característicos do local da paisagem trabalhada, o que era ruim, no seu ponto de vista, seja pela questão técnica da falta de familiaridade e treino com os modelos durante os trabalhos em expedições científicas, seja pela falta de veracidade na execução de pintura histórica.

A pintura histórica requeria a exaltação e fixação dos momentos gloriosos da nação e dos atos heróicos de grandes homens; dentro dos preceitos de Winckelmann, tornou-se o espaço privilegiado para gravar na alma de seus observadores nobres sentimentos de amor à pátria, “Por essa razão, acharam muitos dentre os maiores paisagistas que se desincumbiriam apenas de metade das suas obrigações para com a arte, se deixassem as suas paisagens sem nenhuma figura humana.”(CASTRO< 2007, p.16)

¹⁰ Porto-alegre e August Müller mantiveram discussões acaloradas e dissidências sobre o ensino e conteúdo da disciplina de Paisagem, como atestam o parecer de Porto-alegre, “Algumas reflexões que submeto à consideração do Sr. Müller, professor da aula de paisagem”, apud GALVÃO, Alfredo “Manuel de Araújo Porto-alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro”; e também “Ata da sessão ordinária em 17 de novembro de 1855”, cf. Livro de atas das sessões de ordinárias da Academia Imperial de Belas Artes, 1841-1856. SQUEFF, Leticia **O Brasil nas letras de um pintor**, p. 238, CHIARELLI, Tadeu **Pintura não é só beleza**, p. 310.

A valorização dos momentos gloriosos da nação e dos atos heróicos de grandes homens também é encontrada no IHGB através do elogio histórico, para o universo aquém da civilização havia preocupações etnográficas e geográficas, buscando conhecer o país detalhadamente. Assim como outros sócios do Instituto Histórico, encontramos nos manuscritos a oposição entre civilização *versus* natureza bruta. A uma cabe a elevada tarefa da história, à outra resta somente a etnografia e outras ciências naturais. Os seus apontamentos sobre uma visita ao sul, acompanhando o Conselheiro Pedreira são concluídos desta forma:

[O Itajahy] É um rio de 50 braças de largura na entrada e 40 ate o salto grande, que não é mais do que uma grande cataracta, que se dispenha em escaolens de sonoras catadupas da altura de 60 palmos. Vi muitos rios afamados da europa e nenhum d'elles é mais formozo e pictorico do que este; o que lhe falta somente é a historia da humanidade escripta com pedra e cal, quer n'esses castellos que dominam o cimo dos montes, ou n'esses coruchios de igrejas que nos transportam ao começo do christianismo, e que em caracter architectonico nos revelam a marcha do Evangelho atravez da idolatria. (grifos nossos) (PORTO –ALEGRE, s/d, Lata 653 Pasta 18)

Porto-alegre não chega a ser tão pessimista como seu contemporâneo Varnhagen, em cujos textos, a natureza ganha ares predatório e selvagem. Nossa natureza é pictórica, digna de ser pintada, mas vimos anteriormente que uma das funções da arte é servir de instrumento para domar a natureza bruta como elemento civilizador. A arte, dentro de sua concepção, se entrelaça em dois momentos com a história, sob o caráter de escrita da história, compreendida sob duas conotações: no desenrolar das ações humanas que ficaram registradas materialmente, ou, como forma de *historia magistra vitae*, que organiza e seleciona os fatos memoráveis para as gerações futuras. “Sem arte não há cunho de civilização, não há expressão do bello, não há documento do passado” (PORTO-ALEGRE, 1855, manuscrito DL 653.21).

Mais sutilmente, percebe-se nessa relação arte-civilização-história o mesmo pensamento de Varnhagen, na infância da humanidade, na barbárie só é possível a etnografia. Sendo a civilização adotada como parâmetro européia, vemos a Arte seguir o mesmo raciocínio. Fora dos padrões da Academia temos, artífices, artesões, vocação para a arte, uma infância da humanidade, reconhecidas por Porto-alegre de forma pragmática dentro da evolução da História Universal e de cunho inferior dentro da tradição que faz parte da sua formação. Porto-alegre reconhece a necessidade desse tipo de mão-de-obra dentro da sociedade, mas não aceita a sua tradição e propõe que esses profissionais também tomem aulas na Academia, ou sigam as orientações de artistas formados por esta, para que os seus trabalhos possam progredir no aspecto material e estético.

2.1.1 Um vaidoso obreiro da civilização

Essa pequena exposição da trajetória e dos locais em que viveu vários anos na Europa e a convivência com uma elite letrada, inclusive do panorama internacional nos ajuda a compreender porque observamos em Porto-alegre um sentimento de pertencimento ao mundo civilizado e moderno tanto quanto um Europeu. Não estamos dizendo que ele não percebe as diferenças de seu país em relação ao velho continente, mas que ele se considera um homem com conhecimento e condições de realizar o que propõe, conhecimento este de mesmo nível e tradição de um europeu.

Enquanto encontramos em outros alunos brasileiros, durante o aperfeiçoamento no exterior, o relato das dificuldades de enfrentar a diferença do nível de ensino entre o local de origem e os cursos no estrangeiro, desde problemas de idiomas até a concreta falta de conhecimento para acompanhar o ensino; as biografias de Araújo Porto-alegre - ressalva feita que muitas se baseiam na autobiografia do mesmo - mostram um aluno que integra-se ao novo lugar com uma naturalidade que chama a atenção, inclusive destacando-se em cursos e participando de trabalhos:

O Instituto Histórico da França, em cujo seio se acham as maiores notabilidades artísticas, unanimemente nos encarregou de fazer o relatório da exposição pública do Louvre em 1836, quando voltamos da Itália: este trabalho demasiado extenso, pela liberdade com que falamos, liberdade artística e considerações filosóficas, acerca da escola francesa, quando foi lido em sessão geral, foi recebido com os maiores aplausos que é possível haverem.... Sucedeu-nos, na exposição de 1837, como relator, o Sr. cavaleiro Alexandre Lenoir, fundador do Museu de Monumentos Franceses um dos maiores arqueólogos de França e conhecido por muitas obras sobre as artes. (apud ANTUNES, 1943, p.82)

Segue ainda, mais a frente, o comentário de Antunes:

“Era necessária muita cultura artística, muito desembaraço, perfeito domínio da língua francesa para que Porto-alegre se atrevesse a tratar de arte, e de arte francesa, entre os maiores críticos do mundo, tendo a ventura de se ver aplaudido e citado mais de uma vez por seus colegas.” (ANTUNES, 1943, p.84)

Para além da simples incorporação imitativa do universo letrado europeu sejam gostos, ciência, estético, etc. encontramos em seus textos um interlocutor que se coloca como igual perante os escritores dessa tradição.

Encontramos um Porto-alegre diferente, por exemplo, do estranhamento de Sarmiento, um viajante estudado por Mary Pratt, que se coloca como um *Más-a-fuera*¹¹ do mundo cosmopolita de Paris:

Dada a longa associação da literatura de viagens com os europeus e com o expansionismo europeu, não é de se surpreender que Sarmiento achasse um pouco problemática sua própria autoridade como escritor de viagens. “Para qualquer escritor”, diz Sarmiento em seu prefácio, “é muito difícil escrever livros de viagens interessantes agora que a vida civilizada reproduz, em todas as partes, as mesmas características”. “Maior é a dificuldade”, continua, “se o viajante sai de sociedades mais atrasadas, para constatar que existem outras mais adiantadas. Sente-se, então incapaz de observar pela falta de preparo, que deixa o olhar turvo e míope, por causa da dilatação da vista e a multiplicação dos objetos que nelas se encaixam”. Ele cita como exemplo desta turbidez sua própria capacidade em descobrir nas fábricas algo mais que uma acumulação inexplicável de maquinaria. se seu texto fosse comparado com o dos grandes escritores de viagens, como Chateaubriand, Lamartine, Dumas ou Jaquemont, conclui, “eu seria o primeiro em deixar de escrever”(p.6).”(PRATT, 1991, p.162)

Pratt continua o texto buscando inquirir “*como se situa o homem de letras americano com relação à Europa na fase independente?*” (PRATT, 1991, p.164). Sua conclusão sobre o relato de viagem, comparando o viajante europeu (A. Humboldt) e o viajante americano (Domingo Faustino Sarmiento), apesar do sentimento de estranhamento de ambos, demonstra a diferença de apropriação que fazem do que encontram:

[Sarmiento] Em gesto burlesco, transculturado, então reenfoca o discurso descritivo (pré-industrial) humboldtiano, exatamente em seu próprio contexto de origem: a metrópole capitalista. É o modelo Humboldtiano salvo numa dimensão: a da apropriação. Figura alienada, o *flâneur* não compra, não coleciona amostras, não classifica, não faz esquemas totalizadores nem imagina transformar o que vê.” (PRATT, 1991, p.162)

¹¹ O relato de Sarmiento começa com o navio ficando quatro dias sem vento e encalhado logo após se afastar da costa chilena, na ilha de Más-a-Fuera. “[...] Más-a-Fuera é uma das ilhas de Juan Fernández, onde o escocês Alexander Selkirk esteve abandonado durante muitos anos nos fins do século XVII. Mais tarde Selkirk e sua história ficaram famosos como modelo que Defoe tomou para sua novela Robinson Crusoe. [...] Do mesmo modo que na história original de Crusoe, o episódio de Más-a-Fuera de Sarmiento permite uma leitura alegórica. [...] Na importante escala da civilização de Sarmiento, ele coloca os habitantes de Más-a-Fuera “mais longe” que ele mesmo, mas não tão longe quanto alguns habitantes do interior da Argentina.[...] Alegoricamente, esta cena de Más-a-Fuera faz com que Sarmiento se situe com respeito às múltiplas referências culturais que chocam com ele. Com relação a Europa, Sarmiento está ligeiramente “mais longe”. [...]Olhando a metrópole. o escritor colonizado reivindica: Tuas novelas (Robinson Crusoe) são minhas realidades (Más-a-Fuera); teu passado é meu presente, teu exotismo (um mundo fora do tempo do relógio) é minha vida cotidiana (no interior da Argentina).[...] PRATT, Mary Louise. “Humboldt e a reinvenção da América” in *Estudos Históricos*, vol. 4, n.8. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991. p.163-164.

Ao contrário de Sarmiento, Porto-alegre não parece disposto a expor-se como inferior, nem no ambiente europeu e nem na corte brasileira. Ele discute avidamente os temas, incorpora autores, posiciona-se, move-se com fluidez nos argumentos. A todo o momento nos lembra de sua autoridade letrada e da capacidade conferida por muito estudo e vivência para abordar o tema que se propõe. A *Carta ao leitor*, dos *Apontamentos sobre um livro a ser escrito sobre Portugal por Manoel de Araújo Porto-alegre, 1860-3*, quase trinta anos depois do episódio francês comentado acima, serve para contrapor ao melindrado sentimento do relato de Sarmiento, e possui uma estrutura de auto-afirmação que é comum em seus textos.

[...]Os que honraram com suas vistas este livrinho, não perderão de todo o seu tempo, porque n'elle sempre respeito a verdade. Direi o que vi, e o que me foi dicto gente da terra, que mais sabe d'ella do que qualquer estranho. N'estes apontamentos se hão de encontrar algumas noticias que um dia servirão a historia, alguns factos para licção commum, e coisas que, evidenciarão o trabalho e as tendencias de ambos os povos.

[...] Pesa-me não ter podido visital-o todo, mas d'isso não me vem culpa; e muito mais o ter estado tão pouco tempo em Lisboa, pois que nove mezes não bastam para se estudar uma côrte, cheia de riquezas litterarias e artisticas, habitada por gente hospitaleira e affavel, e [riscado: cheia de riquissimas] opulenta de grandes e memoraveis recordaçõens. Os que, como eu, tiverem visto bastante e se acharem em estado de comparar, verão que tudo quanto digo é verdade na parte ou especialidade que me pertence; e se houver ahi algum juiso errado, não é elle um fructo de preocupaçõens, porque as não tenho, mas sim o [resulthado] da minha insufficiencia [riscado: ignorancia] ou de alguma informação menos exacta.

Tenho bastante independencia de animo para me não acanhar diante das irritaçõens vaidosas do falço patriotismo, [riscado: o maior inimigo do progresso dos homens.] do traiçoeiro antagonista da verdade e inimigo de todo [riscado: verdadeiro?] o progresso e perfectabilidade.[...](PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.30)

2.2 Um breviário das raízes portuguesas

Em Portugal, a fundação da Academia de Belas Artes de Lisboa só ocorre em 1836, resultado da experiência do centro de ensino surgido nas obras do Palácio da Ajuda em Lisboa concluído com dificuldades e entraves políticos. Antes disso os campos dos ofícios e das artes não estavam dissociados e a transmissão da profissão se dava nas oficinas entre os mestres e seus aprendizes. As Corporações de Ofícios, Confrarias e Bandeiras reuniam os mestres e regulamentavam o trabalho e produção de suas lojas, desempenhando um papel político-social importante de controle de produção e proteção da classe mesteral, sendo só extintas no século

XIX. No século XVIII foram criadas as Aulas Régias devido a necessidade de formação de mão-de-obra para a fabricação de diversos produtos, contudo elas se configuraram em tentativas dispersas como

Aula de Debuxo e Desenho (1799) da Companhia de Agricultura das Vinhas do Porto, incorporada em 1803 à Academia Real da Marinha e Comércio com o nome de Aula de Desenho e Pintura, da qual se originou em 1837 a Academia Politécnica; Aula de Gravura (1768) na Imprensa Régia e Fábrica de Cartas de Jogar, Lisboa; Aula de Escultura (1753) ligada às obras de Mafra; Aula de Desenho, Arquitetura Civil e Militar do Colégio dos Nobres (1761/1766); Escola de Abridores de Cunho, para a Casa da Moeda (1720) (FERNANDES,2001, p.36);

que não frutificaram em um modelo definitivo de estabelecimento para a formação de artistas em Portugal. Alguns poucos artistas portugueses puderam procurar aperfeiçoamento na Itália, onde foi inaugurado em 1791 a Academia Portuguesa de Roma, que devido às invasões francesas foi fechada em 1798.

Considerando as correntes filosóficas e o panorama político-cultural de Portugal, os estilos Barroco e Rococó encontraram condições favoráveis para a sua manifestação na arquitetura e na escultura, em especial da talha dourada, da pintura e dos revestimentos em azulejos e embutidos em mármore. Manifestação que também repercutirá na colônia brasileira. Essa forma de manifestação artística será abandonada de forma gradual pela influência neopaladiana inglesa no norte de Portugal, caracterizada pelo ideal de clareza, ordem e sobriedade, e também pelas necessidades e problemas enfrentados após o terremoto que atingiu Lisboa em 1755, exigindo pela urgência uma simplificação formal do rococó.

José-Augusto França, **O romantismo em Portugal**, afirma que houve uma grande renovação após a vitória do partido liberal em 1834, associando liberalismo e romantismo, associando um movimento compassado de pensamento e coração. Para ele, os anos de 1834-35, marcam o começo do romantismo nacional, e perdurará até 1880, instaurando um processo em que esta sociedade toma consciência dos seus valores e da sua própria falência (FRANÇA, 2004, p.7).

Neste processo, as ações do Marquês de Pombal e a invasão francesa tiveram papéis fundamentais.

O Marquês de Pombal com suas idéias iluministas, marcou profundamente a História de Portugal nos fins do século XVIII. As reformas do ministro, apoiadas nas idéias de Colbert, pretendiam uma nova organização social, uma cisão entre a corte e sua nobreza

barroca e a elite burguesa empreendedora, ou uma fusão entre ambas, caso a nobreza abraçasse as idéias progressistas do marquês (FRANÇA, 2004, p.15).

Este processo de mudança social foi acelerado pelo terremoto de 1755, que permitiu a Pombal investir-se de plenos poderes. “*Nesta cidade em ruínas, cujos projectos de reconstrução, sob um desenho barroco voluntariamente empobrecido e ainda derivado do maneirismo espanhol de Herrera, anunciam as virtudes do neoclacissismo*” (FRANÇA, 2004, p.15), eis a Lisboa que renasce, uma cidade racional, onde os poetas exaltavam a realidade burguesa e cotidiana.

Sob Pombal, a poesia tinha o dever de instruir, utilizando com freqüência os modelos de Aristóteles, Horácio, Virgílio, Ovídio e Píndaro, afastando-se dos limites estreitos do conselheiro filósofo, Verney (FRANÇA, 2004, p.16).

Após a queda do Marquês em 1777, houve uma forte reação clerical que perseguiu filósofos e maçons. Filinto, José Anastácio, Gonzaga, Alorna, Bocage, foram acusados de libertinos, conhecendo a prisão e/ou o exílio. Em 1780, quando Pina Manique se tornou intendente-geral da Polícia, a reação contra as idéias francesas e as perseguições tornou-se símbolo das angústias e do ódio de um mundo agonizante que tentava impedir a marcha das novas idéias em todos os planos onde elas pudessem se manifestar. O próprio Duque de Lafões, primo da rainha e presidente da recém-fundada Academia das Ciências, dificilmente conseguia autorização para receber livros estrangeiros. Perseguiam-se tanto as idéias revolucionárias quanto os novos sentimentos românticos (FRANÇA, 2004, p.25).

Agrupados em nova Arcádia, Bocage se tornou o chefe do clã dos Elmanistas, adotando o nome de pastor antigo: Elmano. Foi um homem solitário, obstinado com a morte e a noite que outros poetas só sentiram quarenta anos depois. O tema da liberdade, neste poeta, adquiriu cores novas com as idéias francesas, que acabou por oferecer-lhe um Deus da Razão contra um Deus do fanatismo, idéias que lhe trouxeram problemas com a Inquisição (FRANÇA, 2004, p.18). Coincidência ou não, o jovem Araújo Porto-alegre adotou o mesmo nome de pastor, Elmano, no seu grupo literário que, anos mais tarde, em Paris publicou **Nitheroy: Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes** (SQUEFF, 2004, p.66). A sua voz também se levantou, em mais de uma ocasião, e mais veementemente nos **Apontamentos para um livro a ser escrito sobre Portugal**, contra o Deus do fanatismo. Os traços biográficos de Bocage serão reinterpretados e incorporados pela geração romântica, para José-Augusto França, sua morte será interpretada, pelos românticos de 1849, como suicídio - desfecho lógico das “*lutas de uma vocação incompreendida com as exigências miseráveis da sociedade*”. Ao mesmo tempo, Anastácio Cunha viu nele um homem do povo e um poeta

maldito, “*como Camões, pobre, criminoso e malfadado, o destino miserável que a pátria lhe tinha oferecido.*” (FRANÇA, 2004, p.18)

Incluimos algumas linhas sobre o Padre Nascimento, ou Filinto Elísio, como contraponto de Bocage, dos valores culturais do primeiro contra os valores instintivos do segundo, igualmente admirado na época, principalmente por Garret e Alcipe ou quarta marquesa de Alorna, a madame de Stäel portuguesa. É através de Filinto que a influência de Horácio persistirá na cultura da primeira geração romântica. Em 1778, fugiu da Inquisição e instalou-se em Paris, onde veio a falecer em 1819. Morreu comprometido com a defesa da língua portuguesa, glorificando a liberdade e chorando o exílio, e por causa deste último tema recebeu consagrações de Lamartine, que foi seu aluno de português (FRANÇA, 2004, p.18).

A invasão francesa, no fim de 1807, complicou ainda mais a situação dos liberais afrancesados, pois os ideólogos franceses passaram de temidos à inimigos da pátria. Contudo, a invasão, acrescida da fuga de D. João VI, abrirá brechas na velha tradição portuguesa, começando pela dessacralização do rei. À retirada dos exércitos invasores, seguiu-se uma longa lista de proscritos que fizeram acordos com o inimigo (FRANÇA, 2004, p.27).

Entre esses nomes, encontra-se o pintor Domingos Antonio Sequeira, acusado de compor um quadro à glória do comandante chefe francês, o que lhe rendeu nove meses de prisão. Durante a presença dos franceses, Sequeira conheceu o conde de Forbin, na época um jovem oficial, e mais tarde, diretor dos museus de França, que abrirá as portas do salão de 1824 para que o pintor exponha **A morte de Camões**. Forbin era entusiasta do mundo medieval e das pedras góticas de Alcobaça e da Batalha.

Mas os castelos, mosteiros e suas ruínas tiveram que esperar por Garret, muito tempo depois de Bocage, para entrar na cena literária do romantismo português.

Em Portugal, o gótico foi ignorado até 1820. “*Simplesmente, em Portugal, o programa neogótico foi mantido em suspenso durante longo tempo para dar lugar ao programa neoclássico*”, consequência de uma definição de modernidade ainda dependente do pensamento iluminista de Pombal (FRANÇA, 2004, p.29-30).

No norte, o neoclássico estabeleceu-se no Porto através da influência dos projetos palladianos ingleses, opondo-se a um barroco tardio ao gosto da velha nobreza agrária - esta afastada da corte romana de D. João V e da corte burguesa de D. José. É significativo que nos fins do século XVIII, *gótico* referia-se aos que se vestiam a moda antiga, e, *ingleses* aos que se vestiam com a moda atualizada (FRANÇA, 2004, p.30).

Em Lisboa, o programa neoclássico de gosto pombalino, optava pela via italiana e burguesa. Mas nessas reviravoltas, o Palácio Real da Ajuda, um monumento do neoclassicismo português, será deixado inacabado pelos liberais de 1834.

Por trás da oposição desses dois mundos está impossibilidade, por parte dos teóricos da arte portuguesa deste período, de conciliar a desordem das ruínas e a Natureza-ordem, que existe para ser imitada e procura a beleza ideal de Mengs¹².

Todos estão comprometidos contra as idéias francesas. Cyrillo, pintor de alegorias formado em Roma, lança-se contra Diderot em 1794, e em 1815, considera David um ministro infame da pintura degradada - um pintor da Revolução.

Uma exceção será o pintor Vieira Portuense, rival e contemporâneo de Sequeira. Vieira buscou David e Gros, sofreu influência da paleta luminosa inglesa, que o aproximou de Delacroix. Formado em Roma, descobriu Veneza, Parma e Corregio; trabalhou em Dresda quando Gaspar Friedrich apresentou as primeiras paisagens românticas. Como bolsista da colônia inglesa do Porto, estudou em Londres, onde se aproximou de Angélica Kauffmann - meio romana, meio inglesa, mesclou o neoclassicismo de Roma, o anúncio romântico da Alemanha e a ambigüidade inglesa de uma natureza liberta com figurações de pose italiana. Voltando a pátria, pintou composições com temas da cena de história portuguesa, organizando teatralmente as figuras, de forma que expressassem sentimentos e paixões (FRANÇA, 2004, p.31).

Dois portugueses contemporâneos de Araújo Porto-alegre despertaram-lhe especialmente a atenção: Garret e Herculano. O primeiro, conheceu-o pessoalmente durante sua estadia para estudos em Paris; sobre o segundo não temos notícias desse encontro, apenas indicações de um leitor ávido. Ambos constituem um diálogo evidente com nosso historiador-poeta-pintor e sua admiração ficou registrada nos seus **Apontamentos para um livro a ser escrito sobre Portugal**.

A liberdade de Bocage, após tantos acontecimentos, ganhou uma reflexão teórico política. A liberdade, nas penas de Garret e Herculano, era a garantia da civilização por intermédio da instrução. Somente um homem sábio poderia ser livre, e, *“Apenas este homem livre estará apto a votar, dirá Herculano - e a maioria da nação não poderia certamente contar com “as massas inertes e não pensantes”, acrescentava Garret.”* (FRANÇA, 2004, p.77).

¹² “De Vignola, traduzido em 1787, Duffrenoy, traduzido em 1801, de Cochin, citado em 1787, a Winckelmann, citado em 1794, todos garantem a ordem”; FRANÇA, José-Augusto. **O Romantismo em Portugal**, p.30.

Se por um lado os princípios de Rousseau fascinavam Garret, que afirmava viver num século democrático - “*tudo que se fizer há de ser pelo povo e com ele, ou nada se fará*” - [...] também escrevera que a liberdade e os direitos só poderiam ser reclamados pelos que têm virtudes, instrução, valores ou uma posição na sociedade e nunca pela “*nação em tumulto, sem ordem e sem leis*” (FRANÇA, 2004, p.77).

Garret escreveu entre 1825 e 1830 - terminando após a revolução de Julho e publicando anonimamente em Londres - um ensaio, **Portugal na balança da Europa**, uma obra de teoria política, na qual se propõe a refletir sobre o passado nacional para servir ao futuro, expandindo sua análise para a Europa. Nesta obra, ele distingue as massas do verdadeiro princípio democrático, defendendo a monarquia representativa e a classe média. Em 1837, será bem preciso no seu posicionamento: “*Queremos liberdade com ordem, a igualdade com lei, derivando todo o poder do povo e toda a autoridade do rei*” , situando-se entre os legitimistas, os liberais e doutrinários de teor conservador¹³. A ordem e a religião foram as coordenadas permanentes da sua liberdade, embora não tenha definido com clareza este conceito.

Ordem e religião também foram eixos importantes do pensamento de Herculano, também partidário de um governo forte e justo, com uma formação filosófica mais científica que Garret. Ligado a um princípio idealista de uma consciência individual irredutível, é considerado um discípulo de Kant, e defendeu um liberalismo individualista. França define da seguinte forma, o seu pensamento: “*O indivíduo era o seu Deus e a Carta a sua bíblia - um documento no fim das contas religioso, um dique erguido contra o radicalismo de tendência atéia dos homens de 1820, desta “ralé popular, chamada de as fezes da sociedade [...] vil e malvada”.*”¹⁴ Elogiou a constituição brasileira de D. Pedro, que também legou a Portugal a sua carta. A sua fidelidade a Carta traduz-se numa exigência de respeito humano, homem de primeira vaga liberal, generoso e austero na sua posição ética, não admitindo outros limites que não os princípios eternos do justo e do bom, exigindo a soberania da Razão e da Justiça.

O Romantismo português possui especificidades as quais convém aludir.

Garret adotou uma posição heterodoxa, eclética e irônica em relação ao romantismo. Ele buscou ser um poeta da ordem, da mesma forma que foi um político do partido da ordem,

¹³ O autor utilizado diz que Garret “Cita ainda os Romanos de outrora, Cícero, Séneca, Cincinato - mas refere-se já a autores mais modernos, a Payne e Montesquieu; não fala de Chateaubriand, nem de Benjamin Constant, nem de Guizot, e, contudo parece evidente que lhes deve muito [...]”, FRANÇA, José-Augusto. **O Romantismo em Portugal**, p.77-78.

¹⁴ Leitor de Guizot, em particular L’Histoire des Origines du Gouvernement Représentatif, de 1821-1822, também cita Toqueville, Montesquieu e Thierry, assim como deve ter lido, segundo o autor, Benjamin Constant e Royer-Collard; FRANÇA, José-Augusto. **O Romantismo em Portugal**, p.78-79.

estabelecendo uma relação entre as novas estruturas da Nação portuguesa e o movimento literário, este acabou por ser entendido como responsável por uma regeneração construtiva e de organização da pátria (FRANÇA, 2004, p.94).

Garret e Herculano defendiam um romantismo literário que fosse uma “*escola de bons costumes cívicos e como veículo de uma fé cristã expurgada do aparelho clerical reaccionário do velho Portugal de D. Miguel.*” (FRANÇA, 2004, p.94). Ambos pertenceram a geração de soldados de D. Pedro, acabando por unir o credo literário e o credo político contra a facção de D. Miguel.

Dessa forma, renegaram o lado noturno da poesia byronica, assim como a modernidade caótica, numa atitude classicizante que ainda não rompera de todo com a tradição iluminista.

A definição de Garret para arte, em 1845, colabora para entender o desenvolvimento da estética portuguesa: “*As minhas teorias de arte reduzem-se a pintar do vivo, desenhar do nu e a não buscar poesia nenhuma, nem de invenção nem de estilo, fora da verdade e do natural.*” (FRANÇA, 2004, p.104).

Herculano é considerado o pai da história portuguesa. Entendia a sociedade como um organismo vivo comprometido num processo permanente de dedução natural, mas ao mesmo tempo, devido a sua formação no idealismo kantiano, considerava a Nação como um lugar finalmente abstrato, onde se desenvolviam as consciências individuais. As idéias deste historiador são evidentes nos **Apontamentos para um livro a ser escrito sobre Portugal**, de Araújo Porto-alegre. Herculano falava da necessidade de “*um grito de rebeldia contra a falsíssima denominação de história dada exclusivamente a um complexo de biografias, de cronologias e de fastos militares*”. Descendo dos heróis, opôs a história do povo ou da sociedade à história dos indivíduos, num país “*onde se ignorava a história da cidade, não a dos seus regedores mas a dos seus cidadãos*”. (FRANÇA, 2004, p.134).

2.3 As tradições na Colônia antes da chegada da Corte

As tradições portuguesas encontraram seu espaço para frutificar na colônia, tanto para a questão de gosto quanto para as suas dificuldades. Os Ofícios se organizavam em Irmandades e Corporações e tinham a mesma tradição de ensino empírico, contudo o controle e uma regulamentação, embora existissem, diante da realidade brasileira encontrava mais tolerância causando distorções e menos exigências e fiscalizações sobre a prática. Era comum

chamar-se de arquiteto, carpinteiros ou pedreiros que elaboravam riscos ou entalhadores serem chamados de escultores estatuários. No cotidiano do mestre colonial prevalecia a realização de mais de uma tarefa de conhecimento prático e afim com sua formação durante o exercício de um ofício, embora sua formação de aprendiz não fosse sistematizada.

No século XVIII, não havia escolas de artes, apenas grandes oficinas, onde os aprendizes, tal como seus mestres, desenvolviam várias atividades, a maioria destes homens sobrevivia das encomendas religiosas, sobretudo das artes decorativas e da confecção de objetos sacros, ainda que atuassem também como retratistas, figurinistas e cenógrafos de teatro.

No Rio de Janeiro, desenvolveu-se uma concepção estética que procurava adaptar-se ao pensamento iluminista, mas a falta de um campo artístico especializado impunha limites ao desenvolvimento de novos padrões artísticos, desvinculados da experiência com a estética religiosa. A partir de 1770, a arte profana começou a conquistar espaços, e embora buscasse cânones com origem no pensamento ilustrado, desenvolveu-se no Brasil a partir de representações elaboradas por homens sem formação erudita, com acesso limitado aos pressupostos da arte em um sentido mais amplo e que sobreviviam graças as encomendas de arte religiosa.

Andréa Severo defende que é a convivência entre estes artistas locais, bem como a presença de estrangeiros, que favoreceu o desenvolvimento de um ambiente artístico peculiar, proporcionando a estes homens uma condição diferenciada dentro de uma sociedade escravista e permeada pelas restrições raciais. Nenhum destes artistas coloniais teve formação acadêmica, mas a partir de trocas de informações que se desenvolveram as elaborações, transformações e adaptação das técnicas e conceitos artísticos modernos, às necessidades locais. A heterogeneidade social, o caráter cosmopolita do Rio de Janeiro, cidade portuária, parada quase obrigatória de todos que chegavam ou partiam, favorecia a circulação e a multiplicidade de informações. Havia engenheiros militares trabalhando e até ministrando cursos de "engenharia e arquitetura", como o Tenente Alpoim, no início dos anos 70. Os naturalistas, por sua vez, inseriam na iconografia local as representações da paisagem, os mapas panorâmicos, desenhos da fauna e da flora; os egressos de Coimbra participavam das atividades artísticas e literárias, além de pesquisas científicas de toda ordem. (SEVERO, 2007).

O universo escravocrata e beato da colônia traziam fortes preconceitos em relação à atividade artística, que tiveram que ser enfrentados pela Academia de Belas Artes. Os brasileiros livres consideravam qualquer exercício da manualidade como ofício de escravos,

inclusive as artes plásticas, e, portanto território de homens desqualificados. Os trabalhos sobre barroco e rococó no Brasil exprimem esta realidade, a maior parte dos artistas é negra ou mulata.

Manuel Dia de Oliveira, o Romano, é considerado na tese de Cybele Vidal Neto Fernandes, a primeira experiência de implantação de um ensino artístico no Brasil de bases classicizantes, já no início do século XIX. Seu método era diferente do procedimento usual na colônia de cópia de estampas de obras européias, utilizando o estudo do desenho ao natural e do modelo vivo, enfrentando por isso problemas com o moralismo reinante. Também abandonou a temática religiosa e preferiu os temas clássicos, alegóricos, históricos e paisagísticos. Contudo, ele não foi fruto da tradição local, estudou em Portugal, na Aula de Desenho da Casa Pia em Lisboa, e foi pensionista na Academia Portuguesa de Roma. (FERNANDES, 2001, p.42-43).

2.4 A tradição do ensino da Academia Imperial das Belas Artes

A vinda da missão francesa em 1816 para o Brasil pode ser compreendida como consequência do desenvolvimento de instituições de saber durante o período joanino, inaugurando um novo espaço para o desenvolvimento artístico organizado sob os modelos das academias ilustradas européias, em particular o caso francês, e aliando a arte aos interesses oficiais da corte.

Em 26 de março de 1816 desembarcaram sob a chefia de Joachim Le Breton, Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny, arquiteto; Nicolas-Antoine Taunay e sua família, pintor de paisagem; Jean-Baptiste Debret, pintor de história; Auguste-Marie Taunay, escultor; Charles Simon Pradier, gravador; François Ovide, especialista em mecânica; Charles Henri Lavasseur e Louis Symphorien Meunié, especialistas em estereotomia, discípulos e ajudantes de Grandjean de Montigny e François Borepos, ajudante de Antoine Marie Taunay.

A criação da Academia Imperial de Belas Artes enfrentou a falta de recursos financeiros, problemas burocráticos e disputas políticas, assim como abrigou no seu cerne controvérsias estéticas. Entre o projeto idealizado pela Missão francesa e a efetiva realização do seu programa, interpôs-se, ainda, a falta de uma tradição estética e de ensino alinhada aos

modelos acadêmicos e a ausência de condições sócio-culturais que justificassem ou promovessem a aceitação da instituição¹⁵.

Valéria Lima discute em sua dissertação (LIMA, 1994) as três vertentes de estudos sobre a oficialidade da missão francesa, demonstrando que por trás desta questão está a defesa ou ataque da aplicação dos princípios artísticos franceses no contexto brasileiro.

A vertente mais divulgada promoveu uma visão romanceada e idealizadora da missão como convidada pela corte lusa, conferindo-lhe um caráter oficial que responsabiliza o governo pela sua vinda, acomodação e sustento dos integrantes, além do financiamento para a implantação do projeto. Entende a vinda da missão como um salto qualitativo para a atividade artística, substituindo o aprendizado empírico e autodidata por uma orientação pedagógica e organizada, com utilização de novas técnicas e procedimentos.

Outra visão, contrária a primeira, defende que Le Breton teria oferecido e negociado a proposta com o Conde da Barca, diante da necessidade dos membros, a maior parte bonapartista, de sair da França. Argumenta que não se tratavam de artistas consagrados, também havia a existência de um rancor português devido a invasão francesa que causou a fuga da Família Real para a colônia, além do descaso do governo para a implantação da Academia. Esta visão entende a vinda missão como a implantação de uma arte estranha ao país, interrompendo o desenvolvimento da tradição local.

As duas vertentes são relativizadas pela pesquisadora, que apresenta uma opção mediadora, sugerindo uma cumplicidade das duas partes para o projeto: pressionados pelos acontecimentos políticos de sua pátria, os integrantes, através de Le Breton, procuraram o refúgio na colônia portuguesa; a corte por sua vez, buscava instalar-se adequadamente na colônia, tentando atender a imperativos de seus hábitos cortesãos, e entre as expectativas de um e outro, a imposição de limites que a realidade da colônia e o próprio momento político do mundo português traziam.

Apesar de alguns depoimentos da época se referirem de forma pejorativa ao grupo, ora como luxo supérfluo ora como exilados políticos, uma pesquisa, ainda que rápida, revela a notoriedade do grupo. O proponente do projeto, Joachim Le Breton era membro da classe de

¹⁵ Para saber mais sobre essa trajetória da Academia Imperial de Belas Artes ver: Valéria Alves Esteves LIMA, **A Academia Imperial de Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil**. Dissertação de mestrado, Campinas: IFCH -UNICAMP. 1994. Cybele Vidal Neto FERNANDES, **Os caminhos da arte. O ensino Artístico na Academia Imperial das Belas Artes**. Tese de Doutorado em história social, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2001. Elaine DIAS, “Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 14 - nº. 2, p. 301-313, jul. - dez. 2006.

História e Literatura Antigas, ocupando durante doze anos (1803-1815) o cargo de Secretário Perpétuo do Institut de France. (FERNANDES, 2001)

Debret ligou-se a David, pintor por excelência da Revolução Francesa e do Império Napoleônico. [...] Grandjean Montigny ganhou o grande prêmio para ir estudar em Roma[...] O responsável pela missão francesa, Jean Lebreton, participou da organização do Louvre e ocupou cargos para organizar uma política cultural que estivesse em sintonia com uma sociedade que nascia sob o signo da revolução e em nome do cidadão.[...] Aliás, vários dos artistas franceses vindos em 1816 para o Brasil desempenharam tarefas artísticas que enalteciam a nova ordem política ou, ao menos, sabiam que a arte concorria na construção do mundo político e que envolvia uma noção de patrimônio, no que tange à sua sobrevivência e necessidade de ser preservada. (SOUZA, 1999, p.287-288).

Na Europa, essas instituições vinham coroar uma trajetória das artes relacionada a tradição de cada local, influenciando nas condições de vida e trabalho dos artistas. No Brasil, a implantação de uma instituição para organizar e promover o ensino de belas artes gerou um intenso debate sobre sua real utilidade, e que, ainda, em 1855, Porto-alegre esforçava-se para responder no seu discurso de posse como diretor.

