



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Alberto Martín Chillón

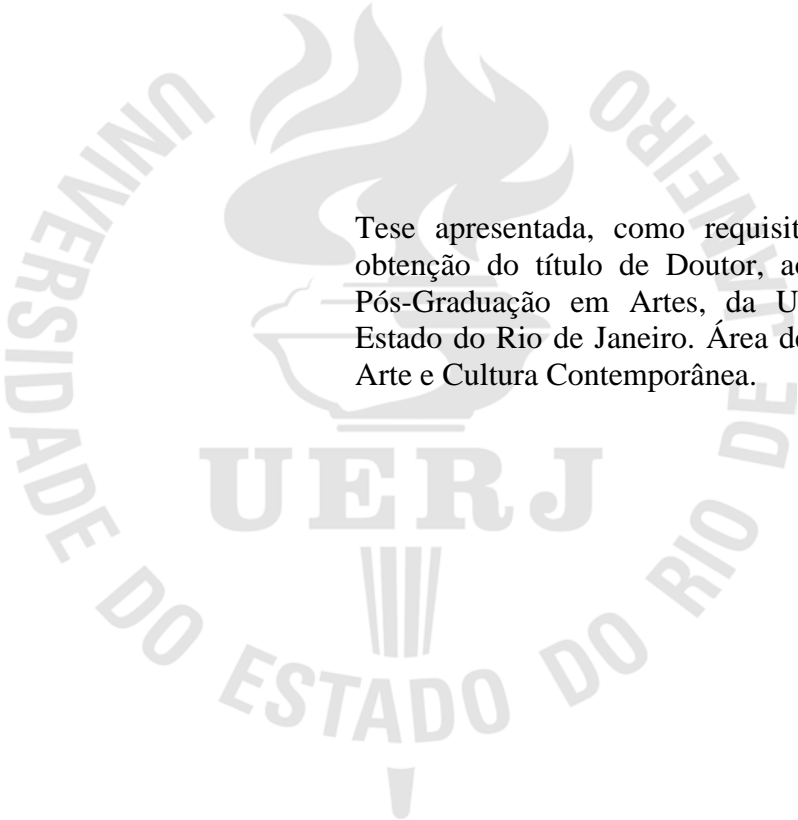
**A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)**

Rio de Janeiro

2017

Alberto Martín Chillón

**A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Cristina Louro Berbara

Rio de Janeiro

2017

## CATALOGAÇÃO NA FONTE

M379 Martín Chillón, Alberto.  
A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889) / Alberto Martín Chillón. – 2017.  
600 f. : il.

Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Artes.

1. Escultura brasileira – História – Teses. 2. Brasil - História - II Reinado, 1840-1889 – Teses. 3. Monumentos – Brasil – Teses. 4. Escultores – Brasil – História – Teses. I. Berbara, Maria. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 730:981"1840/1889"

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Alberto Martín Chillón

**A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 31 de março de 2017.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cristina Louro Berbara (Orientadora)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Rafael Cardoso Denis  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Elaine Cristina Dias  
Universidade Federal de São Paulo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Paulo Knauss de Mendonça  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Vera Beatriz Siqueira  
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2017



## DEDICATÓRIA

A ti, abuela, que allá donde estés sonreirás orgullosa al ver que al final lo conseguí.

A mis padres, mi apoyo incondicional, a quien todo debo.

A mi amor, a quien corresponde la mitad de esta tesis y la mitad de mi corazón. TLB.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PPGARTES/Uerj pela oportunidade de começar a minha vida acadêmica no Brasil; a Maria Berbara, pela oportunidade concedida, pela confiança e pelo apoio; à Fundação Biblioteca Nacional, pela bolsa de pesquisa, que permitiu financiar em parte este doutorado, e especialmente a Ângela Di Stasio; ao *Grupo Entresséculos*, em especial a Sônia Gomes Pereira, Marize Malta e Ana Maria Tavares Cavalcante; ao projeto *Unfolding Art History in Latin America*; às instituições nas quais pesquisei, Museu dom João VI, Museu da República, Arquivo Histórico Nacional, Biblioteca Nacional, entre outras; a Rafael Cardoso, pelas observações e pela análise profunda e detalhada na qualificação do trabalho; a Paulo Knauss, pelas conversas, pela ajuda, pelo constante apoio e incentivo, sem os quais este trabalho não seria concluído; a Arthur Valle; a Roberto Conduru; a Elaine Dias; ao professor Eduardo Duarte, da Universidade de Lisboa; aos colegas e amigos que conheci durante o doutorado - Virgina Valim, Alessandra Moraes, Renata Caetano, Jacqueline Medeiros, Amanda Reis; ao Grupo *Recepção da Tradição Clássica* e todos os seus integrantes; a Carolina Vanegas, amiga e companheira na pesquisa escultórica; a Coralie de Souza Vernay; a Marina Garzón; a mi familia, mi guía y mi brújula, que me dieron una educación y unos valores que nunca podré agradecer lo suficiente; a mis amigos, mi otra familia, por su continua presencia; a ti, por acompañarme no sólo en lo académico, sino también en la vida. Que nuestro camino sea muy largo.

## RESUMO

MARTÍN CHILLÓN, Alberto. *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*. 2017. 600 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta Tese pretende ser uma contribuição para o conhecimento da escultura brasileira entre 1840 e 1889. A partir da recopilação e crítica dos estudos realizados até o momento, criando um estado da questão como ponto de partida, pensamos num estudo mais geral e abrangente, e não um estudo de caso propriamente dito, devido ao conhecimento fragmentário da escultura entre a Missão Francesa e Rodolpho Bernardelli. Assim, decidimos pensar a escultura de um modo mais amplo, uma base mais ou menos sólida sobre a qual se possa caminhar e refletir. Conscientes da impossibilidade de dar conta de totalidade da história da escultura, optamos por organizar esta Tese em torno a algumas questões centrais, tentando assim contemplar um espectro o mais vasto possível. Para isso, organizamos o estudo da escultura do mais oficial ao mais particular, ou seja, dos âmbitos escultóricos ligados ao governo e ao império ou à Academia de Belas Artes, passando por âmbitos menos conhecidos e estudados, como os escultores que trabalhavam fora da Academia, em outras instituições como o Liceu de Artes e Ofícios, ou o estudo dos espaços de trabalho dos escultores e da indústria nacional. Além de destacar estas questões centrais, ao mesmo tempo, identificamos os principais escultores, dando notícia de sua biografia e principais obras. As nossas perguntas apresentam o intuito de tentar entender a escultura como uma unidade, destacando seu caráter próprio, levantando problemas que, em nossa opinião, resultam importantes na hora de compreendê-la. Sem considerá-la como um campo isolado, pois participa do mesmo ambiente cultural e das mesmas circunstâncias que o restante das artes, tratamos de perfilar algumas questões ou problemas próprios. Em cada capítulo, nos questionamos como a escultura está se comportando dentro de alguns temas ou lugares importantes que percorrem a história da arte, como o projeto civilizatório do império; a formação de uma arte nacional; os monumentos públicos; a arte de temática indianista; a Academia Imperial de Belas Artes; o Liceu de Artes e Ofícios; os artistas à margem da Academia; e, por fim, os espaços de trabalho, como ateliers, marmorarias e fundições artísticas.

Palavras-chave: Escultura. Império. Segundo Reinado. Monumentos. Brasil.

## RESUMEN

MARTÍN CHILLÓN, Alberto. *La escultura y su oficio en el Brasil del Segundo Reinado (1840-1889)*. 2017. 600 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta Tesis pretende ser una contribución al conocimiento de la escultura brasileña entre 1840 e 1889. A partir de la recopilación y la crítica de los estudios realizados hasta el momento, elaborando un estado de la cuestión como punto de partida, optamos por un estudio más general y amplio, y no un estudio de caso propiamente dicho, debido al conocimiento fragmentario de la escultura entre la Misión Francesa y Rodolpho Bernardelli. De este modo, decidimos pensar la escultura de una manera más global, una base más o menos sólida a partir de la cual podamos caminar y reflexionar. Conscientes de la imposibilidad de abarcar toda historia de la escultura, optamos por organizar esta Tesis a través de algunas cuestiones centrales, intentando así contemplar un espectro lo más amplio posible. Para ello, organizamos el estudio de la escultura desde lo más oficial a lo más particular, o sea, de los ámbitos escultóricos ligados al gobierno o al imperio o a la Academia de Bellas Artes, pasando por ámbitos menos conocidos y estudiados, como los escultores que trabajaban al margen de la Academia, en otras instituciones como el Liceo de Artes e Oficios, o el estudio de los espacios de trabajo de los escultores y de la industria nacional. Además de destacar estas cuestiones centrales identificamos a los principales escultores, sus biografías y obras. Nuestras preguntas pretenden entender la escultura como una unidad, destacando su carácter propio, destacando problemas propios que, en nuestra opinión, resultan importantes a la hora de comprenderla. Sin considerarla como un campo aislado, puesto que participa del mismo ambiente cultural y de las mismas circunstancias que las demás artes, tratamos de perfilar algunas cuestiones o problemas propios. En cada capítulo, nos preguntamos como la escultura está responde a algunos temas y lugares importantes en la historia del arte, como el proyecto civilizatorio del imperio; la Academia Imperial de Bellas Artes; el Liceo de Artes y Oficios; los artistas al margen de la Academia; y, finalmente, los espacios de trabajo, como talleres, marmolerías y fundiciones artísticas.

Palabras clave: Escultura. Imperio. Segundo Reinado. Monumentos. Brasil.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 -	Manuel de Araújo Porto-Alegre. Desenho para uma escultura. Álbum de Manuel de Araújo Porto-Alegre .....	42
Imagem 2 -	Manuel de Araújo Porto-Alegre. Desenho para uma escultura. Álbum de Manuel de Araújo Porto-Alegre .....	42
Imagem 3 -	Francesco Benaglia. Dom Pedro I, 1828, mármore, 181x71x81 cm. .	49
Imagem 4 -	Ferdinand Pettrich. José Clemente Pereira, gesso patinado, s/d, 19x18 cm. ....	50
Imagem 5 -	Ferdinand Pettrich, Estátua de dom Pedro II. 1846. Mármore. Salão Nobre. Hospício dom Pedro II .....	54
Imagem 6 -	Ferdinand Pettrich, Estátua de dom Pedro II. 1846. Gesso patinado, 204x110x8. Museu dom Joao VI, EBA/UFRJ .....	55
Imagem 7 -	Ferdinand Pettrich. José Clemente Pereira. Mármore. Salão Nobre. Hospício dom Pedro II .....	56
Imagem 8 -	Ferdinand Pettrich. José de Anchieta, gesso, Santa Casa da Misericórdia, Rio de Janeiro .....	59
Imagem 9-	Ferdinand Pettrich. Frei Miguel de Contreras, gesso, Santa Casa da Misericórdia, Rio de Janeiro .....	59
Imagem 10 -	Ferdinand Pettrich. Herma de dom Pedro II, 1848, mármore, Museu Imperial Petrópolis .....	60
Imagem 11 -	Ferdinand Pettrich. Herma Teresa Cristina, mármore. Museu Imperial, Petrópolis .....	61
Imagem 12 -	Obras em mármore e granito nacional de Encrusilhada, expostas na I Exposição Nacional de 1861, Rio de Janeiro .....	75
Imagem 13 -	Giuseppe Berna. Mausoléu do Visconde de Guaratiba, 1863, mármore. Cemitério do Catumbi, Rio de Janeiro .....	82
Imagem 14 -	Mausoléu do visconde de Guaratiba, mármore. Cemitério do Catumbi, Rio de Janeiro .....	83
Imagem 15 -	Camillo Formilli. Mausoléu do visconde da Estrela. Cemitério do Catumbi, Rio de Janeiro .....	85
Imagem 16 -	Camillo Formilli, Mausoléu do visconde da Estrela. Cemitério do Catumbi, Rio de Janeiro .....	86
Imagem 17 -	Anúncio de Camillo Formilli. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1863 .....	87
Imagem 18 -	Camillo Formilli. Piedade, 1865, mármore. Igreja de Nossa Senhora do Monte Claro dos Poloneses, Rio de Janeiro .....	88

Imagem 19 -	Luigi Pasquarelli. Shakespeare, 1875, gesso. Salão do Externato do Colégio dom Pedro II, Rio de Janeiro .....	90
Imagem 20 -	Luigi Pasquarelli. Camões, 1875, gesso. Salão do Externato do Colégio dom Pedro II, Rio de Janeiro .....	91
Imagem 21 -	Luigi Pasquarelli, <i>A Instrução Pública</i> , 1876, mármore. Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, Rio de Janeiro .....	92
Imagem 22 -	Grupo escultórico. Material desconhecido. Edifício dos Correios, rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro .....	93
Imagem 23 -	Grupo escultórico. Material desconhecido. Edifício dos Correios, rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro .....	93
Imagem 24 -	Grupo escultórico. Material desconhecido. Edifício dos Correios, rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro .....	94
Imagem 25 -	Luigi Pasquarelli, <i>A Instrução Pública</i> , 1876, mármore. Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, Rio de Janeiro .....	94
Imagem 26 -	Francisco Pedro do Amaral. Prospecto, e Planta do Monumento para a Praça da Constituição da Cidade do Rio de Janeiro, em memória do dia 26 de fevereiro de 1821, 1822 .....	110
Imagem 27 -	Décoration du ballet historique. Donné au Théâtre de la cour, a Rio de Janeiro, le 13 mai 1818 : à l'occasion de l'acclamation du Roi D. Jean VI et du mariage du Prince Royal D. Pedro, son fils. Gravura. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Jean-Baptiste Debret .....	112
Imagem 28 -	Grupo alegórico da Restauração da Bahia. Auguste Taunay, 1822, Tinta no papel. 85 x 68 cm .....	113
Imagem 29 -	Projeto para um monumento comemorando o dia 7 de abril de 1831. Grandjean de Montigny. Desenho .....	117
Imagem 30 -	Maximiando Mafra. Independência ou Morte, 1855. Photographies réunies dans l'album <i>Fotografias referentes a estátua de D. Pedro I no Rocío no Rio de Janeiro</i> , offert par le Dr. Benvenuto Pereira Dimension des photographies: 21 x 16 cm Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Cote BR AN,RIO O2.0.FOT.497 .....	120
Imagem 31 -	Louis Rochet, Monumento a Dom Pedro I, 1862, bronze. Rio de Janeiro .....	120
Imagem 32 -	Louis Rochet. Rio Amazonas, bronze. Monumento dom Pedro I, 1862, Rio de Janeiro .....	122
Imagem 33 -	Louis Rochet. Rio Tocantins, bronze. Monumento dom Pedro I, 1862, Rio de Janeiro .....	122
Imagem 34 -	Louis Rochet. Rio Madeira, bronze. Monumento dom Pedro I, 1862, Rio de Janeiro .....	123