A preocupação com a arte nacional, apesar da Missão francesa em 1816, e posteriormente a criação da Academia Imperial de Belas Artes, surge tardiamente se comparadas com a literatura e a história. Alguns aspectos podem ser apresentados, e inclusive são parte das justificativas para o abandono que a Academia sofreu nos seus primeiros anos.

A tradição francesa encontraria no Brasil outros conflitos, advindos tanto da sua condição de Colônia quanto da ausência de uma tradição portuguesa da organização de ensino artístico nos moldes das Academias européias.

A necessidade pragmática do desenvolvimento das artes mecânicas e do comércio apontava para a preferência de investimento em outros tipos de mão de obra, havia também uma indisposição dos portugueses com os recém-chegados e problemas com a recepção da arte francesa. Para Gonzaga - Duque, a Missão Francesa havia interrompido uma tradição visual local e seu ensino introduziu uma arte descaracterizadora dos elementos autóctones, produzindo dessa forma uma arte sem significação para o país.

Inicialmente estes artistas franceses fundariam a “Escola de Ciências, Artes e Ofícios”, que deveria abranger diversas disciplinas baseando-se nos moldes da Escola existente no México estudada por Alexandre Humboldt. O projeto com raízes iluministas deveria impulsionar o progresso das artes plásticas e de diversos ofícios, *“esses artistas concebiam a arte impregnada de finalidades e usos públicos, inclusive políticos, em prol do progresso da humanidade.”* (SOUZA, 1999, p289).

A proposta inicial, que não se efetivou, abarcava uma dupla finalidade, associar o ensino artístico ao de ofícios industriais. O sistema de ensino era centralizado, respeitando a hierarquia de gêneros, onde o tronco era a pintura de história e o lugar das diversas artes, assim como as relações entre elas, eram previstas e controladas. A base fundamental era o desenho, defendido como o pai de todas as artes. A academia deveria adquirir objetos que servissem como modelos para os trabalhos acadêmicos: cópias em gesso de obras antigas, pinturas e modelos clássicos para serem usados por alunos e professores, dando ênfase ao aprendizado a partir de cópias *d'après*, moldagens do antigo e do modelo vivo.

A *Academie des Beaux-Arts*, modelo que os franceses traziam na sua formação, mantinha em seus estatutos e ensino muitos de seus preceitos estabelecidos por Le Brun e Colbert desde os séculos XVII e XVIII. Havia uma estreita relação mestre-discípulo com aulas individuais nos ateliês capazes de garantir não só o ensino embasado em métodos acadêmicos, mas também de dar continuidade ao pensamento e tendências estéticas do mestre. Havia aulas de modelo vivo, geometria, perspectiva e anatomia, instituição de prêmio semanal e adoção de novos temas para o grande prêmio real, até então limitados a batalhas e campanhas militares, passando a incluir temas mitológicos, desde que fizessem referência às ações heróicas do rei. A Academia através do poder político com sua associação ao Estado funcionava ao mesmo tempo como órgão regulador das profissões associadas ao seu saber e também como instância formadora de artistas e dos conceitos relativos à arte, promovendo o ensino através de regras que direcionavam o gosto e a produção.

Na tradição desenvolvida na França, houve um crescente peso à filiação teórica e uma conotação intelectual da composição artística que culminou nos valores neoclássicos e na pintura de história.

A partir do século XVIII, houve um movimento de retorno aos princípios da Antiguidade inspirado pelas descobertas arqueológicas na Itália, noções como moralidade, rigidez, idoneidade, sobriedade, simplicidade essencial trouxeram o fundamento de uma nova filosofia e estética que encontraram em Winckelmann, Mengs e Caylus, seus principais divulgadores. Caylus defendeu a ida dos artistas às ruínas para melhor apreender os monumentos do passado e o respeito pela verdade histórica.

O exercício da cópia seria uma forma de aprender a ver e pensar à grega, sublimando a prática da pura imitação e adquirindo o necessário nível de comunhão com a arte, despertando, através da obra, sentimentos puros e verdadeiros. A superioridade da pintura de história viria desse caráter idealizante, capaz de estimular a imaginação, enquanto pintura de

gênero, associada à representação de fatos e costumes da vida cotidiana, estaria desprovida de maiores pretensões intelectuais.

Araújo Porto-alegre, tendo nascido em 1806, presenciou mudanças políticas que não podem ser negligenciadas. Iara Lis Carvalho de Sousa, em **Pátria Coroada**, defende que esse primeiro momento de autonomia política, também é o momento em que o Brasil emerge em sua própria historicidade, convertendo-se em uma singularidade perante o resto do mundo. Por outro lado, a soberania nacional também precisou forjar representações e categorias que garantissem a unidade interna, em outras palavras uma identidade nacional para os próprios brasileiros. (SOUZA, 1999, p.15-16)

Gonçalves de Magalhães, na revista **Nictheroy**, escreveu sobre a novidade e a importância do tema advindo com as mudanças que o Brasil e o começo do século XIX experimentavam. Afirmava que para descobrir o verdadeiro Brasil era necessário um estudo sistemático de suas ruínas, localizando sua inserção, e reconstruindo a marcha da civilização em terras brasileiras, tornando dessa forma visível a nação para o próprio brasileiro. “Só assim este povo não esqueceria de si mesmo, não se alienaria de si, em qualquer passado, mas reconheceria em seu presente o seu próprio passado, enxergando a sua verdadeira identidade nacional.” (SOUZA, 1999, p.14)

Embora procurava-se o distanciamento da antiga metrópole, também há a procura de uma inserção no mundo civilizado, além de uma tradição cultural portuguesa que não desapareceu com 1822, como observa Porto-alegre, 30 anos depois,

Este livrinho é feito para os Brasileiros, e para elles somente, como se verá na continuação. Historia de Portugal é fase-o do Brasil; porque a familia [riscado: é a mesma] é uma só: Origem [riscado: commum] religião e lingua commum, [riscado: Latina].

[...]O original de quasi tudo o que existe no Brasil está aqui, com todas as suas bellezas e senoens: a mesma forma e os mesmos nomes, [riscado: tudo] revelam a mesma origem! (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.30)

A questão que se impõe é que passado deseja-se legitimar e qual o futuro como meta a ser alcançada.

Entender a história da Academia Imperial das Belas Artes é importante pelo seu entrelaçamento com a trajetória de Porto-alegre, mas também é plausível pensar que Araújo Porto-alegre tentou mesclar as tendências históricas de seu tempo, presentes no IHGB, com a tradição de estudos da literatura artística forjada na tradição das Academias de Artes.

O primeiro capítulo, **Academias de Arte e o ensino** artístico, da tese de Cybele Vidal Neto Fernandes, dedica-se a resgatar essa tradição desde o Renascimento, com a

redescoberta da literatura do mundo antigo pelos humanistas, poetas e filósofos. A busca do conhecimento e erudição atribuiu ao artista uma nova condição, reivindicando para a sua obra a operação mental de sua criação anterior à sua execução. (FERNANDES, 2001, p.18)

A forma como Germain Bazin trabalha as conseqüências do surgimento do Humanismo florentino ecoam diretamente sobre nossa pesquisa. A mudança da concepção cristã, onde o que importava era a história bíblica, colocava o homem como passivo de seu destino. (BAZIN, 1989, p.3)

O deslocamento contínuo, do mundo cristão, que visava um tempo além da vida, para o mundo laicizado, terreno, abre espaço para um homem cada vez mais autoral de seu próprio destino, e, portanto, que vive agora num mundo historicizado. Em meio a essas transformações do homem e do artista, surge, segundo Bazin, a primeira forma da história da arte na modalidade da biografia do artista. Os tratados artísticos também são afetados, distanciando-se desse mundo ideal e atemporal. Na Idade Média, eram caracterizados por manuais técnicos, não comportando elementos retrospectivos, lembravam ainda ao executor da nobre missão de ornar a casa de Deus, bebendo da irradiação da sua luz e não competindo como criador. Com o tratado de Cennino Cennini¹⁶, *Libro dell'arte*, ao apresentar as diversas técnicas de pintura codifica-as de forma retrospectiva, proclamando a modernidade de Giotto em relação a tudo que o antecede, numa atitude histórica, saindo do anonimato e do atemporal.

De Cennini também se herdará uma noção da relatividade de gosto, conforme tempo e lugar, da arte como uma afirmação individual, que chegou até Taine, e também está presente em Porto-alegre.¹⁷

De um determinado ponto de vista, estes antecedentes possibilitam nosso historiógrafo ir além dos artistas da Academia, tornando os artistas coloniais visíveis,

¹⁶ Nascido por volta de 1370, aluno de Agnolo Gaddi, que freqüentou o ateliê de Giotto durante 24 anos, BAZIN, Germain. **História da História da Arte**, p.8.

¹⁷ “criar uma maneira que lhe seja própria só poderá ser uma coisa boa”, Cennino Cennini *apud* BAZIN, Germain. **História da História da Arte**, p. 9, ainda: “Cennini resume sua estética da seguinte forma: “Natura, fantasia e intelletto dell’artista conducono alla profezione dell’arte, alla maniera mediante il disegno.” A fantasia é uma noção elaborada por Santo Agostinho de acordo com Platão, e é sinônima de imaginação criadora. Quanto ao termo *disegno*, que conhecerá uma grande fortuna no século XVI, já tem para Cennini um duplo significado segundo seja externo, aprendido pelo exercício e pela prática, ou interno, isto é mental. Se bem que essa distinção seja traduzível em francês pelas palavras *dessin* (desenho) e *dessein* (propósito), parece-nos preferível conservar para esses conceitos italianos suas designações vernáculas. Esse modo de nomear a parte intelectual da arte para distingui-la da parte operativa será objeto das especulações tão caras aos artistas da época maneirista. Ao disegno interno o pintor Federico Zuccari, que escreverá em 1607, dará um valor metafísico; verá nele “o signo de Deus em nós”. Este conceito será muito caro à forma de pensar de Porto-alegre.

organizando-os no espaço geográfico e temporal, e, dessa forma instaurando um sentido retrospectivo da obra.

É interessante notar a diferença da organização textual, em um dos poucos textos – Resumo da História da literatura, das ciências e das artes no Brasil, publicado por Debret – Viagem Pitoresca e Histórica do Brasil, em que se refere aos indígenas: o texto, breve, é secamente descritivo, a ordenação espaço-tempo desaparece. A relevância do assunto parece ser meramente informar a existência de um passado primitivo, uma cultura material, mas não arte e artistas.

Apesar do romantismo em que se compraz a credulidade européia, os índios não têm em geral esse tipo de originalidade poética que vos lhe emprestei de tão bom grado. Para a satisfação de suas necessidades primordiais bastam-lhes um arco, flechas, uma cabana e um pote de barro. Algumas nações, entretanto, mostram certo pendor industrial, citarei os Cavaleiros, com seus tecidos de penas, com seus capacetes encimados por figuras de animais, trabalho grosseiro sem dúvida mas que não deixa de apresentar certa semelhança com as obras egípcias da infância da arte. Passando para a parte civilizada, vemos as artes chegarem com os colonos, e a literatura, mais tarde, com os jesuítas. [...] (apud DEBRET, 1954, p.114)

Quando passamos para **Escola fluminense e a Iconografia**, o argumento desses homens como autores e frutos das suas condições históricas, permite a condescendência e incorporação de escravos, negros e da arte colonial.

A publicação na revista do IHGB, em 1841, da **Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense** de Porto-alegre é considerada pela historiografia como “[...] a primeira tentativa de repertoriar o passado artístico colonial do Rio de Janeiro, detectando certas singularidades daquela produção.” (apud ESTRADA, 1995, p.16). Anteriormente, porém, durante a sua estadia na Europa e como membro do Instituto Histórico de Paris publicou um estudo sobre o estado das artes no Brasil em 1834.¹⁸ Quando se mais atentamente para o panorama do IHGB, percebe-se que esses artistas não são tão problemáticos, pelo contrário, simbolizam uma civilização nascente nos trópicos e traços da cultura portuguesa.

¹⁸ Conforme PINASSI, Maria Orlando. **Três devotos, uma fé, nenhum milagre...**, sobre a participação do grupo da revista Niterói como membros do Instituto Histórico de Paris: “Ainda em 1834 enviaram uma comunicação ao IHP que foi publicada no mencionado *Journal* sob o título de “*Resumé de l’histoire de la littérature, des sciences et des arts au Brésil, par trois brésiliens, membres de l’Institut Historique*”, JHI, *Première Année, Première Livraison, Paris, Août, 1834* (...) literatura por Magalhães, sobre Ciências por Torres Homem e sobre Belas Artes por Araújo Porto-alegre (...)” p.111.

2.5 Instituto de Paris e Sociedade de História da França: a disputa pelos usos do passado

O século XIX está associado ao século da História, nas suas primeiras décadas o conhecimento do passado tornou-se uma disciplina - com um método, um aprendizado e uma carreira. Após a filosofia da história do século XVIII assegurar o sentido e a lógica do devir histórico, o passado humano pode se constituir numa totalidade dotada de sentido, ou seja, no século XIX, o sentido e a razão da existência humana tornaram-se eminentemente históricas através da crença que a experiência humana explica-se pelo movimento da história. Contudo, ao submetemos a construção do percurso da disciplina a questionamentos, longe de um desenvolvimento natural do conhecimento em busca de cientificização, encontramos uma disputa pelo monopólio da fala em relação ao passado, “*mobilizando interesses políticos e de conhecimento numa rede complexa em que, se o saber pode significar poder, é também do lugar do poder que se tecem saberes a respeito dos tempos pretéritos.*” (GUIMARÃES, M., 2002, p.184-200)

O Instituto de Paris foi fundado em 1834 e possuía a seguinte divisão: História Geral, História das Ciências Sociais e Políticas, História das Línguas e das Literaturas, História das Belas Artes e História da França.¹⁹ Essa organização foi proposta por Jules Michelet, porém o debate do número de classes que deveria compor o IHP, proposto pelo secretário perpétuo Eugène de Monglave, teve outras propostas, como: apenas uma classe de história geral, entre variações de duas, três ou seis classes, incluindo classes de geografia e cronologia. (GUIMARÃES, M., 2002, p.192)

No mesmo ano de 1833, o ministro e historiador Guizot, Barante e Thiers fundam a *Société de l’Histoire de France*, tendo como projeto inicial a publicação dos **Documentos originais da História da França**. Marcada pelos interesses do Estado, possuía uma dimensão pública e visível de seu trabalho, contando para isso com orçamento público.

As duas instituições eram dois modelos bem diferentes, divergindo nas práticas e concepções do ofício do historiador, atuando no mesmo tempo e espaço. Enquanto a

¹⁹ SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas Letras de um Pintor: Manuel de Araújo Porto-alegre**, p.129-131. Em relação à data utilizada pela pesquisadora, contrapomos GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado no artigo *Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática no século XIX*, p.184-200, aponta a criação do instituto por Eugene Garay de Monglave em 1833, e a data da primeira assembléia geral, em 23 de março de 1834, ainda no mesmo texto em relação às classes propostas por Michelet: História Geral, História das ciências sociais e filosóficas, História das línguas e literaturas, História das ciências físicas e matemáticas, História das Belas Artes, e História da França (grifos meus), p. 192-193.

Sociedade se preocupa com o incentivo e pesquisa da história nacional francesa, no Instituto sua concepção se vincula as heranças da história filosófica com pretensões universais, própria da cultura do XVIII.

As duas foram criadas durante a monarquia de julho, sendo Luis Felipe o primeiro monarca de uma dinastia sem passado, que procura legitimar seu poder numa constituição escrita, fugindo à tradição, rompida pela revolução de 1789, da existência atemporal de uma dinastia, ou nos direitos da aristocracia. O novo regime francês reorganizou e procurou exercer controle sobre as instituições de memória, a partir dos novos interesses em relação ao passado, como o ensino e os monumentos, buscando legitimar a criação recente da nação francesa pós-revolucionária: *“O rei é agora o rei dos franceses tornando-se imprescindível que estes mesmos franceses tenham e conheçam a sua história, ocupação acadêmica a ser administrada pelo estado, mas também tarefa política com relação aos usos do passado.”* (GUIMARÃES, M., 2002, p.185).

As novas exigências da escrita de uma história nacional envolveram também o debate sobre os saberes necessários ao ofício do historiador, ressignificando práticas como a diplomática dos antigos antiquários e eruditos. Em 1838, o ministro Guizot incentiva a publicação da obra de Natalis Wailly, **Elementos de paleografia**. Disputando a legitimidade de fala sobre o passado - e marcando a diferença em relação ao projeto de Guizot - o Instituto organiza, também neste ano, um congresso com apresentação de estudos e debates sobre o mesmo tema, destacando a importância da diplomática para a contemporaneidade dos estudos históricos e sua significação política. (GUIMARÃES, M., 2002, p.184-200)

Por outro lado, a apropriação da tradição dos eruditos através de ciências auxiliares e ampliação dos restos materiais da antiguidade para as marcas de um passado nacional, marcou também um distanciamento e crítica apontando seus limites, o que vinha sendo formulado desde a filosofia da história no século XVIII, como um conhecimento sem compromisso e utilidade. O que está sendo colocado em questão também é a disputa entre ‘profissionais’ e diletantes curiosos sobre o tema e a disputa pela produção de um sentido para o futuro da comunidade nacional, garantindo uma coesão nacional.

Voltando ao Instituto Histórico de Paris - nosso interlocutor francês com o IHGB, e ambiente onde Araújo Porto-alegre iniciou o seu exercício de reflexão sobre a arte sob a visão histórica - é importante notar a diversidade de interesses que não restringe os seus interesses históricos na dimensão política. Ainda não há separação nítida dos campos do conhecimento, apontando para permanência de uma tradição antiquária, possibilitando o espaço para estudos

das línguas, literaturas e artes dentro do seu interior, apesar da crescente pressão e exigências uma história nacional. Preocupada com uma história da civilização, de concepção universalista, o projeto do IHP se vinculava às heranças da história filosófica do século XVIII, vestindo-as de novas finalidades. Essa busca de desvendar a marcha e formação do conjunto da humanidade, na sua dimensão universal, contemplava uma diversidade significativa de temas e interesses, que buscou formar uma rede internacional com outras instituições para viabilizar seu projeto histórico. (GUIMARÃES, M., 2002, p.184-200)

2.6 O lugar da história no Brasil oitocentista: uma elite erudita, memorialista e cientificista: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro

Enquanto na Europa já havia cátedras em universidades para a disciplina de história, um espaço sujeito a competição acadêmica, o principal espaço desse exercício no Brasil foi o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), afeito aos moldes das academias ilustradas ao século XVIII, um espaço de sócios escolhidos e eleitos a partir de relações sociais. (GUIMARÃES, M., 1998, p.1)

Após a proclamação da Independência, dentro do contexto de consolidação do novo país e seu Estado Nacional, surgem os institutos históricos, guardiões da história oficial e, antes disso, construtores da história da nação e da própria nação, até então desconhecida. Tarefa essencial que tentava estabelecer os complexos critérios de identidade de quem era o brasileiro e o seu país recém-nascido e, inclusive debatia sobre qual futuro era desejável atingir. Nas palavras de Januário Cunha Barbosa era uma questão de “*não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa história*” (SCHWARCZ,1998. P.127).

Criado em 1838, aos moldes do Instituto Histórico de Paris, reuniu a elite econômica, política e intelectual carioca, abrigando os primeiros românticos brasileiros a partir de 1840 e, na década seguinte D. Pedro II se tornou um freqüentador assíduo do recinto. Para Leticia Squeff, apesar da similaridade do modelo, havia diferenças significativas entre os dois

institutos. Na França, a Instituição era desde o começo privada, sustentando-se da venda de ações, e por isso sofrendo pouca influência do estado, outro ponto é que a história já corresponde a uma atividade profissional e o primeiro secretário recebia salário pela sua função. (SQUEFF, 2004, p.129-131)

Manoel Luiz Salgado Guimarães, em seu texto sobre as instituições francesas, pode fornecer mais detalhes sobre essas diferenças e similaridades entre o IHP e o IHGB: A questão financeira não parece ter sido uma vantagem tão distintiva para o IHP, o instituto enfrentava sérios problemas financeiros e tentava conquistar uma maior visibilidade pública para contornar o problema²⁰. Na prática, o fato de rivalizar com as autoridades públicas²¹, neste período da França, por um lado pode ter favorecido uma outra concepção de história, mas por outro, o Instituto dependia da *ordennance royale* para a aprovação de seus estatutos²², que eles não possuíam, trazendo-lhes um cerceamento das atividades.

²⁰ GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado *Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática no século XIX*, p. 190: “Voltemos, contudo a ao Instituto Histórico de Paris e ao debate que gerara a afirmação do dr. Cerise, formulada no momento em que se discutia acerca da conveniência ou não de uma maior abertura da associação de letrados para um público externo. Na verdade, a discussão espelhava uma forte crise institucional que se arrastava havia alguns anos e com repercussão inclusive sobre as finanças do Instituto Histórico. Já no seu primeiro ano de vida o Instituto Histórico operava com déficit orçamentário, que, para ser contornado segundo a avaliação de seus dirigentes, demandava o aumento de seu quadro de sócios em pelo menos 400 novos membros. Ou, segundo outras sugestões apresentadas e discutidas, solicitando aos membros com fortuna que contribuíssem para a diminuição dos problemas de caixa do Instituto a partir de gestões realizadas pelos integrantes do Comitê e acionando o capital de que pudessem dispor. Tudo a ser realizado de tal forma a não dar uma imagem de falência do Instituto de maneira a não comprometer a arrecimação de novos sócios.[...] Como parte desses esforços sugere então a realização de pelo menos uma assembléia geral mensal aberta ao público [...]. Em relação a modificação do nome da revista em 1841, segundo o administrador M. Meuzi,” o que é urgente é lhe dar publicidade, tornando-o útil: ele não teve até o presente momento outros leitores senão os próprios membros do Instituto e alguns raros assinantes. Seria um crime abandoná-lo neste círculo.””.

²¹ GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado. *Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática no século XIX*, p. 194: “Mas é o reconhecimento público, através das autoridades da capital francesa, o que busca o Instituto Histórico. A reunião do Comitê do Instituto do Instituto, de 11 de março de 1835, decide encaminhar ao prefeito da região do Sena uma carta solicitando dependências no Hotel de Ville, sede da administração pública de Paris, para a realização das atividades do Congresso, primeira de uma série de iniciativas para se aproximar o Instituto das autoridades públicas. Esta relação vai tornando-se mais difícil ao longo dos anos, pelo que se pode depreender da leitura da documentação, ainda que esta seja comedida em suas avaliações a respeito destas dificuldades, não apenas no tocante à administração da cidade de Paris, como também e, sobretudo, na sua relação com o Ministério da Instrução Pública. Na reunião de 30 de junho de 1836 do Conselho do Instituto é relatada a visita ao prefeito da região do Sena, M. Rambuteau, quando os membros do Instituto são informados de que as dependências da prefeitura da capital francesa, o “Hotel de Ville” [...] não estaria disponível para o Congresso. No ano de 1837, sequer o pedido de audiência do Instituto junto ao prefeito, para solicitação das dependências, foi respondido.

²² GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado. *Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática no século XIX*, p. 194-195: “Outro ponto de tensões entre o Instituto Histórico de Paris e as autoridades públicas, especialmente o Ministério da Instrução Pública, dizia respeito aos cursos planejados pelo Instituto e que dependiam de autorização oficial para a sua efetiva realização. A carta a ser endereçada ao ministro foi objeto de leitura na sessão de 20 de outubro de 1838 do Conselho, e lembrava as autoridades de que os estatutos aprovados previam a realização dos referidos cursos, para cujo funcionamento aguardavam a respectiva autorização desde o mês de março do mesmo ano. A resposta do Ministério não poderia ser pior para as pretensões de um certo grau de legitimidade oficial para as atividades do Instituto: o ministro da Instrução.

Como se observa nos textos de historiografia sobre o IHGB²³, surgido com a iniciativa da Sociedade Auxiliadora, rapidamente passou à proteção do Imperador, ocupando sala no Paço Imperial. A associação, estreitamente ligada ao Imperador D. Pedro II e aos moldes das academias ilustradas européias, acabava por cumprir vários papéis: um espaço para promoção pessoal, uma vez que os sócios e sua ocupação dentro do Instituto eram definidos pelas suas relações pessoais como uma sociedade de corte; um local de projeção e debate intelectual aos moldes da Ilustração, e por fim a consagração de uma elite carioca e suporte para seu projeto civilizador para o país. A importância da história e do poder de emanção do IHGB pode ser percebida nas palavras de Chiarelli:

[...] O debate, ampliado no campo cultural e artístico carioca, versava sobre várias questões. Além da constituição de uma história ideal do Brasil, ao máximo desvinculada da história de Portugal, buscava-se também a constituição de uma história da literatura brasileira, procurando elementos típicos de uma ambiência brasileira.

Esse debate tinha a intenção de uma produção literária, poética e teatral marcada pelo interesse da busca de valores típicos brasileiros [...] (apud ESTRADA, 1995, p 1).

Este poder de emanção e ampliação do debate também se deve ao trânsito que os próprios associados possuíam, circulando de um lugar ao outro; ocupavam cargos, muitas

M. Salvandy, informa que a partir das consultas feitas junto ao Ministério do Interior, constatou-se a inexistência legal do Instituto Histórico de Paris, uma vez que não foi constituído a partir de uma ordonnance royale. Desta forma seus estatutos não puderam receber autorização oficial. Quanto à permissão para os cursos, o Conselho real encarregar-se-ia do exame da referida solicitação, que termina por ser concedida no mês de dezembro de 1838.”.

²³ CASTRO, Isis Pimentel de “A arte a serviço do Império” In <http://www.nethistoria.com> acesso em 28/ago./2005, da mesma autora.: **Os pintores de história: a relação entre arte e história nas telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles**. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: IFCS-UFRJ. 2007.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. “Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838 -1889)” In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 156, n.º 388, jul./set, 1995, p.459-613.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional” In *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, n.º. 1, 1998; “De Paris ao Rio de Janeiro: a institucionalização da escrita da História” In *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, 4 (1): 135-144, 1989; “Para reescrever o passado como história: o IHGB e a Sociedade dos Antiquários do Norte” In HEIZER, Alda e VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. *Ciência, Civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Acces, 2001. p. 1-28.

RODRIGUES, Neuma Brilhante. “Tramas Políticas e fundação do IHGB” In <http://www.nethistoria.com> acesso em 28/ago./2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

vezes privilegiados, dentro do Estado e escreviam com freqüência nos jornais dedicados às letras e artes do Rio de Janeiro (SOUZA, 1999, p. 352-353).

A maior parte dos 27 fundadores desempenhava funções no aparelho do Estado, sendo uma parcela significativa dos sócios nasceram em Portugal e vieram para o Brasil devido às conseqüências da invasão napoleônica. Estas experiências seriam expressas na recusa do ideário e práticas da Revolução Francesa, como a democracia, e uma fidelidade à dinastia de Bragança. (GUIMARÃES, M., 1998, p.11). A diversidade de origem social era aplainada pelo processo de socialização da elite imperial, configurando uma homogeneidade ideológica através do processo de educação, seguido de treinamento e carreira dentro do aparelho do Estado.²⁴

O estudo de Lúcia Paschoal Guimarães demonstra que a diversidade dos membros fundadores do instituto não era tão grande assim. A maioria eram indivíduos de origem urbana, descendentes de militares e funcionários públicos que haviam se articulado ao setor do comércio para fazer a Independência, e optaram pelo regime monárquico. A maior parte concluiu os estudos superiores, com predominância da formação jurídica de Coimbra, seguindo-se os cursos militares e de medicina. Desta forma, os homens públicos influentes na política dirigente do país até meados do XIX também estiveram a frente do IHGB. Para esta autora, a criação do IHGB foi uma saída para abrir um espaço aparentemente neutro, facilitando o trânsito da facção áulica de Aureliano de Sousa Coutinho que perdia na disputa pelo governo para o grupo de Bernardo Pereira Vasconcellos. Pouco a pouco, após 1837, colocaram o instituto sob a proteção do jovem imperador, e pediram subsídios à Regência. Em 1840, com a vitória do movimento da maioria, os palacianos voltaram ao poder, com crescente prestígio do grêmio, que passou ao Paço da Cidade, multiplicando suas verbas e benesses. (GUIMARÃES, L., 1995, p. 478).

Esses políticos estavam comprometidos com o processo de consolidação da Monarquia constitucional e da centralização do Estado, buscando o fortalecimento de uma ordem interna, mas que também pudesse se opor ao caos das Repúblicas vizinhas. Desta forma o IHGB tornou-se um *locus* privilegiado de onde se fala do Brasil, fazendo da história o meio indispensável para forjar a nacionalidade. (GUIMARÃES, M., 1998, p.14)

²⁴ Cf. CARVALHO, José Murilo de **A construção da Ordem**. Os trabalhos de Manoel Luis Lima Salgado GUIMARÃES, “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”, e Lúcia Maria Paschoal GUIMARÃES, Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial, voltados especificamente para o ambiente do IHGB, também apontam na direção das mesmas conclusões.

O Instituto era uma aliança para a consolidação de um projeto romântico, para a conformação de uma cultura genuinamente nacional, a tentativa de legitimar historicamente um projeto de unificação nacional em sua totalidade, inclusive cultural, ao mesmo tempo em que buscava soluções para modernizar e civilizar o país nos mesmos moldes europeus. O discurso propagado por este centro oficial da produção da memória do país sempre exaltava e resgatava as glórias da pátria como um senso de dever patriótico, criando não só um passado, mas também uma tradição com mitos heróicos e grandes feitos.

As dificuldades específicas para a construção de uma nacionalidade brasileira, marcada pelo trabalho escravo e a existência de populações indígenas, buscou produzir uma visão homogênea de Brasil no interior das elites, construindo uma ideia de Nação que se reconhecia enquanto continuadora da tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa.

3 PORTO-ALEGRE COMO HISTORIADOR

Este capítulo busca responder ao que faz de Porto-alegre um historiador. Os primeiros indícios foram emitidos por autoridades institucionais: afirmação encontrada na historiografia corroborada por sua filiação ao Instituto Histórico de Paris e ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Porém elas não bastam para esclarecer, perante o quadro da época, o que seria sua produção historiográfica, e mesmo se ele se considerava um historiador.

A maior parte da historiografia sobre Porto-alegre se dedica a outras facetas, como a literatura e belas artes. Quando a produção historiográfica entra em cena, na maioria das vezes, é para revelar a fortuna crítica de seus textos sobre os artistas coloniais fluminenses, muitos dos quais só conhecidos através do seu trabalho, pois o tempo consumiu-lhes as obras e registros documentais.

Gonzaga Duque Estrada, em **A arte brasileira - 1888**, dedica algumas páginas à Araújo Porto-alegre, dentro do capítulo **Movimento**. Começa informando ao leitor que *“Para quem estuda o desenvolvimento da arte no Brasil o nome que encima estas linhas [Manoel de Araújo Porto-alegre] é o mais simpático e importante que se lhe apresenta.”*²⁵

Ele afirma ser Porto-alegre o primeiro a arrancar do esquecimento os únicos documentos existentes sobre a história da pintura brasileira, o primeiro a falar do músico Pe. José Mauricio, e o primeiro a se ocupar da crítica das Belas Artes. Este é o único parágrafo que dedica à produção historiográfica de Porto-alegre. O texto continua, preocupado com questões literárias e plásticas, apesar do autor ter se utilizado dos escritos de Porto-alegre para compor a sua pesquisa.

No primeiro capítulo, **Manifestação** do referido livro de Gonzaga Duque, dedicado a artistas coloniais, encontramos um imenso diálogo com as pesquisas de Porto-alegre, em particular **Memórias da antiga escola de pintura fluminense**. O que atesta a relevância da obra de Porto-alegre, inclusive, devido à escassez de estudos sobre o tema no Brasil: “Frei Pilar não teve discípulos, se os tivesse fácil seria conhecê-los, senão por quem se deu aos estudos dos precursores como o fez o sr. Porto-alegre que pesquisou e miudeou os arquivos

²⁵ ESTRADA, Gonzaga Duque. **A Arte Brasileira**, p. 110. Segue no texto uma pequena biografia, baseando-se no esboço biográfico publicado nos Anais da Biblioteca Nacional, vol. XI, p. 892.

dos conventos.[...]” (ESTRADA, 1995, p.77). Mesmo não partilhando dos mesmos valores estéticos e sua obra conter revisões e ampliações dos estudos de Porto-alegre, Gonzaga Duque não deixa de frisar a importância histórica dessa produção, seja pelo testemunho que legou, seja pelo ineditismo do tema e do método de trabalho no país.

O trabalho mais recente sobre Araújo Porto-alegre é a obra de Leticia Squeff, **O Brasil nas letras de um Pintor**. Através da trajetória biográfica ela se propõe a acompanhá-lo na diversidade de temas, gêneros artísticos e atividades em que ele mergulhou, para compreender a personagem e seu significado face à cultura brasileira oitocentista, priorizando a temática centrada nas reflexões sobre nação e brasilidade enunciadas pelo artista. Dedicou um capítulo à sua participação no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, mostrando o engajamento do artista na construção de uma memória para o Império, assim como a dimensão de seu papel na construção de uma história das artes brasileiras. (SQUEFF, 2004)

Ela aponta características importantes da visão de Porto-alegre: o estilo descritivo próximo ao exercício de um pintor, a importância moral e educativa da história, a ligação com seu lugar social, inclusão de mulatos como artistas, sistematização em etapas cronológicas e evolutivas da história, assim como a importância e pioneirismo do uso de fontes paroquiais para o estudo da arte colonial.

Contudo parece haver uma falta de diferenciação clara entre o elogio histórico -este sim, muito próximo às intenções memorialistas da pintura histórica- e as biografias dos artistas dentro da perspectiva de Vasari²⁶. Apesar dos elogios se configurarem como uma prática da construção da própria memória do instituto, compreendemos que eles tinham uma função social e política específica, que os diferenciava da produção historiográfica em si; deviam seguir uma regra própria para serem lidos nos funerais.

Esse raciocínio aparece em um estudo de Araújo Porto-alegre, provavelmente feito para ser lido e debatido, que não chegou a ser publicado na revista do instituto, onde ele diferencia claramente a função de orador e de sócio produtor de conhecimentos. Nem sempre

²⁶ Giorgio Vasari (Arezzo/1551-Florença/1574) - Pintor, arquiteto e historiador da arte italiana. Publicou em 1550, “As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue ao nosso tempo, descritas em língua toscana por Giorgio Vasari, pintor aretino, com uma introdução útil e indispensável para as diferentes artes”. BAZIN, em **A História da história da arte**, p. 22-27, discute a obra e o autor, indicando as peculiaridades desse trabalho. Apesar de conter inverossimilhanças, Vasari realizou um trabalho com arquivos e literatura, acrescentando a biografia dos artistas a análise morfológica de seus monumentos. O livro consta de uma coleção de desenhos, confeccionados para rememorar a maneira de cada pintor. Vasari também foi o fundador da *Accademia del Disegno*, em 1562, iniciando a separação de Belas Artes e as corporações de ofício. Porto-alegre se refere em alguns textos a Vasari, e segundo FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os Caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes - 1850-1890**, a biblioteca da Academia possuía três tomos da *Vita dei pittore de Vasare*, adquiridos por Grandjean de Montigny, p.356.

seus textos se perdem em elogios e nacionalismos acrílicos. Dialogam com um universo muitas vezes difícil de rastrear pela falta de citação clara ou notas de referência, como é o caso do excerto abaixo, retirado de um estudo do período pós-Independência, talvez tributário a obra de J. Armitage pelas mazelas que expõe²⁷:

Da Independencia à dissolução da Constituinte, que abateo o prestígio do Imperador; da guerra do Sul até a paz vergonhosa que fisemos; e dos actos pessoais do Imperador, vindo repentinamente do theatro da guerra para o Rio, a vingar a energia moral moral (*sic*) do ministerio que não consentio a entrada da sua amasia no quarto da moribunda Imperatriz, até a morte desta, tudo se foi escurecendo, e não fez mais do que uma epoca critica, e de invicta desconfiança. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 654.31)

Uma outra questão que coube-nos pensar, embora não encontrando estudos que esclarecessem melhor, foi perceber até que ponto a obra de Araújo Porto-alegre possuía afinidades e/ou diferenças com a revista do Instituto. A forma como a comissão editorial definia quais textos deveriam ser publicados possivelmente implicava em uma seleção, até mesmo por uma limitação de números de páginas. Essa seleção, seja de causas operacionais ou por outros motivos, deve ter limitado a visibilidade de muitos debates produzidos no

²⁷ A obra de John Armitage, *A História do Brasil* (1836), parece ter causado polêmica por expor os problemas conjugais de D. Pedro I, particularmente a afronta de sua amante à Imperatriz. Cf. Flávia Florentina VARELLA, “A História do Brasil de John Armitage: algumas considerações sobre sensibilidade e sentimento” *In* Luiz Carlos Villalta, Kátia Gerab Baggio, João Pinto Furtado, Organizadores. *Anais Eletrônicos e [CD-Rom] Encontro Regional de História* (16.: 2008 jul. 20-25: Belo Horizonte, MG) / XVI Encontro Regional de História; Belo Horizonte: ANPUH-MG, 2008.

“Não bastassem os sofrimentos vividos pela Imperatriz advindos de um casamento sem amor e de uma gravidez abortada prematuramente por um ato inconsequente de seu marido, ato este causado por paixões descontroladas, Armitage continua o relato da morte da Imperatriz admitindo que era:

[...] penoso, mesmo para um estrangeiro, o conhecer que seus últimos momentos foram amargurados por um insulto, que poderia mui bem ter-lhe sido poupado. Nas agonias da febre que precedera a morte, a Marquesa de Santos teve o cruel arrojo de apresentar-se para ser admitida a câmara da enferma. Esta exigência produziu naturalmente alguma confusão na antecâmara, sobre a qual Sua Majestade se quis informar. Até então havia ela suportado o mau tratamento de D. Pedro com a mais exemplar submissão, mas esse último insulto fez reviver no peito da Imperatriz a nobre dignidade da Casa de Áustria, e recusou em termos decisivos e explícitos receber a intentada visita. Enraivecida por esta denegação, a Marquesa tentou dirigir-se a câmara da augusta doente, e tê-lo-ia conseguido a não ser a interposição pessoal do Marquês de Paranaguá, Ministro da Marinha, que se postou a porta e lhe disse: “Tenha paciência, Senhora Marquesa, Vossa Excelência não pode entrar”. Retirou-se, portanto a Marquesa, ameaçando vingar-se de todo o Ministério, o que com efeito executou em parte pouco tempo depois. Ainda antes de falecer a Imperatriz, já a Marquesa havia escrito a D. Pedro queixando-se do mau tratamento que encontrara no paço.

De fato, a Marquesa escreveu a Dom Pedro que achava-se ainda na capital do Rio Grande, quando lhe foram entregues as cartas da Marquesa de Santos, queixando-se do tratamento que com ela havia tido o Ministério. Foi tal a sensação que lhe causou o contexto destas cartas, que se resolveu imediatamente a regressar ao Rio. A sua projetada visita ao teatro da guerra, o entusiasmo que deveria causar a sua presença as fileiras do exercito, o terror que daí se esperava nas do inimigo, tudo foi esquecido.

Dom Pedro, voltando a Corte, não para as exéquias fúnebres de sua esposa, mas pela mortificação causada pelas injurias que a Marquesa sofreu, trata de forma tão indigna seu Ministério que, excetuando o ministro da Guerra, todos pediram demissão de seus cargos. [...]” p. 6-7

interior da instituição, ou, pelo menos, ofuscado pesquisas e raciocínios diferentes, que não encontraram outro espaço para divulgação ou ficaram dispersas em outras revistas, periódicos, anotações privadas²⁸.

Não podemos esquecer que, até 1851, havia uma ausência de normas acadêmicas na seleção dos sócios, sendo a maior parte constituída por notórios homens públicos, característica que acabou por subordinar a produção registrada nas páginas da revista ao modo como os integrantes do instituto dialogaram com determinadas circunstâncias históricas.

O arquivamento de fontes e censuras de obras prejudiciais às imagens de sócios e instituições monárquicas garantiram um passado domesticado, sem contradições ou constrangimentos indesejáveis; casos exemplares da arca do sigilo²⁹ e do parecer de Rodrigo de Sousa Pontes sobre um ‘manuscrito raro’ do testemunho de um dos revoltosos de Pernambuco em 1817³⁰. No caso da insurreição pernambucana, dois sócios participaram da repressão do movimento: o sócio efetivo general Francisco Soares de Andréa e o sócio fundador marechal Raymundo da Cunha Mattos. (GUIMARÃES, L., 1995, p.518)

Essa censura sobre trabalhos e documentos elucidada a diferença que encontramos nos textos de Porto-alegre: sobre o período da Independência - muito mais filosóficos e reflexivos, com notável ausência de alcunhas dos agentes históricos e um maior controle do vocabulário utilizado - e outros temas, menos indiscretos para o grupo letrado do IHGB, como os artistas coloniais e a história de Portugal, repletos de nomes e detalhes sobre as ações destes.

Ainda neste sentido de como se insere a produção de Porto-alegre dentro do projeto do instituto, a escolha dos períodos também se faz coerente à orientação dos trabalhos da casa,

²⁸ O trabalho de CASTRO, Isis Pimentel de. **Os pintores de história: a relação entre arte e história nas telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles**, ao averiguar o diálogo existente entre as produções da AIBA e do IHGB visando a elaboração de uma memória nacional, também percebe a dificuldade de visões dissidentes encontrarem espaço de divulgação: “[...] Como órgão oficial responsável pela construção de uma memória nacional através da elaboração de uma história, o IHGB funcionava como uma instância de controle social. Qualquer outra visão que não a oficial, não encontrava espaço para florescer.[...]” , p. 51

²⁹ Arca do sigilo: “Espécie de cofre-forte, idealizado por Francisco Freire Allemão, destinado a entesourar “(...) notícias históricas que alguém queira enviar, lacradas em cartas (...) que só serão abertas no tempo em que seu autor determinar”. GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. “Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838 -1889)” *In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 156, n.º 388, jul./set, 1995, p.516.

³⁰ “(...) conquanto um tal documento seja na verdade de muito apreço, não convém publicá-lo já, pelo comprometimento que sua publicação poderia levar a pessoas ainda existentes; (...) que seja guardado nos Arquivos do Instituto, até que todos os nomes nesse mencionado documento tenham comparecido perante o tribunal da posteridade”.IHGB, Ata da Sessão de 22 de outubro de 1839. Revista do IHGB, Rio de Janeiro, 1(4): 349, 1839 *apud* GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal “Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838 -1889)” *In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 156, n.º 388, jul./set, 1995, p.518.

buscando as raízes do Segundo Reinado num passado remoto, entre 1500 e 1816, tomando a Independência como um processo natural e contínuo. (GUIMARÃES, L., 1995, p.520)

Outro ponto, que será discutido mais a frente, é pensar o que seria o Homem Histórico dentro dessa produção, indo além dos homens de destaque social ou político como induzem os elogios. Há também a ausência de outros textos de Araújo Porto-alegre, os quais possibilitam outra abordagem da história da arte, tributária à tradição da arqueologia e antiquários, que se dedicam a conjuntos arquitetônicos, também não contemplados pela revista, como **A visita aos Mosteiro**, ou ainda, **A história de Portugal**, onde é possível aferir mais questões sobre o seu exercício de historiador.

Essa tradição da história da arte com raízes na arqueologia encontrou espaço na biblioteca da Academia Imperial das Belas Artes. São obras que procuram unir a imagem ao texto, trazendo a história da arte através de biografias acompanhadas de desenhos reproduzindo as respectivas obras de cada artista. (FERNANDES, 2001, Anexo)

Em relação à filiação aos Institutos, igualmente nos dão indícios, mas não basta para afirmar que houve uma produção historiográfica, assim como o entendimento de Porto-alegre se considerar um historiador. Particularmente no caso brasileiro, ainda distante da profissionalização da área, o instituto foi criado em um momento de necessidades políticas e práticas, com uma carência de espaço organizado para fins científicos como as universidades européias. Os interesses incorporavam um grupo de sócios e produção relativamente elásticos que é preciso ponderar.³¹

Feitas essas considerações, procurando delinear as respostas de nossa hipótese, pareceu necessário definir o que seria o trabalho de historiador dentro do corpus documental listado. Percorremos três eixos de leituras: os textos de Porto-alegre, a historiografia de sua época, e os textos contemporâneos de teoria, metodologia e historiografia que contribuíssem para o amadurecimento da própria autora sobre a questão.

Adotamos primeiro os textos em que o próprio Porto-alegre denomina como história, e acrescentamos os que podem ser considerados como saber histórico fundamentado

³¹ Sobre a constituição do quadro de sócios e a produção do IHGB ver Lúcia Maria Paschoal GUIMARÃES, “Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838 -1889)” in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ano 156, n.º 388, jul./set, 1995 , p.469-613. Sobre a relação entre sociabilidades e produção é fundamental o trabalho de Manoel Luis Salgado Guimarães, “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional” In *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, n.º. 1, 1998, entre outros do mesmo pesquisador. É preciso deixar claro que nenhum dos trabalhos citados contradiz a conclusão de José Murilo de CARVALHO, *A construção da Ordem*, antes é possível reafirmar a tese da homogeneidade ideológica da elite imperial, mas chamam a atenção para a diferença de um espaço já constituído por cátedras na Europa e o aspecto cortesão do instituto.

por uma investigação documental³², critério que também já existia em sua época, salvaguardada as diferenciações do entendimento de fonte e crítica documental.

3.1 Diferenciações e proximidades: cronistas, pintores de história e historiadores

Sócio desde o primeiro ano do IHGB³³, Araújo Porto-alegre contribuiu ativamente para o Instituto como orador e escrevendo textos para a revista. Analisando seus manuscritos e textos impressos, percebe-se que Porto-alegre diferencia os textos de necrológios³⁴ e produção de história. Ele já compreendia a história como um campo disciplinar, como deixa entrever na citação retirada do *Estudos sobre o Brasil após a Independência*, onde dirige a palavra aos sócios, explicando o que fará no seu estudo, diferenciando sua função de orador e de sócio produtor de conhecimento histórico:

A época de que vou tratar é bastante limitada pelo tempo e pelos homens; os indivíduos que actuarão o seu desenvolvimento ainda não forão julgados: serei pois um rapido collector de factos, e um temido analysta do seu desenvolvimento. O pensamento de 1822, o creador da nova época da existencia brasileira, ainda se elabora, e difficil se torna arrancar do meio da sua marcha alguns homens e fazer sobre elles aquellas considerações que pedem³⁵ philosophia da historia, a critica, e

³² Compreendemos a investigação documental como uma questão que parte de um ponto concreto, seja ele um paradigma indiciário como quer Carlo GINZBURG, “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário” *In Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*, p. 143-180, ou ainda, segundo o amplo sentido que os Anales conferiram às fontes documentais. Ver Jacques LE GOFF, “Documento/Monumento” *In Ruggiero ROMANO (Dir.) Enciclopédia Einaudi*, vol. 1 [Memória-História], p.95-105.

³³ Segundo Leticia SQUEFF, *O Brasil nas letras de um pintor*, “A primeira sessão do IHGB foi em 1º de dezembro de 1838. Já na décima sessão, de 20 de abril de 1839, Porto-alegre participava à assembléia que aceitava ser membro do instituto. Na 13ª sessão, de 1º de junho, Januário da Cunha Barbosa lia para a assembléia o “Relatório sobre a inscrição da Gávea”, escrita junto com Porto-alegre. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. 1, 1839.” nota 1, p. 158.

³⁴ Os necrológios tinham seção própria na revista do IHGB, eram biografias elogiosas que visavam registrar os grandes feitos dos ilustres sócios. Ainda, segundo Lúcia Maria Paschoal GUIMARÃES, “Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial” *In RIHGB*: 156(388), p. 508, lembrando o caráter coletivo desses elogios históricos a sócios históricos: “Apesar de redigidos pelos oradores oficiais da “Casa”, esse material [elogios históricos] nos pareceu de valor historiográfico pouco significativo. Justificamos nossa opção, uma vez que segundo indicativo de Januário da Cunha Barbosa, aprovado em 1841, cabia ao próprio associado, em vida, fornecer as informações que julgasse importantes para tal fim.”. No seu trabalho ainda aponta as dificuldades para se trabalhar com as categorias “biografias e necrológios” da revista, mostrando que esse material nem sempre espelhava necessariamente a produção dos sócios do Instituto, sendo, inclusive, uma parte significativa de autobiografias e cópias de textos retirados de livros e jornais, cujos autores destes últimos estavam muitos estranhos ao quadro de sócios.

³⁵ A grafia original é grafada com e acentuado por til, aqui não foi possível reproduzir.

a razão individual. [...] Excusai, Senhores, esta minha franquesa, e considerai que eu aqui não devo lisongear. Não é o vosso orador, o encomiasta oficial nas solenidades do Instituto quem falla agora, e discorre sobre um programma que lhe foi dado, mas sim um dos vossos collegas a quem cumpre escrever a verdade tal qual se apresenta á sua consciencia. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.11) (grifos nosso)

Enquanto orador, cabe cumprir as etiquetas cerimoniais e seguir o programa previsto da solenidade, diferente do exercício do historiador que deve usar o escrutínio da razão, analisando os temas sem desviar-se da verdade. Contudo as críticas pontuadas recaem sobre situações e agentes abstratos: legisladores, executores, o provisório, a herança da corte do velho rei. A mesma regra utilizada por Rodrigo de Sousa Silva Pontes, poupando os nomes que não foram julgados pelo tribunal da posteridade, é colocada de forma mais clara, revelando os problemas da associação entre o trabalho do instituto e o grupo político que freqüentava suas reuniões:

[...] Evitarei uma perigosa demonstração do que acabo de enunciar pelo direito que tenho de [riscado: libertar] furtar a minha pessoa ás consequencias da proclamação de verdades, offensivas á vaidade dos homens a quem as circunstancias, a audacia, e muitas vezes a immoralidade tem feito subir aos degraos superiores da escala social. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.11)

O único nome citado, de maneira laudatória, é o de José Bonifácio, que finaliza o texto: “[...] *As suas virtudes foram justificadas, a sua pobreza soccorrida pela nação, e o seu exílio trocado pela tutoria do jovem chefe da nação.*” (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.11)

Os marcos históricos utilizados por Porto-alegre, são momentos que inauguram um novo movimento da marcha da humanidade, como 1822 para o Brasil. Seja de forma accidental, como os terremotos de Portugal, ou pelas mãos dos homens, como a expansão marítima e 1822, eles contém o embrião da transformação, de um novo pensamento, uma nova vida. Esses marcos, porém, não são abordados como rupturas bruscas, são continuidades lentamente modificadas pela decadência de um antigo elemento, e/ou a inserção de um fator novo, que acabam por conformar outro pensamento que possui sua analogia na vida biológica: infância, maturidade e declínio.

Portugal não deixou de ser Portugal diante dos terremotos, mas o cataclismo abriu brechas para uma nova arquitetura, e esta inserção acaba modificando o artista, assim como a sociedade em que se instaura.

Da mesma forma, afirmara que o Brasil continua português e apenas iniciou seu processo de se transformar num novo pensamento. Ao contrário, por exemplo, de Varnhagen que vê as três raças se unindo contra os holandeses e compreende que aí, neste momento, começa a surgir o primeiro sentimento de patriotismo, de nação, na defesa da pátria, de seus lares, contra o estrangeiro invasor³⁶. À medida que os anos distanciam do período da Independência esta idéia da hereditariedade portuguesa no Brasil ganha força nos textos de Porto-alegre. Em 1860, já em carreira diplomática, lembraria aos contemporâneos que há pouco tempo éramos um mesmo reino, tínhamos saudades de Portugal, sentimentos que herdamos pelos laços afetivos do ambiente familiar, com sangue, língua, costumes, religião, leis, enfim, toda uma tradição social que não desaparece da noite para o dia, e não basta trocar de nome para resolver o problema.

Quando o Imperador D. Pedro 1º disse: Nada, nada queremos de Portugal, os espíritos secundários sorveram estas palavras como um dogma regenerador, esquecidos de que o Príncipe tinha mais em vista os actos das Côrtes de Lisboa, do que outra qualquer coisa. As luctas rectoras, inevitaes (*sic*) em taes conjuncturas, atrazaram o desenvolvimento e acção d'esse dogma até as vespervas da abdicação do fundador do Império, época em que o espírito vertiginoso das reformas começou a apparecer com todos os caracteres vulgares e com aquella inconsideração propria de todo o fanatismo. Para uns a Independencia consistia em andar toque verde e angulo, de fraque de chita inglesa e chapeo de palha; para outros em mudar o nome de familia, trocando o de Pereira ou Carvalho pelos de Cajuir ou Pitangueira, e para o resto [Riscado: em não receber mais ordens em nome d'] em não se dar mais um so emprego a portuguez, tivesse elle ás melhores habilitaçoes unidas todas as qualidades moraes.

Os filhos dos portuguezes no entusiasmo de sua regeneração esqueciam-se de que a religião, a lingua, o sangue, a lei, a educação os intuitos e os preconceitos não são coisas de desaparecimento momentaneo, quando se não procura neutralizar aquillo que é possivel e conveniente. Herdeiros de todos os

³⁶ Sentimento de Unidade e função das guerras na formação da nacionalidade: [...] Não somos, mercê de Deus, fatalista na história - cremos, sim, que uma guerra de tempos a tempos pode erguer um país de seu torpor; cremos que a estranha, quando a costa brasílica acabava de ser ocupada na totalidade, com as cidades de São Luís e de Belém, no Maranhão e no Pará, poderia estabelecer, como estabeleceu, mais união e fraternidade, em toda a família já brasileira; cremos que se estreitam muito nas mesmas fileiras os laços de que resultam glórias comuns, e que não há vínculos mais firmes que os sancionados pelos sofrimentos; e que tanto ao estrangeiro que peleja ao nosso lado e que derrama o seu sangue a mais valiosa carta de naturalização [...] p.84 “Não passaremos adiante sem observar que, nas capitânicas do Norte, a guerra estranha produziu resultados benéficos. O perigo comum fez aproximar mais do escravo o senhor, e o soldado europeu do brasileiro, ou do índio amigo. Com as honras e condecorações concedidas, mediante o beneplácito da cúria romana, ao Camarão e a Henrique Dias, libertos aquele barbárie, este da escravidão, se honraram todos os índios e todos os africanos, na idéia de que certo desfavor, em que se julgavam, não provinha de suas cores, mas sim da falta de méritos para serem melhor atendidos. - Por outro lado também o perigo comum aumentou muito a tolerância dos povos de umas capitânicas para outras, e estabeleceu maior fraternidade; de modo que quase se pode assegurar que dessa guerra data o espírito público mais generalizado por todo o Brasil.[...] p.107-108, trechos extraídos de Francisco Adolfo de VARNHAGEN, *História Geral do Brasil*, edição organizada por Nilo ODÁLIA.

vícios de seus paes no momento de uma visível decadencia, cuidavam ter assumido o caracter de nação com a ruptura do expediente official e com o das suas leis e decretos da capital do seu novo Império.

Assim como um Portuguez, que eu conheci, justificou um filho de uma negra mina, para herdar o que ella deixara, alguns brasileiros fiseram-se caboclos no nome, para desmentirem sua origem. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.31)

Irônico, ele mesmo se inclui na ilusão dos movimentos nativistas. Episódio pitoresco, em tom anedótico, que incluiu na sua autobiografia, esclarece a crítica: jovem, ainda residindo no sul, nasceu Manoel de Araújo, mas aderindo aos movimentos nativistas trocara o sobrenome por Pitangueiras, o que lhe rendeu zombarias por parte do pároco e o fez desistir da manifestação patriótica.³⁷

Também encontramos em seus manuscritos uma diferenciação em relação a outros gêneros de narrativa, que falam do passado, e um posicionamento entre as vertentes históricas existentes no século XIX, como a história política e a história sócio cultural,

Os factos officiaes não são a verdadeira historia, mas sim o envoltorio dos acontecimentos, a parte ostensiva, o resultado das luctas e locubraçoens; são como o bronze relativamente ao individuo. A forma e a vida é obra do esculptor; assim como o aspecto social é obra do historiador, porque d'elle nascem, as causas dos acontecimentos. [...]

Os chronistas mores foram retratistas lisongeiros de poucas personagens, e nunca pintores do povo; os frades so escreveram para si e para o seu bem estar; e os outros [riscado: historiadores], fallavam como quem [riscado: está sendo] sente o calor das fogueiras da inquisição de um lado, e ouve a [antemas] do desterro ou do exterminio do outro. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.30)

Primeiro temos um posicionamento de Porto-alegre frente as vertentes historiográficas de sua época e o instituto. É claramente uma recusa da história tucidideana, no sentido de que o objeto da história seria os líderes e a disputa pelo poder. Mesmo

³⁷ “[...] O ano de 1822, em que Manoel de Araújo completou 16 anos, foi fértil de acontecimentos em Porto-alegre, onde tinham ressonância os acontecimentos políticos que culminaram com o grito do Ipiranga. O jovem artista, como todos os brasileiros, deixa-se empolgar pelo movimento em pról da Independência do Brasil. E o primeiro passo desses moços nacionalistas foi trocar os sobrenomes lusitanos ou acrescentar a êles um outro genuinamente brasileiro. Entre os amigos do jovem contava o juiz de paz da capital gaúcha, que logo trocou o sobrenome de Figueiredo pelo de Japiassú. O moço seguiu-lhe o exemplo e passou a assinar-se Manoel de Araújo Pitangueira. O sobrenome escolhido, contudo, não lhe calhou bem e servia para motejo dos conhecidos, especialmente do vigário geral, cônego Antonio Vieira da Soledade, o qual cada vês que o encontrava, dizia, gracejando: _ Olá! seu Pitangueira, como vão as Pitangas? [...] E um belo dia abandonou o Pitangueira para sempre, trocando-o por Porto-alegre.” ANTUNES, De Paranhos **O pintor do Romantismo, vida e obra de Manoel de Araújo Porto-alegre**, p.18.

pertencendo ao grupo palaciano e terminando a vida como diplomata brasileiro, Porto-alegre sempre possuiu um olhar desabonador sobre a disputa política em busca do poder.

O jogo político criado por interesses pessoais - onde nem sempre nomes, ações e motivos são coerentes e transparentes, menos ainda sob a forma de registros - parece ser o local menos indicado para um estudo que deve trazer à tona a verdade, levando-o a uma descrença sobre o meio político, inclusive a sua história.³⁸

No imenso formigueiro que move o Estado-Nação, entre chefe de Estado, legisladores e executores, parece muito claro para ele, que muito se oculta uma vez que, dentro da ordem social, várias atividades concorrem para o aprofundamento e progresso dos elementos necessários para a constituição de uma civilização e o andamento da marcha histórica. Os nomes dos atores que não aparecem e, muitas vezes, contribuíram significativamente para a realização dos fatos, as intrigas que favorecem os parasitas, as mazelas e os verdadeiros louvores que são propositalmente esquecidos na documentação oficial, apontam para um falseamento das fontes, tornando-as menos confiáveis e dificultando ainda mais o trabalho do historiador. Trabalho este que ele já percebe como inconcluso, incompleto, pela impossibilidade de realmente se conhecer absolutamente o passado.

Os textos que abordam o período pós-Independência, ao se aproximarem da história filosófica, por trás de uma crítica da razão, acabam revelando muito mais dos valores morais e políticos de Porto-alegre, transformando-se em um tribunal bastante pessoal.

A questão da manipulação da linguagem escrita nos traz uma discussão de raízes mais profundas. Da mesma forma que os antigos humanistas das primeiras Academias de Artes, Porto-alegre defende a superioridade do desenho como linguagem. Para os humanistas do século XV, os monumentos revelavam o passado de modo mais seguro, pelos seus

³⁸ Devemos lembrar ao leitor que sua trajetória lhe confere uma experiência que revela a consciência dos limites do historiador para enfrentar certos dilemas, mas também a sua subjetividade neste posicionamento. Os próprios relatos dele e de Debret, para nos atermos somente ao cotidiano da Academia e a trajetória do mestre francês, são elucidativos sobre a questão. A exoneração do cargo de diretor, entre outros acontecimentos, foi fruto de um conflito entre Porto-alegre e o Marquês de Olinda que nomeou como professor de Pintura Histórica o professor substituto Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, mesmo sem este ter o direito legal e ignorando a autoridade do diretor da Academia: “Há vinte anos cessou a dualidade de substituto criada pela fundação da Academia, em 1826 e sustentada na reorganização de 1831. Porque em agosto de 1837 se procedeu a dois concursos para os lugares separados de Substitutos de Pintura Histórica e Desenho (...) Por outro lado a questão é claríssima: Joaquim Lopes não pertence à cadeira de Pintura Histórica; e pelo lado das habilitações muito menos porque V. Exc. eleva às alturas do pintor histórico, e à do fundador de uma nova escola nacional, é um homem quase analfabeto (...) é um cenógrafo que pode ser reprovado em perspectiva e teoria das sombras por qualquer aluno do segundo ano.” Porto-alegre ao Marquês de Olinda *apud* Cybele Vidal Neto FERNANDES. **Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes - 1855,-1890**. Tese de Doutorado em história social, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais Programa de Pós-Graduação em História Social, 2001, p. 109.

testemunhos involuntários e pelo conjunto da produção da civilização material. Essa produção material não teria como mentir sobre a sua época, como também traria informações originais sobre usos e costumes que não foram relatados pelos escritores.³⁹

A inscrição cuneiforme, a palavra do papyro, o sybolo (*sic*) do hieroglifo, a vóz d'essa sciencia exoterica, que guarda tantos e tão mysteriosos pensamentos, nunca poderia tornar-se intelligente ao homem de hoje e sem o desenho; porque entre este homem e o sacerdote antigo se interpõe aquelle terrivel Sudario do tempo, que obscurece as maiores verdades e empana a lus da primitiva; ha uma especie de prisma que decompõe a tradição e translus toda sorte de enganos através dos tempos; pelo contrario o templo, o arco triumphal, o amphitheatro, e a naumachia, a pyramide, o cippo, e todas as memorias monumentaes levantadas á divindade, ao homem ou aos fastos nacionaes, são conservadas e transportadas por esta terceira forma do pensamento, sem commentarios, hypotheses, conjecturas, ou o socorro de algum systema engenhoso, que mais abrilhanta a sagacidade do seu inventor do que esclarece a verdade. (PORTO-ALEGRE, 1855, MANUSCRITO DL 653.21)

Essa ligação entre monumentos e cotidiano, como estilo de época e expressão de uma sociedade, revela a discussão presente nas Exposições do século XIX, e a ligação tão defendida por Porto-alegre entre arte e indústria nos artigos e na Reforma Pedreira. Também antecipa outros tipos de fontes para o estudo histórico, no Brasil, como o vestuário e objetos do cotidiano.

[...] A historia de uma nação está toda inteira na história dos seus vestuarios; porque delles se colhe o contacto que houvera com os povos de que importára os tecidos, e de quem imitára o trajo; assim como o do seu estado de volubidade pela rapidez de mudanças de modas successivas. Olhe-se de sangue frio para todas as modas que houverão em França nestes últimos sessenta annos, comparem-se com a sua historia, e vêr-se-ha que ella vai de accordo com todas essas mudanças de constituições politicas e de dynastias, que tem havido n'aquelle grande paiz, que parece destinado a ser o estomago do mundo intellectual.

A par de toda esta mobilidade, de todo este antagonismo social, compare-se todos os objectos de sua industria, e vêr-se-ha que elles vão de par com suas idéas, e que até acompanhão as revoluções com uma precisão de fidelidade, que espanta. (PORTO-ALEGRE, 1854, MANUSCRITO DL 654.6, p.110)

Por outro lado, o estudo e contemplação desses monumentos, também serviam para despertar horizontes mais amplos, não o progresso certo dentro de um programa teleológico, mas a experiência concreta do passado dos vãos que o homem pode alcançar.

³⁹ Sobre antiquários e seus estudos sobre monumentos ver Françoise CHOAY, **A alegoria do patrimônio**, p. 62-67. Também sobre essa tradição de pesquisa ver Arnaldo MOMIGLIANO, “O surgimento da pesquisa antiquária” In **As raízes elásticas da historiografia moderna**. Sobre a influência dessa raiz na história da arte ver Germain BAZIN, **História da história da arte, de Vasari a nossos dias**.

Excluída a história político-militar, o que não quer dizer história pátria, vimos que Porto-alegre compara o exercício do escultor e do historiador. Sua proposta, por um lado, nos recorda Vico⁴⁰, que procura transmitir a própria vida, suas cores e formas, na escrita da história. Essa leitura pode ter sido feita via Michelet⁴¹, que provavelmente Porto-alegre conheceu no Instituto Histórico de Paris. Ao procurar as causas do acontecimento, o historiador deve procurar dar vida e forma aos aspectos sociais em sua obra. Igualmente a proposta de Vico para distinguir o mundo da natureza e da humanidade, de que aqueles que fazem ou criam alguma coisa podem entendê-la por esta lhes ser inteligível - ao contrário do observador externo - possuindo pela experiência do fazer a chave do significado de sua linguagem. Argumento que foi utilizado várias vezes por Porto-alegre, tornando compreensível a escolha de seus objetos de estudo, indo além da explicação de suas preferências sendo restritas apenas pelo ambiente do IHGB, ou seja, poderia ser uma opção pessoal: ou ele se aventurou nos temas de sua especialidade, ou no período que presenciou da Independência.

Segundo Berlin, Vico possibilita uma nova forma de compreensão estética, em que

[...] as obras de arte devem ser entendidas, interpretadas e avaliadas, não em termos de padrões e princípios eternos, válidos para todos os homens em qualquer parte, mas através da compreensão adequada do propósito e, conseqüentemente, do uso peculiar dos símbolos (especialmente da linguagem) exclusivamente pertencentes ao seu próprio estágio de desenvolvimento social; como também se deduz que unicamente isso pode desvendar os mistérios de culturas completamente diferentes da nossa, até agora ignoradas, seja por considerá-las barbaramente confusas, ou como excessivamente remotas e exóticas para merecerem uma séria atenção. [...]. (BERLIN, 1982, p.9-10)

Esta possibilidade de abordagem do objeto de arte fornece uma outra chave de compreensão para o pioneirismo da sua abordagem da arte no Brasil, como a inclusão dos

⁴⁰ Giambattista Vico nasceu em Nápoles em 1668, faleceu em 1744. Dedicou-se ao estudo da história e do direito romanos e da filosofia grega. Sua principal obra é *Scienza Nuova* (1725), revista e publicada em 1730, e depois em 1744, que traçou uma linha distintiva entre a investigação e conhecimento histórico e as ciências da natureza; cf. Patrick GARDINER, “Vico” *In Teorias da História*, p. 11-27. Ver também Isaiah BERLIN. *Vico e Herder*.

⁴¹ Segundo Isaiah BERLIN, em *Vico e Herder*, “[...] o trabalho de Vico, a não ser entre os acadêmicos de sua cidade natal, passou sem ser percebido, até que o mais infatigável dos transmissores de idéias, Victor Cousin, o submeteu à atenção de Jules Michelet. O efeito que esse trabalho exerceu no grande historiador francês foi imediato e transformador, sendo ele o primeiro a difundir a fama de Vico por toda a Europa. [...]”, p.10. É provável que Porto-alegre tenha conhecido Jules Michelet ao freqüentar o Instituto de Paris, assim como as idéias de Victor Cousin no mesmo período. Sendo um momento que a obra de Vico está começando a ser redescoberta, como afirma Berlin, é possível supor que Araújo Porto-alegre tenha tomado conhecimento dessa obra por esse ambiente parisiense. Arno WEHLING, em “**O historismo e as origens do Instituto Histórico**”, p.152, aponta a existência de sócios correspondentes de instituições congêneres ao IHGB em Nápoles, embora não saibamos qual era a intensidade desse diálogo, é uma outra possibilidade de contato com a obra de Vico.

artistas coloniais, mesmo escravos, e do estudo da arte barroca. O seu estudo de numismática, entre outros, faz uso desse raciocínio - estágio de desenvolvimento social concatenado ao uso simbólico:

Deixemos esse bello campo de magnificas recordações, e passemos á uma demonstração infallivel desta doutrina, applicando-a aos factos do nosso Brasil. A historia do estado da nossa industria e estado moral, se conhece pelas nossas moedas. Tomemos tres moedas imperiaes, uma de 1822, outra de 1832, e outra de 1850 para cá, e veremos que aquillo que vos digo não é o fructo de uma bella theoria que quer achar um nexo infallivel entre a materia e o espirito, por uma dessas subtilesas philosophicas que se baseam em raciocínios hypotheticos.

O que eramos nós em 1822? os membros dissidentes de uma familia descentralizada e discorde nos meios de progredir; um povo assentado sobre um pedestal provisorio, com os olhos [riscado: f--t--] além do oceano, com o receio no coração, com o futuro ameaçado, e com a consciencia de que podia basear-se organica e definitivamente.

A industria portugueza tinha voltado ao ponto em que a encontrára o marques de Pombal no começo do seu reinado.

Todos os elementos civilizadores que o Senhor D. João VI concedeu ao Brasil não podiam fructificar, porque todos tinham o cunho mortifero provisorio.

Nas moedas de 1822 nota-se na face: 1^a, medalha mal cunhada, trabalho grosseiro, e em tudo semelhante ás do reinado anterior; 2^a, uma effigie mal desenhada, sem estylo, e sem os conhecimentos proprios da arte de modelar, e das relações dos planos para com a luz, afim de mostrar as fôrmas e a phisionomia do principe; 3^a, o busto coroadado de louros, para symbolisar a victoria politica do Ypiranga, e a legenda em latim, para conhecimento do mundo intelligente.

Pelo reverso, está ainda a corôa real e o globo antigo, melhor gravados do que o resto, e que derrota o estado do espirito de uma época em reconstrucção, e o quanto influem as reminiscencias do passado.

O novo escudo, a zona armillar, o fumo e o café estão gravados sem arte, sem gosto, e com todos os caracteres da infancia da gravura; mas se não há dignidade estylo, ha um pensamento que denota aquelle momento de patriotismo, e de algumas virtudes heroicas: a inscripção do labaro de Constantino e do pathroado da ordem de Christo se acha encravado no escudo, e protegendo as antigas armas do Brasil, o globo e a cruz.

Comparemos esta meia-dobla com uma das cunhadas na minoridade, na época da incertesa, do egoismo e do exaltamento da politica individual, e veremos a legenda da cruz deslocada do seu logar significativo para o limbo da medalha, onde já significa que a victoria não é mais da cruz, mas sim do metal, e vereis com a historia na mão que esta mudança exprime o pensamento de uma época de recriminações internas, de indifferença para tudo o que não é materialmente pessoal. E o que foram as artes na Minoridade? Tradições de tradições.

Comparemos estas moedas com as que fazem actualmente, e acharemos um progresso da arte, que vai de par com a industria e com o espirito latente da nossa época.

Mas, a inscripção ainda não significa o que ella intenta; está como uma reminiscencia, está cortada como uma época que se modifica, e começa a mutilar as crencas do passado, sua fôrma, e o seu dominio.

Aos que objectarem que estas observações não são significativas, e disserem que tudo desapareceria se o Governo chamasse um habil Gravador, responderemos: e porque não o fes, porque não reconheceu estes defeitos?

Porque não tinha consciencia delles, porque taes factos fôram a expressão da sua rasão e do seu consêlho. Quando um governo chama os homens habeis

para exprimir suas idéas, o paiz está em progresso, a rasão publica em um plano superior, e as idéas generosas por sobre o campo do egoismo.

Juntai ainda, senhores, a má gravura ao má cunho e baixo quilate do metal, que não vereis uma cousa isolada da outra; tanto mais que dous chimicos contemporaneos, depois de repetidas analyses, annunciaram ao paiz que o governo da Colonia, do reino Unido, do primeiro imperato, e da minoridade havia falsificado, por ignorancia sem duvida, o ouro de nossas moédas; e estes dous chimicos são dous Lentos da Escola Militar. Os detalhes destas analyses foram publicadas no Guanabara.

Comparai ainda as nossas ultimas medalhas com as ultimas de Portugal, comparai as effigies dos dous soberanos irmãos, e vereis que as de Portugal são incontestavelmente superiores ás nossas; e porque? Porque Portugal figurou mais do que nós no palacio de crystal; porque o governo de Portugal mandou vir um gravador ingles. A arte que preside ás moedas é a mesma que preside á confecção d'essas pesadas mobílias, sem gosto e commodo; é a mesma que dirige o ourives brasileiro n'essas baixellas, onde o pêsso e a impuresa do metal superam a elegancia exigida nas obras de luxo.

Olhai para a folha de acantho, para as laçarias e meandros que o buril ou o cinzel dos nossos artistas vos levanta nesses vasos informes que por ali se fazem, e vereis uma completa ausencia do estylo, do gosto, da invenção e do raciocinio que infunde a cultura do desenho.

O estylo, esta palavra que na linguagem artistica encerra tantas e tão nobres qualidades, é a forma plastica porque se representa a natureza; ou como se exprime o Snr. Semper, a saliencia elevada á significação artistica. No estylo estão as phases de uma civilisação.

Nas épocas de fé e de entusiasmo, elle sobe de Orcagno á Raphael e á Miguel Angelo; nas de scepticismo desce á Pedro Beretini e á Bernini; e nas de reconstrucção volta a David e a Schinckel; e nas mixtas, como a nossa, se baralha e se confunde. A arte arte nos revela a aurora de uma nova phase humanitaria. (grifos nosso) (PORTO-ALEGRE, 1855, MANUSCRITO DL 653.21)

Se, por um lado, esse exercício, tanto do escultor quanto do historiador, nasce do uso da razão, um através do desenho, outro através da análise; Wilhelm Humboldt nos lembra o quanto artista e historiador também se assemelham pelo uso da imaginação poética, embora a imaginação do primeiro seja livre e a do historiador se atenha a preencher a parte invisível dos fatos, subordinando a fantasia à experiência e investigação. (HUMBOLDT, 2001, p.79-89)

Embora não haja nada que indique o conhecimento de Porto-alegre sobre Wilhelm ou seus textos, apenas existindo um pequeno ponto de contato através do naturalista Alexander von Humboldt, W. Humboldt nos ajuda a compreender o caminho que Porto-alegre busca para as suas pesquisas e a forma de externá-las. Em *A tarefa do historiador*, uma preleção de 1821, ele afirma que, para aproximar-se da verdade histórica, é preciso percorrer simultaneamente dois caminhos: a fundamentação crítica, exata e imparcial dos acontecimentos e, em um segundo momento, devem ser articulados os resultados da pesquisa e intuído o que não foi obtido pelo primeiro meio. Esse segundo caminho seria o revelador de um caráter interior que se expressa no sopro vital, conferindo uma compreensão da

humanidade e suas ações, despertando dessa forma um sentido para realidade. O ofício do historiador deve despertar e fazer reviver este sentido para realidade, pois ele é o motor da história

“[...] e nele se encontram o sentimento de transitoriedade da existência no tempo e ainda a dependência em relação às causas passadas e simultâneas; a tais sentimentos se contrapõe a consciência da liberdade espiritual interna e o conhecimento racional de que a realidade, a despeito de sua aparência contingente, articula-se por uma necessidade essencial.” (HUMBOLDT, 2001, p. 79-89)

Ao trabalhar sobre as ruínas dos Jerônimos, texto escrito em 1859, desvelando em cada pedra a transitoriedade das coisas humanas, mas costurando a imensa rede de ações, objetos, lugares, atividades, que se iniciou com a conquista dos mares, compreende-se através desta chave, que W. Humboldt nos oferece, a forma como Porto-alegre organiza sua escrita atribuindo um significado histórico para os elementos aparentemente dispersos, unindo-os.