Imagem 35 -	Louis Rochet. Rio Tocantins, bronze. Monumento dom Pedro I, 1862, Rio de Janeiro .....	123
Imagem 36 -	Templo da Vitória, Escultura rematando a cúpula. Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Fotografia Marc Ferrez, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro .....	127
Imagem 37 -	Cândido Caetano de Almeida Reis, Monumento à Paz. Fotografia Marc Ferrez, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro .....	128
Imagem 38 -	Francisco Manuel Chaves Pinheiro Estatua equestre de dom Pedro II na Uruguaiana. 1866. Gesso. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil .....	128
Imagem 39 -	Louis Rochet. <i>Monumento a José Bonifácio</i> , 1872, bronze. Largo de São Francisco, Rio de Janeiro .....	132
Imagem 40 -	Joaquim Alves de Souza Alão <i>José Bonifácio</i> , 1861. <i>Recordações da Exposição Nacional de 1861</i> . Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862 .....	132
Imagem 41 -	Louis Rochet, desenho de Jacques Guiaud. Projeto de coluna triunfal em bronze a ser erigida no Rio de Janeiro, para celebrar a vitória do Brasil na Guerra do Paraguai. Papel albuminado, preto e branco, 15,6 x 25,5 cm. Coleção Teresa Cristina. Fundação Biblioteca Nacional .....	134
Imagem 42 -	Francisco de Azeredo Monteiro Caminhoá. Projeto para monumento comemorativo à Guerra de Paraguai .....	135
Imagem 43 -	Francisco de Azeredo Monteiro Caminhoá. Projeto para monumento comemorativo à Guerra de Paraguai .....	137
Imagem 44 -	Francisco Manuel Chaves Pinheiro. <i>Alegoria do Império Brasileiro</i> , 1874, terracota, 192x72x21 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	137
Imagem 45 -	Grandjean de Montigny. <i>Projeto de fonte comemorativa da chegada da imperatriz D. Teresa Cristina</i> , desenho, aguada de nanquim, 65x52. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro .....	138
Imagem 46 -	João Justino de Araújo. <i>Golfinho de bronze</i> , originalmente no Chafariz do Cais do Valongo, 1843 .....	140
Imagem 47 -	<i>Monumento a Manuel Buarque de Macedo</i> . Escultura fundida em 1883 por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, ferro, 250 cm. Avenida Senador Câmara, Rio de Janeiro .....	145
Imagem 48 -	F. Bicalho, <i>Chafariz do largo de Valdetaro</i> . Projetado como pedestal da estátua de Buarque de Macedo. Jardins do Palácio de Catete, Rio de Janeiro .....	146
Imagem 49 -	Eduardo de Martino. <i>Catafalco de dona Leopoldina</i> , 1871. Grafite e aguada de nanquim sobre papel, 31,2x23,5 cm. Coleção Martha e Erico Stickel, Instituto Moreira Salles .....	149

Imagem 50 -	Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte Morais. <i>Frontão do Cassino Fluminense</i> , 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Rio de Janeiro .....	152
Imagem 51 -	Ilustração que acompanha um texto sobre o primeiro prédio do Cassino Fluminense, no <i>Correio Mercantil</i> , 20 de julho de 1849 .....	155
Imagem 52 -	Anjos. Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro .....	159
Imagem 53 -	Anjos. Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro .....	159
Imagem 54 -	Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro .....	160
Imagem 55 -	Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro .....	160
Imagem 56 -	Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro .....	161
Imagem 57 -	João Cardini. <i>Batalha do Vimeiro</i> , circa 1808. Gravura a buril e água forte. 268 x 199 mm. Biblioteca Nacional de Portugal .....	165
Imagem 58 -	Domingos Antônio de Sequeira. O gênio da nação portuguesa, 1812. Óleo sobre tela .....	166
Imagem 59 -	Francisco Pérez del Valle, Gênio do Patriotismo, 1840, Modelo de Esteban de Ágreda, 1823. Monumentos aos mortos por Espanha .....	167
Imagem 60 -	Jean-Baptiste Debret, <i>Décoration du ballet historique. Donné au Théâtre de la cour, a Rio de Janeiro, le 13 mai 1818 : à l'occasion de l'acclamation du Roi D. Jean VI et du mariage du Prince Royal D. Pedro, son fils.</i> Gravura. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil ..	170
Imagem 61 -	Auguste Taunay, <i>Ao Gênio do Brasil</i> , 1822. Desenho a sépia e fusain. 86x85 cm. Museu Imperial de Petrópolis .....	172
Imagem 62 -	Caricatura que representa Espanha sob a forma de uma cidade fortificada e sobre ela o Gênio do Patriotismo .....	173
Imagem 63 -	<i>Alegoria à Invasão do Porto pelos Franceses, circa 1809.</i> Gravura a buril e água forte. 211 x 278 mm, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães .....	174
Imagem 64 -	Carlos Custódio de Azevedo. <i>Medalha comemorativa da coroação de Dom Pedro II</i> , 1841. Ferro. 0,50 cm. Museu Imperial de Petrópolis .....	180
Imagem 65 -	Gianni. <i>Alegoria da coroação de dom Pedro I</i> , 1824. Gravura .....	181



Imagem 66 -	<i>Varanda da coroação de dom Pedro II.</i> Idealizada por Manuel Araújo Porto-Alegre, escultura obra de Marc Ferrez. <i>O Despertador</i> , 12 de junho de 1841 .....	182
Imagem 67 -	Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro .....	190
Imagem 68 -	Antônio José da Silva. <i>S. A. R. O Sermo. Snr. Infante D. Miguel, Regente de Portugal e Algarves.</i> Alusiva ao feliz regresso ao Reino e dedicado a D. Carlota Joaquina de Bourbon, Antônio José da Silva. Litogravura preto e branco. 56 x 38,5 cm séc. XIX. Coleção Elsa e Newton Carneiro .....	192
Imagem 69 -	I. A. Marques. Alegoria a vinda de Dom João, Príncipe regente de Portugal para o Brasil, desenho, nanquim e aguada. 49x66 cm .....	193
Imagem 70 -	I. A. Marques. Detalhe da <i>Alegoria a vinda de Dom João, Príncipe regente de Portugal para o Brasil</i> , desenho, nanquim e aguada. 49x66 cm .....	193
Imagem 71 -	Francisco de Assis Rodrigues, Apolo e as Musas, Relevo em mármore. Teatro Dona Maria, Lisboa .....	196
Imagem 72 -	Friedrich Drake. <i>A História instruindo as artes</i> , 1854. Neues Museum, Berlin .....	197
Imagem 73 -	August Kis. <i>A Arte instruindo a Indústria e as Artes Industriais</i> , 1862. Neues Museum, Berlin .....	197
Imagem 74 -	Richard Westmacott, Frontão do British Museum, 1852, Londres ...	197
Imagem 75 -	Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte Morais. <i>O Gênio de Brasil e as musas.</i> Frontão do Cassino Fluminense, 1857, Gesso. Antigo Cassino Fluminense, Rio de Janeiro .....	198
Imagem 76 -	François Frédéric Lemot. As Musas, chamadas por Minerva, rendem homenagem ao soberano que acabou o Louvre; Clio com o buril da história, grava sobre o cipo que remata o busto do imperador, Palácio do Louvre, Paris .....	199
Imagem 77 -	Claude Perrault, Fachada do Palácio do Louvre, 1667 .....	199
Imagem 78 -	Zepherin Ferrez. <i>Frontão do antigo prédio da Academia das Belas Artes</i> , 1828. terracota. Jardim Botânico, Rio de Janeiro .....	199
Imagem 79 -	Pierre Cartellier <i>A Vitória distribuindo coroas.</i> Relevo da fachada do Palácio do Louvre, 1807. Musée du Louvre, Paris .....	200
Imagem 80 -	Claude Ramey, O gênio da França com os traços de Napoleão, que chama à deusa Minerva e à Paz e à legislação que sucedem a Marte e a guerra, que a vitória faz inútil, 1811, Palácio do Louvre, Paris ....	200

Imagem 81 -	Pierre Simart. <i>Napoleão III rodeado pela Paz e pelas Artes</i> , 1857. Palácio do Louvre, Paris .....	200
Imagem 82 -	Francisco Manoel Chaves Pinheiro, <i>Alegoria do Império brasileiro</i> , 1874, terracota, 192x72x21 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro .....	204
Imagem 83 -	Pedro José Figueroa. <i>Bolívar libertador y padre de la Patria</i> , 1819, Óleo sobre tela 125x95 cm, Museo Nacional, Colombia .....	207
Imagem 84 -	Claude Michel Clodion, Original da medalha <i>Libertas Americana</i> , terracota, 36 cm, Musée Franco-American du Château de Blérancourt .....	208
Imagem 85 -	I. G. W. Steffens. <i>Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro</i> , relevo em madeira, 1861. Fonte: <i>Recordações da Exposição Nacional de 1861</i> . Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862 .....	220
Imagem 86 -	Leon Despres de Cluny, <i>Família de selvagens atacados por uma serpente</i> , gesso, 1862, 227 x 217 x 123 cm. Museu da República, Rio de Janeiro .....	225
Imagem 87 -	<i>Perseu e Andrômeda</i> , gesso, 245 x 230 x 097 cm. Museu da República, Rio de Janeiro .....	223
Imagem 88 -	José Álvarez Cubero. <i>A defesa de Zaragoza ou Nestor defendido pelo seu filho Antioco</i> , 1818-1825. Mármore, 280x210x112 cm, Museu Nacional do Prado, Madri .....	224
Imagem 89 -	Antônio Cánova. <i>Teseu e o Centauro</i> , 1804-1819, mármore, 340x370 cm, Kunthistorisches Museum, Viena .....	225
Imagem 90 -	François Joseph Bosio. <i>Hércules lutando com Acheloos em forma de serpente</i> , bronze, 1824, 260x 210x95 cm. Molde em gesso no Salon de 1814. Museu do Louvre .....	226
Imagem 91 -	François Joseph Bosio. <i>Hércules lutando com Acheloos em forma de serpente</i> , bronze, 1824, 260x210x95 cm. Molde em gesso no Salon de 1814. Museu do Louvre .....	227
Imagem 92 -	Leon Despres de Cluny, <i>Família de selvagens atacados por uma serpente</i> , gesso, 1862, 227x217x123 cm. Museu da República, Rio de Janeiro .....	228
Imagem 93 -	Antônio Canova. <i>Creugas</i> , (grupo Creugas e Damoxenos), 1800, mármore, 209x130x72 cm. Museus Vaticanos .....	229
Imagem 94 -	Gabriel Bernard Seurre. <i>O Vilão e a serpente</i> , 1849, Estampa. Jean-Baptiste Donatien de Vimeur, conde de Rochambeau, <i>Bibliographie des oeuvres de La Fontaine</i> .....	230
Imagem 95 -	Gaulês Ludovisi, cópia romana em mármore do original helenístico, 211 cm, Museu Nacional Romano do Palazzo Altemps, Roma ....	231

Imagem 96 -	Leon Despres de Cluny, <i>Família de selvagens atacados por uma serpente</i> , gesso, 1862, 227x217x123 cm. Museu da República, Rio de Janeiro .....	232
Imagem 97 -	Figuras indígenas da tribo Cherente do rio Tocantins, fotografia de Marc Ferrez, 1882. Molde sobre modelo vivo de Leon Despres de Cluny, Museu Nacional, Rio de Janeiro .....	233
Imagem 98 -	Leon Despres de Cluny, <i>Família de selvagens atacados por uma serpente</i> , gesso, 1862, 227x217x123 cm. Museu da República, Rio de Janeiro .....	234
Imagem 99 -	Juan Figueras. <i>Uma índia abraçando o cristianismo</i> , 1862, mármore. Museu Nacional do Prado, Madri .....	235
Imagem 100 -	The Death of General Wolfe, Benjamin West, 1770, óleo sobre tela, Ottawa, National Gallery of Canada .....	236
Imagem 101 -	Ferdinand Pettrich. <i>Bustos de índios norte-americanos</i> , terracota, Museus Vaticanos .....	236
Imagem 102 -	Ferdinand Pettrich, <i>Tecumseh morrendo</i> , 1856, mármore, 93,1x197,2x136,6 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington. Realizado no Rio de Janeiro .....	237
Imagem 103 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Caboclo. madeira, 31x23x10cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	239
Imagem 104 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Caboclo. madeira, 31x22x10cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	240
Imagem 105 -	Representações indígenas .....	244
Imagem 106 -	Francisco Manuel Chaves Pinheiro. <i>Alegoria do Império Brasileiro</i> , 1874, terracota, 192x72x21 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	246
Imagem 107 -	Marc Ferrez. Indumentária dos caciques Apiacá (Amazonas, ca. 1874), Álbum Brasil, albúmen, 16 x 22 cm. Coleção Museu Imperial .....	247
Imagem 108 -	Francisco Manuel Chaves Pinheiro. <i>Alegoria do Império Brasileiro</i> , 1874, terracota, 192x72x21 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	249
Imagem 109 -	Pedro Peres. A elevação da cruz em Porto-Seguro, 1879, óleo sobre tela, 119x202 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro ...	250
Imagem 110 -	Henrique Fleuiss, Domingo de Pascoa. <i>Semana Ilustrada</i> , 16 abril 1865. Fundação Biblioteca Nacional .....	252
Imagem 111 -	Angelo Agostini, <i>Revista Ilustrada</i> , Rio de Janeiro, n. 310, 5 de agosto de 1882. Fundação Biblioteca Nacional .....	254

Imagem 112 -	Rodolpho Bernardelli. <i>Saudades da tribo</i> , 1874. <i>Mephistopheles</i> . Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.7, janeiro de 1875 .....	255
Imagem 113 -	Francisco Manuel Chaves Pinheiro. <i>Joaquim Augusto Ribeiro de Souza no drama O africano</i> , gesso. Avulso n. 618. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ .....	273
Imagem 114 -	Honorato Manuel de Lima. Busto de Marc Ferrez, 1854, mármore, Museu dom João VI, EBA/UFRJ .....	276
Imagem 115 -	Honorato Manuel de Lima. Busto masculino, 1847, gesso Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	281
Imagem 116 -	Honorato Manuel de Lima. Busto do visconde de Araguaia, 1839, gesso patinado. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	282
Imagem 117 -	José da Silva Santos. <i>Herma de homem</i> , 1858, gesso 56x32x25 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	289
Imagem 118 -	Fatura de C. J. Cavalier&C <sup>a</sup> . Avulso n. 451. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ .....	306
Imagem 119 -	Joaquim José da Silva Guimarães Júnior. Busto de Gonçalves Dias .	327
Imagem 120 -	Joaquim José da Silva Guimarães Júnior. Busto do cônego Januário da Cunha Barbosa .....	327
Imagem 121 -	Joaquim José da Silva Guimarães Júnior. Medalha .....	328
Imagem 122 -	Pedro Américo. <i>Retrato de Cândido Caetano de Almeida Reis</i> . Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	333
Imagem 123 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>São Sebastião</i> , 1858, madeira policromada. Igreja do Sacramento. Rio de Janeiro .....	335
Imagem 124 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Michelangelo</i> , 1864, gesso patinado, 146 x 70 x 147 cm. Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro .....	339
Imagem 125 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Michelangelo</i> , 1864, gesso patinado, 146 x 70 x 147 cm. Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro .....	340
Imagem 126 -	Eugéne Delacroix. <i>Michelangelo no seu atelier</i> , 1849-1850, óleo sobre tela. Museu Fabre, Montpellier .....	341
Imagem 127 -	Jean Louis Potrelle. <i>Retrato de Michelangelo</i> . Gravura .....	341
Imagem 128 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. O Paraíba. 1866, bronze, 146.5 x 101 x 112 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	347
Imagem 129 -	Annibale Carracci Allegoria Fluviale, 1592, oleo sobre tela, 106 x 92 cm. Museo di Capodimonte, Nápoli .....	356
Imagem 130 -	Jean de Boulogne, Giambologna. Allegoria di un fiume, terracota, inv. 057. Accademia Nazionale di San Luca .....	356

Imagem 131 -	Jean Joseph Foucou. Alegoria de um rio, 1785. Museu do Louvre, Paris .....	357
Imagem 132 -	Jean Jacques Caffieri, <i>Um rio</i> , 1759, mármore, 61.5 x 39.4 x 49.5 cm Museu do Louvre, Paris .....	357
Imagem 133 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Caboclo. madeira, 31x23x10cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	361
Imagem 134 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Caboclo. madeira, 31x22x10cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	362
Imagem 135 -	Cândido Caetano de Almeida Reis .....	372
Imagem 136 -	Carta de visita de Almeida Reis, assinada e datada em 1873. Fotógrafo Carneiro & Gaspar. Mercado da arte. Levy Leiloeiro, maio de 2015 .....	376
Imagem 137 -	Cândido Caetano de Almeida Reis .....	377
Imagem 138 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Jeremias</i> , 1870. Gesso, Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro .....	381
Imagem 139 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Monumento comemorativo da vitória na Guerra de Paraguai. Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Thereza Cristina, Fundação Biblioteca Nacional .....	389
Imagem 140 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Monumento comemorativo da vitória na Guerra de Paraguai. Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Thereza Cristina, Fundação Biblioteca Nacional .....	390
Imagem 141 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>O Crime</i> , 1873 .....	393
Imagem 142 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>O Crime</i> , 1873. Gesso, 28x33x30 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	393
Imagem 143 -	Angelo Agostini. Caricatura dO Crime. O Mosquito, Rio de Janeiro, 1875, ano VII, n. 289 .....	395
Imagem 144 -	Jean Baptiste Carpeaux. <i>O conde Ugolino e seus filhos</i> , 1865-1867, mármore, 197,5x149,9x110,5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York .....	396
Imagem 145 -	<i>Denis Foyatier</i> . Spartacus, 1830, mármore, 225x65x32 cm. Museu do Louvre, Paris .....	397
Imagem 146 -	Jean Valette. <i>Il dispetto</i> , 1872, Jardim do Louxembourg, Paris .....	398
Imagem 147 -	François Jouffroy, <i>Caim amaldiçoado</i> , 1838, mármore, 160x71x133 cm. Chateau de Compiègne .....	399
Imagem 148 -	Jean-Joseph Perraud, O desespero, 1869, mármore, 108x68x118 cm. Museu d'Orsay, Paris .....	401
Imagem 149 -	Adriano Cecioni, O suicida, 1865-1867, gesso, 210 cm. Galeria d'Arte Moderna, Florença .....	400

Imagem 150 -	Antônio Soares dos Reis, O desterrado, 1872, mármore, 178x68x73 cm. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto .....	402
Imagem 151 -	Cândido Caetano de Almeida Reis, Estrela d'Alva, 1875 .....	404
Imagem 152 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Busto do General Osório, 1877, mármore .....	407
Imagem 153 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. O Gênio e a Miséria, 1879 .....	410
Imagem 154 -	Cândido Caetano de Almeida Reis, O Gênio e a Miséria.....	412
Imagem 155 -	Cândido Caetano de Almeida Reis, Cabeça de São João Batista.....	413
Imagem 156 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. O poeta Antonio José .....	414
Imagem 157 -	Marc Ferrez. Estação Central da Estrada de Ferro dom Pedro II. Rio de Janeiro. Brasiliana Fotográfica .....	417
Imagem 158 -	<i>O Progresso. Revista da Semana</i> , 30 de setembro de 1939. Carlos Rubens . .....	418
Imagem 159 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>O Progresso</i> , 1885, bronze. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro .....	418
Imagem 160 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>O Progresso</i> , 1885, bronze. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro .....	419
Imagem 161 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>O Progresso</i> , 1885, bronze. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro .....	419
Imagem 162 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>O Progresso</i> , 1885, bronze. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro .....	420
Imagem 163 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>O Progresso</i> , 1885, bronze .....	421
Imagem 164 -	Marc Ferrez. Estação Central da Estrada de Ferro dom Pedro II. Rio de Janeiro. Brasiliana Fotográfica .....	421
Imagem 165 -	Antonin Mercié. <i>O Gênio das Artes</i> , 1877, cobre martelado, Museu do Louvre, Paris .....	423
Imagem 166 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Dante ao voltar do exílio</i> . original em gesso de 1887, bronze, 56x17x19 cm .....	425
Imagem 167 -	Túmulo de Generino dos Santos. Desenhado por Eduardo de Sá, aproveitando a figura de Dante .....	425
Imagem 168 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Alma Penada</i> . original em terracota policromada de 1885, bronze, 62x36x28 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	426
Imagem 169 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Alma Penada</i> . 1885 .....	426
Imagem 170 -	Cândido Caetano de Almeida Reis, <i>Expição</i> , antes de 1889, gesso, 66x18x18 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	430

Imagem 171 -	Cândido Caetano de Almeida Reis, <i>Expição</i> , antes de 1889, gesso, 66x18x18 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	431
Imagem 172 -	Aimé-Jules Dalou. <i>Grand Paysan</i> , 1897-1902, gesso, 197x70x88 cm. Musée du Petit Palais, Paris .....	432
Imagem 173 -	Paul Richer, <i>Paysan à la houe ou Piocheur</i> , 1892, gesso, 33,5x15,7x23,7 cm. Museu D'Orsay, Paris .....	433
Imagem 174 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Busto de Joaquim Manuel de Macedo</i> , gesso, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro .....	434
Imagem 175 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Busto de Francisco Adolpho Varnhagem</i> , gesso, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro .....	435
Imagem 176 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Busto de Manuel de Araújo porto-Alegre</i> , gesso, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro .....	435
Imagem 178 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Busto de Tiradentes</i> .....	436
Imagem 179 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Generino dos Santos .....	436
Imagem 180 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Eugenia Julia de Oliveira Reis</i> ..	437
Imagem 181 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Pescador napolitano, Emmanuel Lacaille</i> , terracota, 39x25x20 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro .....	438
Imagem 182 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>Busto do poeta Garcia</i> , barro crú, 28x18x14 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro ..	438
Imagem 183 -	Igreja de São Lourenço. Niterói .....	439
Imagem 184 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. <i>A Humanidade</i> , gesso .....	448
Imagem 185 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Busto de Danton, gesso .....	449
Imagem 186 -	Cândido Caetano de Almeida Reis. Busto de Camões, gesso .....	449
Imagem 187 -	Cândido Caetano de Almeida Reis .....	456
Imagem 188 -	Quirino Antônio Vieira. Grupo escultórico do relógio da Estação Central da Estrada de Ferro D. Pedro II. Rio de Janeiro, 1881. Fotografia, papel albuminado, pb; 19 x 25,4 cm. Collecção de 44 vistas photographicas da Estrada de Ferro D. Pedro 2. Coleção Thereza Christina Maria. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro .....	467
Imagem 189 -	Inauguração do monumento a dom Pedro I, 1862 .....	467
Imagem 190 -	Severo da Silva Quaresma. <i>Estátua do visconde de Rio Branco</i> .....	470

Imagem 191 -	Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte Morais. <i>Frontão do Cassino Fluminense</i> , 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Rio de Janeiro .....	473
Imagem 192 -	Juan Gabriel Marroig, <i>Ecce Homo</i> .....	475
Imagem 193 -	Quintino José de Faria. <i>Medalha a Thalberg</i> . 1855 .....	482
Imagem 194 -	Leon Despres de Cluny. Luta Desigual, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro .....	485
Imagem 195 -	Leon Despres de Cluny. Luta Desigual, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro .....	486
Imagem 196 -	Leon Despres de Cluny. Obra exposta na Exposição Nacional de 1861 .....	488
Imagem 197-	Leon Despres de Cluny. Obra exposta na Exposição Nacional de 1861 .....	489
Imagem 198 -	Revert Henrique Klumb. Entrée du nouvel établissement de bains (Rue do Carmo), estereograma, papel albuminado, p&b. 7,7 x 14,4 cm em cartão suporte: 8,2 x 17,3 cm. ca. 1860. Coleção Thereza Maria Cristina. Fundação Biblioteca Nacional .....	490
Imagem 199 -	Revert Henrique Klumb. Entrée du nouvel établissement de bains (Rue do Carmo), estereograma, papel albuminado, p&b. 7,7 x 14,4 cm em cartão suporte: 8,2 x 17,3 cm. ca. 1860. Coleção Thereza Maria Cristina . Fundação Biblioteca Nacional .....	491
Imagem 200 -	Leon Despres de Cluny. Família de selvagens atacados por uma serpente, 1862, 227 x 217 x 123 cm Museu da República, Rio de Janeiro .....	493
Imagem 201 -	Leon Despres de Cluny. Modelo para um cálice .....	495
Imagem 202 -	Leon Despres de Cluny. O gigante do Brasil .....	496
Imagem 203 -	Escola da Freguesia de Santa Rita .....	498
Imagem 204 -	Pedro Corrêa do Lago. Rua Primeiro de Março. Fotografia sobre papel, 18,1x24 cm. Instituto Moreira Salles .....	500
Imagem 205 -	Associação Comercial do Rio de Janeiro .....	502
Imagem 206 -	Auguste Girardet. Medalha da inauguração do edifício da Associação Comercial de Rio de Janeiro, 1906 .....	502
Imagem 207 -	Figuras indígenas da tribo Cherente do rio Tocantins, fotografia de Marc Ferrez, Leon Despres de Cluny, 1882. Molde sobre modelo vivo, Museu Nacional, Rio de Janeiro .....	503
Imagem 208 -	Giuseppe Berna. Armas imperiais, mármore .....	519
Imagem 209 -	Anuncio da marmoraria de Giuseppe Berna .....	519



Imagem 210 -	Giuseppe Berna. Busto de Zacarias de Goes e Vaconcellos, mármore. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	520
Imagem 211 -	Anuncio da Coroa de Louro .....	521
Imagem 212 -	Anuncio da Coroa de Louro .....	523
Imagem 213 -	Anuncio de Antonio Garcia .....	523
Imagem 214 -	Santa Casa da Misericórdia. Campinas .....	524
Imagem 215 -	Altar da capela da Santa Casa da Misericórdia, Campinas .....	525
Imagem 216 -	Blas Crespo Garcia. Túmulo do visconde de Guaratinguetá .....	526
Imagem 217 -	Blas Crespo Garcia. Túmulo do barão de Jundiahí .....	527
Imagem 218 -	Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Dom Pedro II, 1862, bronze ....	532
Imagem 219 -	Adam Urbach. Ornatos para camas, ferro fundido. Exposição Nacional, 1861 .....	535
Imagem 220 -	Adam Urbach. Escada, ferro fundido. Exposição Nacional, 1861 ....	536
Imagem 221 -	Henry Heargraves. Medalhão com as efigies dos imperadores, ferro fundido. Exposição Nacional, 1861 .....	536
Imagem 222 -	Máquina para cunha moeda. Exposição Nacional, 1861 .....	537
Imagem 223 -	Christian Lüster. Medalhão de Suas Magestades Imperias .....	537
Imagem 224 -	Miguel Couto dos Santos .....	538
Imagem 225 -	Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861 ....	539
Imagem 226 -	Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861 ....	539
Imagem 227 -	Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861 ....	540
Imagem 228 -	Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861 ....	540
Imagem 229 -	Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861 ....	540
Imagem 230 -	Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861 ....	540
Imagem 231 -	Imperial Fábrica de Fundição .....	542
Imagem 232 -	Fatura de Miguel Couto dos Santos. Avulso n. 2.621. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ .....	543
Imagem 233 -	Portão do Conservatório. Centro Hélio Oiticica, 1871. Ferro fundido. Rio de Janeiro .....	544
Imagem 234 -	Fachada lateral do cemitério do Catumbi .....	544
Imagem 235 -	Miguel Couto dos Santos. Grade do monumento a Dom Pedro I, 1866, ferro. Rio de Janeiro .....	546