O aspecto social que Porto-alegre propõe, principalmente a partir da sua carreira diplomática, é quase uma história totalizante. É composta de uma teia de fatores que devem ser inter-relacionados e aferidos no desenvolvimento temporal. Há uma preocupação também com correlações comparativas com fatores do mesmo gênero.

Esse exercício de comparação deve ser interpretado em suas nuances: como inserção do objeto dentro da História Universal ou simplesmente da História do mundo, uma vez que ele não utiliza este conceito; como conhecimento do exercício de naturalistas e antiquários; uma procura de sanar lacunas, através de analogias, que seu objeto não lhe permite desvendar; como artifício retórico para tornar o objeto familiar ao leitor, assim como também, em alguns momentos, serve de enunciação para lhe conferir autoridade de especialista e erudito sobre o assunto⁴². Ainda, é um exercício de articulação entre o particular e o geral, buscando tornar visíveis as causas dos fatos, assim como a construção de uma significação para o momento histórico.

Os aspectos sociais tais como eles se apresentam, são dispersos e aparentemente caóticos, sem relação entre si, mesmo no presente. No passado, finada a marcha do acontecimento, muitos desses elementos acabam na obscuridade eterna, não importando o esforço do historiador para trazê-los à tona. Ainda assim, cabe ao historiador dar lhes forma e

⁴² No capítulo 1, ao discutir sobre os traços de sua trajetória e formação, apontamos essa característica pessoal de Porto-alegre, que chamamos de sentimento de pertencimento à tradição européia, nesta pesquisa entendida como uma cultura letrada e civilizada, e, portanto, como uma autoridade capaz de produzir conhecimento.

vida em sua obra, da maneira mais verdadeira e completa possível. Deve para isso estudar os aspectos físicos e morais que compõe as causas do acontecimento.

Os fatores físicos compreendem todo o universo material: geografia, indústria, acidentes climáticos, recursos naturais, legado material, enfim o cenário e as condições materiais que limitam ou estimulam, sem os quais não é possível o desenrolar dos fatos, mas também são os frutos diretos da condição humana.

O aspecto moral dessa condição se conforma dentro da cultura, como usos e costumes, leis e religião, organização política, língua, manifestações artísticas, etc., são aspectos que compõe a parte mediada indiretamente, impalpáveis, imateriais, mas que determinam diretamente o uso da razão em busca do Bem, da Verdade, e conforme o seu grau de desenvolvimento dentro de uma sociedade pode gerar um baixo nível de aproveitamento de suas condições materiais. Pressupõe que a Arte e literatura sejam os objetos por excelência para aferir estes aspectos morais dentro de um período:

Ora, nós temos balizas infalíveis para o pleno conhecimento do estado de um povo em qualquer época que seja, logo que soubermos do estado de um dos seus elementos de civilização: não ha industria sem commercio, não ha philosophia sem sciencias, e não ha bellas artes sem litteratura: este ultimo elemento é sempre o mais fiel representante das idéas do tempo; é por assim dizer o daguerreotypo que apanha as feições da época, e as transmite a posteridade. (PORTO-ALEGRE, 1854, MANUSCRITO DL 654.6, p.110)

Filho de uma época de crença na verdade científica, herdeiro dos valores da ilustração mesclados a sensibilidade romântica, Porto-alegre já possui condições de negar as antigas narrativas sobre o passado, pelo que já compreende como exercício do historiador. Cada um dos criticados (cronistas, clero, historiadores sob censura) peca pela falta de verdade histórica. Os cronistas reduziram seu exercício ao elogio a poucas pessoas, os frades colocaram interesses pessoais acima da verdade histórica, e os historiadores sob a Inquisição não puderam falar o que realmente encontraram.

3.2 A arte como linguagem e documento

Definindo a arte como a materialização da idéia através do uso da razão, Porto-alegre defende o seu desenvolvimento como o motor da civilização, transformando-a em

potência histórica e principal objeto para estudo de uma sociedade. Sendo o desenho a base essencial da linguagem formal, o pintor o coloca como uma escrita universal que vence a diferença entre o viajante e os lugares, desvelando o sudário do tempo que se interpõe entre o homem de hoje e o antigo sacerdote. O desenho seria compreendido por ele no amplo arco temporal do desenho interno de Zuccaro quanto ao traço exterior do estilo. Nessa orientação a arte se torna um registro que é capaz de vencer o prisma do tempo.

“[...] que decompõe a tradição e translus toda sorte de enganos [...] todas as memórias monumentaes levantadas á divindade, ao homem ou aos fastos nacionaes, são conservadas e transportadas por esta terceira forma do pensamento, sem comentarios, hypotheses, conjecturas, ou o socorro de algum systema engenheiroso, que mais abrilhanta a sagacidade do seu inventor do que esclarece a verdade.” (PORTO-ALEGRE, 1855, MANUSCRITO DL 653.21).

Essa utilização do desenho não era desconhecida de Porto-alegre, discípulo dileto de Debret, autor de **“Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”**, cujo texto é ricamente complementado com registros aquarelados. Porto-alegre coloca o paisagista como um integrante necessário das expedições científicas. Através do desenho, o artista pode registrar todas as informações necessárias para o estudo em gabinete feito posteriormente pelas expedições, assim como a divulgação do conhecimento obtido,

Per via d’elle o homem transpõe os limites do tempo e do espaço, e viaja placidamente pelo universo; compara as maravilhas de Ellora com as de Athenas; canta de um rasgo de vista todos os sêres brilhantes do firmamento; passeia nas montanhas lunares, desce ao Hymalaia e aos Andes, penetra no Louvre e no Vaticano; assiste as festas de Versailles; passeia no Pireu ao Acropolis, e colhe no seu gabinete a revelação das fôrmas divinas, aquellas que o Céu doou á Grécia, e as que concede ainda [riscado: lug?ilegível] a esses povos fadados para tão bella pratica e triumphos tão agradaveis.

Por elle ainda contemplamos a imagem dos varões que mais honraram a humanidade, dos que amamos em vida, dos que a morte nos roubou ao coração; e de longe, e a todas as horas, imagem d’aquella a quem nos escravizamos erigindo-lhe um altar de amor.

O desenho suppre o Cadaver ao anatomico, as collecções ao Zoologo, as flores ao botanico, as viagens ao geographo, os modêlos ao engenheiro e ao artista, e como um poderoso auxiliar da palavra, que produz aquelle meanto indisivel que experimentei quando o immortal Cuvier narrava a epopéia da creação, e com o giz na ardosia resuscitava a imagem d’esses seres perdidos, d’esse mundo abafado pelo diluvio, e petrificado pelas trevas.

Como se descceria ao fundo do oceano para admirar essas muralhas de zoophitos, essa variedade de algas, esses vergeis sem flores?! O botanico só pode guardar no seu herbario o fragmento da mumia de uma planta, sem perfume e sem viço, que já não respira e não ostenta a sua grandesa, formosura e magestade.

O que seria d'esse homem ethereo, que gyra no grande circulo da criação, que mede com o pensamento distancias milenarias, marca o itinerario dos astros, si entranha pelas nebulosas e devassa o espaço, e como que abrange o infinito?

Poderia elle, como um geographo sem cartas, ensinar ao nauta as vias do oceano, e as relações do seu oculo por todo esse campo, onde a humanidade procura Deos, onde deposita todas a as suas esperanças e toda sua felicidade?! O pensamento seria como uma ave rasteira na contemplação do universo sem este poderoso auxiliar, sem este ostensor das escalas da criação, que transportou o mestre do divino Platão da fôrma á essencia, da geometria á metaphisica, e da materia ao espirito.

Sem esta percepção do bello, sem esse meio, sem esta revellação da bellesa ideal, o homem não poderia contemplar as outras faces da obra da criação, não poderia achar estas leis que os gregos acharam, e das quaes não é possivel desviar-se; porque a natureza nas suas renovações continuas, na sua ordem, na sua simplicidade, só varia em circunstancias especiaes. (PORTO-ALEGRE, 1855, MANUSCRITO DL 653.21)

Vicenzo Danti, contemporâneo de Vasari, em sua obra *Primeiro livro do tratado das proporções perfeitas*, 1567, nos permite vislumbrar a ancestralidade desse raciocínio

A arte do desenho (disegno) merece pois ser considerada como essência nobre, não só por ser de todas a que requer mais criatividade artistica como também porque seus efeitos são, mais que os de todas as outras artes, estáveis e permanentes, além do fato de as obras que ele produz serem feitas para ornar e perpetuar a memória dos feitos ilustres dos grandes homens, e não para a utilidade (necessitá). A utilidade por si só, diminui em muito a nobreza.⁴³

Também o seu conhecimento sobre arqueologia, adquirido no curso em Roma com Antonio Nibby⁴⁴, utilizava esse tipo de registro para compor catálogos e estudos comparativos. O mesmo caminho, unindo estudo artístico e arqueológico, havia sido feito por

⁴³ Vicenzo Danti, *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, 1562, apud G. BAZIN, *História da História da arte*, p. 30. Esta obra particularmente não se encontra na Academia, mas segundo Bazin o trecho citado compõe parte do quadro do seu período, quando há um esforço para elevar as Belas Artes em artes liberais, separando-as das artes mecânicas. Obviamente o século XIX já teria superado muito dessas questões, contudo, essas discussões devem ter se feito presentes na realidade brasileira, onde o embate ainda não havia sido superado. O discurso de Porto-alegre, feito para a sua posse na Academia, retoma esses argumentos, buscando a diferenciação entre artista e artesãos, sobre a Reforma Pedreira sob esse ponto ver Isis Pimentel de CASTRO. “A arte a serviço do Império”. Brasília: Nethistória, In <http://www.nethistoria.com> acesso em 28/ago./2005.

⁴⁴ Nibby, Antonio: “Arqueólogo italiano. Empleado en la Biblioteca del vaticano y protegido por el Papa, fundó la Academia Helénica, que más tarde se convirtio en la Academia del Tiber, y fué nombrado em 1820 profesor de arqueologia de la Universidade de Roma - llevo á cabo importantes excavaciones en Roma y en sus alrededores y, además de numerosas memorias, escribió: *La Grecia de Pausania* (Roma, 1817-1818), *La musa di Roma* (Roma, 1820), *Trattato degli antiqtitati Romani* (1830), *Viaggio anticuario nei contorni di Roma* (2ª ed., 1837-38) y *Elementi di archeologia* (Roma 1828), asi como una descripcion de los monumentos del museo del Capitolio”. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana Espasa-Calpe. Tomo 38. Madrid: Espasa-Calpe S.A. p. 508.

Grandjean de Montigny em Roma⁴⁵, resultando em estudos sobre as edificações e túmulos da antiguidade.

Como professor da Academia, e mesmo crítico de arte, Porto-alegre enfatizava o desenho, opondo-se à linha de coloristas⁴⁶. Mas esse posicionamento não era meramente fruto de uma tradição conservadora. O debate se fazia presente em um campo fora das Academias, e o discurso de posse como diretor corresponde a uma ampliação das necessidades do bom gosto, mas também planejamento e otimização das produções industriais. Talvez Porto-alegre preferisse a arte ideal, contudo as necessidades do país e do próprio artista exigiam atitudes mais práticas⁴⁷.

Desde o surgimento das Academias no Renascimento, a cisão entre os artistas e artífices foi acompanhada da dissociação entre concepção e execução rompendo a unidade criativa existente até então. O artesão foi sendo sistematicamente excluído do processo criativo, restando-lhe as artes aplicadas visando atender interesses comerciais, situação que começa a mudar por volta de meados do XVIII, quando os educadores iluministas criam instituições para o aperfeiçoamento da capacidade dos operários. Mesmo para poder executar os projetos fornecidos pelos artistas era necessário que essa mão-de-obra fosse minimamente instrumentalizada em cursos elementares de desenho, questão implementada na Reforma Pedreira por Porto-alegre. No Brasil, houve um contexto específico para os dois setores devido à herança das características coloniais, a falta de um mercado consumidor de belas artes e a necessidade de mão de obra qualificada em vários setores, são problemas

⁴⁵ “Relativamente ao ensino, [Grandjean] procurava levar o aluno às pesquisas ligadas aos referenciais gregos numa tendência ao estudo arqueológico que se desenvolveu naquele período.” Cybele Vidal Neto FERNANDES, *Os caminhos da arte...*, p.147.

⁴⁶ “[...] Em Paris V. S. há de ganhar muito; é hoje aquela cidade um manancial fecundo para o espírito e tem uma escola onde tudo se encontra para facilitar o estudo. A escola francesa sempre se distinguiu pelo seu espírito filosófico, pela correção do desenho, e pela maneira grandiosa na composição. As galerias de Paris lhe hão de fazer tudo, porque já viu Roma e Florença.[...] Colocado na nova Atenas, poderá V. S. aí estudar amplamente o desenho, pois que em Paris se acham todos os meios possíveis para facilmente se chegar a uma grande perfeição nesta parte da arte.[...]” trechos de cartas a Victor Meirelles, In Manuel de Araújo Porto-alegre: [Três cartas a Victor Meirelles, 1854, 1855, 1856](#), contribuição de Arthur Valle, seção Documentos, www.dezenovevinte.net

⁴⁷ “Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito, o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para á grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para tua glória, e retratista para o homem que precisa de meios.” trechos de cartas a Victor Meirelles, In Manuel de Araújo Porto-alegre: [Três cartas a Victor Meirelles, 1854, 1855, 1856](#), contribuição de Arthur Valle, seção Documentos, www.dezenovevinte.net

continuamente apontados não somente por Porto-alegre, mas em vários estudos que tem como tema a Academia.⁴⁸

Contudo, a industrialização crescente, a separação entre artista e executor, e a Exposição de 1851 na Inglaterra, traziam debates e publicações na mesma orientação do pensamento de Araújo Porto Alegre. Em 1852, Semper publicou suas impressões sobre a Exposição sob o título *Winssenschaft, Industrie und Kunst* (Ciência, indústria e arte), atendendo a um pedido de apresentar sugestões relacionadas ao melhor método de aperfeiçoar a formação de técnicos e o bom gosto. Encontramos o mesmo debate, inclusive de exemplos bastante similares, que nos leva a crer que pelas circunstâncias geradas pela Exposição, Porto-alegre conheceu o texto, ou pelo menos o debate era uma questão de época importante não só para os brasileiros. A mesma discussão sobre a utilidade e limitação das máquinas frente à habilidade criadora do homem, a idéia de que as regras de beleza e estilo têm suas correspondências nos objetos industriais e da arquitetura, a necessidade de mudar o gosto público, a necessidade da educação estética de toda a sociedade. (PEVSNER, 2005, p.286-336)

A machina esculpe, grava, pinta, tece arabescos, cose, borda, e confectiona; ella se constitue um operário mudo e multiplice em suas producções; mas o que ganha em numero, ordem, proporção e velocidade, perde em variedade e naquelle encanto que nos dá toda a producção antimonotona, onde ha o cunho do genio e do individualismo.

A machina não funde o metal, mas metamorphosea-o pela galvanoplastica, não talha o marfim, mas o funde e o comprime no molde; não trabalha para a arte, mas para a industria, para o luxo material, para os conchegos, para essa vida compassada e inquieta do Norte-Americano, onde parece que o homem devera em breve, á força de calculo, admittir o suicidio como uma necessidade social, como termo legal de um consumidor que não pôde produzir, nem equilibrar a balança material do cidadão do positivo concreto. Então virá essa nova especie de selvagem insaciavel para demonstrar que não é um paradoxo aquelle dito de Anarchasis: a tudo o homem se sujeita, excepto ao repouso e á felicidade. E no entanto, senhores, será sempre admiravel este prodigio da mechanica que se entranhou no gremio das bellas-artes, e supera a destresa humana pela velocidade, uniformidade e perfeição.

Será sempre admiravel o homem diante desta sua criação, deste espectaculo magnifico, crusando os braços, e a pensar em novas conquistas, em novos meios, em novos motores para encurtar o tempo e o espaço!

⁴⁸ Como alguns estudos sobre o assunto, podemos citar: Germain BAZIN, **História da história da arte, de Vasari a nossos dias**; Isis Pimentel de CASTRO, **A arte a serviço do Império**; Isis Pimentel de CASTRO, **Os pintores de história: a relação entre arte e história nas telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles**; Jorge COLI, **O que é arte**; Jorge COLI, **Como estudar a arte brasileira do século XIX**; Cybele Vidal Neto FERNANDES, **Forjando a nação, o cidadão, o artista... O sentido da Academia**; Cybele Vidal Neto FERNANDES, **Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1855-1890**; Nikolaus PEVSNER, **Academias de arte: passado e presente**.

E o que será isto, Senhores, que pressa é esta, que pressentimentos nos assaltam, ou que nobre ambição é a que nos leva a tanto affan, e a estreitar a vida no circulo intenso de tão varias e incessantes necessidades?!

Tudo parece crescer e multiplicar-se n'este seculo.

[...] A terra acóde ao brado da Soberba Albião, que marca o meiado do seculo 19^o com esse congresso da industria conjuncto da intelligencia materializada. Nesse immenso concurso manual dos povos, n'essa festa da civilização, com magoa o digo, meos senhos (*sic*), não figurou como deveria a nossa patria. E porque a segunda potencia americana, a terra mais opulenta em obras da Creação, a filha do Ypiranga e do Sol não compareceu na reunião secular que a rainha dos mares offereceu a todas as nações?

Porque a nossa industria não tem a bellesa suprema do estylo, porque não tem as formas agradaveis, porque não tem desenho, porque a arte ainda não se encarnou nas producções do artifice. (PORTO-ALEGRE, 1855, MANUSCRITO DL 653.21)

A obra de arte, conservando em sua matéria vários conhecimentos, tecnológico, estético, cultural, que são necessários para a sua confecção, encerra em si um arquivo para se compreender o universo onde foi gerado revelando-se um termômetro de sua sociedade. Essa confiabilidade na cultura material pode ser buscada na tradição antiquária:

Para eles, o passado se revela de modo muito mais seguro pelos seus testemunhos involuntários, por suas inscrições públicas e sobretudo pelo conjunto da produção da civilização material. Não apenas esses objetos não tem como mentir sobre a sua época, como também dão informações originais sobre tudo o que os escritores da Antiguidade deixaram de nos relatar, particularmente sobre usos e costumes. (CHOAY, 2001, p.63)

O gênio, a inspiração do artista somado ao conhecimento técnico e erudição⁴⁹ possibilitaria o desenvolvimento de uma arte superior, capaz de condensar em si todo o conhecimento acumulado até sua época. Esta educação não se restringiria só ao artista, mas a toda a sociedade, dos que se utilizam deste conhecimento para produzir, domar a natureza bruta, aos que usufruem dessa produção; pois para se apreciar e compreender a profundidade do Belo também são necessários treino e educação do olhar.

O domínio da técnica aliada à erudição tinha como finalidade, nas Academias de Belas Artes, a ampliação de horizontes e possibilidades de criação para o artista, compreende-se então a necessidade dos exercícios de cópias das obras valorizadas, pois o aprendizado através da imitação aumentaria não só o repertório do possível, mas também os parâmetros a

⁴⁹ A erudição aqui é utilizada no sentido de educação adquirida para compreender as manifestações do pensamento. A base dessa educação, para Porto Alegre, seria constituída, primeiro, pela a gramática, chave de todas as línguas; a geometria onde se encontra a lógica e o conhecimento dos números e da extensão e por último, o desenho que possibilita a perfeição da vista na apreciação das formas e na compreensão do belo.

serem alcançados e superados. Segundo Winckelmann, o aprendizado dos iniciantes deveria partir da imitação da arte grega e não da natureza, pois a

[...] a imitação destas obras (...) poderia ensinar mais rapidamente, pois o artista encontra aqui, numa, a soma do que está disperso em toda a natureza, e aprende, através da outra, a que ponto a mais bela natureza pode elevar-se acima de si própria, destemida e sabiamente”. E acrescenta: “Mesmo se a imitação da natureza pudesse tudo dar ao artista, certamente não lhe daria a exatidão do contorno, que só os gregos sabem ensinar⁵⁰

A tradição do ensino artístico de aprender observando e copiando obras de grandes mestres, assim como o fascínio pelo legado artístico da antiguidade, é perceptível no pensamento de Porto-alegre. A obra de arte, conservando em sua matéria vários conhecimentos, tecnológico, estético, cultural, que são necessários para a sua confecção, encerra em si um arquivo para se compreender o universo onde foi gerado, revelando-se um termômetro de sua sociedade, uma vez que o artista busca, através da razão, a forma e a vida. O acúmulo de conhecimento que ele atribui à confecção de objetos é facilmente reconhecida na prática profissional: uma idéia que, requisitando do seu executor vários conhecimentos, materializa-se primeiro no papel através do desenho, a partir do qual serão estudadas as possibilidades de confecção e comparadas as soluções mais convenientes conforme os recursos materiais e intenção da obra, para tanto é necessário habilidade técnica, erudição, condições materiais e capacidade de abstração para unir o trabalho elementar à sublimação do Belo. Essas etapas revelam a maestria do artista e também a estrutura que seu lugar oferece para o trabalho.

⁵⁰ BORNHEIM, Gerd A. **O escorço Cultural**, p.65. Este autor aponta para a orientação que em Winckelmann não devemos tratar a imitação como naturalista ou realista, mas sim no sentido platônico. Para compreender mais sobre esta questão ver também MODICA, M. “Imitação” trad. Maria Bragança *In* Ruggiero ROMANO (Dir.) Enciclopédia Einaudi, vol. 25 [criatividade-tonal], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. Segundo MODICA, p. 17, “Parece que já para os Gregos do período Arcaico a noção de mimesis não indicava a reprodução e o reflexo mais ou menos mecânico do real, mas era concebida em referência a um conjunto de “valores sabidos” e geralmente partilhados, que hoje se poderiam definir como verdadeiros códigos culturais de caráter mais ou menos institucional, no sentido em que a atividade mimética não responde a puros automatismos, mas obedece a uma técnica, a um conjunto de normas e atos cuja funcionalidade em face de um fim é conhecida ou magicamente pressuposta.”.

3.3 Pintura Histórica

Formado em pintura histórica, Araújo Porto-alegre foi discípulo de Debret e Montigny na Academia Imperial de Belas Artes. Segundo Debret o pintor histórico se distinguia daquele que retrata figuras somente:

O primeiro, meditando sempre sobre as maravilhas que têm honrado o gênero humano, e sempre ocupado com o que possa enobrecer e elevar o espírito, acha-se sempre pronto, quando a ocasião se lhe apresenta, de fazer reviver na lembrança as preciosas coisas, e de as arrancar, por assim dizer, do esquecimento depois de longos séculos. O pintor mostra ainda muito maior sagacidade e talento quando animado de um nobre ardor, uma circunspeção adequada e uma exatidão verdadeira e persuasiva, traça sobre o pano um daqueles fatos memoráveis da história de seu país, de que talvez fosse testemunha. Deve, então, ser exato sem faltar as relações, nem esfriar o interesse, dará uma justa idéia não só da amplitude do seu gênio, como também da nobreza do seu caráter.(apud SOUZA, 1999, p. 291)

O gênero era considerado o mais elevado na tradição acadêmica. Além de questões pictóricas, tinha entre as suas preocupações a empatia com o espectador, agradando e instruindo-o ao colocá-lo como testemunha ocular da cena narrada. Para a execução das obras de pintura histórica eram realizadas pesquisas através de relatos orais, documentos e bibliografias, buscando dar à cena veracidade e verossimilhança. O pintor de história precisa conhecer bem tanto a história antiga como a do presente, o que o possibilita reconhecer quando um grande fato marca profundamente e para sempre a história de um país, sendo por isso autorizado a tornar o tempo, tema e objeto de sua arte. (SOUZA, 1999, p.291)

Segundo Porto-alegre, “Todos sabem que A Arte, esse elemento civilizador, nunca está isolada no artista, que a exerce racionalmente, porque o desenho ensina a ver e observar. [...]”(PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.30). O mesmo argumento, “o desenho ensina a ver e observar”, é utilizado por Debret em sua **Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil**, “Como bem treinado pintor de História, Debret abriu-se, ao longo de sua permanência no Brasil, à percepção da realidade aqui encontrada: “[...] graças ao hábito da observação, natural em um pintor de História, fui levado a apreender espontaneamente traços característicos dos objetos que me envolviam [...]””.(LIMA,2007, p. 71-79)

Talvez fosse melhor pensar esse hábito da observação, esse saber ver e apreender como naturalizados e não naturais. Naturalizados porque educados e adquiridos após muito estudo e exercício; educação, inclusive, como meta preciosa da pintura histórica que visava o Belo e, neste período, tinha como tema o registro da história pátria. Tanto a formação do

pintor de história, assim como seu exercício, mostra que a obra de arte pode conter chaves interpretativas e intenções do autor muito mais refinadas e extensas que um olhar sem intimidade com o universo da obra podem apurar num primeiro vislumbre. Como dizer que a arte, então, é isenta de interesses egoístas e materiais, ou transporta-se sem enganos de compreensão através do tempo e de quaisquer culturas?

A esta escripta universal devemos a comunicação das artes e da industria entre os finados e os vivos, entre os estranhos e os nacionaes.

Ella transporta todos os segredos da mechanica, todas as fórmulas da industria, todas as bellas das artes, todas as creações do genio, e concentra n'um gabinete, n'um ponto, por assim dizer, o universo conhecido, archiva idéas que os tempos desenvolveram e aperfeiçoaram; mostra-nos o verbo da infancia dos povos materializado no seixo do patriarcha, ou do apogeu da gloria symbolizado na columna cochleada, e por uma maneira tão clara, tão precisa, e com um cunho tão viridico, que não é dado á palavra e á escripta individualisal-o tão distinctamente.

A traducção que o viajante fas das impressões que recebe perante a natureza e as obras humanas, a descripção d'essa babel immensa que rodêa o nosso planeta, acha no desenho um complanador de todos os embarços e lacunas da palavra, porque o desenho é um espelho fiel da natureza e uma lingua que tem o seu elucidario nos olhos de todo o mundo.

A inscripção cuneiforme, a palavra do papyro, o sybolo (*sic*) do hieroglifo, a vóz d'essa sciencia exoterica, que guarda tantos e tão mysteriosos pensamentos, nunca poderia tornar-se intelligente ao homem de hoje e sem o desenho; porque entre este homem e o sacerdote antigo se interpõe aquelle terrivel Sudario do tempo, que obscurece as maiores verdades e empana a lus da primitiva; ha uma especie de prisma que decompõe a tradicção e translus toda sorte de enganos através dos tempos; pelo contrario o templo, o arco triumphal, o amphitheatro, e a naumachia, a pyramide, o cippo, e todas as memorias monumentaes levantadas á divindade, ao homem ou aos fastos nacionaes, são conservadas e transportadas por esta terceira forma do pensamento, sem commentarios, hypotheses, conjecturas, ou o socorro de algum systema engenhoso, que mais abrilhanta a sagacidade do seu inventor do que esclarece a verdade. (PORTO-ALEGRE, 1855, MANUSCRITO DL 653.21)

Se assim fosse, seu estudo, e consequentemente sua história, não exigiria tanta leitura e buscas de arquivos, como ele próprio o fez.

Nesse sentido, Porto-alegre, pela sua formação, já teria familiaridade com a pesquisa histórica. Apesar de nem sempre expor os arcaibouços de sua pesquisa, principalmente quando se refere às questões contemporâneas do Brasil, há momentos em que ele faz questão de afirmar a seriedade de seus estudos “*autenticados por documentos e pelas origens fieis d'onde os colhi*”, como no caso da **Iconographia Brasileira** (1856), onde ele utiliza documentos de arquivo de Cúria, decretos, inventário de músicas, periódicos de época e relatos de testemunhas.

Ele se considera historiador e, por sua formação na Academia Imperial de Belas Artes, como ele mesmo argumenta, tem um olhar mais aguçado para a história plástica ou história do desenvolvimento das formas.

Os que, como eu, tiverem visto bastante e [riscado: estive=] se acharem em estado de comparar, verão que tudo quanto digo é verdade na parte ou especialidade que me pertence; e [riscado: que] se houver ali algum juízo errado, não é elle um fructo de preocupações, porque as não tenho, mas sim o resulthado da minha insufficiencia [riscado: ignorancia] ou de alguma informação menos exacta. Tenho bastante independencia de animo para me não acanhar diante das irritações vaidosas do falço patriotismo, [riscado: o maior inimigo do progresso dos homens.] do traiçoeiro antagonista da verdade e inimigo de todo [riscado: verdadeiro?] o progresso e perfectabilidade. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.30)

A formação de pintor, e, por que não, o exercício de professor de academia e contribuições para os periódicos, trouxeram para seus textos uma organização textual fluída, mesmo quando necessitam de descrições mais detalhadas, sem embaraços para transmitir ao leitor uma iconografia minuciosa como uma tela construída através de palavras. Nos escritos de Araújo Porto-alegre utilizados para a pesquisa, e desconhecemos se há algum desse caráter, não encontramos um que se detivesse exclusivamente sobre o exercício do historiador, como já havia na Europa, mas momentos circunstanciais, às vezes pequenas frases que utilizamos para tentar compor qual seria um possível pensamento de Araújo Porto-alegre sobre a sua contribuição como historiador.

A propósito dessa orientação, alguns elementos da trajetória de Araújo Porto-alegre colaboram para que essa atividade seja considerada por mim como uma produção textual consciente dos critérios das possibilidades de uma história da arte: o seu contato com a biblioteca da Academia, cujo acervo, embora precário, aponta para uma tradição de ensino das próprias Academias de Belas Artes européias, assistia a formação de pintores de história. O seu acervo procurava contemplar a exigência desta formação, possuindo obras sobre história antiga e exemplares da revista do IHGB - que provavelmente tinha como objetivo colocar os artistas a par da história pátria⁵¹. Na sua estadia no Velho Mundo freqüenta o Instituto Histórico de Paris, que já possuía uma seção destinada às Belas Artes e literatura, onde contribuiu com estudos sobre a arte brasileira. Quando assume o cargo de diretor da

⁵¹ Para saber mais sobre o assunto ver: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1855-1890** PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente.**

AIBA, propôs uma disciplina de história da arte, cuja responsabilidade seria dele de ministrar o curso, mas que somente mais tarde se efetivaria de fato.

Encontramos em seus escritos a oposição barbárie/civilização, natureza bruta/universo humano, argumento utilizado para a hierarquia dos gêneros pictóricos, colocando a pintura histórica acima da pintura de paisagem pela presença do homem e sua ação civilizadora. Em seus textos raramente Porto-alegre fala sobre os índios, da natureza selvagem, a Arte é fruto da civilização, e a História também opera sobre esse universo.

Há, portanto, semelhanças entre a história escrita e a pintura de história quando se preocupam com a educação do público, procuram registrar fatos memoráveis, visam contribuir para o progresso da pátria, possuem como sujeito de suas narrativas a centralidade da ação humana no tempo-espaço, partem da pesquisa de fontes para compor suas narrativas. Contudo, a diferença entre elas não se encontra apenas no suporte que as expressa (texto escrito ou tela pictórica), mas também no grau de liberdade para compor a obra, a liberdade poética da criação do artista que devia buscar a verossimilhança, e o historiador possuía um compromisso com a verdade e a crítica.

3.4 A História da Nação

Araújo Porto-alegre se revela consciente sobre os interesses políticos que envolvem a história oficial e as dificuldades do trabalho de historiador em desvelar o passado.

Em uma nação que consigna os nomes dos mandatarios; e nunca o dos que executão a obra, é difficil encadear os factos d'essa força latente e progressiva de todas as sociedades, epocas superiores, e discriminar atravez dos documentos officiaes o obreiro immortal, o homem da consummação, sem o qual todos os projectos e ordens humanas não passariam de uma collecção de sonhos e de desejos, que se apellão para um futuro incerto, e se aventurão por vaidade e ostentação. (PORTO-ALEGRE, 1856, p.349)

Todos os textos que estudamos, de certa forma, são uma contribuição à história pátria, uma vez que ele mesmo se compreende como um bom homem, e um bom homem se dedica e se sacrifica para contribuir para o progresso da civilização de sua pátria. Embora laudatório à Dinastia herdada de Portugal, defensor da ordem e, sobretudo, contra as revoluções

anárquicas e rupturas bruscas, há espaço para críticas do que ele chama de interesses egoístas e materiais, a censura das luzes como no caso da Inquisição e de tiranos, características de épocas de decadência. Daí decorre a função da escrita da história, questão moralizante sempre presente em seus estudos:

Para contrabalançar as más tendencias, e guiar o espírito da mocidade, as grandes nações, que são aquellas que tem severos e proveitosos pensadores, estabelecem premios para os vivos, e um culto especial para os mortos; estabelecem pantheões diversos, afim de que estes fallem às vistas do povo, e ao coração do homem intelligente. Estes pantheões não são somente de pedra e cal, não são unicamente composto de mausoleos, cenotaphios, ou outros jazigos monumentaes, onde se ostentam o marmore e o bronze, são tambem compostos de livros especiaes, cujas narrações edificam, como a palavra solemne da historia. (PORTO-ALEGRE, 1856, p.349-378)

Mesmo não admitindo, Porto-alegre é um homem que domina a linguagem e seu uso político. Como orador e pintor de história, percebe-se que tem consciência dos usos que podem ser feitos da história, assim como da relação entre intenção do autor - como narrar/ o quê narrar - recepção do público.

O estudo feito para o Imperador D. Pedro II, em 1853, sobre os *meios práticos para desenvolver o bom gosto*, utiliza-se largamente do argumento histórico para convencer, mostrando o estudo do passado como um espaço de experiência válido para reflexões sobre as possibilidades das ações sobre o futuro,

O maior engenho do mundo, uma d'essas almas como a de Leonardo da Vinci, ou Miguel Angelo Buonarote, [riscado: nada] pouco faria no Brasil: porque as bellas artes ainda não fasem parte da nossa existencia social [...]Debaixo dos auspicios dos soberanos [riscado: inteligentes] e de huma aristocracia intelligente se fiserão todas essas produçoens [...] A historia dos Medices, a de Francisco 1.º, a de [riscado: Fernando 4.º] Carlos 3.º de Napoles, a de Luiz da Baviera, a de Guilherme da Prussia, a de Luiz Philippe e a dos Czares, demonstrão o quanto pode a vontade de um principe, e os triumphos obtidos pelo benigno insuflo d'esta lei viva, d'este grande elemento de ordem e de progresso. [riscado: continuado.]. [...] Não ha proveito em seguir [riscado: a ganhar dos] erros do passado: oq é bom continua e o que é mau extingue-se [riscado: acaba-se]. (PORTO-ALEGRE, 1853, MANUSCRITO DL 43.13)

Monarquista, em uma das cartas enviadas a Paulo Barbosa ele reafirma essa escolha política e renega a opção da República, porém, se admite que o Rei seja a lei viva que organiza a existência social, também defende os avanços conferidos pela Constituição, legado que promove largos elogios a D. Pedro I. Temos num curto trecho várias lições de história,

sutilmente lembrando ao Imperador de seu papel de mecenas, assim como de responsável pelos progressos da nação, com poder para mudar o estado de abandono da Academia.

A forma como ele estabelece o papel do rei é contratualista, responsável pelo bem estar do povo, regulando os deveres e direitos, assegurando dessa forma segurança e liberdade aos súditos. No trecho abaixo, temos como a arte acaba expressando o seu momento político dentro da dinastia portuguesa:

N'aquelle admiravel edificio, e nas Capellas incompletas está a demonstração [riscado: d'esta] das causas d'esta paralytia do espirito artistico. Este espirito subio o quanto podia subir-se nos tempos de D. João 1º até D. Manoel; subio até o momento em que o artista parou na alturas das Capellas incompletas, que la estão. para testemunhar o genio creador dos portuguezes, e o seu sentimento do bello.

Pela morte de D. Manoel veio D. João 3º e com elle a castracção da potencia creadora; (*sic*)

O monachismo (*sic*) invadio todas as avenidas do pensamento; a arte nada poderia ser em epocas em que [riscado: a educação/clima] o principe, lei viva, e centro de todo o movimento material e intellectual, era dividido em duas partes: o corpo entregue ao aulico, e a alma ao frade; corpoe alma entregues ao egoismo, e educados em uma sociedade hypocrita; e onde ha hypocrisia não ha creação, porque o actor não author. No monachismo ha uma tendencia a immobilidade, e essa tendencia foi bem pronunciada pelo estabelecimento e obra da inquisição, inimiga de toda a philosophia que tendem em busca de qualquer verdade.

[...] E que progressos fiseram as artes de D. João 3º ao Cardeal D. Henrique? Não fallo no tempo da escravidão hespanhola, que foi o do mesmo pensamento. Mas que progressos fiseram ellas de D. João 4º ate o momento em que D. João 5º se pos uma lucta com os dous colonos, o jesuitismo, e a inquisição? Nenhum.

Quando Mafra se edificava, ja a lucta do rei real com o rei frade estava bem pronunciada; lucta que [riscado: terminou] continuou ate que o Marques de Pombal apparecesse. Com a queda d'este grande e terrivel homem, renasceram e reagiram os elementos contrarios, e a decadencia continuou. Tudo quanto se fes foi imperfeito, tudo incerto, [riscado: tudo insignificante] como essas estatuas allegoricas que ornã a entrada do palacio d'Ajuda [...] (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL653.30)

3.5 As questões de seu tempo

A pluralidade de atividades que exerceu encontra um eixo de raciocínio na sua formação específica que trouxe reflexões e indagações permanentes em seus textos. Sempre atento à Arte, inserido no debate do romantismo sobre a formação da nação, os manuscritos revelam o exercício de pensar a Arte e o Brasil perante as teorias de sua época.