Imagem 236 -	Miguel Couto dos Santos. Grade do monumento a Dom Pedro I, 1866, ferro. Rio de Janeiro .....	547
Imagem 237 -	Miguel Couto dos Santos. Grade do monumento a Dom Pedro I, 1866, ferro. Rio de Janeiro .....	547
Imagem 238 -	Miguel Couto dos Santos. Grade do monumento a Dom Pedro I, 1866, ferro. Rio de Janeiro .....	547
Imagem 239 -	Fachada do Asilo dona Maria Pia, Lisboa .....	549
Imagem 240 -	Miguel Couto dos Santos, sobre modelo de Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Relevo do portão do asilo de dona Maria Pia, 1869, ferro fundido, Lisboa .....	549

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	24
1	<b>ESCULTURA E CIVILIZAÇÃO:O PROJETO CIVILIZATÓRIO DO IMPÉRIO</b> .....	34
1.1	<b>Procurando um início para a escultura brasileira</b> .....	46
1.2	<b>A civilização e o nacional. Artistas e materiais</b> .....	70
2	<b>ALÉM DO PROVISÓRIO: EM BUSCA DE UMA IMAGEM PARA A NAÇÃO</b> .....	106
2.1	<b>Os monumentos públicos</b> .....	107
2.1.1	<u>O Libertador da nação: o primeiro grande monumento público carioca</u> .....	115
2.2	<b>Um manifesto público de intenções: o Cassino Fluminense</b> .....	151
2.2.1	<u>O frontão do Cassino Fluminense: descrição e interpretações</u> .....	154
2.2.1.1	Descrição do Frontão.....	158
2.2.1.2	As interpretações do Frontão.....	161
2.2.2	<u>Quem é o Gênio do Brasil?</u> .....	164
2.2.2.1	O Gênio do Brasil como símbolo de união do Império. A restauração da Bahia.....	169
2.2.2.2	O Gênio após a Independência (7 setembro 1822 – 7 abril 1831) .....	177
2.2.2.3	O Gênio do Brasil na consolidação da nação. O projeto de unificação .....	178
2.2.2.4	Ordo et felicitas: A unificação política e a varanda de coroação de dom Pedro II ..	179
2.2.2.5	<i>O debate político. O Gênio, o índio, a monarquia e a república</i> .....	183
2.2.3	<u>Para uma nova leitura do Frontão do Cassino Fluminense</u> .....	186
2.2.3.1	Autoria material e intelectual .....	186
2.2.3.2	Iconografia: o Gênio do Brasil .....	187
2.2.3.3	As musas.....	189
2.2.4	<u>O Império tem uma nova imagem. O índio e o Império</u> .....	202
2.2.5	<u>O sentido político. Pedro e Pátria. O Gênio do Brasil e o Imperador</u> .....	205
2.3	<b>A busca por um símbolo: o índio</b> .....	216
2.3.1	<u>Formas e usos da imagem indígena</u> .....	219
2.3.2	<u>Outra construção do índio: Leon Despres de Cluny</u> .....	221
2.3.3	<u>A proposta etnográfica. Um caminho descontínuo</u> .....	238
2.3.4	<u>A longa tradição: a imagem do Brasil e do Império</u> .....	243
2.3.5	<u>Indianismo após indianismo: invenções e reinvenções</u> .....	256

3	<b>A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E A ESCULTURA</b> .....	264
3.1	<b>A Seção de escultura e seus protagonistas</b> .....	265
3.1.1	<u>A Cadeira de Estatuária</u> .....	266
3.1.2	<u>Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822 -1884)</u> .....	270
3.1.2	<u>A Cadeira de Escultura de Ornatos</u> .....	273
3.1.3	<u>Honorato Manoel de Lima (1812-1862)</u> .....	275
3.1.4	<u>Antônio de Pádua e Castro (1804-1881)</u> .....	285
3.1.5	<u>A Cadeira de Gravuras e Medalhas</u> .....	287
3.1.6	<u>José da Silva Santos</u> .....	287
3.1.7	<u>Membros correspondentes</u> .....	297
3.2	<b>A formação escultórica</b> .....	299
3.2.1	<u>Charles Juste Cavalier</u> .....	304
3.2.2	<u>O sistema de prêmios</u> .....	311
3.2.3	<u>A primeira geração dos prêmios de viagem</u> .....	317
3.2.4	<u>Francisco Elídio Pamphiro (1823-1852)</u> .....	317
3.2.5	<u>Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão</u> .....	322
3.2.6	<u>Joaquim José da Silva Guimarães Júnior</u> .....	324
3.3	<b>O pensionado Almeida Reis</b> .....	333
3.3.1	<u>Cândido Caetano de Almeida Reis (1838-1889)</u> .....	334
3.3.2	<u>O Paraíba</u> .....	346
4	<b>HÁ VIDA FORA DA ACADEMIA?</b> .....	375
4.1	<b>Almeida Reis fora da Academia</b> .....	376
4.1.1	<u>O retorno (1869-1879)</u> .....	379
4.1.2	<u>A consolidação (1879-1889)</u> .....	409
4.1.3	<u>Importância no meio artístico</u> .....	440
4.1.4	<u>Círculos políticos e ideológicos</u> .....	444
4.1.5	<u>O artista pensador</u> .....	453
4.2	<b>O Liceu de Artes e Ofícios</b> .....	457
4.2.1	<u>Quirino Antônio Vieira</u> .....	464
4.2.2	<u>Severo da Silva Quaresma</u> .....	468
4.2.3	<u>Obras conjuntas</u> .....	471
4.2.4	<u>João Duarte de Moraes</u> .....	479
4.2.5	<u>Quintino José de Faria</u> .....	480
4.3	<b>Escultores não acadêmicos: o caso de Leon Despres de Cluny</b> .....	484

5	<b>LUGARES DE TRABALHO: ATELIERS, MARMORARIAS E FUNDIÇÕES</b> .....	506
5.1	<b>O atelier escultórico</b> .....	506
5.2	<b>O atelier do Paço</b> .....	509
5.3	<b>A indústria da escultura</b> .....	516
5.4	<b>A família Garcia</b> .....	521
5.5	<b>As fundições artísticas</b> .....	530
5.6	<b>Miguel Couto dos Santos</b> .....	537
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	552
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	573
	<b>APÊNDICE – Periódicos consultados</b> .....	589

## INTRODUÇÃO

*Por que é enfadonha a escultura?* Esta mesma pergunta que Charles Baudelaire se fazia no *Salon* de Paris de 1846 foi para mim, há muito tempo, o início do meu interesse pela escultura e, mais concretamente, da escultura do tempo de Baudelaire, iniciando então um caminho que me levaria, quase como uma necessidade, a tentar refutar ao grande poeta, como uma reivindicação da importância da escultura oitocentista.

O primeiro trabalho acadêmico que realizei, no mestrado<sup>1</sup>, na Universidad Complutense de Madrid, ocupou-se de um escultor conterrâneo, o espanhol Eduardo Barrón González (1858-1911), um artista de atividade interessante, resistente às novas tendências da arte, que criou um estilo próprio além de realizar um valioso labor de conservador e restaurador de escultura do Museu Nacional do Prado em Madri, onde organizaria a coleção de escultura clássica, expondo-a pela primeira vez nas salas do Museu.

Após muitas voltas da vida e do destino, eu e meu interesse pela escultura oitocentista acabamos numa outra cidade, num outro país, num outro continente e num outro hemisfério. Retomando então a pesquisa, quis dedicar meus esforços ao país que me acolhia, investigando o que para mim era uma arte totalmente desconhecida. Nesse propósito, comecei o descobrimento pessoal com uma escultura que chamou poderosamente minha atenção, *O Paraíba*, no Museu Nacional de Belas Artes, que levava sobre si uma história ainda mais interessante, quase como uma das obras do *Salon des Refusés*, da que era quase contemporânea. Assim, o velho debate acadêmico-moderno, tão familiar, estruturava-se também no ambiente artístico carioca, e dava forma, graças à oportunidade e à confiança que a professora Maria Berbara me brindou, à primeira versão do meu projeto de doutorado, *Como deveria ser um rio? Tradição e modernidade na escultura brasileira do século XIX*, que pretendia discutir o velho debate, a inevitável dialética que permeia a história da arte do século XIX.

Após esta decisão, precisei me familiarizar com múltiplas questões alheias à minha realidade, assim como identificar e consultar a bibliografia disponível sobre a escultura oitocentista, deparando-me com um panorama bem diferente do esperado.

---

<sup>1</sup> CHILLÓN, Alberto Martín. *Aproximación a la vida y obra del escultor Eduardo Barrón (1858-1911)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Entre os anos de 1840 e 1884, no Brasil, apresentaram suas obras nas Exposições Gerais de Belas Artes quase 40 escultores, mas pouco ou nada sabemos da maioria deles. Nomes como Leon Despres de Cluny, Camillo Formilli, Cristiano Luster, Antônio Quirino Vieira, Severo da Silva Quaresma, Francisco Elídio Pánfiro, Honorato Manoel de Lima, Giuseppe Berna ou Blas Crespo García pouco nos dizem. Outros como Ferdinand Pettrich ou Luigi Giudice aparecem frequentemente, mas sem realmente contar com estudos aprofundados e um conhecimento claro de sua vida e obra. Por último, nomes como Francisco Manoel Chaves Pinheiro ou Cândido Caetano de Almeida Reis, dois dos mais importantes escultores do período, quase não contam com estudos monográficos, e os poucos que existem exigem uma revisão e atualização. Assim, o período compreendido, por um lado, entre Francisco Antônio Lisboa, Aleijadinho, e a escultura do período colonial e da chegada da Missão Francesa, que produziu uma significativa bibliografia, com as figuras de Alphonse Taunay, Marc Ferrez e Zepherin Ferrez; e, por outro, a figura de Rodolpho Bernardelli, muito mais estudada, apresenta um menor conhecimento dos seus protagonistas.

Embora seja detectada uma lacuna bibliográfica sobre os escultores do Segundo Reinado, contamos com alguns títulos que merecem destaque. A eleição dos escultores investigados diz muito sobre o modo pelo qual a escultura foi abordada. Uma das primeiras monografias impressas é dedicada a Cândido Caetano de Almeida Reis, escrita por seu amigo e poeta positivista Generino dos Santos<sup>2</sup>, publicada em 1938, mas redigida anos antes. No caso de Rodolpho Bernardelli, outra figura muito próxima, sua discípula Celita Vaccani, publicará sua biografia, *Rodolfo Bernardelli*, em 1949<sup>3</sup>.

O caso de Almeida Reis, cuja figura foi impulsionada na sua época por republicanos e positivistas, recebendo uma grande atenção pela imprensa, resulta um exemplo paradigmático por seu tradicional entendimento como um artista antiacadêmico e moderno. Já Bernardelli, artista de grande talento, responsável pela criação da Escola de Belas Artes e artífice de muitos dos monumentos urbanos, tornou-se quase como um escultor oficial da república, o que lhe garantiu um lugar destacado na historiografia. Nesse sentido, os dois referidos escultores foram estudados por diferentes motivos, mas não ligados à Academia ou

---

<sup>2</sup> SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: *Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Commercio, 1938.

<sup>3</sup> VACCANI, C. *Rodolpho Bernardelli - Vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro: s. edit., 1949.

propriamente como representantes da escultura imperial, pois Almeida Reis é visto como um anti-acadêmico e Bernardelli como o epílogo e renovação da escultura imperial.

Até a década de 1990, nenhum escultor do período receberá atenção pela crítica, e grandes figuras como Francisco Manuel Chaves Pinheiro aguardam até hoje um grande estudo crítico sobre sua vida e obra.

Neste ponto, não podemos pensar que existe um desconhecimento total sobre a escultura, pois, ainda que não focando em um escultor específico, nem somente tratando da escultura, outras obras dedicaram espaço a este tema. O primeiro estudo sistematizado da escultura brasileira seria proposto por Luís Gonzaga Duque-Estrada, em 1888<sup>4</sup>, num momento de surgimento da crítica artística. Gonzaga Duque dedica um capítulo específico à escultura, entendendo-a de modo diferente, pois não compartilha as divisões criadas por ele na hora de estudar a pintura brasileira, classificando-a em três períodos: de manifestação (1695-1816), movimento (1831-1870) e progresso (a partir de 1870).

No início da historiografia, a escultura já é entendida como uma arte isolada do movimento geral da pintura, pois o autor, Luís Gonzaga Duque-Estrada, nada diz sobre a arquitetura. Esta decisão não responde à intenção de individualizar a escultura, outorgando-lhe uma periodização própria, senão que se resume ao estudo de três escultores, que pela estruturação do texto poderíamos assimilar ao período de Progresso, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Cândido Caetano de Almeida Reis e Rodolpho Bernardelli. Todo o acontecido entre eles e o mestre Valentim, considerado como o primeiro escultor brasileiro, e que recebe destaque especial, é reduzido a um cômodo espaço comum, que ocupa só um parágrafo, no qual apenas citará a Auguste Taunay, Francisco Alão, Marc Ferrez, Luigi Giudice e Ferdinand Pettrich.