Enquanto na Europa de Ranke, o sentimento de nação aglutina o território e organiza um Estado Moderno, o impasse brasileiro inverte a ordem, temos primeiro um Estado que agora necessita de alma e sentimento de pertencimento e união.⁵²

Esse é o ponto crucial das preocupações de Porto-alegre. Apesar da Arte ser um importante eixo da sua formação, e portanto deve ser considerada uma raiz epistemológica fundamental de seus pensamentos, o momento e o local parecem exigir dele reflexões sobre temas comuns, como por exemplo a nação.

Dessa forma compreende-se a importância da tese de Martius para o momento, que afirma ser o Brasil algo novo, inédito na história da humanidade, pela confluência das três raças em uma única nação, assim como a defesa de histórias particulares, das raças e regionais para poder abarcar as muitas diferenças, que depois juntas conformariam uma história nacional (MARTIUS, 1845). Martius trocou correspondências com vários brasileiros, entre eles encontramos no arquivo do Instituto Histórico e Geográfico brasileiro, cartas dirigidas a Porto-alegre entre 1859 e 1863⁵³, também cartas publicadas pelo mesmo instituto para Paulo Barbosa (MARTIUS, 1991), amigo e padrinho do filho mais velho de Porto-alegre, assim como a indicação de correspondência entre Capanema, concunhado de Porto-alegre, e o naturalista. A tese de Martius é considerada a fundadora da democracia das raças no Brasil pela proposta de inclusão do estudo das três raças originais e da sua mescla. Contudo não se deve esquecer que Martius era um naturalista, e também afirma o caráter filantrópico da superioridade portuguesa em relação às outras raças.

“Qualquer um que se encarregue de escrever a história do Brasil, paiz que tanto promete, jamais deveria perder de vista os elementos que ahi concorrerão para o desenvolvimento do homem. São porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de modo muito particular tres raças a saber: a cor de cobre ou americana, a branca ou Caucasiana e enfim a preta ou ethiopica. Do encontro, da mescla de relações mutuas e mudanças d’essas tres raças formou-se a actual população, cuja historia por isso mesmo tem um cunho muito particular [...] vendo nos um povo nascer e desenvolver-se da reunião e contacto de tão differentes raças humanas, podemos avançar que a sua

⁵² “*A un poder del espíritu hay que hacerle frente apelando a las propias furzas espirituales. A la supremacia que otra nación amenaza con ejercer sobre nosotros sólo podemos oponer el desarrollo de nuestra propia nacionalidad esencial, real y existente, tal como se manifiesta en el estado.*” RANKE, Leopold von. **Pueblos y Estados en la historia moderna**. México Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 97.

⁵³ PORTO-ALEGRE, Cartas ao Dr. Karl Friedrich Philipp von Martius, DL 843.15, 6 documentos, 1859-1863, Coleção Araújo Porto-alegre, Arquivo do IHGB. Cartas de Martius a Araújo Porto-alegre (Munich, 18/fev./1862), transcrições datilografadas por Hélio Viana para artigo no jornal do Comércio (05/fev./1967), DL 1369.010, Arquivo Hélio Viana, IHGB. Nas notas do professor Hélio, encontramos a referência a correspondência mais assídua entre o concunhado de Porto-alegre, Capanema, e Martius. Nas cartas entre Martius e Porto-alegre que localizamos há a intenção de envio de material para a obra de botânica brasileira.

historia se devera desenvolver segundo uma lei particular das forças diagonais.”(MARTIUS, 1845)

Como veremos mais a frente, a teoria da confluência inédita das três raças, apesar de não ser citada diretamente por Araújo Porto-alegre, parece repercutir em suas buscas, como a constância do tema da emigração ou transplante de raças em outros solos e convivência de culturas de origens diferentes. Também pode ser um ponto que o possibilite tratar da História de Portugal como a história da antiguidade do Brasil.

Homem erudito e crítico, Porto-alegre, provavelmente, não somente cita vários autores retoricamente, como aplica essas teorias em dois momentos: na história da humanidade e nas peculiaridades dos fatores que compõe a realidade brasileira. Defendendo a arte como elemento civilizador e termômetro da sociedade em que o artista está imerso, ele busca através da história plástica elementos da organização social, moral e política contrapondo-os ao determinismo naturalista. *“Humboldt [Alexander] quer que a verdade seja so para os amigos: não compartilho a crença do grande naturalista, que fasia uma secção entre as verdades da natureza physica e as da natureza social do homem.”* Em um momento em que há uma valorização do clima natural sobre o homem e da frenologia⁵⁴, por exemplo, há, em seus textos, uma ênfase no meio social, como leis, governo e, sobretudo a educação:

Estas concessões do espirito á materia nos tem retido no verdadeiro progresso e no caminho do posto que nos compete. Temos sido os maiores ingratos

⁵⁴ A sofisticação crescente das ciências biológicas, durante o século XIX, possibilitou o surgimento da idéia poligenista que contestava a origem única do Homem como queriam os dogmas da Igreja. As diferentes raças humanas eram compreendidas como espécies diferentes, possibilitando a análise do comportamento humano pelo viés biológico. A frenologia e a antropometria interpretavam a capacidade humana pelas características físicas do indivíduo, como feições, tamanho e proporção do cérebro. Esses estudos foram utilizados para pesquisas sobre doenças mentais e criminalistas, procurando determinar as características biotípicas desses indivíduos como leis naturais que determinavam o seu comportamento psíquico e social. Ver Lilia M. SCHWARCZ, *“Naturalizando as diferenças”* In **O espetáculo das raças**, p. 47-54. Essas teorias acabavam por enquadrar a população mestiça do Brasil em um rótulo bem incomodo, uma vez que os traços físicos pejorativos coincidiam com biotipos não caucasianos. As conseqüências desse tipo de teoria para nossos bons homens, e claro para a imagem de uma nação que estava fazendo todos os esforços para estabelecer uma imagem positiva, não passam despercebidas por Porto-alegre: “[...] Foi José Mauricio um homem de estatura mais que ordinaria; tinha uma physionomia nobre, um olhar penetrante, e luminoso quando regia a orchestra, ou fallava da arte; as dimensões e saliencias osseas do seu todo, mostravam que havia sido de uma forte constituição. Tinha nos labios, na fórmula do nariz, e na saliencia dos pomolos os caracteres da raça mixta. O dr. Danessy, phrenologista e discipulo fanatico de Gall, possui uma cópia da mascara acima referida [de José Mauricio] no seu gabinete em Paris, mas nas suas indagações enganou-se redondamente, o que bem prova a respeito do cerebro e suas protuberancias externas, que as mais das vezes o miolo é quem decide e não a casca. Estes enganos do mesmo doutor se repetiram outras vezes na legação brasileira, depois de haver apalpado um grande número de cabeças brasileiras. [...]”. Manuel de Araújo Porto-alegre. *“Iconografia Brasileira”* in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo XIX, Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1856. P. 368-369.

para com a Providencia Divina, que é possível, pois que lhe devemos infinitas graças!

Deus destinou o Brasileiro para as maiores coisas, mas elle tem dormido criminosamente. Dotados de todos os mimos da intelligencia, tudo emprehende e executa admiravelmente, cheio de imaginação, abrange todas as artes sublimes e de imitação; de uma percepção finissima, elle advinha todas as maximas da esthetica; possuidor de uma locução brilhante, nasceo orador e com todas as qualidades do improvisador expontaneo, e alma da palavra ninguém o excede em generosidade, porque dá o que tem e perdoa com facilidade; activo quando se desperta, e valente e destemido no campo do combate. Taes são as suas qualidades admiraveis, e que postas em jogo convenientemente podem dar o mais brilhante e supperior de todos os resulthados! Mas, perguntar-me-hão, o que é que paralyza tantos dotes, e para por em relevo o contraste d'esse ente perfeito que descrevemos com as qualidades do Brasileiro?

Esta paralyssia provem toda da educação. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 654.31)

Entre esses fatores de natureza física e moral encontramos um papel acentuado ao Governo como sujeito histórico, que de certa forma se aproxima do papel atribuído ao Estado por Ranke

“O Governo é a parte da intelligente da nação chamada para guial-a na ordem e no progresso; e para reagir contra todas as más tendencias. A sua influencia e immensa em tudo, e tão grande que elle pode desmoralisar rapidamente uma nação.” [Por outro lado], Estes elementos artisticos foram os resultados das epochas anteriores, assim como os que appareceram no reinado de D. José. [riscado: e D. Maria] porque os homens não escreviam como cogumelhos, e nem a intelligencias se desenvolvem, se aperfeçoam e se elevam pela vontade pura dos governos: é preciso que ellas já achem uma temperatura social para fecundal-as, mormente nos governos absolutos, onde o rei é a lei viva, [riscado: que se irradia] cuja influencia se irradia por todos os angulos sociaes, fecundando, [riscado: ou] estancando, e muitas vezes esterilizando todos os germens de grandesa e prosperidade. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.30)

A história da arte de Araújo Porto-alegre pode ser pensada de três formas: como história dos artistas, como desenvolvimento das formas e como estética. A história dos artistas se aproxima mais da produção do IHGB e valoriza a biografia do artista. A história da estética é mais preocupada com pressupostos teóricos que estabeleçam elementos conformadores da arte, mais próxima da tendência da filosofia da história. O desenvolvimento das formas, ou história plástica foca o olhar propriamente no objeto de arte, partindo de uma *ekphrasis* passa a estabelecer a iconografia para, depois de compor o conjunto observado, focar em elementos estratégicos, finalizando com a significação histórica através da iconologia.

3.6 A memória como elemento aglutinador da nação

A memória para Porto-alegre é o motor que desenvolve o sentimento de pertencimento à uma tradição, e nos seus textos esta ausência do conhecimento e reconhecimento passado parece ser a pior mazela do Brasil.

[...] A facilidade que temos em adquirir livros estrangeiros nos desvia de um estudo sério das cousas da pátria: a maior parte dos nossos jovens conhecem mais as riquezas naturaes e as tradições alheias do que as próprias; conhecem mais os individuos estranhos do que os nacionaes.[...] (PORTO-ALEGRE, 1856, p.349-378)

A **Iconographia Brasileira**, de 1856, seria parte de um estudo maior, onde haveria uma coleção de imagens às quais juntaria algumas notícias biográficas, buscando um pensamento nacional. Esses exemplos serviriam para frutificar no ânimo da mocidade outros pensamentos nacionais de maior valia.

[...] O espírito da actualidade começa a reagir contra a escola do indifferentismo, contra o esquecimento dos mortos; contra as praticas da ingratição, que são a base da imprevidência e decomposição social.

O filho que não derrama uma lágrima, ou não lança uma flor sobre a sepultura do seu pai, ensina a seus próprios filhos a ingratição; assim como a geração que não comemora os serviços de seus antepassados, prepara-se para receber o mesmo esquecimento que a deslustra: a humanidade é uma cadêa de idéias, cujos elos estão na memória sucessiva do homem. [...] (PORTO-ALEGRE, 1856, p.349-350)

Enquanto a Arte é o termômetro do desenvolvimento civilizatório, reveladora do ponto máximo que a sociedade alcançou numa dada época, a memória é o elemento enraizador que aglutina os homens.

Saber o passado torna-se importante, não somente como horizonte de expectativas, mas como unidade ontológica, saber de onde viemos, o que fizemos e quem somos, perguntas imprescindíveis na conformação de um sentimento de pertencimento a uma família, quer como grupo comunitário ou transferido para a analogia de pertencimento a um Estado na forma de nação.

[...] Felismente para a mocidade, os homens da actualidade começam a ver que a grande patria não está na extensão do solo, que a nacionalidade não é o individuo, e que o almanak oficial pouco significa, quando o seu pessoal não se

exorna do amor da patria, e dos dons da intelligencia. [...] (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 66.16)

A ‘memória sucessiva do homem’ é uma prática inerente da condição humana, e começa dentro das relações familiares, do cotidiano homem-à-homem, que transmite e perpetua um amplo espectro cultural, permitindo a ligação entre gerações diferentes: “[...] *a mocidade é sempre espelho das idéias e práticas de seus pais.[...]*” (PORTO-ALEGRE, 1856, p.350)

Entendendo que o ato cotidiano dos espíritos secundários não é necessariamente acompanhado de uma reflexão crítica sobre o que deve continuar ou o que é necessário mudar, Porto-alegre considera dois agentes importantes na história: o governo das nações e o obreiro da civilização. Tanto um quanto o outro, embora frutos do seu tempo e lugar, são responsáveis por viabilizar as mudanças, guiando os demais.

A história seria um dos instrumentos que poderiam utilizar para essas mudanças, tanto para si, tornando-se um estudo crítico e reflexivo que permite avaliar as necessidades e limites do presente, quanto para os demais, revelando exemplos a serem seguidos e despertando os laços afetivos do amor à pátria.

Em correspondências com Paulo Barbosa Silva, Porto-alegre chama o Rio de Janeiro de Rio Letes⁵⁵, e não parece haver nada pior para ele. Tanto esquecer quanto ser esquecido, assinala uma morte absoluta, a ausência da razão e da utilidade.

Herdeiro da tradição da Academia das Belas Artes, os valores da busca incessante do Belo e da função do artista transpassam para outros campos, o aprimoramento material e moral se associam como marca indelével, envolvendo o termo utilidade de significados práticos e morais.

Podemos ainda pensar em outros elementos característicos da historiografia de Porto-alegre. Uma delas é sobre a longa consideração que prestou ao Marques de Pombal e a Sra. D. Amélia, separados no tempo, mas unidos pelo mesmo espaço do palácio em que habitaram e pela condição dramática do fim de seus destinos⁵⁶. Buscamos *na Iconographia Brasileira* três pontos que nos fazem avançar para além do simples elogio.

⁵⁵ Cf. GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia grega e romana**, p. 274-275: “Lete, o Esquecimento, é filho de Éris (a Discórdia) e, segundo uma tradição, mãe das Cáritas (as Graças). Deu o seu nome a uma fonte, a Fonte do Esquecimento, situada nos Infernos, de que os mortos bebiam para esquecer sua vida terrena. De igual modo, na concepção dos filósofos, de que Platão se fez eco, antes de regressar à vida e de retomar um corpo, as almas bebiam desse líquido, que lhes tirava a memória do que tinham visto no mundo subterrâneo. [...] Lete transformou-se numa alegoria, o Esquecimento, irmã da Morte e do Sono. É a esse título que ela frequentemente mencionada pelos poetas.”

⁵⁶ “[...] Que palacio memorativo! Duas grandezas decahidas pelas vicissitudes do tempo: A do Marquez, que encheo a Europa com o seu nome illustrou Portugal e seus dominios com o seu genio creador; e a d’aquella

Primeiro a colocação do Tempo como juiz das coisas humanas. Afastadas as necessidades do momento e interesses pessoais e políticos, as grandes obras e os grandes obreiros da civilização ganham a eternidade, mesmo que em seu próprio tempo seus contemporâneos não reconheçam seu mérito, o Tempo se encarregará de fazer-lhes justiça, assim como de varrer os equívocos. O raio que pulveriza o simulacro do homem, resvala quando o seu pedestal está baseado na justiça eterna sobre idéias úteis, porque as idéias são imortais, e nunca perecem com a matéria que as revela a seu modo.

O estabelecimento desses pantheões de memória são prêmios para o indivíduo que sacrificou a esfera pessoal à uma missão maior, uma forma de reconhecimento desse esforço e mérito, servindo também, através da divulgação desses atos, para estimular entre os jovens que novas ações exemplares se ergam. Esse pantheão, a princípio organizado a partir do julgamento dos homens sujeitos a limitações como a inveja ou interesses pessoais, tem no Tempo o seu corretor, pois se forem indignos a sua obra se perderá, e aos que forem injustamente esquecidos, a longevidade de sua obra acabará por restaurar o lugar justo do indivíduo.

“[...] O homem que inscreveu todo o ser social no circulo da família, cumpriu o dever que lhe impõe a ordem; os seus restos mortaes não pertencem à pátria, como os d’aquela que se votou a grande missão civilizadora, ou o que fez abnegação de si por amor ao próximo. Aos architectos da civilização deve somente pertencer esta recompensa.[...] (PORTO-ALEGRE, 1856, p.351)

Também temos nestes nomes, o marques e a imperatriz, dois exemplos de *Homem histórico* dentro de seus textos, um indivíduo que pertence à história pátria pela missão

illustre quão virtuosa senhora, que partindo da grandesa napoleonica desceo com ella na peripecia de Waterloo. [riscado: Sancta Hellena], para do exilio subir de novo ao throno americano, cingir a dupla coroa de dous mundos, e voltar depois de novas peripecias a vida privada. O que são as coisas humanas?! Á filha do principe Eugenio se poderia applicar aquelles dous versos de Manzoni, [riscado: dedicados á memoria] ao primeiro Napoleão:

Due volte nella polvere,

Due volte sugli altari.

Duas grandes realesas, dous dramas immensos nos revelam aquella morada, a do genio e a da magestade; ambas [riscado: decahidas]. A viuva do principe apostolo da liberdade maior portuguez d’este seculo, pelas duas Constituiçoens que dera a dous [riscado: mundos] povos em dous mundos [riscado: pelas duas coroas que entregou a dous filhos], pela sua coragem e piedade, veio habitar na casa do maior portuguez do seculo passado! (X)[margem lateral esquerda: X Do ministro que escureceo o nome de seu rei [riscado: pela sua omnipotencia] por ser alma de um tal reinado!] As coroas reaes e imperiaes e o talento, dadas do ceo, ali se consorciam em recordações differentes, as bem grandes pela sua variedade de seus destinos, e pelas memorias que deixaram! Ella e o Marquez [riscado: desceram pela] obedeceram à vontade de Deus [riscado: dous --- poderes: a do] os povos e os reis, [riscado: ambos] considerados como leis vivas, lhes foram [riscado: e ambos] ingratos. [...]”. PORTO-ALEGRE, *Uma visita ao mosteiro*, DL 654.13, Coleção Araújo Porto-alegre, Arquivo do IHGB.

civilizadora que levou a abnegação de si mesmo e dos seus interesses pessoais por amor ao próximo. Esta afirmação é muito próxima do conceito de Alma Bela,

[...] a expressão foi usada pela primeira vez por Frederico Schiller para indicar o ideal de Alma não só “virtuosa” (isto, é, cuja vontade é determinada pelo dever), mas “graciosa”, no sentido de que nela a sensibilidade concorde espontaneamente com a lei moral. “Chama-se Alma bela, diz Schiller, a alma em que todo o sentimento acabou por assenhorear-se de todas as afeições do homem, a ponto de poder abandonar sem temor à sensibilidade a direção da vontade, sem nunca correr o risco de achar-se em desacordo com as decisões desta [...] Uma Alma bela não tem outro mérito que o de existir. Com facilidade, como se o instinto agisse por ela, cumpre os deveres mais penosos pela humanidade e o sacrifício mais heróico, que ela arranca ao instinto natural, parece livre efeito daquele mesmo instinto”[...] (ABBAGNANO, 1988, p.31)

A lembrança da Sra. D. Amélia é comparada à protetora de Rubens, e não é o único texto em que elogia as virtudes da Imperatriz, sempre lembrada na tragicidade de sua vida,

Não se vio ha dous seculos [riscado: a humanidade] Maria de Medices asilada na casa de Rubens, d’esse Homero das cores, que a havia divinizado [riscado: n’essa] na epopea que exorna as paredes do Louvre, e fas a inveja de todas as naçoens cultas? Mas ha uma grande differença entre as duas princesas. A esposa de D. Pedro 1º descera ao tumulo cobertas de bençoens, e respeitada por quantos presam a virtude, e a resignação na desgraça.

Ressalva feita, que este homem histórico refere-se sempre a esfera pública, enquanto sujeito transformador de sua época, e por isso elo de entendimento entre o historiador e o período que tenciona debruçar-se em seus estudos, mas não necessariamente a homens ilustres da história oficial:

[...] conhecida a biographia de todos os homens salientes de uma época, seja qual for a sua acção civilizadora, está conhecida a história d’aquelles tempos, porque nos seus actos, nas suas idéas, nos seus resultados, está o movimento geral, as peripecias do drama animado da sociedade, onde cada um d’esses individuos foi actor e compositor. (PORTO-ALEGRE, 1856, p.349-378)

A Imperatriz viúva nos serve também de memória viva para nos remeter a D. Pedro I, e a forma como Porto-alegre condiciona sua fidelidade a Dinastia de Bragança e reafirma o momento da Independência como marco histórico.

Esse sacrifício virtuoso do sujeito histórico, distinguindo-se pela utilidade e nobreza, lembra tanto a figura do herói, como a sublimação espiritual dos mártires através do sacrifício

cristão, anulando suas fraquezas do passado. Caso exemplar do primeiro imperador, cujo adultério e outras fraquezas da juventude são perdoadas.

“[...] Seria bem digna da protecção do governo uma obra popular em que viessem os retratos e a vida de todos os homens uteis ao Brazil, porque n’essa republica da morte encontraria a mocidade incentivos e esperanças para todas as vocações [...]”(PORTO-ALEGRE, 1856, p.354)

Importante também em sua obra, é a abertura para outros sujeitos históricos como obreiros da civilização, homens comuns que foram úteis ao país, justificativa plausível para o resgate de biografias como os artistas mulatos e escravos do período colonial, mas também a defesa de seu lugar na posteridade como artista.

Mocidade, deixai o prejuizo de almejar os empregos publicos, o telonio das repartições, que vos envelhece prematuramente, e vos conduz á pobreza e á uma escravidão continua; applicai-vos ás artes e á industria: o braço que nasceu para rabote ou para a trolha não deve manejar a penna. Bani os preconceitos de uma raça decadente, e as maximas da preguiça e da corrupção: o artista, o artifice e o artesão são tão bons obreiros na edificação da patria sublime como o padre, o magistrado e o soldado: o trabalho é força, a força intelligencia, e a intelligencia poder e divindade. (PORTO-ALEGRE, 1855, MANUSCRITO DL 653.21)

Essa introdução de homens do cotidiano, embora também tenham essa obrigação de se sacrificar em prol de um bem maior para se tornar um sujeito histórico, pois segundo ele um bom pai de família, um cidadão honesto e probo nada fez além de seguir a ordem, não contribuindo desta forma para a marcha da civilização, segue uma via dupla: por um lado um panthão de memória de obreiros retirados da obscuridade serviria de exemplo para todos os setores, por outro reafirma a sua recusa da história oficial e uma certa forma de contrato social, com deveres e obrigações tanto de governantes como governados, assim como o pensamento histórico que por um lado tem o Espírito, providência, mas também tem a ação humana já atuando no mundo. Por outro lado, esses homens aplainam o caminho para a manifestação do Belo, uma vez que esse patamar só é atingido pelas civilizações adiantadas. Dessa forma podemos concluir que arte e história para Porto-alegre caminham na evolução da educação estética, sendo a Arte a grande potência histórica que se revela nos seus estudos.

4 Da Academia à Nação: A história da arte de Araújo Porto-alegre

Era desejo e orientação de Debret que Porto-alegre se tornasse o historiógrafo das artes brasileiras, e ele mesmo defendia a necessidade de um Vasari brasileiro, alcunha que buscou para si pelos trabalhos desenvolvidos.

A ênfase no ineditismo de seu trabalho no Brasil merece atenção. Analisando as formas de abordagens do material visual e os profissionais que atuam neste exercício em um passado muito mais recente, o texto data de 1991, Ivan Gaskell inicia as suas ponderações de uma forma nada animadora: “Embora os historiadores utilizem diversos tipo de material como fonte, seu treinamento em geral os leva a ficarem mais a vontade com os documentos escritos. Conseqüentemente, são muitas vezes mal equipados para lidar com o material visual [...]. Essa carência não continuaria a existir, se os historiadores fossem informados de algumas das preocupações que dominam os pensamentos e a prática daqueles que lidam com o material visual.” (GASKELL, 1992, p.237)

Buscando verificar as afirmações de Gaskell, utilizamos o estudo de Germain Bazin, em **A história da história da arte**, para entender as raízes destas afirmativas. Observando o vasto repertório de historiadores que Germain Bazin estabelece desde o Quattrocento é difícil entender o pessimismo de Ivan Gaskell. Mas os historiadores da arte apontados por Bazin sucessivamente encontram-se dentro do circuito artístico (BAZIN, 1989)– o que reintera o problema colocado por Gaskell, e não nos parece coincidência que o estudo sobre a história das Academias de Nikolaus Pevsner, **Academias de arte: passado e presente** (PEVSNER, 2005), guarde uma imensa familiaridade de indivíduos e lugares com o trabalho de Bazin.

Acompanhando o estudo de Bazin temos que os primeiros objetos de reflexão sobre as artes são baseados na maneira de cada pintor, resultando num debate sobre a concepção artística, a estética e a técnica, os registros escritos destas questões produziram inúmeros tratados teóricos no Quattrocento. Estes autores estavam buscando justificativas para as suas escolhas, seja num passado próximo ou na Antiguidade, procuravam “a época daqueles a quem se deve, segundo se pensa, a iniciativa da restauração das artes.” (BAZIN, 1989, p. 14) Mais a frente ele define com clareza quem está sendo denominado historiador da arte neste período: “No entanto, ainda estamos bem longe da arqueologia, pois todos esses arquitetos,

pintores e escultores que perscrutaram tais vestígios [monumentos, ruínas, esculturas, arquitetura, moedas, camafeus e os mais diversos fragmentos materiais] não se preocupam em conhecer-lhes a sucessão cronológica [...]”(grifo nosso) (BAZIN, 1989, p.15)

Retomando o exemplo dos antigos, esses artistas buscaram imitar a natureza para atingir a beleza. Mas esses tratados também buscavam a elevação de arte mecânica para o *status* de Arte Liberal, e à medida que conseguem o rompimento do vínculo do artista com as guildas e corporações de ofício, surgem as Academias e uma nova doutrina: a autoridade artística dos mestres, substituindo o antigo dogma⁵⁷.

Esses estudos serviram para registrar os ensinamentos da tradição artística, assim como possibilitaram o debate sobre a concepção de Arte/artista, determinando a fortuna crítica de obras e artistas conforme a época.

Para Michel de Certeau a operação histórica se refere à combinação de um lugar social, de práticas científicas e de uma escrita. Este lugar social implica num meio de elaboração circunscrito por determinações próprias, instaurando em sua função métodos, delineando uma topografia de interesses e propondo uma organização de documentos e questões (CERTEAU, 2008, p.70). Podemos, desta forma, pensar este circuito artístico como uma instituição de saber, escrevendo para seus pares, interessados em questões deste universo artístico, e desenvolvendo instrumentos e caminhos para lidar com seus objetos, inclusive uma abordagem histórica.

Bazin aponta os dois modelos de abordagem que surgem nesta época. O primeiro, e menos usual durante um longo período, é de Lorenzo Ghiberti, 1450, que realiza um estudo sobre o passado artístico de Toscana, partindo da análise morfológica das obras para celebrar os artistas, este modelo será revisitado com o estudo de peças anônimas mais tarde pelos arqueólogos. O outro é o famoso modelo biográfico de Giorgio Vasari, aceito como o “Pai

⁵⁷ Esta discussão foi particularmente cara à Porto-alegre, e implica diretamente no desprezo dos trabalhos considerados servis e na condição da Liberdade como condição necessário ao homem para criar: “A tudo quanto era “servil” se associava a maldição própria da escravidão, pois o escravo não era um homem completo [...] Esse descrédito ligado a prática das belas artes, consideradas servis, pesará por muito tempo sobre a condição social dos artistas.” Cf. BAZIN, Germain. “*Artes Mecânicas e Artes Liberais*”, In **História da história da arte, de Vasari a nossos dias**, p. 4-9. Este autor nos indica, ainda, a epistemologia entre artes e ciências foi herdada do mundo antigo, que consideravam artes servis todas as ações operativas que requerem o uso da mão, e as sete artes liberais, dentro das quais se incluía a música e a poesia, que se dividiam em duas seções: o *trivium* (Gramática, dialética e retórica) e o *quadrivium* (Geometria, aritmética, astronomia e a música). A inclusão da música era devido a utilização de aritmética, e será este argumento que permitirá aos artistas e humanistas reivindicarem a *liberalitá* para si, pela precedência da operação mental e do uso das artes liberais que suas artes exigem. Não deixa de ser interessante, à luz desta orientação, notar o esforço de Porto-alegre na área de música: na reforma da Academia criou um Conservatório Musical, compôs operetas, e na *Iconographia Brasileira* propiciou uma atenção especial ao músico PE. José Maurício. No Brasil, o artista tardou em alcançar este lugar.

Fundador” da História da Arte: **As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue a nosso tempo, descritas em língua toscana por Giorgio Vasari, pintor aretino com introdução útil e indispensável para as diferentes artes.** Sua primeira edição foi em 1550, e sua reedição de 1568 foi ampliada e incluiu a autobiografia do autor e outros pintores vivos, com o título ligeiramente modificado: as vidas eram ditas aumentadas, com retratos dos artistas e acréscimo das vidas dos artistas vivos e mortos do ano de 1550 a 1567. (BAZIN, 1989, p. 25-35)

O *Museaum Jovianum*, criado em 1520 por Giovio, bispo de Nocera, é considerado uma influência importante para a concepção de Vasari. “Paolo Giovio tivera a idéia de reunir na cidade do lago de Como uma coleção de retratos de todos os grandes homens, fossem eles originais, ou mais frequentemente, cópias elaboradas de acordo com diversos documentos ou mesmo, efígies imaginárias, na ausência dos documentos. Dividira esses homens ilustres em quatro classes: os sábios e poetas, os humanistas, os artistas, os homens de Estado e os guerreiros; sob cada retrato figurava um *Elogium* contendo um resumo da vida do personagem representado.” (BAZIN, 1989, p. 26) Essa iconologia será publicada parcialmente sob o título de *Descriptio Museaei* e sua repercussão será intensa nos museus de história do século XVI até o museu de Versalhes.

A idéia de Vasari foi estabelecer uma coleção de desenhos que permitisse rememorar a maneira de cada pintor. Para compor sua obra buscou várias fontes, tendo o cuidado de não preencher o espaço reservado para o retrato daqueles que não encontrou nenhuma referência pictórica válida (é o caso de Duccio, Barna e Tadeo di Bartolo). Viajou por toda a Itália, buscando manuscritos, fazendo inquirições através de contatos diretos ou correspondência, serviu-se dos guias que começam a ser publicados, comparou a literatura de história geral com a análise morfológica dos monumentos e consultou os arquivos. Embora todo este esforço tenha produzida uma obra fantástica, é preciso perceber que Vasari buscava restituir a personalidade de cada um dos artistas por ele considerado, utilizando a retórica clássica dos modelos herdados pelos historiadores da Antiguidade, inclusive o que seria considerado pelo paradigma histórico contemporâneo como invenções. (BAZIN, 1989, p. 25-35)

Considerando a importância que esses textos possuem até hoje para os estudiosos da arte, podemos aceitar a afirmação de Michael de Certeau sobre esse diálogo entre pares, considerando-os um grupo social com um peso considerável sobre sua produção ao afirmar que “a instituição não dá apenas estabilidade social a uma “doutrina”. Ela a torna possível e, sub-repticiamente, a determina.” (CERTEAU, 2008, p.70). Este raciocínio funciona bem para

este lugar específico, o espaço das Academias, homens diretamente ligados ao circuito artístico escrevendo para o mesmo círculo de interessados em arte, e suprem os problemas colocados por Gaskell, estão equipados para lidar com o material visual e estão informados de algumas das preocupações que dominam os pensamentos e a prática daqueles que lidam com este objeto.

4.1 A construção de fontes materiais e sua ressignificação para a história pátria

Mas o quê tornou possível a aceitação desses interesses sobre o passado artístico em lugares que aparentemente não estavam diretamente em contato com este universo, como o IHGB e o IHP? Esta pergunta nos leva a dois desdobramentos: primeiro a tensão entre dois paradigmas históricos, entre Heródoto e Tucídides; e segundo a formação de um arquivo histórico da Nação do século XIX. Para nós, a possibilidade da forma de história da arte que Porto-alegre buscou se encontra no entrelaçamento destas questões, ressignificando um lugar de memória que era próprio à tradição artística através da sua inserção como patrimônio nacional, e, portanto revelador da marcha histórica de um povo.

Afirmamos anteriormente que Araújo Porto-alegre conhecia a tradição antiquária devido a sua formação na Academia Imperial de Belas Artes, e que esta tradição estava sendo ressignificada dentro do Instituto de Paris.

Quando Porto-alegre desdenha a história dos mandatários e critica o tema político dentro do exercício histórico, abraçando o estudo de costumes, crenças, numismática, relacionando artes menores e liberais como fruto de uma determinada época e sociedade, ele está dialogando com a história de Heródoto e a história de Tucídides, e desta forma traçando uma história da arte como história da civilização.

Para Arnaldo Momigliano, esses estudos, caracterizados por uma falta de interesse político e por uma indiferença pelas questões contemporâneas de importância geral, desenvolveram-se fora da tendência geral da historiografia de origem tucidideana. Essa tradição tem origem na historiografia de Heródoto, na paixão dos homens em desvendar a antiguidade através dos vestígios da civilização. Tinham a preferência da pesquisa empírica, extraindo de pequenas provas o exercício analítico. Durante muito tempo ficou à sombra da história militar-política de Tucídides. (MOMIGLIANO, 2004, p. 53-83) O desenvolvimento

da atenção voltada para a cultura acabou proporcionando uma metodologia apropriada para enfrentar as questões da história da cultura e dentro dela as questões voltadas para a história material.

No modelo proposto por Tucídides, o tempo presente era a base para compreender o funcionamento da natureza humana e a sua história seria a única confiável. Da compreensão da história contemporânea poderia partir para suas origens no passado, buscando-se o início da situação política presente até onde a documentação permitisse; ou para o futuro, utilizando as experiências aprendidas. O passado por si mesmo não teria significado, mas apenas como desenvolvimento linear em direção ao presente. Pressupondo que a natureza humana é imutável, elegeu o desejo pelo poder como o principal mecanismo da ação humana, considerando que para consegui-lo seria apenas possível no interior do Estado. Enfatizando a importância do líder pelo controle que possuía, o historiador deveria ter o cuidado de lembrar o que os líderes dizem e registrar o que falam, sem esta chave as lutas se tornam incompreensíveis. Defendendo a observação direta para um conhecimento seguro e detalhado, assumia a responsabilidade pelos seus registros, raramente indicando detalhes de fontes, trabalhando com limites geográficos e cronológicos severos na sua obra. O uso, raro, de documentos escritos são partes de sua história, ou aparecem nos *excursos* do passado como uso de provas para autenticar e explicar a história (MOMIGLIANO, 2004, p. 53-83).

A partir da intervenção dos antiquários há um questionamento da tradição tucidideana. Os seus trabalhos interessados na antiguidade clássica valiam-se de vestígios como moedas e inscrições, abrindo caminho para a arqueologia e questionando a confiabilidade do testemunho escrito, e, desta forma, relativizando a impossibilidade de estudar o passado remoto de forma séria.

Esses estudiosos colecionavam e separavam fatos individuais, considerando as moedas e as inscrições como as evidências mais importantes para seu trabalho, interessados em temas da história das civilizações, com suas instituições, crenças, costumes, cultos. Como Paolo Giovio, eram colecionadores e estudavam o que colecionavam. Muitos acabaram entrecruzando com o universo desses pintores tratadistas, nem sempre com exclusividade, nem com as mesmas intenções, mas com um olhar mais preocupado em desvendar o passado por trás do vestígio material do objeto em si.

Desde meados do século XVI Heródoto começou a circular novamente e ser respeitado. No século XVII, Newton declarou ter montado quadros cronológicos para “fazer com que a cronologia concordasse com o curso da natureza, astronomia, com a história geral sagrada e com Heródoto, o pai da História.”. Heródoto havia se tornado a grande inspiração

para o verdadeiro viajante em oposição ao historiador de gabinete. Os antiquários do século XVII e XVIII voltaram-se para os experimentos, documentos, fatos individuais em um espírito de curiosidade universal e de desconfiança em relação ao dogmatismo. Acreditavam que podiam examinar objetos materiais do passado de uma maneira positivamente científica, como Galileu, e não gostavam do viés do historiador que trabalhava com evidências produzidas por predecessores também comprometidos com querelas políticas e religiosas.

Para os antiquários, os objetos falavam pelas épocas que tinham sido produzidos, ou seja, eram entendidos como um testemunho direto e confiável, pois se podiam detectar as falsificações através de comparações. Argumentavam que o mesmo não era possível em relação aos autores, questionando como se poderia testar a veracidade dos relatos escritos com sua característica individualizante, sujeitos à limitação da competência e tendências políticas do autor.

A partir do século XVI as coleções multiplicam-se por toda Europa, ganhando publicações sob a forma analítica, reunindo ao sabor da curiosidade interesses que misturavam monumentos de arquitetura ou estatuária, epigrafia, glíptica, numismática, história natural, e um crescente empenho em estudar as inscrições gravadas em mármore.

Em 1663, Colbert criou a Pequena Academia, utilizando esse conhecimento para redigir as legendas que deveriam ser gravadas nas medalhas e acompanhar pinturas e tapeçarias em honra ao rei. Esse organismo, inicialmente participante da Academia francesa, era uma comissão formada por quatro membros, com o tempo foi aumentando e criando autonomia, até que por volta da morte de Colbert, em 1683, se transformou na Academia das Inscrições e Belas-Letras. Suas atribuições ampliaram-se e, em 1701, lhe foi confiada a empresa de inventariar e publicar todos os monumentos romanos da França, ficando o levantamento a cargo do pintor Mignard.

Esse entrelaçamento entre artistas e antiquários, ocasionado pelo objeto em comum torna-se mais evidente na publicação por Dom Bernard de Montfaucon de *L'Antiquité expliquée et représentée em figures* em 1719, seguindo um suplemento em 1724, e em 1729 o padre estendeu suas investigações aos monumentos da monarquia francesa da Idade Média. Segundo Bazin, essas gravuras foram utilizadas por mais de um século como modelos da antiguidade por pintores como os alunos de David, Guérin e Gericault.

Para Bazin “a passagem da posição meramente histórica, que é ainda de Montfaucon, para a atitude do historiador de arte realiza-se na segunda metade do século XVIII por dois homens, um francês e um alemão, o conde Caylus e Winckelmann.” (BAZIN, 1989, p. 73)

A contribuição do conde Caylus para a arqueologia são os sete volumes *in quarto do Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, que aparecem em numerosas pranchas de 1757 a 1767. Apesar de formar uma coletânea à maneira antiga, ele introduziu as análises físicas e químicas no exame dos objetos da antiguidade. Interessado em objetos anônimos, como cacos de ágata, pedra, bronze, terra, vidro, etc., ele primava pelo objeto como testemunho direto da arte que ele exprime, e não mais, como ainda aparece em Montfaucon, como testemunhos da vida dos homens que os produziram:

Os monumentos antigos são apropriados para ampliar os conhecimentos; eles explicam os usos singulares, esclarecem os fatos obscuros ou mal detalhados nos Autores, colocam os progressos das artes sob nossos olhos e servem de modelos para aqueles que os cultivam. Mas é necessário convir que os Antiquários quase nunca os consideraram sob este último ponto de vista; não os encararam senão como o suplemento e as provas da história, como textos isolados suscetíveis de mais longos comentários. [...] Não que eu não respeite as vigílias que os Antiquários dedicam à tarefa de conciliar os monumentos com a história; gostaria apenas que essa se fizesse sem prevenção da parte deles e sem violentar o Autor a quem interpretam; gostaria que se buscasse amiúde aos testemunhos dos Antigos a via da comparação, que é para o Antiquário o que as observações e as experiências são para o Físico. [...] Quando comecei a gravar esta série [...] tive em vista, a princípio, o homem de letras que não procura nos monumens senão as relações que eles têm com os Antigos. Compreendi essas relações quando elas se apresentam naturalmente e me pareceram claras e sensíveis; mas, não sendo bastante erudito nem bastante paciente para empregar esse método, prefiri outro, que talvez interesse aos que amam as Artes: trata-se de estudar fielmente o espírito e a mão do Artista, penetrar-se nas suas intenções, segui-lo na execução – numa palavra, olhar esses monumens como a prova e a expressão do gosto que reinava num século e num país [...]. Os monumens apresentados sob esse ponto de vista se distribuem por si mesmos em algumas classes gerais relativas aos países que os produziram; e, em cada classe, eles se classificam num grau relativo ao tempo que os viu nascer. Essa marcha desenvolve numa porção interessante do espírito humano, quero dizer, a história das artes.” (BAZIN, 1989, p.75-76)

Caylus está mergulhado na tendência que aflora na segunda metade do século XVIII, considerando a obra de arte em si mesma e a julgando de acordo com a estética da época em que foi produzida. Um importante avanço na compreensão histórica que permitirá o estudo de artistas não canônicos e os objetos mais variados, desde ruínas, obras sem autoria, ou utensílios do cotidiano, enquadrando a história das artes como parte do próprio desenvolvimento do espírito humano.

Johann Joachim Winckelmann nasceu em Stendal em 9 de dezembro de 1711. Em 1738 inicia seus estudos em teologia na Universidade de Halle, mas abandona-os dois anos depois para tentar a medicina e a matemática na Universidade de Iena. Em 1754 o cardeal Passionei ofereceu um emprego de bibliotecário na capital de Saxe, que graças ao mecenato

dos dois Augusto de Saxe era rica em obras de artes. Através da orientação de Adam Friedrich Oeser (1711-1799) Winckelmann descobre as obras primas da Antiguidade e do Renascimento. Em 1755 ele publica “Reflexões sobre a imitação dos artistas gregos na pintura e na escultura”, com imensa repercussão na Europa. No mesmo ano, converte-se ao catolicismo para acompanhar, como bibliotecário, o Mrg. Archinto no seu regresso a Roma. Falecendo o prelado, é recomendado ao cardeal Albani, que o nomeia seu bibliotecário e conservador das coleções de antiguidades acumuladas em sua *villa* de Roma. Entre 1758-67 obteve autorização para visitar as escavações de Herculano sem poder tomar notas ou realizar croquis. Sua obra mais conhecida foi publicada em 1764, *História das artes na Antiguidade*, e em 1767 publica dois volumes de *monumens* intitulados *Monumenti antichi inediti*, sua única obra ilustrada. (BAZIN, 1989, p. 76-85)

Winckelmann defendia a perfeição dos gregos, onde “Minerva escolheu por residência de seu povo favorito o clima aprazível da Grécia como o mais apropriado aos progressos do espírito e do gênio, graças a temperatura amena e ditosa que reina ali durante as diferentes estações do ano” (BAZIN, 1989, p. 76-85). A captação transcendental da natureza em seu estado perfeito permitiu aos gregos formar conceitos universais, levando-os a atingir o pleno desenvolvimento da forma. Esta perfeição da natureza havia se perdido para os modernos, assim, o melhor caminho para o aprendiz era a imitação dos gregos, o ideal da nobre simplicidade e calma grandeza. Esse ideal se baseia na crença de que o divino, o digno, o nobre, estão aliados ao imóvel, ao simples, ao calmo, ao repouso.

“O artista realiza uma obra bela, apenas na medida em que seu trabalho manifesta sensivelmente o divino na natureza. A arte deve, conseqüentemente, apresentar através do sensível aquilo que o transcende; trata-se, portanto, de fazer coincidir o plano “físico” da realidade com o metafísico; a arte tem por finalidade um processo recíproco, de transcendentalizar a imanência e de imanetizar a transcendência.” (BORNHEIM, 1990, p.70-71)

Para este alemão “*A história da arte deve mostrar sua origem, seu crescimento, suas modificações e sua queda, bem como ensinar os diversos estilos dos povos, épocas e artistas*” (BORNHEIM, 1990, p.70-71). Comparando as grandes etapas da arte grega às do Renascimento italiano, períodos que considerava dominado pela procura do Belo, estabeleceu um ritmo sincrônico para a evolução das artes dividido em quatro períodos (BAZIN, 1989, p.76-85):

Fases	Grega	Renascimento
Antigo ou arcaico	Até Fídias	Antes de Rafael
Sublime	Fídias	Rafael
Belo	Praxíteles, Lisipo, Apeles	Corregio
Imitativo	Greco-romano	Carraci

Contudo, ele não se preocupou em enquadrar essas fases dentro de um contexto da História Universal. Para Bornheim, essa será a preocupação de Herder, voltado para o histórico e para o desenvolvimento orgânico dos povos e das nações. Herder crê em uma afinidade profunda entre a Grécia antiga e a Alemanha moderna, porém ele submete o ideal de Winckelmann à inexorabilidade histórica:

“[...] O problema já não é apenas o de saber qual possa ser o destino da arte, mas, e enfaticamente, o destino de um povo, de uma cultura. [...] Tal renascença não poderia repetir simplesmente a “maneira” grega, pois só se poderia processar realizando plenamente a própria cultura moderna; assim como os gregos legaram a grande cultura da antiguidade, os alemães poderiam realizar a grande cultura moderna.” (BORNHEIM, 1990, p.73)

O interesse antiquário, que anteriormente era centrado única e exclusivamente no estudo da antiguidade clássica, estava aos poucos sendo redefinido, dirigindo as atenções para a nação e para as antiguidades nacionais. Torna-se uma combinação entre a tarefa do filósofo, pensando o objeto relacionado a uma história do desenvolvimento humano, mas voltado para uma tarefa política de definir para o momento presente a origem de suas tradições, geograficamente circunscrita através de um novo regionalismo, o território nacional.

Segundo Momigliano: “O mundo de Heródoto – que tratava de séculos e vários aspectos e dos vários aspectos da atividade humana em países diferentes – e o mundo de Tucídides – concentrado em um período, um país, uma atividade – não podiam mais ser dois mundos à parte.” O sentido de progresso permitia uma condescendência com os aspectos menos convincentes e a eliminação da oposição entre os dois modelos, permitindo o seu uso de forma combinada, um como corretivo do outro (MOMIGLIANO, 2004, p.83). Combinação, que embora não assumida, permeia o trabalho de Porto-alegre.

Seja por estar envolvido como funcionário com as demandas de um império recém-nascido, ou uma busca mais ontológica de compreender a realidade em que estava imerso, é evidente a necessidade de Porto-alegre que todo o esforço de análise e narrativa do passado ofereça ao leitor um retorno crítico à realidade do próprio narrador: “*As nações que so fallam*

de seu passado, são como esses fidalgos degenerados, que não ousam fallar de seu presente estado.” (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 654.31) A aceitação da arte como expressão de um momento político e a importância concedida ao governo, como centro vital da nação e lugar de decisão e execução, são heranças da tradição tucidideana. Muito provavelmente utilizadas de forma retórica, para que falando do passado (os erros e acertos dos outros governantes) reivindicar ações do Imperador para o presente.

Alexandre Lenoir (1762-1839) se dedicou a estudar o acervo do Museu dos Monumentos franceses, procurando através deles, demonstrar os grandes períodos da França. No catálogo do museu, impresso em 1810, ele escreveu uma introdução geral, intitulada **Histoire des arts en France**, seguida de uma **Description du Musée**, onde retoma os aspectos expostos na introdução e explica em detalhes os monumentos. Para ele a prosperidade das artes dependia da situação política, tornando-a um produto mais complexo, matéria transmutada não só à maneira do artista, mas também da representação simbólica dos valores e estágio de uma sociedade. Defendia que a arquitetura gótica foi trazida pelos artistas franceses que participaram das Cruzadas, influenciados pelas mesquitas árabes, e, portanto esta deveria ser chamada de sarracena. Dedicou uma parte à história e técnica do vitral e à história do vestuário. (BAZIN, 1989, p.71-72)

O relatório de Guizot para a criação do cargo inspetor de monumentos históricos também faz menção à importância de Lenoir na implantação de uma política de preservação dos objetos artísticos, e nos ajuda a compreender como esse interesse pelo passado, e a mudança do entendimento memorial para estético do monumento, podem ter favorecido a migração dos estudos artísticos das academias e dos eruditos para a História:

A França não pode ficar indiferente a essa parte notável de sua glória. Já nos séculos precedentes, a alta erudição dos beneditinos e de outros sábios mostrara, nos monumentos, a fonte de grandes luzes históricas; mas no que diz respeito à arte, ninguém ainda percebera sua importância.

Ao final da Revolução Francesa, artistas esclarecidos, que haviam assistido ao desaparecimento de grande número de monumentos preciosos, sentiram a necessidade de preservar o que havia escapado à devastação: o museu dos Petits-Augustins, fundado pelo senhor Lenoir, preparou a retomada dos estudos históricos e fez que fossem apreciadas todas as riquezas da arte francesa.

A dispersão fatal desse museu despertou o vivo interesse dos arqueólogos e artistas pelo estudo dos vilarejos; com isso, a ciência alargou seu campo de atividades e se tornou mais dinâmica; bons escritores reuniram-se à elite de nossa escola de pintura para dar a conhecer os tesouros da antiga França. (apud CHOAY, 2001, p.260)

O inspetor geral dos monumentos históricos deveria selecionar os monumentos que precisavam ser preservados, propondo às Câmaras alocação de recursos e orientação ‘esclarecida’ para a sua conservação. O relatório descreve também a forma como o inspetor deveria proceder, o que nos interessa mais particularmente:

A pessoa a quem confiar essa função deverá antes de mais nada procurar meios de dar às intenções do governo um caráter de conjunto e de regularidade. Para isso, ela deverá percorrer, um após outro, todos os departamentos da França, certificar-se *in loco* da importância histórica ou do valor artístico dos monumentos, colher todas as informações referentes à distribuição dos documentos ou objetos acessórios que podem esclarecer sobre a origem, os progressos ou a distribuição de cada edifício; verificar sua existência recorrendo a todos os depósitos, arquivos, museus, bibliotecas ou coleções particulares; entrar em contato direto com as autoridades e pessoas que se dedicam a pesquisas relativas à história de cada localidade. [...] ele prevenirá qualquer reclamação e dará aos espíritos mais renitentes a consciência da necessidade que tem o governo de zelar ativamente pelos interesses da arte e da história.

O inspetor geral dos monumentos históricos deverá preparar, nessa primeira e grande viagem de inspeção, um catálogo precioso e completo dos edifícios ou monumentos isolados que mereçam séria atenção do governo; cuidará para que, na medida do possível, esse catálogo seja acompanhado de desenhos e de plantas, e enviá-los-a sucessivamente, ao Ministério do Interior, onde serão classificados e consultados, quando necessário. [...](apud CHOAY, 2001, p.260)

4.2 A construção de um Brasil muito além da Pedra e Cal

Porto-alegre conheceu pessoalmente Alexandre Lenoir, considerando-o fundador do Museu dos Monumentos Franceses e um dos maiores arqueólogos de França e conhecido por muitas obras sobre as artes. O texto publicado no periódico **Guanabara**, remete às idéias do francês sobre o desenvolvimento das artes:

A historia de uma nação está toda inteira na história dos seus vestuários; porque delles se colhe o contacto que houvera com os povos de que importára os tecidos, e de quem imitára o traje; assim como do seu estado de volubilidade pela rapidez de mudanças de modas sucessivas. Olhe-se de sangue frio para todas as modas que houverão em França nestes ultimos sessenta annos, comparem-se com a sua historia, e ver-se-há que ella vai de accordo com todas essas mudanças de constituições políticas e de dynastias, que tem havido n’aquelle grande paiz, que parece ser destinado a ser o estomago do mundo intellectual.

A par de toda esta mobilidade, de todo este antagonismo social compare-se todos os objectos de sua industria, e ver-se-há que elles vão de par com as suas

idéas, e que até acompanhão as revoluções com uma precisão de fidelidade, que espanta.

Dominou a architectura, chamada gothica, nos tempos feudaes, e logo que veio a restauração dos Bourbons, e com ella a reacção d'essas idéas fosseis, a industria e as artes se vestirão do gothicismo; dominou a architectura grega, ou classica, com as modificações indispensaveis no povo Romano, e logo a França foi Grega e Romana, e caminhava para a revolução, começou a transviar-se do estylo barroco, até que se fez grega, e vestio-se como tal, apesar do frio do inverno: [...]

A segunda queda dos Bourbons, e a elevação da monarchia popular: esta mistura dos tempos da monarchia pura com as idéas da revolução, esta nova sociedade chamou a architectura da renascença, que reappareceu com todo o brilho, e sempre com aquelle toque de delicadeza, com aquella felicidade de applicação, que só pertence ao gosto da nação franceza.

A soberania burgueza, a realza popular começa a desagradar; os espiritos rolão num mar de incertezas, n'um tormentoso provisorio, e as artes se lançarão em differentes vias: os theatros se ornárão de semiluneos, os lustres de caudas encarnadas, e os camorotes de ornatos arabes: durou esta confusão de 1833 a 1840 pouco mais ou menos; e eis que de repente surge o estylo borrominico, ou barroco, e passa a cidade de Pariz e de toda a França, e as nações que a imitão, que poucos annos atraz era olhado como um delirio do pensamento humano, como uma aberração do gosto, e contraria a todos os principios do bello e do sublime.

A aparição do gosto barroco, ou borrominico, era precursora de novas idéas era um anuncio de uma mudança súbita nos espiritos, e o anno de 1848 o provou, com inesperada revolução, e com a queda d'aquelle grande Rei, que será em breve denominado o Salomão Francez!

Olhe-se, e estude-se a forma de todos os objectos da industria franceza, que estão expostos por essas lojas, compare-se um com os outros, e com os productos de arte do passado; medite-se sobre esse intricamento de linhas, sobre essas formas caprichosas, sobre essas laçarias infinitas, e ver-se-há, que o artista é sempre um espelho fidedigno do estado do espirito da sociedade, e que a materia, que é modificada ou transfusada pela mão da industria, é um echo que acompanha o character do seculo, e o estado das idéas contemporaneas. (PORTO-ALEGRE, 1851, p.110)

Há um esforço interessante de Porto-alegre em coadunar duas vertentes, uma diretamente ligada a experiência dos trabalhos empíricos com o vestígio material, talvez acreditasse que isso fornecesse realmente uma fonte segura. Depois, era necessário o labor da razão, o esforço de conectar o objeto à sua época, restituir através das análises possíveis uma compreensão filosófica do estado civilizatório de uma sociedade. Uma etapa forja a fonte, outra a interpretação histórica.

A archeologia tem, n'esta parte trilhado uma vereda tão segura, que, em despeito a tradições erroneas, póde pelos vestigios de um templo, pelos restos de seus muros, pela sua ordenação, pelos fragmentos de sua architectura, pela execução de suas partes, pela expressão symbolica de suas esculpturas por uma medalha, por um sarcophago, por uma encaustica, e por um fresco de muro, ou de soffito, faser uma combinação engenhosa, uma comparação com os factos precedentes, que apresenta em resultado a verificação de uma época, e uma correcção na historia.

Descartes foi o creador d'esta nova sciencia, quando disse, que o motor principal dos progressos do espirito humano não éra sómente a tradição, mas sim a analyse. (PORTO-ALEGRE, 1841, p548-549)

Decorre desse entendimento da operação histórica, a sua opção em defesa da política de restauro e conservação patrimonial, que podemos compreender como a defesa da elaboração de arquivos para a posteridade, tal como abraçou o IHGB. Participando de um projeto de construção da alteridade do país, a seleção que Porto-alegre elege como fontes para a escrita da história da arte implica na defesa de duas origens, uma voltada para a história pátria como celebração de uma origem portuguesa, e outra que conforma uma determinada visão sobre qual produção pode ser considerada arte. Saber ver se torna uma faculdade da Razão que deve ser estimulada, um exercício que alia treino, análise e contemplação.

A furia bizantina de cair e de raspar tem destruido um cento de monumentos entre nós, e ainda há pouco o chafariz do Largo do Paço viu o picarete do vandalismo arrancar-lhe o colorido veneravel do tempo, depôs-lhe as quinas historicas, para serem substituidas por uma esfera e por uma corôa, que se ao menos lhe addicionassem a cruz de Christo, ou as flechas de S. Sebastião, representariam as armas antigas do Brasil ou as d'esta cidade

Quando os quadros que ornam as paredes de um edificio representam aos olhos dos homens que habitam telas coloridas, annunciam a chegada da hora em que o estomago conquistou as funcções do cerebro, e o sensualismo triumphou das idéas sublimes da religião.

O solo torna-se esteril a essas tradiçõens mysteriosas do passado, a natureza sem harmonias, as montanhas e os valles despovoados d'essas ficções lisongeiras, não echoam os sons da harpa angelica, e não suavizam com essas divinas modulaçõens a aspereza da vida; a esperança quebra do porvir as azas multicores, e nos lança no barathro da incredulidade.

Nas crises populares, que os incautos denominam regenerações políticas, há uma vertigem de novidades, que degenera em odio do passado: os monumentos historicos são victimas d'esta febre imitativa: as scenas de destruição entre a Achaia e a Etolia, o delirio dos iconoclastas reaparecem n'estes tumultos.

Os ambiciosos tremem da sombra d'aquelles que derrubaram, aterram-se com a presença de suas imagens, e convertem em felicidade futura o esquecimento de taes homens: como se uma esponja ephemera podesse destruir aquelles, cujos nomes exarára a historia em suas taboas de bronze?! (PORTO-ALEGRE, 1941, 547-557)

O progresso de uma civilização é acompanhado do desenvolvimento da Razão, compreendido não só como conhecimento aplicado, mas de atributos morais elevados e a consciência de si e do processo histórico. A preservação dos monumentos tem a função de lembrar os homens de seu passado, fazendo-os compreender quem são, e demonstrando atributos de civilidade. A sua destruição se dá pela ignorância, barbaridade, seja a falta de compreensão do próprio ato, ou sua consequência, eliminando a representação do que se

combate, como aconteceu na França revolucionária. Porto-alegre sempre faz críticas em tom denunciativo sob o estado de Provisório que nos encontramos. Olhar para o monumento encerra em um único ato uma contemplação que transforma e eleva o homem moralmente, tal como ensinou Winckelmann, sobrepondo valor religioso, estético, histórico, uma fruição desejada para os símbolos que representem a pátria.

O primeiro trabalho publicado por Porto-alegre na RIHGB, é o **Relatório sobre a inscrição da Gavia**, um parecer arqueológico assinado conjuntamente com Januário da Cunha Barbosa à 23 de maio de 1839. A comissão foi incumbida de copiar e analisar as ranhuras na Pedra da Gávea, assemelhadas, segundo se acreditava, a caracteres fenícios. É um pequeno texto, que não chega a uma conclusão efetiva se a tal inscrição eram sulcos naturais ou obra dos homens. O interesse despendido à possibilidade de lançar luz ao passado primitivo é percebido logo nas primeiras linhas:

A descoberta de uma inscrição é um facto, que póde fazer uma revolução na história; que pode reconquistar idéas perdidas, e aniquilar outras em pleno domínio: um nome, uma phrase em uma lápida, podem preencher lacunas immensas, restaurando conjecturas, e abrir uma estrada luminosa do passado ao futuro.(PORTO-ALEGRE, BARBOSA, 1839, p.98)

Se a citação nos remete rapidamente aos argumentos dos estudiosos de inscrições da antiguidade clássica, o interesse do passado em si mesmo não existe mais, não é mais o esforço do presente em lançar luz sobre o passado, mas uma busca, do tempo presente, de uma origem que aponte a sua própria situação. Talvez nos dias de hoje o episódio passe como anedótico, ou como ingênuo, a cuidadosa oscilação entre afirmar ou negar a presença de fenícios em tempos remotos nas terras brasileiras, sugerindo ao final do texto uma segunda avaliação. Tanto cuidado revela outra forma de cultura histórica, onde o tempo pensado linearmente, dotado de um progresso contínuo, ecoa diretamente sobre o presente. Também é revelador deste momento como formador de arquivo para a posteridade, selecionando os elementos que serão transformados em fontes documentais e que está discutindo qual a forma apropriada para se escrever a história da nação. Seleção e escrita que procuram orientar o olhar, criar um espaço coletivo consensual, para si e para o outro.

O estudo da Gávea não foi um caso isolado, no próprio relatório são feitas referências a outros lugares que precisavam de uma atenção similar. A procura de possíveis vestígios da existência de uma civilização branca anterior à chegada dos portugueses em 1500 tornou-se um eixo de interesse que poderia fornecer provas de uma existência da espécie humana para além dos limites cronológicos estabelecidos. O trabalho de Lund em Lagoa

Santa promoveu a aproximação entre o IHGB e a Sociedade dos Antiquários do Norte, sediada em Copenhague - Dinamarca, também envolvida com a formulação de um projeto nacional⁵⁸.

Criada em 1825, por Carl Christian Rafn, faz parte de um projeto político-intelectual mais amplo, num momento em que há um crescente interesse pelo passado nacional, que incluía ações para criação de novas coleções, assim como a preservação e rearranjo das coleções de antiguidades já existentes. Até o início do século XIX, o interesse pelas “antiguidades nacionais” não era separado de um conjunto mais vasto de restos materiais do passado, compostas sem critério definido de arranjo e sem subordinar o seu acervo a possíveis características nacionais.

Somente no século XIX, Ramus Nyerup organiza uma coleção nacional que fosse capaz, pela via da exposição dos objetos do passado, esclarecer a marcha da civilização na Dinamarca, definindo portanto um princípio chave que deveria organizar o conjunto material colocado sob o olhar do público. No seu projeto de visualização do passado, vislumbra-se um novo sentido conferido à imagem, que de apenas ilustrativa das coisas e experiências do passado, poderia mesmo chegar a esclarecer este passado. Diferente portanto de uma perspectiva esboçada por exemplo por Montfaucon em sua obra aparecida no ano de 1719 intitulada “L’Antiquité expliquée”, onde faz desenhar o que pode recolher acerca da Antiguidade nas coleções e gabinetes de curiosidade. Aí a imagem ainda está destinada a fornecer uma ilustração para o leitor habituado aos textos clássicos, sem o poder de explicar por outros meios essa mesma Antiguidade. É preciso ter claro que a perspectiva esposada por Nyerup em relação à imagem partilha de outra perspectiva; a de que seria possível por meios distintos do texto escrito se ter acesso a esse passado, pressupondo portanto que o caminho oferecido pela imagem dos restos deste passado não partilha dos mesmos princípios de decifração do texto escrito. Procedimento que será responsável pela autonomia do trabalho arqueológico em relação à cultura filológica. (GUIMARÃES, M., 2001, p. 10-11)

Os trabalhos do secretário geral da Sociedade, Worsaae, demonstram os interesses de natureza política presente no aspecto identitário que envolviam esses empreendimentos

⁵⁸ Cf. artigo de GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “*Para reescrever o passado como História: o IHGB e a Sociedade do Norte*” In HEIZER, Alda e VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. **Ciência, civilização e Império nos trópicos**: “Ligar os destinos de uma associação de letrados com interesse com interesse pela História e pela arqueologia à própria monarquia, fica evidente pela escolha para data de fundação da Sociedade dos Antiquários do Norte – 28 de janeiro de 1825, dia do nascimento do herdeiro da Coroa dinamarquesa – assim como por outros atos simbólicos que tornam, por exemplo, o monarca, presidente da Sociedade e ativo participante de suas sessões de trabalho. Três anos após a criação da Sociedade dos Antiquários do Norte ela obtém do rei Frederico VI o título de real e no ano seguinte uma subvenção anual, valendo inicialmente por cinco anos e posteriormente a título vitalício. [...] Na verdade a reedição de um modelo de academia que buscava colocar sob a proteção do Estado o incentivo à produção de conhecimentos, articulando poder e saber de maneira bastante estreita. A História era pensada, assim, profundamente articulada aos destinos do Estado, e de um estado monárquico, o que certamente lhe conferia um desenho peculiar. [...]”p.8-9.

acadêmicos. Pensando particularmente sobre o caso alemão e o caso das sociedades do norte, Worsaae assinala a importância da pesquisa das antiguidades nacionais, como forma de encontrar num passado recuado elementos indispensáveis para forjar uma consciência nacional. Além de fornecer meios para escrita da História, contemplação dos monumentos seria pedagogicamente necessária para a compreensão de que desde tempos remotos haveria uma identidade dos povos do norte, atestando uma grandeza vivida por estas populações, capaz de tê-lo feito desempenhar um papel significativo para a história universal. Nestas origens recuadas estaria a idade do ouro, os tempos heróicos destas sociedades do norte, capazes de fornecer os exemplos que o presente não possuía para forjar a consciência e identidade nacional. (GUIMARÃES, M. 2001, p. 20-21)

No caso de Porto-alegre, é importante perceber nesse panteão material uma sobreposição de interesses voltados para o sentimento nacional e a possibilidade de uma coleção que forneça elementos para estudar a evolução da arte. Os trabalhos do artista e do historiador se complementam dando a ver a realidade por trás das aparências e promovendo o progresso.

Debaixo dos auspícios dos soberanos [riscado: inteligentes] e de huma aristocracia inteligente se fiserão todas essas produçoens que [ilegível] a civilização moderna.

[...] não temos no culto do patriotismo um artigo de fê consagrado as artes: ainda não a encaramos como um documento [riscado: elemento] da grandeza nacional, e como expressão de [riscado: nosso estado] um alto grau de civilização: [riscado: e como uma necessidade] [riscado: um degrau da escala do bello e do sublime:]

Não temos ainda uma aristocracia como a da Europa [...]

A edificação e criação de uma Pinacotheca, que servirá de auxiliar ao ensino da Academia das Bellas Artes e de pratica [riscado: sublime] aos poucos artistas existentes [riscado: na] [riscado: sua decoração interna e de deposito perpetuo e publico] [riscado: das melhores produçoens da arte brasileira]

Os pintores [riscado: historicos, ornamentistas pintores] e esculptores ahi terão um ponto de partida, um deposito artistico e a segurança de deixarem á posteridade um documento de sua pericia n'esse novo archivo nacional das artes.

Com os paineis que temos, e com aquelles que o Governo for adquirindo se poderá abrir esta galleria ao publico e instruil-o diariamente com esses poemas silenciosos [riscado: da musa] das artes plasticas. (PORTO-ALEGRE, 1853, MANUSCRITO DL 43.13)

Não será acaso que chamou esses elementos de alfabeto civil. O Estado, revestido de caráter sagrado por trás do discurso laicizante, tem nos monumentos uma metáfora de eucaristia e comunhão, renovando a ligação com o sagrado, transmutando corpos e espíritos de cada civil em cidadão pertencente a um corpo e espírito que se atribui a Nação.

O vento que lava a estatua do heróe na praça publica, leva em si aos confins do imperio um fluido regenerador, um principio vital mais amplo, mais universal do que aquelle que respiramos no ar do interior de um edificio [...].

As estatuas individualizam as grandes virtudes, e os escriptos generalizam e perpetuam. [...] (PORTO-ALEGRE, 1856, p.352-353)

A estátua do herói exposta em praça pública, obviamente a principio seria visível a um maior número de espectadores, de todos os tipos e possivelmente repetidas vezes. Mas o apelo lírico nos leva a idéia da alma, o sopro divino que difere seres animados dos inanimados, o segredo da vida. A estátua do herói integrado a paisagem que o circunda a céu aberto se torna um cartão postal para os estrangeiros com uma paisagem pictórica, construções de pedra e cal, mas também de nobres feitos. Lembrando que a estátua deve immortalizar a essência da ação - o ápice da narrativa - ela é retida na imagem de nossa lembrança acompanhada dos elementos circundantes, teremos, então, na composição visual uma pintura de história dinâmica, viva, que muda e se atualiza na mesma medida que o espaço urbano. Essa composição viva confere um poder ao monumento, pela história e pela estética, da lembrança e da renovação do sentimento e compromisso patriótico. Não podemos esquecer que a contemplação, o olhar, é uma ação que retorna sobre o observador e o transforma.

O monumento é considerado como um reconhecimento público, um prêmio e estímulo para o individuo. Apesar de acreditar na dualidade da existência dotada de matéria e espírito, a promessa da vida eterna em outro reino não basta mais ao homem do século XIX. “[...] *O homem de hoje, herdeiro dos tesouros das gerações finadas e sciente da sua rapida passagem na terra*[...]”(PORTO-ALEGRE, 1855, MANUSCRITO DL 653.21), possui a angústia da finitude da própria existência e a necessidade de alongar sua passagem na terra através de outros mecanismos, como se seu espírito continuasse sua jornada através de suas obras e da memória.

As grandes individualidades so apparecem n’aquellas sociedades em que existe um modo de ser favoravel as obras do espirito, e este modo so se manifesta quando o legislador ou o preparador do futuro infunde na marcha social um principio de justiça para com a belleza moral, e decreta e executa por varios modos esse agente compensador dos grandes sacrificios que o individuo faz e substitue por um premio duravel, por um goso mais longo a privação de certos gosos momentaneos à carne. Na recompensa d’este combate continuo da vida material com a moral se basea a gloria, que é o elemento creador de todas as virtudes do heroismo, e de todas as produções que se alistam no imperio da belleza moral. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.11)

Quando Porto-alegre escreve a história de Portugal fica claro, que apesar de esquivar-se de criticar abertamente o presente, está conferindo um sentido histórico ao passado como prelúdio do presente. Desta forma temos uma história da arte a serviço do Império, não só pela função patrimonial, mas que mostra ao governo as benesses e as mazelas do país. Para mostrar o estado em que se encontra a civilização brasileira ele utiliza a tradição de setecentos anos para desnudar o presente, atrelando à Arte uma análise do próprio Estado que a gerou.

O Sr. Conde de Raczinsck disse-me, que não sabia a causa porque os artistas portuguezes nunca subiram ao nível dos hespanhoes, havendo entre os dous povos unilikde (*sic*) de raças, clima e ideias.

Fazendo-se um retrospecto ao passado, comparando a arte antiga com a moderna, e [riscado: se=guindo-se] acompanhando-se este itinerario pela historia e marcha do pensamento em Portugal ve-se claramente o motivo d'esta harmonia, e ~qas causas actuaram esta especie de paralytia estavam na organização social do paiz, e nos principios dominantes de sua constituição politica e moral.

Qual é o paiz da Europa apresenta uma obra mais perfeita e mais bella do que o Convento da batalha? [riscado: Quereis saber] N'aquelle admiravel edificio, e nas Capellas incompletas está a demonstração [riscado: d'esta] das causas d'esta paralytia do espirito artistico. Este espirito subio o quanto podia subir-se nos tempos de D. João 1º até D. Manoel; subio até o momento em que o artista parou na alturas das Capellas incompletas, que la estão. para testemunhar o genio creador dos portuguezes, e o seu sentimento do bello.

Pela morte de D. Manoel veio D. João 3º e com elle a castracção da potencia creadora; O monachismo (*sic*) invadio todas as avenidas do pensamento; a arte nada poderia ser em epocas em que [riscado: a educação/clima] o principe, lei viva, e centro de todo o movimento material e intellectual, era dividido em duas partes: o corpo entregue ao aulico, e a alma ao frade; corpo e alma entregues ao egoismo, e educados em uma sociedade hypocrita; e onde há hypocrisia não há creação, porque o actor não author.

NO monachismo há uma tendencia a immobilidade, e essa tendencia foi bem pronunciada pelo estabelecimento e obra da inquisição, inimiga de toda a philosophia que tendem em busca de qualquer verdade.

O que seria de nós se a imprensa não tivesse abatido a authoridade, aurora da teologia monachal, e proclamado o uso livre da rasão em outros paizes onde a Inquisição não [riscado: subeo] chegou ao pasdrucinio e paixão da Hespanha Portugal? O que seria feito de Bacon, Descartes, Campanella, Vico e de outros que proclamaram [riscado: que] como não sufficiente aos progressos do espirito humano a authoridade somente, e que deviamos pela analyse, pelo methodo, pela rasão, pelas induçõens e a chronologia caminhar afim de conquistarmos maiores verdades, e com ella, maior perfeição e felicidade? Háviria a Aquaviva e a Torquemada, os dous celicios do pensamento na [riscado: infancia] sociedad (*sic*) pela infancia e juventude, pela virilidade e pratica da vida, esta doutrina? De certo que não.

E que progressos fiseram as artes de D. João 3º ao Cardeal D. Henrique? [riscado: d'est-] Não fallo no tempo da escravidão hespanhola, que foi o do mesmo pensamento. Mas que progressos fiseram ellas de D. João 4º ate o momento em que D. João 5º se pos uma lucta com os dous colonos, o jesuitismo, e a inquisição? Nenhum.

Quando Mafra se edificava, há a lucta do [riscado: M---as] rei real com o rei frade estava bem pronunciada; lucta que [riscado: terminou] continuou ate que o Marques de Pombal apparecesse. Com a queda d'este grande e terrivel homem, renasceram e reagiram os elementos contrarios, e a decadencia continuou. Tudo quanto se fes foi imperfeito, tudo incerto, [riscado: tudo insignificante] como essas estatuas allegoricas que ornam a entrada do palacio d'Ajuda.

Com a revolução appareceram Siqueira e Fonseca, e com ella vão apparecer outros talentos. De 1821 a 1856 o tempo correu em reconstrucçoens, e d'esses tempos de labor ainda não podiamos ter fructos. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.30)

Vimos que para ele não há possibilidade de uma história da arte ameríndia, pois o seu conceito de arte não enquadra essa produção como objeto artístico. A idade de ouro dos brasileiros foi estabelecida como a época da expansão marítima quando os primeiros elementos civilizadores são plantados no novo solo, marco histórico para o Brasil e também para a História Universal, elementos que depois eclodiram com a Independência, outro grande marco para Porto-alegre.

Para bem avaliarmos os progressos da nossa civilização, que é a continuação da portuguesa, devemos conhecer o passado de Portugal e o seu presente, isto é a obra de sette seculos. Dos quatro primeiros, inda que localisados na Europa, vem um reflexo sobre a America. [...] Apesar de tudo, apesar da minha admiração pelo Marquez de Pombal, tenho um secreto respeito por aquella ordem [criada por Loyola], que plantou a cruz nos quatro angulos do mundo, e por effeito de sua sapiencia inimitavel transformou o selvagem n'um christão, e substituiu a flecha e o maracá pelo arado e pelo Evangelho. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.30)

O esforço e importância de inventariar o país e saber de nós reclamado por Januário Cunha Barbosa é enfatizado por Porto-alegre:

As grandes linhas geodesicas da planta da nossa casa ainda não estão traçadas; o grande inventario das nossas riquezas ainda não está começado: circunscritos em um bairrismo pernicioso vamos de dia em dia nos amesquinhando; creando um horisonte das necessidades do momento, e emmaranhando o futuro no dedalo das personalidades; somos ainda a colonia com um manto imperial, um imperio sem nacionalidade, e um povo sem crenças e sem futuro. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.11)

A reivindicação, consoante com o discurso fundador do IHGB, entremeia todos os textos que estudamos para esta pesquisa. No *Parecer à Comissão Superior da Exposição Nacional sobre o que lhe pareceu mais útil nos impressos à mesma remetidos pela Comissão Imperial da Exposição Universal de Viena*, de 1873, Porto-alegre ainda estava retornando as

mesmas críticas, denunciando a falta de conhecimento sobre o que se possui e o que se pode fazer, utilizando, neste texto, de conhecimentos de economia e indústria.

A história, e a história da arte em particular, fazem parte desse esforço de inventariar e dar visibilidade ao país. Fisicamente e moralmente. Se por um lado existem os elementos que os portugueses trouxeram, por outro existe a integração desses elementos a um novo lugar que resulta em novas forças, novas características que acabam por emergir sob a configuração de uma nova nação. A Independência acontece quando Portugal encontra-se numa fase decadente, e os elementos brasileiros já não podem mais ser refreados. O vestígio material, percorrendo uma escala do mais ordinário objeto das necessidades cotidianas à obra de arte que responde pelas necessidades morais, é passível de ser estudado como registro do ambiente que o gerou e torna-se diapasão dos progressos conquistados.