Contemporâneo de Gonzaga Duque, Felix Ferreira publicaria *Belas Artes: estudos e apreciações*<sup>5</sup>, dedicando sua atenção principalmente a pintores e ao arquiteto Joaquim Francisco Bethencourt da Silva, apenas mencionando rapidamente algumas obras escultóricas expostas no período.

Tanto Francisco Acquarone, em 1939<sup>6</sup>, quanto Carlos Rubens, em 1941<sup>7</sup>, continuam o sistema de Gonzaga Duque, realizando uma pesquisa mais detalhada sobre outros escultores e

---

<sup>4</sup> DUQUE-ESTRADA, L. G. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro. Campinas: Mercado das letras, 1995.

<sup>5</sup> FERREIRA, F. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas Tadeu Charelli, Porto Alegre: Zouk, 2012.

<sup>6</sup> ACQUARONE, Francisco. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia., 1939.



suas obras, especialmente no caso de Rubens, destacando as figuras de Pádua e Castro, e reafirmando o mestre Valentim como origem e manifestação mais autêntica da arte brasileira.

À diferença da pintura, que contou com vários estudos enciclopédicos, a escultura teve que esperar até 2010, quando Mauro Lino do Nascimento procura realizar um estudo geral da escultura na sua dissertação de mestrado<sup>8</sup>.

Neste ponto, o conhecimento da imprensa, um dos objetivos principais desta Tese, será chave para nosso campo de estudo, pois nela encontramos dois textos importantes. Entre 1922 e 1923, Adalberto Mattos, na revista *Ilustração Brasileira*, publicou uma série de artigos sobre a história da escultura, documento indispensável, sob o título *Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro*<sup>9</sup>. Especial em muitos aspectos, *O novo estatuário*, de Manoel de Araújo Porto-Alegre<sup>10</sup>, publicado em 1854, é um dos poucos textos dedicados exclusivamente à escultura, com uma preocupação sistemática para definir a escultura e o escultor, diferenciando suas funções e características, e individualizando o estatuário e o escultor, realizando uma breve história das tentativas de construção de monumentos públicos. Na *Iconografia brasileira*<sup>11</sup>, publicada dois anos depois na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ocupou-se também, entre os representantes da nacionalidade, do mestre Valentim, situando-o como origem da escultura nacional.

Na década de 1990, assistimos a uma recuperação da arte acadêmica, e conseqüentemente dos escultores acadêmicos. Em 1991, Cybele Vidal Neto Fernandes defendeu sua dissertação de mestrado sobre Antônio de Pádua e Castro<sup>12</sup>, professor de escultura de ornatos da Academia e entalhador e desenhista na reforma de muitas igrejas da cidade. Nesta senda, e sob a direção de Fernandes, Maria de Fátima do Nascimento Alfredo ocupou-se em 2009 de, talvez, a figura mais importante e reconhecida no seu próprio tempo, que dominou grande parte do século, o acadêmico Francisco Manoel Chaves Pinheiro, com uma dissertação de mestrado<sup>13</sup> na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> RUBENS, C. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Nacional, 1941.

<sup>8</sup> NASCIMENTO, M. L. do. *Arte e técnica. Escultura brasileira no século XIX*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

<sup>9</sup> MATTOS, A. "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, 15 de novembro de 1922, 25 de dezembro de 1922, março de 1923 e janeiro de 1923.

<sup>10</sup> PORTO-ALEGRE, M. de A. "O novo estatuário", *Ilustração Brasileira*, julho de 1854.

<sup>11</sup> PORTO-ALEGRE, M. de A. "Iconographia Brasileira". *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, 1856.

<sup>12</sup> FERNANDES, C. V. N. *A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro*. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, Dissertação de Mestrado, 1991.

<sup>13</sup> ALFREDO, M. F. *Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro*. Dissertação de Mestrado, Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

Do mesmo modo, a figura de Rodolfo Bernardelli foi retomada por Suely de Godoy Weisz na sua dissertação de mestrado, defendida em 1996 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, focando na escultura pública<sup>14</sup>. Maria do Carmo Couto da Silva analisará a vida e obra do escultor na sua dissertação de mestrado<sup>15</sup> em 2005, e na sua tese de doutorado em 2011<sup>16</sup>, derivando delas alguns artigos e textos em anais de congressos de grande interesse<sup>17</sup>.

Como fonte de conhecimento da escultura e de seus protagonistas é imprescindível recorrer a dicionários artísticos, como o de Carlos Cavalcanti, de 1973, *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*<sup>18</sup>, que apresenta pequenas resenhas biográficas artísticas, assim como a manuais sobre a arte brasileira, como os de Walter Zanini<sup>19</sup> ou Pietro Maria Bardi<sup>20</sup>, que escreveu, em 1982, *Um século de escultura no Brasil*<sup>21</sup>, catálogo da exposição celebrada no MASP, e, em 1989, *Em torno da escultura no Brasil*<sup>22</sup>. Em 2010, devido a uma nova exposição, publicou-se *De Valentim a Valentim. A escultura brasileira, século XVIII ao XX*<sup>23</sup>. Esta última publicação, no entanto, responde a um caráter geral e panorâmico, apresentando obras mais conhecidas.

Já sobre questões mais específicas, Luciano Migliaccio publica um texto importante sobre a escultura monumental, onde ao mesmo tempo que aprofunda esta questão, traça uma biografia do escultor Ferdinand Pettrich<sup>24</sup>. Além disso, um trabalho de conclusão de curso<sup>25</sup>, de Lucas Zelesco, ocupou-se do relevo do frontão do Cassino Fluminense, em 2010, e Coralie

<sup>14</sup> WEISZ, S. de G. *Estatuária e ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

<sup>15</sup> SILVA, M do C. C da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

<sup>16</sup> SILVA, M do C. C da. *Rodolfo Bernardelli, escultor moderno : análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República*. Tese de doutorado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

<sup>17</sup> SILVA, M. do. C. C. da. "Representações do índio na arte brasileira do século XIX", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 8, julho-dezembro 2007.

<sup>18</sup> CAVALCANTI, C. (org.); AYALA, W., (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC, INL, 1973.

<sup>19</sup> ZANINI, Walter (org), *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, v. 1, 1983.

<sup>20</sup> BARDI, Pietro Maria. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

<sup>21</sup> BARDI, P. *Um século de escultura no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

<sup>22</sup> BARDI, P. M. *Em torno da escultura no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1989.

<sup>23</sup> LAUDANNA, M; ARAÚJO, E. *De Valentim a Valentim. A escultura brasileira, século XVIII ao XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afrobrasil, 2010.

<sup>24</sup> MIGLIACCIO, Luciano. "A Escultura monumental no Brasil do Século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional". *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora do EBHA, 2004, v. 1.

<sup>25</sup> ZELESCO, Lucas. *Um índio musageta e seu discurso de brasilidade : política, cultura e a afirmação do nacional no Brasil oitocentista (1916-1860)*. Trabalho de conclusão de curso. UFRJ, IFCS, Rio de Janeiro, 2010.

de Souza Vernay, em 2015, publicou seu trabalho sobre as transferências culturais na escultura entre França e Brasil, no período de 1862 a 1922<sup>26</sup>. Um caso especial é o do livro *Arte francesa do ferro no Rio de Janeiro*<sup>27</sup>, de 2005, que analisa o fenômeno de importação de obras francesas seriadas fundidas em bronze da fundição Val D'Osne.

Referências no estudo da escultura, Paulo Knauss de Mendonça e Cybele Vidal Netto Fernandes, têm contribuído enormemente ao conhecimento da escultura brasileira oitocentista focalizando em diferentes questões. Paulo Knauss, em 1998, apresentou sua tese doutoral intitulada *Imaginária urbana e poder simbólico: escultura pública no Rio de Janeiro e Niterói*<sup>28</sup>, iniciando sua linha de pesquisa mais focada no entendimento da escultura pública, campo em que publicou destacáveis trabalhos como *A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX*<sup>29</sup>, em 2010, ou *A interpretação do Brasil na escultura pública: arte, memória e história*<sup>30</sup>. Também examina a escultura étnica em *Imaginação escultórica e identidade étnica no século XIX*<sup>31</sup>, *Negro Horácio: Louis Rochet e a escultura antropológica no século XIX*<sup>32</sup>, e *Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil*<sup>33</sup>, em 2013.

Por sua parte, Cybele Vidal Fernandes Netto, em 2001, apresenta sua tese sobre o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes entre 1850 e 1890<sup>34</sup>, na qual oferece um acertado e esclarecedor estudo da escultura e seu ensino. Em outros trabalhos, continua com estes interesses, como *A escultura no Segundo Reinado na cidade do Rio de Janeiro: o*

---

<sup>26</sup> VERNAY, Coralie de Souza. *La sculpture entre le Brésil et la France (1862-1922) : étude des transferts culturels*, Mémoire de recherche (2e année de 2e cycle) en histoire de l'art appliquée aux collections présenté sous la direction de Madame le Professeur Claire Barbillon. École do Louvre, 2015.

<sup>27</sup> JUNQUEIRA, E; CRUZ, P.O. *Arte francesa do ferro no Rio de Janeiro*, Memória Brasil, 2005.

<sup>28</sup> KNAUSS, P. *Imaginária urbana e poder simbólico: escultura pública no Rio de Janeiro e Niterói*. Tese de doutorado em História, Universidade Federal Fluminense, 1998.

<sup>29</sup> KNAUSS, P. "A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX". *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>

<sup>30</sup> KNAUSS, P. "A interpretação do Brasil na escultura pública: arte, memória e história", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 171, 2010.

<sup>31</sup> KNAUSS, P. "Imaginação escultórica e identidade étnica no século XIX", *Anais do XXXI Colóquio do Comitê brasileiro de História da Arte*, 2011.

<sup>32</sup> KNAUSS, P. "Negro Horácio: Louis Rochet e a escultura antropológica no século XIX", *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011.

<sup>33</sup> KNAUSS, P. "Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil", *História*, v. 32, núm. 1, janeiro-junho, 2013.

<sup>34</sup> FERNANDES, C. V. N. *Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

*embate entre a encomenda independente*<sup>35</sup>, publicado em 2005, e *Entre a Academia e as Ordens Terceiras. Antônio de Pádua e Castro e o gosto na Corte de D. Pedro II*<sup>36</sup>, em 2008.

Se os estudos sobre escultura não são muito numerosos, a escassez de obras conservadas do período, a dispersão das sobreviventes, e o pouco trabalho de pesquisa arquivística e de hemeroteca não ajudam na hora das pesquisas, fazendo deste campo um objetivo pouco "tentador", mas que esconde atrás das névoas do tempo um panorama mais rico do que o imaginado, com uma atividade muito mais intensa e complexa do que se poderia pensar.

A necessária delimitação temporal para o estudo que aqui propomos, ponto artificialmente criado para separar o que realmente é um *continuum* e que sempre gera problemas e controvérsias, estabeleceu-se no começo da década de 1840. Nesse momento, tem lugar vários acontecimentos mais ou menos simultâneos de grande importância: politicamente, em 1841, é coroado o imperador dom Pedro II; e, artisticamente, em 1840, aconteceu a I Exposição Geral na Academia de Belas Artes, aberta a partir dessa data a artistas não vinculados à instituição, e que terá uma celebração contínua e periódica até 1884. Também nos primeiros anos da década começam a construir-se dois conjuntos decisivos na trajetória da escultura, ambos os dois impulsados pela Santa Casa da Misericórdia, o *Hospício dom Pedro II* ou *Hospital da Praia Vermelha*, em 1840, e o *Hospital de Santa Luzia*, em 1842, pontos-chave, assinalados por Araújo Porto-Alegre, como o despertar das artes e a chegada do cetro da estatuária ao Brasil, graças aos trabalhos de Ferdinand Pettrich. Um ano depois, em 1843, cria-se a pinacoteca da Academia de Belas Artes e, em 1845, se estabelece o prêmio de viagem a Europa para os estudantes, saindo o primeiro escultor para Roma, Francisco Elídio Pámphiro, em 1846. Como ponto final, tomamos a década de 1880, com o fim do Império em 1889, mas destacando outras datas relevantes: a morte, em 1884, de Francisco Manoel Chaves Pinheiro que, junto com a morte de Cândido Caetano de Almeida Reis, em 1889, marca o final de uma época, reforçada ainda mais pela volta do pensionista de escultura em Roma, Rodolfo Bernardelli, em 1885, que dominará a escultura posterior.

Diante deste panorama, este trabalho pretende ser uma contribuição para o conhecimento da escultura carioca entre 1840 e 1889. Para isso, a partir da recopilação e

---

<sup>35</sup> FERNANDES, C. V. N. "A escultura no Segundo Reinado na cidade do Rio de Janeiro: o embate entre a encomenda independente", *Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Belo Horizonte, 2005.

<sup>36</sup> FERNANDES, C. V. N. *Entre a Academia e as Ordens Terceiras. Antônio de Pádua e Castro e o gosto na Corte de D. Pedro II*, em: CAVALCANTI, A. M.; DAZZI, C.; VALLE, A. (Org.). *Oitocentos. Arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: Gráfica Maia, 2008, p. 331-339.

crítica dos estudos realizados até o momento, criando um estado da questão como ponto de partida, pensamos num estudo abrangente, à diferença do estudo inicial focado na figura de Almeida Reis. A escolha de um estudo mais geral e não um estudo de caso responde à constatação feita durante a pesquisa no que se refere à falta de diálogo entre a figura de Almeida Reis e o seu entorno, à dificuldade de discutir a tradição ou a modernidade da escultura de uma época que tinha um conhecimento muito fragmentário, fazendo difícil, por isso, entender a figura do escultor, desconhecendo-se a realidade artística na qual se inseria.

Assim, decidimos pensar a escultura de um modo mais amplo, uma base mais ou menos sólida sobre a qual se possa depois caminhar e refletir. No entanto, conscientes da impossibilidade de dar conta de totalidade da escultura num trabalho, optamos por organizá-lo em torno a algumas questões centrais, tentando assim contemplar um espectro o mais vasto possível. Para isso, nos propomos a organizar o estudo da escultura do mais oficial ao mais particular, ou seja, dos âmbitos escultóricos ligados ao governo e ao império ou à Academia de Belas Artes, passando por âmbitos menos conhecidos e estudados, como os escultores que trabalhavam fora da Academia, em outras instituições como o Liceu de Artes e Ofícios, ou o estudo dos espaços de trabalho dos escultores e da indústria nacional. Além de destacar estas questões centrais, ao mesmo tempo, identificamos os principais escultores, dando notícia de sua biografia e principais obras.

As nossas perguntas apresentam o intuito de tentar entender a escultura como uma unidade, destacando seu caráter próprio, levantando problemas que, na nossa opinião, resultam importantes na hora de compreendê-la. Sem entendê-la como um campo isolado, pois participa do mesmo ambiente cultural e das mesmas circunstâncias que o restante das artes, tratamos de perfilar algumas questões ou problemas próprios. Em cada capítulo, nos questionamos como a escultura está se comportando dentro de alguns temas ou lugares importantes que percorrem a história da arte.

No capítulo 1, nos perguntamos como a escultura participa no conhecido como projeto civilizatório do império e como responde às necessidades de criação de uma nação e, por conseguinte, de uma arte nacional; no segundo, a questão são os instrumentos desta construção nacional e como a arte responde a esse desejo, analisando os monumentos públicos e os símbolos usados pelo império, como o índio; no terceiro capítulo, como é inevitável, nos confrontamos com a Academia de Belas Artes, focalizando o estudo da seção de escultura, seus estatutos, seus programas de ensino, seus professores e alunos, identificando os protagonistas e seus mecanismos de funcionamento, individualizando assim o conceito de Academia na escultura; no capítulo 4, a nossa preocupação consiste em

identificar o que sucede fora da Academia de Belas Artes, como outras instituições e artistas estão desenvolvendo seu labor, para, por comparação, entender o peso da Academia; por último, nos perguntamos como estavam funcionando e quais eram os âmbitos do trabalho artístico, como os ateliers, e também procuramos indagar a indústria escultórica nacional, analisando as marmorarias e fundições, completando assim um enfoque o mais amplo possível.

No tratamento das diferentes questões levantadas há uma certa desigualdade, tanto em dimensão quanto em verticalização dos discursos, pois o conhecimento das mesmas é, de antemão, muito desigual. Se, em alguns casos, há mais informações, em outros temas quase nada se conhece, pelo que é necessário apresentar e sistematizar novos dados, em detrimento de uma análise mais aprofundada. Por essa razão, o grau de problematização é diferente em cada parte, respeitando os objetivos levantados.

Também no tratamento das fontes, a profundidade de análise e a sua caracterização apresentam níveis diferentes. Se em casos como o do escultor Cândido Caetano de Almeida Reis as fontes hemerográficas foram analisadas com mais detalhe e inseridas no seu contexto, identificando seus lugares de fala e suas finalidades, em outros casos as fontes foram tratadas de forma menos contextualizada, em função do grande número de textos e da variedade de origens e temas, que impossibilitam, num primeiro momento, um tratamento mais exaustivo, considerando os contextos sócio-históricos de produção e circulação das mesmas.

Esta tese articula-se em cinco capítulos. O primeiro, *Escultura e civilização: o projeto civilizatório do Império*, aprofunda o papel que a escultura teve no conhecido como projeto civilizatório do Império, como esta arte contribuiu para o desejo de desenvolvimento e civilização. Na primeira seção, *Procurando um início para a escultura brasileira*, tratamos das tentativas de fixar uma origem para a arte nacional e procurar sua definição. Neste processo, destacamos o labor de Manuel de Araújo Porto-Alegre através de seus escritos e iniciativas artísticas, dentro de um programa artístico e ideológico estruturado, e a atividade de Ferdinand Pettrich na Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro. Na segunda seção, *A civilização e o nacional. Artistas e materiais*, analisamos a importância do material nessa construção do nacional e como esta influenciou a chegada de artistas estrangeiros e sua repercussão no âmbito artístico nacional.

O capítulo 2, *Além do provisório: Em busca de uma imagem para a nação*, trata da necessidade da construção de uma imagem durável e própria do império, dividindo-se em três seções. A primeira aborda os monumentos públicos como máximos expoentes da escultura pública, com especial atenção ao monumento de dom Pedro I e sua mensagem política, além

de introduzir outros monumentos, como o de Manuel Buarque de Macedo, e os monumentos efêmeros e sua importância. A segunda seção, *Um manifesto público de intenções: o Cassino Fluminense*, insiste na ideia de escultura pública como mensagem política e nacional, tratando do frontão do Cassino Fluminense, estudado individualmente pela sua relevância, e que enlaça com a terceira seção, *A busca por um símbolo: o índio*, que se ocupa da figura do índio, figura central do Cassino, como imagem escultórica nacional.

Já o capítulo 3, *A Academia Imperial de Belas Artes e a escultura*, dedica-se à mais importante instituição artística, tema complexo e de extensa bibliografia, focando, como primeiro passo, no conhecimento da Seção de escultura e seus protagonistas, na primeira seção do capítulo, que investiga os estatutos e o funcionamento da Seção, os planos de ensino e os professores que a formavam, dedicando mais atenção aos escultores menos conhecidos. Na segunda seção, a atenção recai sobre a formação escultórica, sua estrutura, características e materiais, destacando os prêmios de viagem e as instruções dadas pela Seção aos seus alunos mais destacados que viajaram a Europa, identificados também nesta seção. Na terceira e última seção, tratamos individualmente, como foi feito com o Cassino Fluminense, de um caso particular destacado pela sua relevância, o do pensionado Almeida Reis, único aluno que perdeu sua pensão, fato analisado profundamente.

O quarto capítulo intitula-se *Há vida fora da Academia?*. Nele tratamos de deslocar o olhar da Academia, para entender o que estava sucedendo fora dela, dedicando a primeira seção a Almeida Reis, que desenvolveu sua carreira fora da Academia, do mesmo modo que Leon Despres de Cluny, tratado na terceira seção. Na segunda, o foco não é um escultor concreto, senão uma instituição paralela à Academia, o Liceu de Artes e Ofícios, como um centro de ensino e produção importante, identificando os escultores que nele trabalharam.

Por fim, no capítulo 5, *Lugares de trabalho: ateliers, marmorarias e fundições*, seguindo o desejo de abrangência da tese, apresentamos os lugares de trabalho e indústria, ateliers, marmorarias e fundições, campos menos conhecidos e dos que resta muito menos documentação. Ainda que muito embrionário e fragmentário, julgamos importante a presença deste capítulo como definidor da escultura, ao mesmo tempo em que dialoga significativamente com outras partes do trabalho.

## 1 ESCULTURA E CIVILIZAÇÃO: O PROJETO CIVILIZATÓRIO DO IMPÉRIO

A *Ilustração Brasileira* publicava em julho de 1854 um pequeno texto intitulado *O Novo estatuário*<sup>37</sup>, um dos poucos dedicados à escultura de modo específico e abrangente. Este texto, de autoria de Manuel de Araújo Porto-Alegre, se constitui como um manifesto artístico-político, ilustrativo de um projeto nacional para as artes, que trata das principais questões que percorrem este capítulo. Nele, o autor pretende marcar um ponto de inflexão na escultura brasileira, separando claramente uma época da anterior através do nascimento de um novo estatuário, como aponta o título. No entanto, a aparição deste novo estatuário, o brasileiro Honorato Manuel de Lima, não é o objetivo principal da obra, pois apenas ocupa as linhas finais do texto. Observa-se, assim, que Porto-Alegre almeja marcar a existência de outro novo estatuário, o alemão Ferdinand Pettrich. Nesse sentido, estabelece uma dualidade, dois novos estatuários que marcam cada um deles um ponto chave na escultura, na arte, na história e no projeto perseguido por Araújo Porto-Alegre.

Em primeiro lugar, o autor marca como ponto fundador da escultura brasileira a chegada do escultor Ferdinand Pettrich à Corte, e mais especificamente a realização da escultura marmórea do imperador dom Pedro II para a Santa Casa da Misericórdia. Além disso, estabelece outro momento importante com o surgimento do novo estatuário, Honorato Manuel de Lima, o primeiro escultor brasileiro capaz de dominar o mármore. Estes são dois momentos importantes no projeto de Porto-Alegre, pois seu entendimento da escultura está dirigido inevitavelmente à execução de monumentos públicos, e, por conseguinte, ao domínio do mármore. Nesse sentido, o nacional e a formação de sua imagem são fundamentais no seu discurso.

Porto-Alegre diferencia claramente a obra de Pettrich - que, ainda que estrangeiro, residia permanentemente no Brasil - da simples importação de objetos artísticos, que não poderia trazer benefícios ao país, tais como a formação de escultores, a formação de gosto e conseqüentemente a criação de uma indústria nacional, temas estes que ocuparam o capítulo. E como fundo deste panorama, responsável destes avanços, está a figura do imperador, a quem o autor responsabiliza por uma nova época política e artística, personificada na aparição de um estatuário.

---

<sup>37</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*



Nesse momento, Porto-Alegre constitui-se como uma figura muito relevante, em um momento decisivo para as belas artes, na década de 1850, momento em que se produzem fatos decisivos, como por exemplo a Reforma da Academia em 1855 ou a encomenda do primeiro monumento público, a estatua equestre de dom Pedro I, nos quais Porto-Alegre está fortemente envolvido. Também nessa época, mas fora da influência direta de Porto-Alegre, cria-se a Sociedade Propagadora das Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios, guiados pelas mesmas motivações e procurando objetivos parecidos em último termo, como a formação de artistas e a dignificação da arte para o desenvolvimento e civilização do país.

Porto-Alegre está criando uma escultura nacional, segundo seu entendimento do termo, que, ainda que fictícia e arbitrária - pois não podemos esquecer da importância da Missão Francesa, a quem muito deve, e de toda a tradição artística colonial -, se articula como uma proposta estruturada, um projeto civilizatório, que consegue pela primeira vez desde a independência um apoio real do governo, que possibilita sua materialização, pelo menos em parte.

Este apoio se materializa, por uma parte, com as encomendas a Ferdinand Pettrich por José Clemente Pereira, e por outra, com a Reforma da Academia Imperial de Belas Artes, encomendada pelo Ministério do Império, conseguindo assim um apoio novo para a escultura tanto desde a política, quanto na encomenda de obras, como no apoio econômico para renovar o ensino e afiançar o papel da Academia na sociedade, com as belas artes como agentes da civilização. Como assinala Letícia Squeff:

Araújo Porto Alegre estabeleceria vínculos estritos entre o desenvolvimento artístico e o progresso da civilização no Império. Como elemento que resguardava as tradições e a história de um povo, mas principalmente por seu compromisso com a difusão de valores como moral, patriotismo, ordem, entre outros, as artes, principalmente as “belas artes”, teriam uma função civilizatória.<sup>38</sup>

Muito se tem falado do *projeto civilizatório* do Império, e quando de novo aparece este termo popular, parece que mais uma vez estamos lendo o mesmo, caindo num tópico que opaca e engloba por trás de si realidades mais complexas que tendem a ser simplificadas através dessa definição - *projeto civilizatório* -, ou mesmo criando um projeto que nunca existiu. No entanto, na hora de abordar a arte imperial, e especialmente do segundo reinado, não podemos obviar este desejo, um *leitmotiv*, uma preocupação recorrente e primordial na

---

<sup>38</sup> SQUEFF, L. C. “A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista”. *Cadernos Cedes*, ano XX, n. 51, nov. 2000, nota 7, p. 115.

arte brasileira, que pode ser matizada e redimensionada, mas não pode ser ignorada, pois de fato se constitui como um motor da política do império, uma grande preocupação que marcará fortemente a arte imperial<sup>39</sup>. Já em 1820, a fundação da Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura, perseguia este fim:

Tendo em consideração a que as Artes do Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, são indispensáveis à civilização dos povos e instrução pública de meus Vassallos, além do aumento e perfeição que podem dar aos objetos da Indústria, Física e História Natural: Hei por bem estabelecer, em benefício comum nesta Cidade e Corte do Rio de Janeiro, uma Academia que se denominará Real Academia de desenho Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Decreto de 12 de outubro de 1820, assinado por El Rei, D. João VI.<sup>40</sup>

Assim, o desenvolvimento das artes influenciaria, melhoraria e potencializaria também outras áreas imprescindíveis para o progresso, no qual as artes e a indústria desempenhavam um papel essencial para resolver "o atrazo em que conhecia as letras e as artes entre nós, e a pouca estima que em geral se lhes outorga"<sup>41</sup>. Uma vez aceito que o país no qual os conhecimentos artísticos não ocupavam o primeiro lugar não podia prosseguir rapidamente na senda do adiantamento e da riqueza<sup>42</sup>, tornava-se imperativo resolver esta situação, já que as Belas Artes eram "o influxo de todas as industrias, as bases de toda a perfeição manufactureira"<sup>43</sup>, e elas seriam as geradoras da indústria, por sua vez, geradora do comércio, que:

nunca poderá existir, sem que a industria nacional lhe dê nascimento. Devemos pois, nós do commercio, proteger as artes, visto serem ellas que nos devem auxiliar mais tarde, e por este motivo ao menos, ainda quando outros muitos e importantes não houvesse, concorrer de coração com todos os nossos esforços para a substentação desta sociedade.<sup>44</sup>

Parece claro que as artes estão ligadas intimamente ao comércio e à indústria, inevitavelmente unidas na consecução do progresso nacional, e era necessário seu cultivo para poder entrar no concerto de nações cultas e civilizadas.

---

<sup>39</sup> MOSSÉ, B. *Dom Pedro II, imperador do Brasil. O imperador visto pelo Barão de Rio Branco*. Brasília, FUNAG, 2015. Capítulo 6, Civilização e progresso.