Os dois textos publicados na revista do IHGB, **Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense** (1841) e a **Iconographia Brasileira** (1856), possuem uma estrutura que os aproxima, apesar dos quinze anos que os separam,: uma introdução que justifica a obra através da explanação dos mecanismos da marcha da história. Segue-se na segunda parte as biografias acompanhadas de um inventário das obras de cada um. Através desse roteiro ele delinea a personalidade do artista e desvenda o mundo em que viveu o homem - como ator e compositor, de sua vida individual e da vida da nação.

A **Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense** começa demonstrando a importância do estudo do desenvolvimento das manifestações da marcha do espírito humano, defendendo que existe um aprofundamento dos elementos componentes, verificável pela análise comparativa dos séculos. Discorre em seguida sobre a existência de duas dimensões, o mundo das Idéias e o mundo da Matéria, entrelaçadas num moto-contínuo que é o desenvolvimento da civilização - o laboratório perpétuo das idéias. Expõe a formação do embrião de uma nova idéia como na dialética hegeliana, explanando sobre a força e consequência dessas manifestações. Essa nova idéia pode ser boa ou ruim, como a fertilidade do Nilo ou a Peste. Fala da arte como expressão da sociedade e do método da arqueologia. Define a divisão entre Colônia, o Reino e o Império para a cronologia de nossas fases progressivas, e situa a “primitiva” Escola Fluminense na primeira fase. Começa então a desvelar a expressão de qual mundo ele está se referindo, marcando cuidadosamente um distanciamento entre aqueles governantes e os do seu tempo.

O desleixo das cousas artisticas no nosso paiz, e um certo desprezo, que felizmente acabou, para as bellas artes, caracterizou sempre os nossos maiores; as

idéas do sublime e do bello andam foragidas, todas as vezes que nos foros e nos porticos predomina o trafico lançaram a mãe patria no abysmo do aviltamento ellas sufocaram as mais doces emoções do genio, e nos deixaram por herança o terrivel systema das transacções.

Dir-se-hia que uma colonia carthaginesa aportára em nossas plagas; que as idéas do provisorio, a avareza de uma rapida fortuna resentem-se ainda hoje, e, para melhor dizer, fazem o pensamento soberano da época: as corporações religiosas, mais sabias e previdentes, marchando de encontro ao ciganismo, apresentam esses resultados monumentaes, esses templos aonde a religião amparou as artes, deu-lhes uma vida, e obstou seu total aniquilamento. (PORTO-ALEGRE, 1841, p.549)

A crítica ao Provisório e o Aproveitar pode ser percebida de forma banalizada, tão recorrentes em seu texto, podendo ser interpretados como mera retórica. No decorrer dos anos o tema vai ficando mais contundente, e é possível que mais incômodo. O Provisório e o Aproveitar são heranças da tradição vigente durante o sistema colonial. Cercado de leis e interesses que visavam a exploração e o enriquecimento rápido, evitando a fixação de uma comunidade e o desenvolvimento de elementos civilizadores no solo brasileiro, herdamos como raiz um interesse que sempre se volta para as necessidades imediatas e o olhar fixado para além do oceano. Costumes que se elaboraram principalmente de duas atividades, o garimpo e o tráfico de escravos, atividades corruptoras do homem.

Para quem lê seus textos pela primeira vez, fica difícil perceber exatamente aonde o autor quer chegar, o seu estilo jornalístico parece querer responder à ordem do dia, a uma questão que não se sabe ao certo qual.

Porto-alegre, obedecendo a sucessão temporal, passa a resgatar sete pintores e suas obras, num período acima de 100 anos (a morte de Frei Ricardo do Pilar ocorre em 12 de outubro de 1700 e a morte de José Leandro acontece em 1834). Entremeados aos esparsos dados que conseguiu coletar, as denúncias ao aniquilamento de um patrimônio nacional também vão se apresentando, e a cisão temporal que havia sido delimitada vai se esgarçando.

O tecto da Capella Imperial representando a Virgem do Monte Carmelo está inteiramente estragado: na reforma do convento, os mais habéis artistas da capital se escusaram de retocar aquella obra, mas os carmelitas descobriram um caiador, que a destruiu completamente: seu estado actual é uma restauração feita pello Raymundo, que antes se escusára, mas que no tempo d'El-Rei fôra obrigado a fazel-a, mas isto não deve admirar, ainda hontem uma igual profanação se commetteu na mesma igreja; um painel de Jose Leandro foi substituido por outro feito por um Africano, escravo do Portugal. (PORTO-ALEGRE, 1841, p.551-552)

A ausência de marcos temporais e a primazia ao antagonismo do ambiente que esses artistas enfrentaram, torna o texto por vezes nebuloso em relação ao fato aludido. O que nos leva a pensar, embora o pesquisador de hoje tenha que recorrer a elementos externos para elucidar determinados pontos, o interlocutor a quem ele se dirigia detinha de antemão um mínimo dessas informações. É o caso da dramática destruição de uma das obras de José Leandro:

Nas crises populares, que os incautos denominam regenerações políticas, há uma vertigem de novidades, que degenera em odio do passado: os monumentos historicos são victimas d'esta febre imitativa: as scenas de destruição entre a Achaia e a Etolia, o delirio dos iconoclastas reaparecem n'estes tumultos.

Os ambiciosos tremem da sombra d'aquelles que derrubaram, aterram-se com a presença de suas imagens, e convertem em felicidade futura o esquecimento de taes homens: como se uma esponja ephemera podesse destruir aquelles, cujos nomes exarára a historia em suas taboas de bronze?!

Há dez annos que o quadro do altar mór da Capella Imperial foi victima d'esta imprevidencia, e para maior iniquidade o proprio artista foi obrigado a subir ao altar do sacrificio. Desde esse dia fatal, José Leandro não teve mais saude; exilou-se voluntariamente, e em Campos acabou seus dias.

Esse vandalismo não é irremediavel; um processo chimico muito simples póde ainda reaparecer as imagens d'aquelles, que pella primeira vez fizeram reflectir a purpura e a coroa diamantina nas aguas crystallinas d'esta sublime bahia. (PORTO-ALEGRE, 1841, p.551)

A composição em questão era uma representação de D. João VI e a Rainha, acompanhados dos príncipes D. Pedro e D. Luiz, guiados pelo anjo da guarda em adoração à Virgem do Carmelo. Foi considerada a melhor produção do artista, e realmente perdeu-se. As paixões e a turbulência do 7 de abril de 1831 levou a população a reunir-se na frente da Capela para destruir a representação dos soberanos portugueses. Diante da confusão vários pintores foram chamados, entre eles Debret, para consumir o ato. Todos se negaram e chamaram o próprio autor para que destruísse a obra. A princípio relutante, o pintor decide por fim recobrir a tela com um preparado de cola que poderia ser removido mais tarde. A pintura acabou por ser transferida para a Academia de Belas Artes, mas esquecida terminou destruída pela umidade. (CAMPOFIORITO, 1983, p.53)

Diante de tantos infortúnios, a começar pela condição de escravos de quase todos esses artistas, que não poupa nem as obras com os ideais mais elevados – os temas sacros e os reis - a existência de arte e artistas em solo brasileiro atesta um embrião de civilização.

Para quem espera encontrar o agrupamento dos pintores arranjados como uma corrente estética seja pela técnica ou pelo mestre, o texto é frustrante. Rareiam as informações sobre os pintores e também sobre as obras, e as conexões entre os artistas também são bastante frouxas. Em outros textos Porto-alegre se refere à escola baiana e à escola mineira, revelando um primeiro critério ordenador, o geográfico.

O critério temporal, o resgate de artistas da nossa primeira fase – a Colônia, acaba sendo extrapolado, Manuel Dias de Oliveira e José Leandro de Carvalho trabalham até meados da década de 1830, quando falecem. Adotando como procedimento: 1) a análise, um julgamento dos elementos que concorreram para a manifestação da arte, 2) a utilidade da história para o presente, 3) entendimento da existência de uma continuidade; o texto busca demonstrar a platéia quais as forças que vêm se desenvolvendo desde o início da nossa civilização até o presente, transformando esses escravos-artistas em heróis, traçando uma escola pelo caráter moral (as idéias reinantes) que o seu ambiente apresenta.

A conclusão faz o devido balanço do progresso do desenvolvimento que ocorreu entre o passado e o presente, terminando de romper com o distanciamento que havia se anunciado no princípio do texto, e agora se revela para quem ele se dirige:

O nosso passado se acha representado por duas idéas mescladas, uma sublime e a outra ordinaria: a religião e o trafico: elle tinha os olhos no céu e as mãos na terra, o heroismo da religião era intercortado pelo calculo do commercio. Do primeiro temos os seus representantes n'essas torres altivas que se elevam nos ares; do segundo a corrupção que nos ficou.

A primeira idéa desapareceu, e o espaço que ella occupava foi preenchido pela segunda: o egoismo veio sentar se sobre a pedra d'ara dos altares, e com seu halito pestilento enfumaçar as imagens, e estabelecer uma ethologia religiosa, aonde a ostentação e o escandalo formam o seu cortejo: as idéas dos encyclopedistas e dos economistas desmoronaram as da religião: d'esse montão de ruinas sagradas surgiu um monstro colorido do arco-iris da liberdade, que se chama política.

A geração presente não esta totalmente degenerada; moço como sois, podeis abarcar este Imperio de um extremo a outro, e levantá-lo ao nivel das nações mais nobres.

Um monarcha é para o seu povo o que o Deus é para o Universo: de seu proprio fundo póde arrancar tudo o que hade mais grande e generoso: tem a fortaleza na vontade, o poder no braço, a grandeza nas acções, e a virtude no exemplo: os auros cothurno póde esmagar o verme impuro sem prejuizo de seu lustre e de sua pureza.

Na vossa juventude já vos circulaes da auréola brilhante das sciencias e das artes: escrevei quotidianamente essas páginas de glória; todo o futuro é vosso; e podeis forçar a posteridade a denominar este século o século de Pedro Segundo. (PORTO-ALEGRE, 1841, p.549)

A **Iconographia braziliense** foi publicada em 1856, e nota-se um maior labor no seu desenvolvimento. Contém a biografia do Padre José Maurício Nunes Garcia, dividida em três partes (Colônia, Reino, Império) e as biografias de Valentim da Fonseca e Silva e Francisco Pedro do Amaral, sem divisão e menores em relação à primeira.

O texto inicia-se comunicando que concebera a idéia de uma obra com este título em 1852 para servir de complemento ao Plutarco Brasileiro. Justifica o título que deveria indicar uma coleção de imagens acompanhadas de biografias. As imagens não acompanham o texto e não encontramos nas bibliografias consultadas qualquer menção se chegaram a ser realizadas, e neste caso o que seria esta coleção. Deixa registradas as interrupções por graves enfermidades e sua atuação a pedido do governo na reforma da Academia das Belas Artes. Enfatiza que os apontamentos são autenticados por documentos e pelas origens fiéis de onde os colheu, o que denota o valor de prova e veracidade para o que irá narrar. Estas “origens fiéis” passam pelos arquivos institucionais e testemunhos oculares, incluindo o testemunho do próprio autor, do que ele viu e ouviu, uma marca característica de seus textos. Nos trabalhos que nos detivemos revelou-se uma ligação entre o tema de seus textos e o lugar onde Porto-alegre está. De alguma forma é o olhar sobre algo do seu cotidiano que lhe fornece o objeto dos textos históricos, imbuído, talvez, pela necessidade e facilidade de certificar essas origens fiéis e/ou poder olhar a obra pessoalmente.

Ainda na introdução, o texto passa para a argumentação sobre a importância de se estabelecer e manter um culto especial aos mortos afim de que se evite a imprevidência e a decomposição social. No momento em que a Iconografia está sendo publicada, um projeto há muito acalentado por ele estava enfim se materializando: a Estátua Equestre de Pedro I simbolizando o grito do Ipiranga e a Constituição.

Em 12 de outubro de 1855, dia do aniversário de Pedro I e data de sua aclamação, realizou-se uma cerimônia para o lançamento da pedra fundamental, com a aprovação em concurso do projeto de João Maximiano Mafra e realização da obra por Louis Rochet. A confecção só terminaria em 1862, com manifestações contrárias. A introdução da Iconographia se esforça em enaltecer e defender lugar, gênero e tema. Todas as tensões e conflitos do período de Pedro I, assim como os aspectos menos nobres de seu caráter, são eclipsados de forma justificada, construindo uma personalidade em que no momento decisivo eclodiu a Alma Bela⁵⁹, que se prestou aos maiores sacrifícios sem querer nada para si.

⁵⁹ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**, p. 31: Alma bela - [...] a expressão foi usada pela primeira vez por Frederico Schiller para indicar o ideal de Alma não só “virtuosa” (isto, é, cuja vontade é determinada pelo dever), mas “graciosa”, no sentido de que nela a sensibilidade concorde

A estatua equestre do fundador do imperio vai ser o primeiro exemplo de reconhecimento publico, a primeira pagina solemne que a cidade e provincia do Rio de Janeiro offerecem para a edificação do futuro, o testemunho de gratidão nacional. Que differença entre os seios da primeira tentativa immediata à independencia com os de hoje, apesar de haver tido o governo de então uma directa influencia na subscrição?! Os odios da parcialidade e os ressentimentos do egoismo já desappareceram; o que havia de puramente humano n'aquelle principe, os seus erros e desvios juvenis forão escurecidos pelo brilhante clarão dos factos capitaes da sua vida, pelas acções que revelaram a grandeza de sua alma, entre as quaes sómente bastam: como legislador e philosopho, a constituição que nos outorgou, e que permanece há um terço de seculo; como principe, o desapego a duas corôas; e como homem, o cerco do Porto, a reabilitação de sua filha no throno de Portugal; e aquella carta que dirigiu a Antonio Carlos, na qual se declarava contra a restauração, porque dizia elle, “sou o primeiro subdito do Senhor D. Pedro II, meu muito amado e querido filho!”

Há nada de mais grande que este proceder? Onde está um maior exemplo do coração humano, e de um coração que nasceu herdeiro de uma côroa, cujos diademas se firmavam nas quatro partes do mundo?!

Ao ler aquella authographo memoravel, um indizível entusiasmo se apoderou de todo o meu ser: o soldado do Mindelo subiu mais alto que todos esses soberanos que commemora a historia, e que desceram do throno como elle, mas que o tempo revelou seu arrependimento. Si Deus Nosso Senhor me der vida e saude, hei de depositar aos pés da sua estatua uns versos do intimo do coração. (PORTO-ALEGRE, 1856, p.352)

Teófilo Otoni publicou uma carta protesto no Diário do Rio de Janeiro de 25 de março de 1862, definindo a Estátua Eqüestre de mentira de bronze. Questionava não só o homenageado, mas a própria interpretação da Independência sustentada pelo conjunto escultório. Em relação ao homenageado colocava três questões de caráter histórico que avaliavam a atuação de D. Pedro I histórica e politicamente: “*se a independência se deve unicamente a Pedro I; se a constituição não fora outorgada ou debatida e votada; se o 7 de abril de 1831 foi uma rebelião ou um ato de virilidade popular.*”. Otoni oferecia ainda uma outra linhagem histórica para a Independência, defendendo a personagem de Tiradentes, passando dos movimentos do século XVIII ao de Pernambuco em 1817 e culminando com José Bonifácio e a emancipação (SOUZA, 1999, p.360).

Obviamente Porto-alegre, em 1856, não tinha como saber o quê Teófilo Otoni publicaria em 1862. Mas observando que Porto-alegre utiliza uma introdução de cinco

espontaneamente com a lei moral. “Chama-se Alma bela, diz Schiller, a alma em que todo o sentimento acabou por assenhorear-se de todas as afeições do homem, a ponto de poder abandonar sem temor à sensibilidade a direção da vontade, sem nunca correr o risco de achar-se em desacordo com as decisões desta [...] Uma Alma bela não tem outro mérito que o de existir. Com facilidade, como se o instinto agisse por ela, cumpre os deveres mais penosos pela humanidade e o sacrificio mais heróico, que ela arranca ao instinto natural, parece livre efeito daquele mesmo instinto”[...]

páginas para defender a construção de monumentos, e particularmente este dedicado a D. Pedro I, a dissidência deveria estar presente nas discussões do momento.

O resumo histórico que ele faz de Pedro I não deixa dúvidas quanto ao que ele defendia para as duas primeiras questões de Otoni. Quanto ao ocorrido em 07 de abril, a narração do episódio do vandalismo à obra de José Leandro no texto da Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense já sugere um caráter depreciativo da manifestação popular.

Além da parte visível do monumento, o Programa Para a collocação da 1ª pedra da Estatua Equestre revela uma minuciosa preocupação com o que não se vê imediatamente, mas igualmente contribuem para uma boa formulação do mesmo.

Arranjo para a 1ª Pedra

[No] centro do pedestal se elevará dos alicerces uma pedra de 3 ½ a 4 palmos de [largu]ra, na qual se fará uma escavação de dous palmos [ilegível]io de longo, 1 ½ de largo, e um de fundo.

[ilegível]i escavação entrará uma caixa de chumbo, [riscado: do tamanho da [exca]vação], a qual terá uma tampa do mesmo metal, que hade ser soldada com a caixa. X

[no rodapé: X No preparar esta caixa, a solda deverá estar toda posta tanto na beira da tampa, como na da caixa, afim de que o latoeiro abrevie a operação, que consiste em lançar [ilegível] e passar o ferro - As cerimonias publicas devem ter um certo character theatral; e tudo devera ser prevenido afim de que não haja algum descuido, falha ou accidente de que o vulgo possa tirar algum agouro mau. São bagatellas importantes n'estes actos.]

Dentro da caixa de chumbo entrará outra de cedro, que guardará todos os documentos. Esta caixa devera ser envernizada por fora, e forrada de boa seda por dentro.

[...]

Collocados na caixa de cedro o Auto, as medalhas, e [riscado: uma] duas copias authenticadas do Manifesto as Naçoens, e da Constituição [sobrepuesto: que elle outorgara], e o que se julgar digno conservar [...] (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL653.13)

A intenção não deveria ser somente preservar os documentos dignos de memória, mas prioritariamente os documentos que eram dignos de serem consultados para referendarem o fato representado pela estátua e a própria época da confecção desta. Na caixa de cedro foram depositadas as moedas de ouro, prata e cobre do primeiro e segundo reinados (1822-1860), dada à importância e alcance que Porto-alegre conferia à numismática, as futuras gerações teriam em mãos a prova e contraprova da veracidade dos documentos e do fato assinalado.

No Instituto de Paris, em 1834, Auguste Savagner apresentou um extenso trabalho a respeito do significado e importância da diplomática, assim como seus progressos a partir da obra dos monges beneditinos. Para ele, este saber seria “*fundamental no sentido de auxiliar o*

historiador em sua tarefa de “julgar de forma abalizada os atos públicos ou privados”, incorporando um compromisso moral no ofício do historiador (GUIMARÃES, M. 2002, p.185). Porto-alegre estava desta forma fornecendo subsídios para o julgamento futuro dos historiadores, poderiam usar dos documentos escritos, das moedas, medalhas, unindo duas tradições que durante muito tempo foram apartadas, a dos eruditos que privilegiavam os vestígios materiais e dos estudos que utilizavam os textos escritos.

Segundo Jacques Le Goff, *monumentum* é um sinal do passado, tudo que pode evocá-lo ou fazer recordar, e, está ligado a memória coletiva. Desde a antiguidade romana o *monumentum* especializou-se em dois sentidos de perpetuação - voluntário ou não - das sociedades históricas, seja como obra comemorativa de arquitetura ou escultura, ou como monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa, reenviando testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos (LE GOFF, 1984b, p.95-96). Esta necessidade de recordação, principalmente do monumento funerário, foi especialmente percebido por Porto-alegre, a ponto de sugerir um cemitério regrado pela estética para difundir e moldar o bom gosto. A própria história escrita seria compreendida dentro deste caráter de fazer recordar e orientar uma memória coletiva.

Françoise Choay acrescenta, neste ponto, que houve uma progressiva extinção memorial do monumento até a atualidade, mas uma crescente função estética. Ela aponta duas causas, no decorrer dos séculos, para esta mudança: primeiro, a importância crescente atribuída ao conceito de arte nas sociedades ocidentais a partir do Renascimento. Antes, os monumentos eram associados a celebrações memoriais e religiosas, exigindo-se pela importância da sua finalidade maior perfeição e riqueza do trabalho; a partir do *Quattrocento* é que o monumento começou a ser pensado como arte e ideal de beleza. A segunda causa advém do desenvolvimento e aperfeiçoamento de memórias artificiais, que não exigem o saber de cor, especialmente depois da imprensa, e mais tarde outras aquisições tecnológicas, permitindo uma multiplicação de espaços e tempos da memória, facilitando a divulgação e consulta (CHOAY, 2001, p.20-23). Imerso na cultura histórica do século XIX e defensor dos altos desígnios da estética neoclássica, para Porto-alegre a estética e a história eram indissociáveis para que o monumento cumprisse o seu objetivo. O texto de Pedro Américo sobre a sua obra *Independência ou Morte!* nos ajuda a compreender como essa expectativa deveria se traduzir na obra:

É difícil, senão impossível, restaurar mentalmente, e revestir das aparências materiais do real, todas as particularidades de um acontecimento que

passou-se há mais de meio século; principalmente quando não nos foi ele transmitido por Contemporâneos hábeis na arte de observar e descrever.

A dificuldade cresce na proporção da necessidade que tem o artista – espécie de historiador peado pelas exigências da estética e pelas incertezas da tradição – de individual circunstâncias, de cuja veracidade se pode duvidar, e que nem sempre por serem reais merecem a atenção da história e a consagração do belo.

Um quadro histórico deve, como síntese, ser baseado na verdade e reproduzir as faces essenciais do fato e, como análise, em um grande número de raciocínios derivados, a um tempo, da ponderação das circunstâncias verossímeis e prováveis, e do conhecimento das leis e das convenções da arte.

A realidade inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o naquilo que ela encerra digno de ser oferecido à contemplação pública, mas não o escraviza o quanto encobre, contrário aos designios da arte, os quais muitas vezes coincidem com os designios da história.

E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza de suas lições e da magnitude dos seus fins, com muito mais razão o faz o artista, que procede dominado pela idéia da impressão estética que deverá produzir no espectador a sua obra. (apud OLIVEIRA, MATTOS, 1999, P. 19)

Retornando ao texto da *Iconographia Brasileira*, Savagner afirmava, ainda, que a pesquisa documental poderia suprir os silêncios de outros monumentos do passado. A acertiva nos é de grande valia para compreender a iniciativa de Porto-alegre ao procurar os arquivos para preencher as lacunas de sua pesquisa que a obra de arte não é capaz de revelar sobre si ou o artista. A pesquisa documental poderia, por exemplo, resolver problemas de atribuição de autoria e datas, assim como revelar outros detalhes como materiais utilizados e o apreço da atividade através do valor do pagamento. O documento poderia, por outro lado, revelar e explicar a essência do fato histórico, que está condensado na imagem do monumento. Com este entendimento compreende-se (como são conjugadas as atividades de trazer à luz os diversos documentos do passado, de Porto-alegre e dos demais sócios do IHGB, e também de fornecer registros para o futuro, orientando a visão das gerações vindouras para a interpretação correta.⁶⁰ Ele está demarcando um território definido entre o especialista que irá conectar e resgatar todos os elementos que envolvem a obra de arte e deve percorrer todos os

⁶⁰: “De dentro do IHGB, atentava-se à edificação de monumentos históricos do país, fosse na publicação, em 1854-1857, da primeira História geral do Brasil, de Varnhagen, ou em outras iniciativas preocupadas em formar uma coleção de objetos que designassem o Brasil em suas especificidades, como a Comissão Borboleta de Gonçalves Dias, ou a sugestão de Capanema de que se organizasse, na capital, um museu, ou sua própria revista, que atendia à necessidade de instruir o letrado, o governante, o legislador, sobre as coisas do Brasil. Desde a sua fundação, em 1839, sob os auspícios da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, a principal tarefa do IHGB residia em: “eternizar pela história os fatos memoráveis da pátria, salvando-os da voragem dos tempos” a fim de formar “um completo regular de fatos, purificados pelo crisol da crítica”. SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada*, p.352

caminhos possíveis para isso, e o público que admira, mas não necessariamente possui condições e nem tem a intenção de realizar esta tarefa do estudo histórico.

Esta ambigüidade da escrita da história, deve ser crítica – um tribunal – e elogiosa – para fornecer bons estímulos, deve ser compreendida através da sua concepção da ordem social.

Conhecida a biographia de todos os homens salientes de uma época, seja qual for a sua acção civilizadora, está conhecida a história d'aquelles tempos; porque nos seus actos, nas suas idéas, nos seus resultados, está o movimento geral, as peripecias do drama animado da sociedade, onde cada um d'estes individuos foi actor e compositor.

Ao despontar de uma grande phase, de uma vida reorganizadora, encontram-se vultos grandiosos, sentinellas que guardam as sagradas avenidas do futuro, e servem de ostensores aos que o tempo vai incorporando na marcha dos acontecimentos. (PORTO-ALEGRE, 1856, p.353)

Porto-alegre defende uma história onde há ação de alguns homens que estão à frente de seu tempo, que possuem visão e conhecimento além do comum, e que estas ações mudam a história e guiam os demais. Ele insere nesta categoria, pela premissa do progresso, homens que possuem um perfil virtuoso e subordina os desejos pessoais à Razão, ao bem do espaço público, a melhoria do coletivo, ou seja, é um homem que é fruto do seu meio, mas conseguiu ir além do que já está estabelecido. O homem histórico possui um senso de dever e a faculdade da Razão acima dos demais e suas contribuições podem vir de qualquer atividade humana. Assim um Pedro I e um José Maurício, um mestiço pobre, podem conviver harmoniosamente nas páginas da história, mas a função de cada um na ordem social não se confunde, cada um contribuiu para o desenvolvimento dentro da sua atividade.

É necessário discutir o problema da escravidão sob o ponto de vista da ordem social e dever. O primeiro problema da escravidão é o rebaixamento, a condição que distancia esses homens dos elementos civilizadores, o contrário do acontecido com os indígenas em contato com a cultura cristã, que dentro do seu entendimento nunca produziram nada que pudesse ser chamado de arte. O problema não é unilateral, pois o homem/sociedade também se distancia dos elementos civilizadores nesta prática vil.

“Os conventos também tiveram seus escravos artistas; e a posteridade livre que se aglomera hoje sob os seus peristilos não imagina sequer que foram erguidos por mãos acorrentadas. A tomada de Pernambuco aos holandeses, a derrota do infeliz Villegaignon são quadros encomendados pelos monges a gênios que se colocavam no nível do animal. O artista mais inspirado não passava a seus olhos de uma máquina mais bem organizada do que outras máquinas; usavam-na com desprezo, enquanto o mais ignóbil traficante recebia todas as homenagens,

era honroso receber o resultado do vil comércio mas o valor do trabalho mais sublime se colocava abaixo de uma esmola.” (PORTO-ALEGRE, 1954, P. 103)

Porto-alegre era um moderado assumido e avesso a revoluções, rebeliões, qualquer ruptura brusca. Mas isso não quer dizer que era insensível ao problema. Fato que a imensa maioria de nossos artistas coloniais eram negros e escravos, mas poderia ter optado pelos artistas portugueses e franceses, simplesmente calando-se sobre os outros. Preferiu elevá-los através do resgate de suas obras. Como uma máquina boçal - como se referiu Varnhagen - poderia, mesmo rudemente, ser responsável por uma manifestação como a arte? Conferindo-lhes habilidade, inteligência, personalidade, sentimentos, sacrifícios, poder criativo, ele conferia a essa máquina uma feição humana. Como considerar um animal inferior ao gênio musical, José Mauricio, por ser filho de uma crioula de Guiné?

Foi José Maurício um homem de estatura mais que ordinária; tinha uma phisionomia nobre, um olhar penetrante, e luminoso quando regia a orchestra, ou fallava da arte; as dimensões e saliencias osseas do seu todo, mostravam que havia sido de uma forte constituição. Tinha nos labios, na fôrma do nariz, e na saliência dos pomolos os caracteres da raça mixta.

O dr. Danessy, phrenologista e discipulo fanatico de Gall, possui uma cópia da mascara acima referida no seu gabinete em Paris, mas nas suas indagações enganou-se redondamente, o que bem prova a respeito do cerebro e suas protuberancias externas, que as mais das vezes o miolo é quem decide e não a casca. Estes enganos do mesmo doutor se repetiram depois de haver apalpado um grande numero de cabeças brasileiras. (PORTO-ALEGRE, 1856, p.368-369)

O progresso de uma comunidade inicia-se na sua saída do Estado de Natureza, da barbárie. Esta evolução começa pela religião, quando passa do politeísmo para o cristianismo. Surge a instauração de leis que impeçam os homens de fazer mau uso da sua liberdade e da sua força, desrespeitando o direito de outros homens de serem livres e preservarem sua integridade física e moral. As nossas leis e costumes então possuem um problema, pois não colaboram para instaurar uma sociedade civil.

Quem foi este Monte Christo real e herdeiro da ficção de Alexandre Dumas? Manoel Pinto da Fonseca! o tão conhecido Manoel Pinto de todos os fluminenses pelos seus principios, pela maneira porque adquirio essa fortuna colossal, e pelos motivos de sua expulsão do imperio.

Centro de muitos tangomanos, soube intibiar os animos irritados dos varoens honestos e escurecer a vida de um commercio illicito por muitos actos generosos, que faziam d'elle um cavalheiro si não fosse um traficante de carne humana. O desejo de enriquecer sobremaneira o levou a esse crime, crime perdoavel no Brasil, onde por largos annos se exerceo [riscado: um] á sombra das leis este ignominioso commercio; e para o qual se voltariam [riscado: rapidamente] hoje

muitos homens a não ser a energia do Governo apoiada no consenso de todas as illustraçoes. (PORTO-ALEGRE, S/D, MANUSCRITO DL 654.13)

Outro problema moral e prático são derivados dos preconceitos que a escravidão gera. Porto-alegre aludiria em outros momentos o pavor que o brasileiro tem de trabalhar, a menos que seja na repartição pública, mesmo que para isso receba muito mal. Além disso, acostumados a violar o direito de cada indivíduo, a abusar da nossa autoridade, não aprendemos a diferenciar o espaço público, que é o melhor para todos, do privado, o que “eu desejo”. Nossa justiça e verdade nunca se desenvolverão, irão aos sabores de nossos interesses, variando conforme as circunstâncias, visando sempre o desejo pessoal. A escravidão corrompe a moral social.

Nós temos cedido demasiadamente a materia, sacrificado ao individualismo quasi tudo, e proclammado praticamente que o direito e a justiça eterna são duas [*sobreposto: ilegível*] barras de gomma elastica, [*Riscado: manejadas*] esticadas pelo patronato ou encolhidas pelo *sobreposto: egoismo* interesse pessoal. Não temos cuidado na parte moral, e nem preparado o espirito da mocidade para reagir sobre um passado construido pelo scepticismo, provindo de [*Riscado: e por um*] egoismo revoltante. [...] Educados como senhores absolutos, [*Riscado: ilegível*] em nossas casas assim crescemos, e quando somos contrariados, irritamos-nos a ponto de perder o bom senso.

Temos adorado as barras de ferro e divinizado os burros de carne, porque amamos mais o luxo do que o trabalho, e olhamos para a pobreza e modesta decencia com os olhos do mercador de sedas, gemmas, e porcelanas. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 654.31)

Como forjar uma Nação independente e soberana para as outras nações, mas também coesa internamente, diante desse cotidiano:

Enquanto, esperançosos e iludidos ácerca do presente, alguns destes inexperientes e cheios de confiança em si e nos homens, acastellavam uns sobre os outros seus sonhos dourados, rugia nos comicios populares o furor eleitoral, ou sibilavam no ar o latego do feitor [*riscado: misturado ao*] eclipsando o pranto do escravo [*riscado: lacerado*] torturado à morte na praça publica, diante dos que passavam. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.14)

Provavelmente o texto do excerto acima seguiu a lógica da Arca do sigilo – no início chama o próprio imperador D. Pedro II de invejoso e hábil nivelador de talentos sem maiores rodeios.

A biografia de José Maurício mostra um homem pobre, mulato, cuja vocação se desenvolveu genialmente graças a sua dedicação e sua poderosa dualidade, mas também a sucessivas proteções que usufruiu ao longo da vida. A primeira havia encontrado no sacerdócio e abria as portas

de outros mecenas: “o habito substituia a idade, o nascimento, a riqueza e o saber.” Com a chegada da corte portuguesa encontrou no próprio D. João VI um admirador que chegou a lhe conferir o hábito de Cristo. Longe dos olhos do rei, porém sofria os embaraços da inveja e do preconceito.

El-rei acostumado aos milagres da musa de nosso artista, já não media o tempo, so marcava o termo; e todos nós podemos avaliar as horas da agonia por que passou aquella celebridade, vendo o tempo correr, e perigar a sua reputação si acaso a inspiração falhasse, ou se um d’esses somnos artisticos a que estão sujeitos todos os homens inspirados lhe viessem roubar o tempo precioso e entrega-lo á implacavel injustiça dos seus collegas, promptos á escuta, postados á mira para aniquila-lo. E para elle os perigos duplicavam, porque estava so, e nem ao menos tinha o privilegio do nascimento, que o escudaria com todas as prevenções favoraveis. (PORTO-ALEGRE, 1856, p.357 e 367).

Porto-alegre, desta vez, não faz a avaliação final desse estágio da sociedade, cala-se.

Em 1859 começa a escrever um texto de caráter bem diferente dos publicados na revista do IHGB, não se deterá em biografias, e procurou através dos monumentos de Lisboa traçar a marcha histórica portuguesa dos elementos que concorrerão para a sua manifestação plástica. Os **Apontamentos sobre um livro a ser escrito sobre Portugal** por Manoel de Araújo Porto-alegre, embora inconcluso possuía já partes bem organizadas: Carta ao leitor, uma espécie de prefácio, Introdução com epígrafe de Amador Arraiz⁶¹; Industria, Teorias egoísticas, Arte, Descrição de Lisboa, Templos, aquedutos das aguas livres, melancolia sobre obras do passado, página sobre sua própria solidão em Lisboa. É provável que **A visita ao mosteiro**, separado em outro códice, também fizesse parte desse conjunto.

4.3 O papel do comércio como contato entre as Nações: O conhecimento Universal e o conhecimento de si

O comércio é uma atividade observada por Porto-alegre muito além das questões econômicas implicadas. No trânsito humano que ele estabelece, junto com a busca dos objetos desejados, ele possibilita um diálogo cultural entre os povos. Trabalhando com uma compreensão em dois planos da História, um idealista e outro material, o desenvolvimento do saber é tomado como esfera superior pertencente a marcha da humanidade, portanto

⁶¹ “Aceitei este degredo voluntario, cuidando de achar nelle algum contentamento: mas porem basta-lhe o nome para ser descontentativo. A memoria da minha doce patria, me da pena, entra comigo de improviso, p^f importame desacostumadas soidades.”

linearmente progressivo, na Iconografia Braziliense afirmou que “[...] a humanidade é uma cadeia de idéas, cujos elos estão na memória sucessiva do homem”. (PORTO-ALEGRE, 1856, p.350). O ponto de contato entre os povos estabelecido pela atividade comercial impede que o conhecimento desenvolvido por uma sociedade se perca totalmente caso ela venha a decair ou extinguir-se uma vez que o conhecimento pode migrar através dos viajantes e dos artefatos, ou outras formas que sirvam de suporte para o registro desses saberes.

A importância concedida à memória, praticamente um lugar do sagrado onde os mortos são cultuados e vivem enquanto forem lembrados, confere uma objetividade e confiança ao ato de lembrar. As lacunas ou equívocos do trabalho do historiador são frutos de sua imperícia ou da ação voraz do tempo, e não alcança ainda que o próprio ato de lembrar sugira uma operação seletiva que incorpora também o esquecimento. Embora a operação histórica se faça de uma coleta dos fatos e do julgamento filosófico, a crença numa verdade única acessível através do método cartesiano o desvia de perceber a possibilidade de uma pluralidade de interpretações, limitando a crítica das fontes ao falso e verdadeiro.

O comércio também parece responder, pelo menos em parte, pelo espírito de época. Uma nação captando primeiro que outras as novas idéias deste espírito acaba por difundir-las através dessa rede de sociabilidade formada pela atividade comercial. O termo comércio para Porto-alegre abarca o sentido de vias de comunicação, seja o trânsito de pessoas, objetos ou idéias, vejamos o caso dentro do texto da Iconographia Brasileira:

O nosso governo que faz hoje tão grandes e justos sacrificios pecuniarios para a facil locomoção do individuo, e permutação dos generos commerciaes, deveria acompanhar este pensamento com os outros meios auxiliares para um mais rapido commercio das idéas nacionaes, as quaes se tornam mais fecundas e proficuas quando são elaboradas no proprio solo. Bons livros, bons mestres (PORTO-ALEGRE, 1856, p.350).

Mas, se por um lado o conhecimento é Universal, a sua aplicação parece não ser o mesmo caso. Porto-alegre chama a França de “o estômago do mundo intelectual”, e o Brasil de “esponja” distinguindo a forma de apropriação que cada um faz da produção alheia:

Aquella decadencia do homem illustrado pela revelação, e que Schelegel parece entrever nos longes do futuro humanitario ainda não tocou o ponto regenerador na nossa sociedade: somos esponjas e não temos estomago, bebemos ideias e não as degerimos convenientemente, somos eruditos e não somos pensadores. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.11)

O mundo material é o mundo da transitoriedade e, o conhecimento é um capital que pertence às regiões do Gênio. Por outro lado, o desenvolvimento de cada nação possui um caráter próprio e precisa de uma “temperatura adequada” para usufruir deste tesouro. Isto é, para desenvolver-se, a Nação, como parte da humanidade, pode e deve apoderar-se dessa herança, mas primeiro precisa estar ciente das necessidades morais e materiais do seu próprio estágio, e segundo não deve limitar-se a uma imitação mecânica.