<sup>40</sup> Coleção das Leis do Império do Brasil de 1831. ALMEIDA, B. D. de . Portal da antiga Academia Imperial de Belas Artes: A entrada do Neoclassicismo no Brasil. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_portalaiba.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_portalaiba.htm)>. Acesso em: 23 de setembro de 2016.

<sup>41</sup> *O Brasil Artístico*, p. 64. Jacy Monteiro. Nas citações apresentadas, mantivemos, em todos os casos, a grafia original dos documentos, sem realizar nenhum tipo de intervenção ou edição.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 17-18.

<sup>43</sup> *O Brasil Artístico*, p. 17-18

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 48. Gault Filho.

O desenvolvimento da instrução publica, a multiplicação dos conhecimentos úteis que das nações mais adiantadas nos têm vindo, as viagens que uma grande parte da nossa mocidade tem pela Europa, têm feito conhecer que as artes são o foco principal donde dimana a riqueza publica e nacional, e que os paizes que as não cultivam, que não têm reservado um lugar de honra para aquelles que as professam com distincção, não podem ter influencia entre as nações cultas<sup>45</sup>.

Este pensamento percorrerá a cronologia imperial, impulsando e definindo as artes, visando equiparar o Brasil com o resto das nações desenvolvidas, comparando-se frequentemente com França, Inglaterra, Alemanha ou Estados Unidos, e resolvendo assim o estado das artes e da civilização no território brasileiro. Equiparar o Brasil com as nações desenvolvidas converteu-se numa das principais preocupações das elites imperiais, e este desejo alinha-se, como assinala Squeff, com as preocupações da época, pois "civilização, progresso, técnica e bem-estar eram valores reciprocamente complementares, almejados e cultivados por todas as nações do mundo"<sup>46</sup>.

Mas, no caso brasileiro, mais um aspecto influi no projeto civilizatório, pois após a independência, ao construir o Estado, como assinala Santos, deu-se um projeto político que visava ocultar o colonial, afastar-se do legado português. Segundo Marques dos Santos:

A este processo corresponderia também uma espécie de tarefa civilizatória permanente que deveria ser assumida pelos construtores da nação. Tarefa que deveria ser conduzida pelo Estado imperial, centralizado e autoritário, capaz de promover e assegurar uma unidade nacional.<sup>47</sup>

No entanto, "a construção de um império na América implicava uma intensa produção de imagens simbólicas que acompanharam os momentos de definição e institucionalização do poder monárquico no Novo Mundo"<sup>48</sup>, e a arte seria importante nesse sentido, através da Academia, que teve um papel primordial no projeto civilizatório, que começaria com a chegada da Missão Francesa, e se afirmaria no Segundo Reinado, pois seria o lugar "onde a

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 37-40.

<sup>46</sup> SQUEFF, 2000, *Op. cit.*, p. 109.

<sup>47</sup> SANTOS, A. M. dos. "A invenção do Brasil. Um problema nacional?" *Revista de História*, n. 118, 1985, p. 5.

<sup>48</sup> SANTOS, A. M. dos. "A fundação de uma Europa possível". *Anais do Seminário Internacional D. João VI: Um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000, p. 12.

imaginação ordenada deveria civilizar através da criação de um sistema artístico"<sup>49</sup>, e seria parte essencial da construção de um imaginário nacional<sup>50</sup>. Segundo Santos:

O partido estético adotado pela Academia, os vínculos com o classicismo e a experiência artística e cultural de seus integrantes estarão diretamente imbricados com o problema da construção da civilização no Brasil da primeira metade do século XIX, onde a institucionalização do Estado autônomo compreendia, na contrapartida da afirmação política, uma espécie de missão civilizatória.<sup>51</sup>

As propostas de Porto-Alegre estavam muito influenciadas pelas ideias e o projeto civilizatório e artístico da Missão Francesa, especialmente da figura de Fèlix Èmile Taunay<sup>52</sup>, que "constitui um marco para o desenvolvimento do ensino artístico no Brasil", iniciando um longo processo "de luta pela implantação de medidas fundamentais à consolidação da Academia como instituição pública e produtiva, o qual se prolongará até a segunda metade do século XIX"<sup>53</sup>. Através de uma série de medidas propostas, Taunay perseguia o objetivo também almejado por Porto-Alegre, no que se refere a uma boa formação do artista e a sua inserção num mercado apoiado pelos órgãos públicos,<sup>54</sup> com a arquitetura como responsável do desenvolvimento das outras artes, pois, para Taunay, "o discurso clássico se entrelaça ao papel da Arquitetura na construção de um país cuja ausência de monumentos públicos é patente, assim como os belos edifícios e os projetos urbanos."<sup>55</sup>

Esta escassez de monumentos arquitetônicos é destacada também no caso da escultura, reclamando da carência de encomendas, sobretudo nos monumentos fúnebres das igrejas<sup>56</sup>. Segundo Taunay, a Academia não estava cumprindo suas funções, e dando retorno às despesas nacionais, pois desde sua fundação "nem um só monumento que mereça este nome

<sup>49</sup> SANTOS, A. M. dos. "A Acadêmia Imperial de Belas Artes e o projeto Civilizatório do Império", em: PEREIRA, Sônia Gomes (Cord.). *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 1996, p. 138.

<sup>50</sup> SQUEFF, 2000, *Op. cit.*

<sup>51</sup> SANTOS, A. M. dos. 1996, *Op. cit.*, p. 132

<sup>52</sup> Sobre Taunay, ver os trabalhos de DIAS, E: *Félix Èmile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, 2005; "La difficile reception de la tradition académique française au Brésil". *Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, v. 1, p. 1-25, 2014; "Félix-Èmile Taunay e a importância do monumento público na Academia Imperial de Belas Artes", em: CAVALCANTI, A. M.; DAZZI, C.; VALLE, A. (Org.). *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, v. 1, p. 199-206.

<sup>53</sup> DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 63

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 246-247.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 257.

se tem levantado, apesar do caudal consumido em construções, nem um símbolo plástico qualquer para a glória do Brasil"<sup>57</sup>. A situação da principal instituição artística do país refletia a situação artística, e, segundo Taunay, "A Academia das Belas Artes sofre, experimentando toda a languidez de uma Instituição isolada, sem relação com a Sociedade, sem utilidade positiva, por conseguinte, sem porvir, com professores que ao fato de sua inatividade, fica desacreditada às vistas dos estudantes".<sup>58</sup>

Para resolver esta situação, Taunay propõe três grandes pontos: por uma parte, o parecer obrigatório da Academia sobre todos os projetos desenvolvidos no Império; por outro, sugere o aproveitamento dos artistas nacionais, formados na Academia, através da criação de concursos, ressaltando especialmente a escultura como referência, tanto na construção de monumentos quanto na criação de medalhas, profundamente ligados ambos os casos com o nacional. Assim, afirma que "havendo que levantar um monumento importante ou erigir uma estátua, se mande abrir um concurso público na Academia, para ser preferido o melhor esforço, dando-se ao autor deste o trabalho da execução"<sup>59</sup>; por último, em relação às medalhas, detalha o procedimento ideal a ser seguido:

Que, havendo-se que formar-se uma medalha comemorativa de qualquer invento nacional, o Governo de Sua Majestade, o Imperador, exija da Academia três projetos da dita medalha e, depois, tendo escolhido o que parecer mais acertado, mande abrir, na mesma Academia, um concurso público para confiar-se a execução da dita medalha a quem apresentar o melhor baixo relevo em cera - o autor preferido receberá da Casa da Moeda os cunhos e lâminas, e terá os balanciers à sua disposição - as inscrições e legendas serão formadas pelo Instituto Histórico. Desta forma, as três manifestações que representa uma medalha (literária, artística e industrial) serão sempre as melhores possíveis, à vista dos recursos, em qualquer ocasião.<sup>60</sup>

Desta maneira, a Academia se garantia o direito de eleição dos projetos monumentais apresentados, e, também, no caso das medalhas, a Academia se reservava a autoria intelectual do projeto, além de escolher o melhor relevo que representasse o dito projeto, processo que se complementava com a realização na Casa da Moeda e teria as suas inscrições decididas pelo Instituto Histórico e Geográfico. Segundo a proposta de Taunay, se perseguia a legitimação e impulso da Academia e seus professores e alunos, garantindo o controle sobre os principais mercados, os monumentos e as numerosas medalhas, assistidos no material pela Casa da

<sup>57</sup> Correspondências 1843-1852, Ofício de 4 de julho de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>58</sup> FREIRE, L. *Um século de pintura (1816-1916)*. Disponível em: <http://www.pitoresco.com/laudelino/> Acesso em: 3 de junho de 2016.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Correspondências 1840-1853, Ofício de 4 de julho de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Moeda, beneficiada com esta proposta, e no intelectual pelo Instituto Histórico e Geográfico, principal instituição na formação da nacionalidade, completando um processo estritamente "nacional".

Realmente a procura da brasilidade e de dotar a arte nacional de uma origem e características próprias percorrem a história do Brasil, não só durante o império. Como assinala Cardoso<sup>61</sup>, o momento em que se pensa pela primeira vez o que seria tanto a arte quanto a cultura brasileira<sup>62</sup>, e o que as distinguiria de outras culturas e nações, tem lugar em 1855, graças ao labor de Porto-Alegre, pois seria um dos seus principais objetivos ao longo de sua trajetória<sup>63</sup>, como bem ilustra a oitava de suas teses para a reflexão sobre a arte brasileira: "Para que o Brasil forme uma escola sua, que princípios deverá adotar a Academia como cânones invariáveis para obter êste caráter peculiar que mereça o nome de escola, sem contudo precipitar-se no estilo amaneirado?"<sup>64</sup>

A posição de Porto-Alegre com a Missão não foi clara, e oscilou entre a valorização do talento brasileiro em oposição aos estrangeiros e a exaltação da Missão como responsável pela criação da Academia de Belas Artes e do progresso das artes no Império<sup>65</sup>. No entanto, no ponto inicial proposto por Porto-Alegre, era significativo que o estatuário inaugural da escultura brasileira fosse estrangeiro, apesar de dispor na Academia de um professor experiente e capacitado para esculpir em mármore - Marc Ferrez-, membro da Missão Francesa, mesmo que chegasse junto com seu irmão um ano depois.

Precisamente o labor destes escultores é ignorada por Araújo, que não os cita no seu texto, fazendo alusão a eles apenas quando fala dos "fructos de uma pompa transitoria" que nada deixaram um pensamento nobre e durável, referindo-se claramente a uma das funções principais dos escultores, os monumentos efêmeros para os grandes eventos imperiais, verdadeiros cenários para "ocultar, durante festas e celebrações, a cidade colonial com fachadas neoclássicas e arcos triunfais"<sup>66</sup>. Tratava-se de monumentos para ocultar uma realidade por meio de alegorias, que simbolizavam os esforços de civilizar o País, criando um

---

<sup>61</sup> CARDOSO, R. The Brazilianness of Brazilian Art Discourses on Art and National Identity, c 1850–1930, em: CARDOSO, R.; TRODD, C. (Coord.). *Art and the academy in the nineteenth century*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

<sup>62</sup> DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 206

<sup>63</sup> SQUEFF, 2005, *Op. cit.*, p. 205.

<sup>64</sup> GALVÃO, A. "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, v. 14, n. 19-20, 1950, p. 58.

<sup>65</sup> SQUEFF, L. C.. *O Brasil nas letras de um pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

<sup>66</sup> SANTOS, A. M. dos, 1985, *Op. cit.*, p. 5.

corpo sólido e político<sup>67</sup>. A mensagem destas arquiteturas, que "expressavam o significado dos novos tempos, uma corte americana, governada por um monarca esclarecido, que iria promover a civilização na América"<sup>68</sup>, tinha que deixar, no pensamento de Porto-Alegre, espaço para obras definitivas, num outro momento da civilização.

Por isso, o fim último da escultura seria a construção de monumentos públicos que, como aponta Squeff, eram instrumentos privilegiados de fundação da nacionalidade, e "atuando sobre as sensibilidades e sobre a construção da memória, a arte seria capaz de cimentar igualmente a identidade"<sup>69</sup>. Neste ponto coincide com os planos idealizados por Taunay e a missão francesa, pois a obra de arte era pensada segundo critérios de função e utilidade, já que a arte neoclássica servia aos interesses do Estado, difundindo através de seus monumentos efêmeros a "convicção de que a arte concorria para a construção do mundo político e a conformação de uma sociedade renovada"<sup>70</sup>.

Escultoricamente falando, Porto-Alegre estará relacionado com vários projetos, [Imagens 1 e 2] como as diferentes tentativas de monumentos a dom Pedro I, mas também propôs que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro realizasse o bustos de Januário da Cunha Barbosa e Raimundo J. da Cunha Mattos, conseguiu que a Academia encomendasse um busto do ministro Pedreira, promoveu uma subscrição pública para construir uma capela aos irmãos Andrada em São Paulo, através da revista Guanabara, idealizou monumentos como o de Colombo na Sociedade Colombina - fundada em 1854 com vários políticos e literatos do período -, concebeu o túmulo do príncipe dom Afonso e realizou a máscara mortuária do padre José Maurício para realizar um busto que nunca levou a término<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> TELLES, A. M. C. da M. *Da arquitetura revolucionária à civilização nos trópicos. Grandjean de Montigny e a missão do arquiteto*. Tese de doutorado em História Social. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

<sup>69</sup> SQUEFF, 2004, *Op. cit.*, p. 236.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 232-233.

Imagem 1 - Manuel de Araújo Porto-Alegre. Desenho para uma escultura. Álbum de Manuel de Araújo Porto-Alegre.



Fonte: Coleção Martha e Erico Stickel. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro.

Imagem 2 - Manuel de Araújo Porto-Alegre. Desenho para uma escultura. Álbum de Manuel de Araújo Porto-Alegre.



Coleção Martha e Erico Stickel. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro.