É uma forma de pensar que pode ser encontrada em Winckelmann, na sua busca de uma forma de ser grego e não na pura imitação das formas gregas. A apropriação de uma antiga solução formal em novas obras também era bem aceita na pintura histórica⁶². A utilização da erudição como instrumento de legitimação e a aceitação do conceito de *mimesis*, nos levou a considerar que o problema de uma identidade nacional ou originalidade não residisse como essencial em incorporar ou não, elementos estrangeiros, mas sim, na consciência de como essa apropriação é feita e aplicada. Trata-se de tornar-se um sujeito cognoscente, conhecedor de si e do mundo exterior, a formação de uma forma de pensar própria. Porto-alegre afirmava que bastava ao ensino do homem bastavam a geometria, a gramática e o desenho; conhecimentos ordenadores do mundo e que possibilitavam a comunicação entre contemporâneos e entre gerações longínquas, assim como entre nacionais e estrangeiros. No diálogo **Fedro**, Platão dizia que a linguagem é um *pharmakon*. A definição é apropriada para o sentido que Porto-alegre confere ao poder da comunicação veiculada através dos mais variados tipos de linguagens.

A linguagem pode ser um medicamento ou remédio, pois através da comunicação conseguimos descobrir nossa ignorância e aprender com outros, mas pode facilmente converter-se em veneno quando seduzidos pelas palavras, aceitamos o que vimos ou lemos sem indagar se tais palavras são falsas ou verdadeiras. O brasileiro conhecendo mais o estrangeiro que a si mesmo é como o escravo de Descartes, que dormindo um sonho apazível não distingue o falso do verdadeiro, transformando o conhecimento adquirido dos outros em veneno.

No laboratório perpetuo das idéas, n’esse oceano de civilização, as tempestades intellectuaes se manifestam com a mesma variedade, e com a mesma força como no mundo material: elementos heterogeneos se debatem, o embrião de uma nova fôrma representado por uma nova idéa apparece, lucta e se engrandece,

⁶² O texto de Jorge Coli, “*A invenção da descoberta*” In **Como estudar a arte brasileira do século XIX**, p. 23-43, o estudo sobre a tela *A primeira missa no Brasil*, de Vítor Meireles, é elucidativo sobre a diferença de plágio e procedimento de citações do gênero de pintura de História.

produz uma revolução, que regenera o povo, e lhe abre as portas de um futuro brilhante.

Esta revolução se assemelha às enchentes do Nilo, que, depois de alagarem o paiz, desaparecem, deixando a fertilidade no solo, e a abundancia na colheita: outras vezes, porém, a nova idéa é como a peste, que contaminando-se rapidamente, corrompe a sociedade, e prepara-lhe esse futuro de decadencia, que risca o nome de um povo da lista das nações.

Seria um absurdo, uma anomalia na orbita do espirito humano, a formação de um imperio, a organização de uma nova sociedade feita por um rasgo de pessoa do legislador, pela coragem brutal, ou pela vontade de um principe; e o continuar aquella obra independente da concurrencia dos elementos proprios para seu prosseguimento: ella seria um monumento sem base, uma arte sem principios, ou uma religião sem crença, e daria em resultado o Imperio de Alexandre. (PORTO-ALEGRE, 1841, p.548)

Nesse sentido do *phármakon*, e já dominado por uma existência historicizada, a proposta de Winckelmann era um caminho perigoso. Embora ainda dominado por vários elementos portugueses, não éramos mais portugueses, algo se elaborava e era necessário descobrir-se, entender-se. Deseja-se o mundo da Perfeição Divina, Eterno, Imutável, mas no mundo da manifestação, a medida é o homem, às vezes sublime, muitas vezes limitado.

“A nossa sociedade, concebendo o bello de uma maneira absoluta, e sui generis, não poderá voltar às vias da razão prática senão depois de longas provas, por que d’estas resultará então o conhecimento do que é bello humanamente, e o que pode relativamente fazer o homem no mundo das artes.” (PORTO-ALEGRE, 1856, p.374)

5 Conclusão

O sentido de progresso foi importante para que Porto-alegre transformasse a arte numa potência histórica, entendendo que o desenvolvimento de uma nação - e do homem - é um constante lapidar moral e material, saindo do estado de natureza e caminhando progressivamente para a Perfeição. Nesta marcha os elementos ditos civilizatórios são incorporados e aperfeiçoados e os elementos de barbárie sendo abandonados, impelidos constantemente pelo antagonismo entre o mundo material e espiritual. A história deve avaliar o desenvolvimento desses elementos, captando as causas de uma indevida paralisia ou do bom andamento que precisa ser mantido.

Embora sempre se esquivasse de enumerar claramente estes elementos dizendo que são inumeráveis, foi possível traçar pelo menos alguns dessa complexa engrenagem social: a religião cristã, as leis, o governo, a ciência, os costumes, a linguagem, indústria, arte, comércio. Esses elementos conformaram junto com o território o cenário onde cada homem será ator e compositor, essa correlação pelo caráter organicista que confere ao Estado-Nação também será válido para esta criação do século XIX.

Porto-alegre aceita, em princípio, a dualidade do mundo dos desejos e dos instintos e do mundo do conhecimento racional e da liberdade. Admite, também que a arte tenha a missão de conciliar a razão e sensibilidade, as inclinações naturais e o dever moral. Mas não concorda com a formulação kantiana em sua plenitude, pois dá ênfase ao fato de que a arte pertence ao mundo do Espírito de modo que nela o sensível se coloca em função do Espírito e não o contrário.

A esthetica, a theoria do gosto, com suas idéas indeterminadas, com seus principios vacillantes, não pode ensinar o segredo do bello em meia dúzia de regras, em alguns preitos empiricos; já que as modificações do mundo das formas se negam a uma ordenação systematica. A eurythimia tem suas leis nos segredos do engenho, nas faculdades innatas, nos mysterios do instincto, nas harmonias do bom senso, e seu aperfeiçoamento nas qualidades adquiridas pela comparação e pelo trabalho pratico.

Para attingirmos á perfeição artistica, necessaria se torna a cultura do desenho, afim de não justificarmos o absurdo de Kant, que, pouco sciente da transcendencia das artes plasticas, considerou-as como pertencentes ás faculdades de segunda ordem, talvez porque o artista obedeça ás leis preestabelecidas pela natureza nas creações que ella offerece ao homem. (PORTO-ALEGRE, 1855, MANUSCRITO DL 653.21)

Os objetos naturais que percebemos ao acaso, de maneira imediata, na nossa experiência cotidiana, passam comumente por constituírem a realidade do mundo exterior. No entanto, o que usualmente percebemos de tais objetos é apenas o lado individual deles: por não lhes discernirmos as conexões necessárias e por não enxergarmos em função do todo que integram, só temos deles a imagem mais precária e mais superficial. A cultura do desenho seria o treino do olhar proporcionado pelo estudo sistemático e analítico da realidade que nos circunda, o sair do acaso. Exercício que vai além das formas.

O templo é a expressão de um voto unanime, [riscado: convertido] corporificado; [riscado: na materia]; é a materia collocada entre a vida finita e a infinita, entre Deus e o homem. A aspiração d'esta comunicação entre o creador e a creatura, entre a terra e o ceo, está indicada na altura de seus muros e pinaculos, na grandesa e [riscado: pens] sumptuosidade de sua construção, nos symbolos que concorrem para a revelação dos mysterios do culto. Todas as preciosidades da terra ali se convergem para significar a magestade do pensamento, para differençar o templo da casa, e Deus do homem. Na materialisação do espirito se revela o estado moral do homem; na sua bellesa plastica a existencia do infinito no finito, da ideia no corpo, do espirito na materia. A crença infunde-lhe uma mysteriosa unção, que o scepticismo não alcança, porque a fe não é a geometra. Todas as tentativas da industria, que não são guiadas pela crença, não alcançam a sublimidade ascetica; fasem Magdalenas e nunca Notre-dames. (PORTO-ALEGRE, s/d, MANUSCRITO DL 653.30)

O caráter livre da criação artística deriva da sua origem espiritual, deriva do fato da arte ser uma manifestação particular do Espírito. Neste momento de comunhão o artista se torna a alavanca do mundo material, é o gênio que mesmo tolhido pelo ambiente possui inspirações divinas, inexplicáveis, e tragicamente impossíveis de serem transmitidas no mundo material de forma perfeita.

Ah! n'aquelles tempos, quando me assentava a mesa tinha nos meus olhos el-rei, e nos ouvidos uma orchestra immensa que me acompanhava, e era tal o seu effeito que passava as noites em claro; e infelizmente nunca pude escrever aquillo que claramente ouvia. (PORTO-ALEGRE, 1856, p.350)

Para libertar-se dos instintos egoístas e primitivos é necessário ainda que o homem forme uma comunidade que o force a dedicar-se a algo que não seja exclusivamente a satisfação imediata, ou direcionada somente aos seus próprios interesses. As críticas de Porto-alegre contra o Provisório são frutos, em parte, desse entendimento:

Em quasi todas as nossas coisas, mesmo nas mais modernas ha ainda muito do antigo Provisorio. O Governo deve combater todas as ideias do Provisorio; porque no Provisorio não ha [riscado: nacionalidade] vida nacional, porque n'elle esta sempre um grande sacrificio do futuro ao presente, uma imperfeição, [riscado: o triumpho da immobilidade e desperdicio] e o cunho de uma decadencia, capeada por uma mobilidade [riscado: aparente] ephemera. As coisas provisórias devem ser feitas somente para ensaio, ou para supprir as que forem destruidas repentinamente emquanto senão [riscado: edificação] fasem as novas; a sua vida deve ser [riscado: ephemera] da maior brevidade possível.

Ja que não podemos levar a economia do tempo ao ponto em que ella está na nação inglesa, também não vamos nos extremos dos Americanos do Norte que tudo avalião pelas probabilidades da vida individual. Não ha proveito em seguir [riscado: a ganhar dos] erros do passado: oq é bom continua e o que é mau extingue-se [riscado: acaba-se] (PORTO-ALEGRE, 1853, MANUSCRITO DL 43.13)

A realização máxima dessa comunidade é a nação. Sendo a arte a expressão do estágio de uma sociedade, a arte produzida em um Estado que realizou sua eticidade, no sentido hegeliano, deveria se transfigurar no Belo.

6 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ALENCASTRO, Luís Felipe de. “*Vida e ordem privada no Brasil Império*” In História da vida privada do Brasil, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco. Araújo Porto-alegre, precursor dos estudos de história das artes no Brasil. Rio de Janeiro: IHGB, vol.184, 1944, p. 119-133.
- ANTUNES, De Paranhos. O pintor do Romantismo, vida e obra de Manoel de Araújo Porto-alegre. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARATA, Mário. Alguns aspectos da vida de Manuel de Araújo Porto-alegre. Rio de Janeiro: IHGB, v. 327 out./dez., 1980, p. 216-225.
- BARDI, Pietro Maria. O labor artesanal, história da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos. 1975.
- BAZIN, Germain. História da história da arte, de Vasari a nossos dias. Tradução: Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAYER, Raymond. História da estética. Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- BERLIN, Isaiah. Vico e Herder. Trad. Juan Antônio Gili Sobrinho. Brasília: Editora da UNB, 1982.
- BITTENCOURT, J. N. Espelho da nossa história e reprodução no século XIX brasileiro. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, nº. 87, 1986. P. 58-78.
- BOBBIO, N.. “Estado” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi*, vol.14[*Estado-Guerra*]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- BORNHEIM, Gerd A..”Introdução à leitura de Winckelmann. Escorço do Horizonte Cultural.” In *Revista Gávea - Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 8, 1990.
- BURKE, Peter. A fabricação do rei, a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- BRUSATIN, Manlio. “Produção artística” In Ruggiero Romano(Dir.) *Enciclopédia Einaudi*, vol.3 [*artes-tonal/atonal*], trad. Teresa Bento. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- _____. “Artesanato” in Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi*, vol.3 [*artes-tonal/atonal*], trad. Irene Maria Ferreira e Teresa Bento. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- CAMPOFIORITO, Quirino. História da pintura brasileira no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CANDIDO, Antonio. A formação a literatura brasileira: momentos decisivos, vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

- CASTRO, Isis Pimentel de. A arte a serviço do Império. Brasília: Nethistória, In <http://www.nethistoria.com> acesso em 28/ago./2005.
- _____. Os pintores de história: a relação entre arte e história nas telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: IFCS -UFRJ. 2007.
- CERTEAU, Michel de. A Escrita da história. Trad. Maria de Lourdes Menezes, 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CHARTIER, Roger. A história Cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CHARTIER, Roger; PAIRE, Alain. Práticas de Leitura. Trad. Cristiane Nascimento, 2ª ed. São Paulo: 2001.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Pintura não é só beleza: A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas - Oficina Editorial Ltda., 2007.
- CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2001.
- COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Círculo do Livro, Coleção Primeiros Passos, vol. 7. s/d.
- _____. Como estudar a arte brasileira do século XIX. São Paulo: SENAC, 2005.
- CORREA Filho, Virgílio. Araújo Porto-Alegre e o Instituto Histórico. Rio de Janeiro: IHGB, v. 235 abr./jun., 1957, p. 376-394.
- DAMISCH, Hubert. “Artes” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.3 [artestonal/atonal]*, trad. Irene Gil. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- _____. “Artista” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.3 [artestonal/atonal]*, trad. Irene Gil. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. A interiorização da metrópole e outros estudos. São Paulo: Alameda, 2005.
- DIAS, Elaine. Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil”. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: IFCH -UNICAMP. 2001.
- _____. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 14 - nº 2, p. 301-313, jul.-dez. 2006.
- _____. Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil. Tese de doutorado, Campinas: IFCH -UNICAMP. 2005.
- ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, v.1 e 2.
- ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. A arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 1ª edição: 1888, 1995. – (Col. Arte: Ensaios e Documento).
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Forjando a nação, o cidadão, o artista... O sentido da Academia. UNICAMP: Anais anpap -99 In <http://wawrwt.iar.unicamp.br/anpap/anais99/história55.htm> acesso em agosto de 2005.
- _____. Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes - 1855, Tese de Doutorado em história social, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais Programa de Pós-Graduação em História Social, 2001.

- FERRUCCI, C. “Sensibilidade” *In* Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi*, vol.25 [criatividade-visão]. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.
- FRANÇA, José-Augusto. O Romantismo em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.
- _____. História da Arte em Portugal - O Pombalismo e o Romantismo. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- FRANSCINA, Francis *et alii*. Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac e Naify Edições Ltda, 1998.
- GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-alegre, sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 14, nº 19-20, 1950.
- _____. Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o Império: a influência benéfica e decisiva do Imperador D. Pedro II. Rio de Janeiro: IHGB, CHSR: Com. Hist. Art., v.1, 1975, p. 49-93.
- _____. Félix Emilio Taunay e a Academia Imperial de Belas Artes. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1967.
- GALVÃO, Benjamim Franklin de Ramiz. Manuel de Araújo Porto-alegre. Rio de Janeiro: IHGB, v. 3, 1931, p. 3-16.
- GARDINER, Patrick. Teorias da História. Trad. Vítor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- GARRONI, E. “Criatividade” *In* Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi*, vol.25 [criatividade-visão]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- GASKEL, Ivan. “História das imagens” *In* BURKE, Peter. A escrita da História, Novas Perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: ed. da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- GIL, José. “Nação” *In* Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi*, vol.14 [Estado-Guerra], trad. Irene Maria Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Caroti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GOMES, Álvaro Cardoso e VEICI, Carlos Alberto. A Estética Romântica: textos doutrinários. São Paulo: Atlas, 1992.
- GOMES, Guilherme Simões. “Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro” *In* Anais do Museu Paulista. São Paulo, N. Ser. v.15, n. 1, p. 219-246, jan.-jun. 2007.
- GRAN-AYMERICH, Ève. Naissance de L’Archeologie Moderne, 1798-1945. Paris: CNRS Editions, 1998.
- GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. “Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838 -1889)” *In* Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ano 156, n.º 388, jul./set, 1995 , p.459-613.
- _____. “O Imperio de Santa Cruz: a Gênese da memória nacional”. *In* HEIZER, Alda e VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. *Ciência, Civilização e Império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Acces, 2001. P. 265-286.

- GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional” *In Estudos históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, nº. 1, 1998.
- _____. “A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar” *In* PESAVENTO, Sandra Jatahy (org) *et al* . História Cultural: experiências de pesquisa. Porto alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 9-24.
- _____. “Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática no século XIX” *In Topói: Revista de história*. Rio de Janeiro: 7letras, n. 5 set./2002, p.184-200.
- _____. “Para reescrever o passado como história: o IHGB e a Sociedade dos Antiquários do Norte” *In* HEIZER, Alda e Videira, Antonio Augusto Passos. Ciência, Civilização e Império nos trópicos. Rio de Janeiro: Acces, 2001. P. 1-28.
- GUINSBURG, J. O romantismo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- HARTOG, François. Os antigos, o passado e o presente. Trad. Sonia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
- _____. Maneirismo. Trad. J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- HEIZER, Alda. Os instrumentos científicos e as Grandes Exposições do século XIX *In* HEIZER, Alda e Videira, Antonio Augusto Passos. Ciência, Civilização e império nos trópicos. Rio de Janeiro: Acces, 2001. P. 1-28.
- HOBBSAWM, Eric. Nações e nacionalismos desde 1780. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HOBBSAWM, Eric, HANGER, Terence. A invenção das Tradições. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O Brasil Monárquico. 5 vol. *In* História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo: Difel, 1972.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. “Sobre a tarefa do Historiador” *In Revista Anima: História, teoria e cultura: Modernidade e Nação, ano 1, nº 2*, Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio/Casa da Imagem, 2001. P.79-89.
- KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Contraponto, 2006.
- LACOMBE, Américo Jacobina. Araújo Porto-alegre. Rio de Janeiro: RIHGB, v.327 abr./jun., 1980. p.193-206.
- LE GOFF, Jacques. “Memória” *In* Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.1[Memória-história]*. Trad. Bernardo Leitão e Irene Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- _____. “Documento/monumento” *In* Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.1[Memória-história]*. Trad. Irene Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- _____. “História” *In* Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.1[Memória-história]*. Trad. Irene Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

- _____. “Passado/presente” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.1[Memória-história]*. Trad. Irene Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- _____. “Antigo/moderno” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.1[Memória-história]*. Trad. Irene Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- LEVI, Giovanni. “Usos da biografia” In AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.), GROULIER, Jean-François (apresentação). A pintura - vol. 3: As idéias e as partes da pintura. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. A pintura - vol. 4: O Belo. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. A pintura - vol. 5: Da imitação à expressão. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LIMA, Valéria Alves Esteves. A Academia Imperial de Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil. Dissertação de mestrado, Campinas: IFCH -UNICAMP. 1994.
- _____. “A viagem de um pintor de História: Debret e sua obra” In *Anais do Museu Histórico Nacional v. 39*, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. p.71-79.
- _____. J. B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica do Brasil (1816-1839). Campinas: Editora da UNICAMP. 2007.
- _____. Anotações em torno de uma correspondência: Debret e Porto Alegre. Comunicação apresentada em Dez./2008 no Congresso de História da Arte - IFCH/Unicamp.
- LOPES, Maria Margaret. “O local musealizado em nacional aspectos da cultura das ciências naturais no século XIX, no Brasil” In HEIZER, Alda e VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. *Ciência, Civilização e Império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Acces, 2001. P. 1-28.
- MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. II (1794-1855). São Paulo: Cultrix, 1977.
- MARTIUS, Carlos Frederico Ph. de. “ Como se deve escrever a história do Brasil”. In “ *revista Trimestral de história e geographia do Instiuto Histórico e Geográfico Brasileiro*”, n. 24. Rio de Janeiro: IHGB, jan. 1845.
- MATTOS, I.R. *Tempo Saquarema*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- MECCHIO, R. “Belo/feio” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.25 [criatividade-visão]*, trad. Margarida Rosa Rodrigues. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- _____. “Imaginação” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.25 [criatividade-visão]*, trad. Margarida Rosa Rodrigues. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- MODICA, M.. “Imitação” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.25 [criatividade-visão]*, trad. Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

- MOMIGLIANO, Arnaldo. “A tradição herodoteana e tucidideana” *In As raízes clássicas da historiografia moderna*. Trad. Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru: EDUSC, 2004, p.53-83.
- _____. “O surgimento da pesquisa antiquária” *In As raízes clássicas da historiografia moderna*. Trad. Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru: EDUSC, 2004, p. 85-117.
- MOTA, Carlos Guilherme. 1822: dimensões. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- ODÁLIA, Nilo (org.). VARNHAGEN: História Geral do Brasil. São Paulo: Ática, 1979.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATTOS Cláudia Valladão de. O Brado do Ipiranga. São Paulo: EDUSP: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1979.
- PEVSNER, Nikolaus. Academias de arte: passado e presente. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo Companhia das Letras, 2005.
- PINASSI, Maria Orlando. Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy Revista Brasileira de Ciências e Artes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- POCOCK, J. G. A. Linguagens do Ideário político. Trad. Fábio Fernandez. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- POMIAN, Krzysztof. “Coleção” *In Ruggiero Romano (Dir.) Enciclopédia Einaudi, vol.1[Memória-história]*. Trad. Suzana Ferreira Borges. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- PONTUAL, Roberto. Dicionário das Belas Artes no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1969, p.435-436.
- POREBSKI, Mieczyslaw.. “Atribuição” *In Ruggiero Romano (Dir.) Enciclopédia Einaudi, vol.3 [artes-tonal/atonal]*, trad. Irene Gil. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). Argumentação em defesa do valor pessoal sacrificado ao princípio de uma aristocracia sem antecedentes heróicos. Coleção Porto-alegre DL 653.5. Manuscrito
- _____. Apontamentos para um livro a ser escrito sobre Portugal por Manoel de Araújo Porto Alegre: introdução, indústria, arte, descrição de Lisboa, templos, aqueduto das Águas Livres, melancolia sobre o passado, página sobre sua própria solidão em Lisboa. Coleção Porto-alegre DL 653 Pasta 30. Manuscrito
- _____. Apontamentos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e sobre a criação de um Teatro Nacional de Ópera. Coleção Porto-alegre DL 654 Pasta 8. Manuscrito
- _____. Comentários de Manoel de Araújo Porto-alegre sobre seus esforços em prol da Ópera Nacional, Teatro Nacional e sua atuação como diretor da Academia de Belas Artes. Sobre a oposição que sofreu, a decadência do ensino e dos costumes.Coleção Porto-alegre DL 653 Pasta 16. Manuscrito
- _____. Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Bellas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de S.M.I. o Sr. D. Pedro II Imperador do Brasil, 04-12-1853. Coleção Porto-alegre DL 43 Doc. 13.Cópia do Archivo Nacional. Manuscrito
- _____. Autobiografia. Recorte de jornal apresentando e criticando o livro de poemas “Brasílianas” de Manuel de Araújo Porto-alegre. Coleção Porto-alegre Arquivo 1.4.29.

Livro manuscrito (22x32), 178 p. irregularmente preenchidas. Oferecido ao Instituto por Manoel de Araújo Porto-alegre Filho. Manuscrito

_____. Viagens do Tio e do Sobrinho Tenente Tibúrcio do Amarante: “Extratos de Diário”, “Excertos e Memórias” e “Viagens do Coronel Bonifácio do Amarante”. Coleção Porto-alegre Lata 654 Pasta 10. Publicado em periódicos entre 1848 e 1858. Manuscrito

_____. Uma visita ao mosteiro dos Jeronimos. Coleção Porto-alegre Lata 654.13. Manuscrito.

_____. Resposta de Manoel de Araújo Porto-alegre a um trecho do poema “Confederação dos Tamoios”. Coleção Porto-alegre Lata 66 Pasta 16. S/local e S/data. Manuscrito.

_____. Traços biográficos de Manoel de Araújo Porto-alegre. Coleção Porto-alegre Lata 654 Pasta 09. Manuscrito.

_____. Relatório sobre os produtos brasileiros nas praças da Europa e meios de melhorá-los a exportação. Coleção Porto-alegre Lata 654 Pasta 19. Lisboa, 1874. Manuscrito

_____. Programa para as solenidades de colocação da pedra fundamental e inauguração da estátua equestre de D. Pedro I de que foi incubido Manoel de Araújo Porto-alegre, estudo sobre armas e brasões brasileiros. Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 13. Manuscrito.

_____. Ofícios e cartas a autoridade não nomeada comunicando ter tomado posse em Berlim comentando a publicação das cartas de Humboldt a Warnhagen, a má vontade de certa imprensa alemã contrária a imigração para o Brasil. Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 23 Berlim, 1860. transcrição datilografada e não assinada.

_____. Estudos de Estética, História da Arte e literatura americana. Atitudes do Imperador D. Pedro II face às artes e aos artistas de seu tempo. Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 14. Manuscrito.

_____. Estudo sobre o Brasil pós independência. Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 11. Manuscrito.

_____. Comentário sobre a contribuição da pintura brasileira na exposição 1873 em Viena. Lastima a ausência dos painéis de Vitor Meireles, comenta sobre incidente que manteve inacabada sua própria tela da “Coroação”. Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 27. Manuscrito.

_____. Notas sobre um manuscrito da Biblioteca São Francisco de Lisboa onde está também o auto el Prodígio de Amarante, do poeta Antonio Joseph da Sylva. Sobre o poeta Antonio Joseph da Sylva, referindo-se à casa em que morou e ao teatro do bairro Alto em Lisboa. Coleção Porto-alegre Lata 654 Pasta 04. Manuscrito.

_____. Discursos. Coleção Porto-alegre Lata 568 Pasta 20. 51 pp. Manuscrito.

_____. Discursos na Academia Imperial de Belas Artes. Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 21. Manuscrito.

_____. Sobre baile na colonia alemã de Fortaleza Carolina (Santa Carolina), oferecida ao Cons^o Pedreira. Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 18. Manuscrito.

_____. Sobre o Brasil e brasileiros. Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 31. Manuscrito.

PRATT, Mary Louise. “Humboldt e a reinvenção da América” *In Estudos Históricos*, vol. 4, n.8. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.

- RODRIGUES, Neuma Brilhante. Tramas Políticas e fundação do IHGB. Brasília: *Nethistória*, In <http://www.nethistoria.com> acesso em 28/ago./2005.
- ROSA, Rubem. Manuel de Araújo Porto Alegre. Rio de Janeiro: IHGB, v. 285 out./dez., 1969, p. 111-114.
- ROSEM, Charles. Poetas românticos, críticos e outros loucos. Trad. José Laurenio de Melo. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.
- SEGRE, C. “Narração/Narratividade” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.17 [literatura-texto]*, trad. Fernando Paulo do Carmo Baptista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- SETA, Cesare De. “Objeto” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.3 [artestonal/atonal]*, trad. Irene Maria Ferreira e Teresa Bento. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- SEVERO, Andréa M. D. “As primeiras representações artísticas profanas no Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII.” In www.nethistoria.com. Acesso em 2007
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. O Sol do Brasil: Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.
- SOUZA, Iara Lis Carvalho. Pátria Coroada. O Brasil como corpo político autônomo (1780 - 1831). São Paulo: Ed. UNESP, 1999.
- SQUEFF, Leticia Coelho. “A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista”, In *Cadernos Cedex*, nº51.
- _____. Quando a história (re)inventa a arte: a escola de pintura fluminense, In *Rotunda*, nº1, Campinas, centro de Pesquisas em história das artes no Brasil. (CEPAB). Instituto de Artes, UNICAMP, 2003, p19-31.
- _____. O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre. Campinas: Ed. Unicamp. 2004.
- _____. “Esquecida no fundo de um armário: A triste história da Coroação de D. Pedro II.” In *Anais do Museu Histórico Nacional v. 39*, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. p.105-127
- TAINED, H. Filosofia da arte, tomo 1 e 2. São Paulo: Editora Formar, s/d.
- TEIXEIRENSE, Pedro Ivo C..O jogo das tradições: A idéia de Brasil nas páginas da revista Nitheroy (1836). Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História - UnB. 2006.
- TRIGGER, Bruce T.. História do Pensamento Arqueológico. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.
- TRINDADE, Jaelson B. Arte colonial: corporação e escravidão. In E. Araújo (org.) A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.
- VARELLA, Flávia Florentina. “A História do Brasil de John Armitage: algumas considerações sobre sensibilidade e sentimento” In Villalta, Luiz Carlos; BAGGIO, Kátia

Gerab; FURTADO, João Pinto (Organizadores). Anais Eletrônicos e [CD-Rom] Encontro Regional de História (16.: 2008 jul. 20-25: Belo Horizonte, MG) / XVI Encontro Regional de História; Belo Horizonte: ANPUH-MG, 2008.

VARNHAGEN, F. A. História Geral do Brasil. Revisão e notas de Rodolfo Garcia. São Paulo: Melhoramentos, 1959.

WEHLING, Arno. A invenção da história: estudos sobre historicismo. Rio de Janeiro: Ed. Central da U. Gama Filho/Niterói: Ed. UFF, 1994.

_____. *Estado, história, memória: Varnhagen e a construção da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

WINCKELMANN, Johan Joachim. “Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e em escultura.” In Lichenstein, Jacqueline (org.) *A pintura – vol. 4: O Belo*. Trad. de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

ZIENTARO, Benedikt. “Fronteira” In Ruggiero Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi, vol.14 [Estado-Guerra]*, trad. Antonio Perestrelo de Matos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

ANEXO: FONTES DOCUMENTAIS

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Manuscritas

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Argumentação em defesa do valor pessoal sacrificado ao princípio de uma aristocracia sem antecedentes heróicos.*

Coleção Porto-alegre DL 653.5

Atribuído pela letra

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Apontamentos para um livro a ser escrito sobre Portugal por Manoel de Araújo Porto Alegre: introdução, indústria, arte, descrição de Lisboa, templos, aqueduto das Águas Livres, melancolia sobre o passado, página sobre sua própria solidão em Lisboa.*

Coleção Porto-alegre DL 653 Pasta 30

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Apontamentos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e sobre a criação de um Teatro Nacional de Ópera.*

Coleção Porto-alegre DL 654 Pasta 8.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Comentários de Manoel de Araújo Porto-alegre sobre seus esforços em prol da Ópera Nacional, Teatro Nacional e sua atuação como diretor da Academia de Belas Artes. Sobre a oposição que sofreu, a decadência do ensino e dos costumes..*

Coleção Porto-alegre DL 653 Pasta 16.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Bellas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de S.M.I. o Sr. D. Pedro II Imperador do Brasil, 04-12-1853.*

Coleção Porto-alegre DL 43 Doc. 13.

Cópia do Archivo Nacional

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). Autobiografia. Recorte de jornal apresentando e criticando o livro de poemas “Brasilianas” de Manuel de Araújo Porto-alegre.

Coleção Porto-alegre Arquivo 1.4.29

Livro manuscrito (22x32), 178 p. irregularmente preenchidas. Oefrecido ao Instituto por Manoel de Araújo Porto-alegre Filho.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Viagens do Tio e do Sobrinho Tenente Tibúrcio do Amarante: “Extratos de Diário”, “Excertos e Memórias” e “Viagens do Coronel Bonifácio do Amarante”.*

Coleção Porto-alegre Lata 654 Pasta 10.

Publicado em periódicos entre 1848 e 1858

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Uma visita ao mosteiro dos Jeronimos.*

Coleção Porto-alegre Lata 654.13

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Resposta de Manoel de Araújo Porto-alegre a um trecho do poema “Confederação dos Tamoios”.*

Coleção Porto-alegre Lata 66 Pasta 16.
S/local e S/data

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Traços biográficos de Manoel de Araújo Porto-alegre.*

Coleção Porto-alegre Lata 654 Pasta 09
Rascunho incompleto.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Relatório sobre os produtos brasileiros nas praças da Europa e meios de melhorar-lhes a exportação.*

Coleção Porto-alegre Lata 654 Pasta 19
Lisboa, 1874

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Programa para as solenidades de colocação da pedra fundamental e inauguração da estátua equestre de D. Pedro I de que foi incubido Manoel de Araújo Porto-alegre, estudo sobre armas e brasões brasileiros*

Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 13

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Ofícios e cartas a autoridade não nomeada comunicando ter tomado posse em Berlim comentando a publicação das cartas de Humboldt a Warnhagen, a má vontade de certa imprensa alemã contrária a imigração para o Brasil.*

Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 23
Berlim, 1860.

transcrição digitada e não assinada

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Estudos de Estética, História da Arte e literatura americana. Atitudes do Imperador D. Pedro II face às artes e aos artistas de seu tempo.*

Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 14.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Estudo sobre o Brasil pós independência.*

Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 11

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Comentário sobre a contribuição da pintura brasileira na exposição 1873 em Viena. Lastima a ausência dos painéis de Vitor Meireles, comenta sobre incidente que manteve inacabada sua própria tela da "Coroação".*

Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 27

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Notas sobre um manuscrito da Biblioteca São Francisco de Lisboa onde está também o auto el Prodígio de Amarante, do poeta Antonio Joseph da Sylva. Sobre o poeta Antonio Joseph da Sylva, referindo-se à casa em que morou e ao teatro do bairro Alto em Lisboa.*

Coleção Porto-alegre Lata 654 Pasta 04

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Discursos*

Coleção Porto-alegre Lata 568 Pasta 20
51 pp.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Discursos na Academia Imperial de Belas Artes.*

Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 21

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Sobre baile na colônia alemã de Fortaleza Carolina (Santa Carolina), oferecida ao Cons^o Pedreira.*

Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 18

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). *Sobre o Brasil e brasileiros.*

Coleção Porto-alegre Lata 653 Pasta 31

Correspondências

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). Cartas ao Com. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro: fala sobre a partida de Lisboa. “A Nebulosa” de Macedo. Vida literária e artística de Lisboa. Eleições IHGB.

Coleção Porto-alegre Lata 581 Pasta 50

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). Cartas ao Dr. Karl Fiederich Philipp von Martius.

Coleção Porto-alegre Lata 843 Pasta 15

06 documentos

data: 1859 -1863

Local: Rio de Janeiro/ Berlim/ Dresden

Cartas de Martius a Araújo Porto-alegre (Munich, 18/fev./1862).

Arquivo Hélio Viana DL 1369.010

Transcrições datilografadas de Hélio Viana para artigo em jornal do Comércio

05.fev.1967

Cartas de Debret e Denis a Araújo Porto-alegre

Arquivo Hélio Viana DL 1369.021

Transcrições datilografadas de Hélio Viana para artigo em jornal do Comércio

08.fev.1967

Cartas de diplomatas a Araújo Porto-alegre

Arquivo Hélio Viana DL 1369.022

Transcrições datilografadas de Hélio Viana para artigo em jornal do Comércio

05.fev.1967

Cartas de escritores a Araújo Porto-alegre

Arquivo Hélio Viana DL 1369.021

Transcrições datilografadas de Hélio Viana para artigo em jornal do Comércio

05.fev.1967

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). Cartas de Manuel de Araújo Porto-Alegre a Paulo Barbosa da Silva, organização e notas de Américo Jacobina Lacombe, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

Outros

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von (1794-1868). Cartas de Karl Fiederich Philipp von Martius a Paulo Barbosa da Silva, organização e notas de Américo Jacobina Lacombe, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1991.

MARTIUS, Carlos Frederico Ph. de. "Como se deve escrever a história do Brasil". in "revista Trimestral de história e geographia do Instiuto Histórico e Geográphico Brasileiro", n. 24. Rio de Janeiro: IHGB, jan. 1845.

VARNHAGEN, F. A. História Geral do Brasil. Revisão e notas de Rodolfo Garcia. São Paulo: Melhoramentos, 1959.

Impressos

BARBOSA, Januário da Cunha (1780-1846), PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). "*Relatório sobre a inscrição da Gávea*" in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 1, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1839, p. 86-91, 136.

2ª edição p. 98-103, 149, 3ª edição p. 77-71, 115

SILVA, José Vieira Rodrigues de Carvalho (1802-1855), PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). "*Viagem às cachoeiras de Paulo Afonso*" in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 22, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1859, p. 201-301.

introdução de Porto-alegre

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). "*Marcos e José Maurício: catálogo de suas composições musicais*" in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 22, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1859, p. 487-506.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). "*Iconografia Brasileira*" in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 19, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1856, p. 349-378.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). "*Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense*" in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 3, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1841, p. 547-557, suplemento 33-43.

2ª edição p. 547-557, 3ª edição p. 451-458.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). "*Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro*" in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 166, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1932, p. 603-611. Cotejar com o manuscrito

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1879). "*Algumas Idéias sobre as Belas Artes e a indústria no Império do Brasil*."

Publicado na revista Guanabara. Tomo I, p. 108-115, 185.

Coleção Porto-alegre DL 654.6

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil *in* DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954, p.98-131.

Internet

Manoel de Araújo Porto-alegre: 30 teses para debate em 1855

Contribuição de Arthur Valle

Texto disponível no site <http://www.dezenovevinte.net>

Três cartas a Victor Meirelles, 1854, 1855, 1856.

Contribuição de Arthur Valle

Texto disponível no site <http://www.dezenovevinte.net>

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. Os lobisomens, comédia em três atos. s/d. Disponível no site da Biblioteca Nacional.

____. Angelica e Firmino, comédia em cinco atos. 1847. Disponível no site da Biblioteca Nacional.

Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil. Segunda edição, tomo I, Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1839. acesso no site <http://books.google.com>

Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil. Segunda série, tomo V, Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1849. acesso no site <http://books.google.com>

Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil. Tomo XIX, Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1856. acesso no site <http://books.google.com>