Apesar de incidir a procura da brasilidade no tema e não no estilo, focando na natureza brasileira, e dar maior importância à pintura histórica, a escultura teria um lugar como modo de perpetuar os grandes homens, parte importante da criação de uma iconografia brasileira, mas para isso era necessário um mercado artístico, precisando por tanto da formação do gosto e da melhora da formação artística. Manoel Joaquim de Souza Alão, já em 1828, assinalava "a grande falta de Alunos da sua Arte" no Rio de Janeiro, se propondo a formar vários discípulos em "huma Arte tão nobre, e de tanta falta neste Paiz", que o ajudassem a cumprir com as encomendas que recebia<sup>72</sup>. As palavras de Alão se repetem quase 30 anos mais tarde, quando a juízo dos integrantes da Sociedade Propagadora das Belas Artes a situação quase não tinha mudado, analisando-a e destacando vários problemas e causas. Segundo a congregação, no exercício da vida social dos brasileiros, existiam só quatro carreiras a seguir: a das armas, a da magistratura, a da medicina e a dos empregos públicos, especialmente as duas últimas.

Esta dedicação às quatro carreiras mencionadas era, nos tempos da colônia e da preparação da Independência, vista como inevitável ou, pelo menos, tolerável. Mas esta situação provocou que a sociedade brasileira tomasse como desonrosas as profissões de artista e de operário, deixando estes labores para os escravos, pois levavam unido o desprezo dos concidadãos. Para os artistas da época, era difícil "viver no meio da indiferença de uma sociedade pouco preparada para avaliar os sacrifícios de uma classe inteira que se entrega ao seu mister como a um sacerdócio augusto"<sup>73</sup>, pois só os artistas sabiam "a coragem, de resignação e de vida, para se resistir às lutas que assaltam qualquer vocação que por ventura apareça, no meio da nossa indiferença mercantil que tudo mata e aniquila"<sup>74</sup>.

Como assinala Squeff, "a existência da escravidão certamente era um problema para aqueles que, como os formados pela Academia, dedicavam-se às artes e, portanto, realizavam atividades manuais"<sup>75</sup>, e também porque os alunos que estudavam na Academia procediam de famílias pobres e quase não tinham instrução, e não sendo a instituição de ensino superior, resultava difícil atrair as classes mais acomodadas<sup>76</sup>. Segundo Durand, o aprendizado em artes visuais era uma alternativa para os filhos de artesãos e de pequenos comerciantes, assim como ex-escravos, pois:

---

<sup>72</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de fevereiro de 1828.

<sup>73</sup> *O Brasil Artístico*, p. 14.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>75</sup> SQUEFF, 2000, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 111.

Em uma nação escravocrata de base rural, sem base sólida de economia urbana e sem uma classe artesanal de importância, onde mal se acabaram de fundar uns poucos centros de ensino jurídico, médico e de engenharia militar, para treinar em funções fundamentais os filhos dos clãs oligárquicos, dificilmente a carreira artística poderia sensibilizar os filhos de “boas famílias”<sup>77</sup>.

Neste ponto, a Reforma Pedreira supôs uma tentativa do governo de reestruturar a instrução pública, e Porto-Alegre foi o responsável por implementar as mudanças na Academia de Belas Artes, para promover uma transição lenta e pacífica da escravidão para o trabalho livre, e seria a Academia a responsável por "instruir alguns homens, tornando-os aptos a produzir os objetos e bens que marcariam o progresso do Império brasileiro"<sup>78</sup>. Porto-Alegre, com sua reforma da Academia, "buscava adaptar a instituição aos progressos técnicos de meados do século XIX, e fazer da corte imperial, o Rio de Janeiro, uma cidade sintonizada com a civilização"<sup>79</sup>, constituindo um novo espaço social para o artista.

Nesse sentido, a Reforma Pedreira introduz a figura do artista técnico, diferenciando-o do aluno artista, estabelecendo uma divisão clara entre suas formações, funções e papéis sociais, pois os estatutos "delimitavam com minúcia o tempo de estudos para os artífices, os exames de conclusão do curso, a distribuição de atestados e diplomas especiais"<sup>80</sup>. Este assunto é bem analisado por Rafael Cardoso no seu artigo *A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico*,<sup>81</sup> que no campo escultórico resultou importante pela criação da cadeira de escultura de ornatos, e a chegada de aprendizes da Casa da Moeda<sup>82</sup>.

Como conclui Squeff, a Reforma buscou fortalecer a formação dos artistas, destacando a formação prática para "fornecer aos futuros artistas da instituição uma formação sólida, que os tornasse aptos a desempenhar as encomendas governamentais"<sup>83</sup>, e ao mesmo tempo preocupou-se do mercado artístico quase inexistente que iria receber os alunos, pois, como apontava Porto-Alegre, "únicamente Suas Majestades são os que compram obras de arte nas nossas exposições; e que aquêles trabalhos que não tiveram a fortuna de lhes agradar voltaram para o estúdio do artista"<sup>84</sup>. As elites do período não estavam acostumadas a admirar e

---

<sup>77</sup> DURAND, J. C. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1895*. São Paulo: Editora Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 6.

<sup>78</sup> SQUEFF, 2000, *Op. cit.*, p. 109.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>80</sup> SQUEFF, 2004, *Op. cit.*, p. 192.

<sup>81</sup> CARDOSO, R. "A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico". *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/rc\\_ebatecnico.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm)>. Acesso em: 7 de março de 2016.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> SQUEFF, 2000, *Op. cit.*, p. 114.

<sup>84</sup> GALVAO, 1950, *Op. cit.*, p. 40.

comprar obras de arte, a quem Porto-Alegre faz um chamamento no seu *Novo Estatuário*, e os artistas deviam realizar outras atividades alternativas à atividade artística, que se via influenciada também pela quantidade "de estrangeiros que realizavam os mais diferentes ofícios e atividades artísticas, freqüentemente com mais êxito que os nacionais"<sup>85</sup>.

Talvez, a publicação do *Brasil Artístico*, no qual intervieram também professores da Academia, seja um exemplo claro destas preocupações, procurando, através da formação, que os artistas fossem melhor considerados, fazendo com que seu trabalho fosse mais fácil e valorizado, além de corrigir os erros de suas obras, regenerando a arte e os artistas.

Mas, quando os alumnos das academias, os operários, os empregados públicos, e industriaes, por distracção, por necessidade e por divertimento mesmo, tiverem tomado nas aulas do nosso lyceu algumas luzes de Bellas-Artes; quando o ensino pratico e theorico lhes tiver feito conhecer por experiência própria as dificuldades com que lutam os artistas, e o talento e perícia que precisam ter para adquirir uma reputação honrosa em qualquer das especialidades da arte ; quando se houver assim realizado este meio enérgico e persuasivo, os artistas que até agora não têm passado de uma família de pariaís da nossa sociedade, serão acolhidos com estima e veneração, e o futuro que então se lhes antolhará será bello e animador.<sup>86</sup>

Assim, partindo do texto *O novo estatuário*, de Manuel de Araújo Porto-Alegre, neste capítulo, tratamos do conhecido projeto civilizatório do Império, tomando como ponto de partida um momento chave, marcado pelo apoio dos poderes políticos, que faz com que o projeto civilizatório possa ser levado à prática, pelo menos em parte, com a figura de Porto-Alegre como protagonista principal, tanto pelo seu envolvimento com José Clemente Pereira e Ferdinand Pettrich num primeiro momento para criar um programa escultórica na Santa Casa da Misericórdia, como pela sua responsabilidade na direção e reforma da Academia Imperial de Belas Artes. Sem dúvida, o nacional será o motor do pensamento de Porto-Alegre, e as questões sobre as que o autor trata tanto no seu texto como na sua trajetória serão analisadas aqui, como sua preocupação por definir uma escultura nacional, a formação de artistas nacionais, a criação de uma indústria nacional, o necessário apoio do governo, o papel do artista e a formação do gosto e a melhora do mercado artístico.

Na primeira seção analisamos o projeto escultórico da Santa Casa com a chegada do escultor Ferdinand Pettrich, num primeiro momento, e sua importância no discurso de Porto-Alegre e sua repercussão na escultura, além de analisar a produção na mesma instituição do italiano Luigi Giudice. Ambos os dois, estrangeiros, aparecem unidos pela necessidade de

---

<sup>85</sup> SQUEFF, 2000, *Op. cit.*, p. 111.

<sup>86</sup> *O Brasil Artístico*, p. 39.

artistas hábeis no trabalho do mármore, que será o tema da segunda seção, que tenta entender a importância deste material e sua relação com as necessidades do Império. Nessa mesma seção, o outro grande problema, intrinsecamente ligado com o anterior, é a existência de várias vozes que se queixam da desproteção dos artistas nacionais diante da importação de obras e da presença de artistas estrangeiros na cidade, presença que será analisada para entender a natureza e pertinência dessas queixas, identificando os principais escultores estrangeiros e sua atuação no período para entender o papel destes profissionais na história da escultura do segundo reinado e na construção de uma arte nacional.

### **1.1 Procurando um início para a escultura brasileira**

Até a década de 1840, a escultura no Rio de Janeiro, como assinalava Manoel de Araújo Porto-Alegre, possuía poucas obras de "permanência", se levarmos em consideração que as grandes obras escultóricas até essa data correspondiam, na sua maioria, com os aparelhos imperiais de caráter efêmero. Os escultores desenvolviam seu labor em grandes construções temporárias - arcos de triunfo, iluminações, varandas, etc - presentes nas grandes festas comemorativas imperiais, como as coroações, entradas reais, casamentos ou funerais. Nestas representações do fasto monárquico se faziam necessárias representações escultóricas que ilustrassem a ideologia a que serviam, encarnada em alegorias e figuras clássicas e mitológicas. Minerva, Marte, Hércules, a Verdade, a Fidelidade, a Justiça, os rios Amazonas e Prata, entre outros, nasceram das mãos dos escultores para viver uma vida curta, modeladas em materiais como papelão, gesso, argila, madeira ou outras matérias não perduráveis que, assim que finalizados os festejos, deixavam de existir, cumprindo sua função, tal e como foram idealizados. Eventos como a chegada de dona Leopoldina, em 1817, a coroação de dom João VI, em 1818, a coroação de dom Pedro I, em 1822, ou as festas de coroação de dom Pedro II, em 1841, entre outros, contaram com grandes esculturas, nas palavras de Porto-Alegre "muitos trabalhos plasticos que havião figurado nas festas nacionaes, porém estes fructos de uma pompa transitoria não havião deixado nada de permanente, nem fixado sobre o

solo um pensamento nobre e duravel"<sup>87</sup>, em um discurso claramente orientado à construção de monumentos públicos.

Além destas esculturas efêmeras, existiam algumas obras escultóricas de relevância realizadas no Brasil, no sentido público procurado por Porto-Alegre, na cidade de Rio de Janeiro. Talvez a fachada da Academia de Belas Artes se constitui como o exemplo mais importante, com o frontão representando a Victoria na quadriga distribuindo palmas com duas alegorias fluviais aos lados, dois relevos com alegorias do conhecimento e da abundância, e as esculturas de Minerva e Apolo, obras dos irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez. Além de bustos, também destacava o conjunto de fontes da cidade, como a *Fonte das marrecas*, obra do mestre Valentim<sup>88</sup>, com as figuras de Narciso e Echo fundidas em metal, e as esculturas do Passeio Público. A figura do mestre Valentim será especialmente relevante para Porto-Alegre na sua busca da escultura brasileira. Este será o responsável por redigir uma biografia do escultor, iniciada em 1852 e publicada em 1856 na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, destacando o artista como a figura mais representativa da escultura brasileira. Nas suas palavras, sua tentativa levava em mira um pensamento nacional,<sup>89</sup> razão pela qual incluiu o mestre Valentim na sua Iconografia brasileira, dedicada ao grupo de homens destacados pela sua força civilizadora, formadores de um panteão nacional, necessário para lembrar da história e dos valores nacionais aos mais jovens, que conheciam mais as tradições e indivíduos alheios do que os nacionais<sup>90</sup>. Araújo usa a figura do mestre como contraponto para lamentar o estado da toréutica nesse momento:

Os productos toreutica na actualidade são inferiores aos d'aquelles tempos: os nossos entalhadores, á excepção de dous, não tem cabeça nem mão: e se o Sr. Padua não restaurar esta arte, muito terão que soffrer os nossos templos em conclusão n'um paiz singularmente rotineiro em certas cousas, e no qual se não comprehende a forma e ornato das igrejas senão como o passado.<sup>91</sup>

Antônio de Pádua e Castro, para Porto-Alegre, seria o único artista nessa especialidade digno de nomear-se artista, responsável por restaurar sua arte, tarefa difícil ao ter de se enfrentar à falta de gosto e à falta de dinheiro das confrarias. O autor descreve como "mediocres imagens de madeira ornão os altares das nossas igrejas, e estas, por uma

---

<sup>87</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 141.

<sup>88</sup> PORTO ALEGRE, M. A. "Iconografia Brasileira". *Revista do IHGB*, Tomo XIX, 1856; CARVALHO, A. M. F. M. de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

<sup>89</sup> PORTO-ALEGRE, 1856, *Op. cit.*, p. 349.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 351

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 370.

depravação do gosto, são douradas e pintadas de tal sorte, que mais se parecem com vasos da China do que com obras d'arte próprias para inspirar devoção"<sup>92</sup>. Assim, critica tanto o pensamento artístico como a habilidade técnica destes artistas, entalhadores e douradores de imagens, cujas especialidades ficavam fora do âmbito acadêmico, discurso em consonância com sua iniciativa de reforma da academia e a criação dos artistas artífices. Por isso, seu escolhido seria Pádua e Castro, artista que completou sua formação na Academia de Belas Artes, sendo, portanto, possuidor de uma cultura e gosto artístico, que dignificaria o papel dos artistas.

No entanto, a escultura religiosa e a talha em madeira não estarão no foco do seu projeto, embora Porto-Alegre almeje sua recuperação como parte da nacionalidade, pois na procura de uma arte nacional a escultura seria a responsável de perpetuar, sob a proteção do Estado, a imagem dos homens célebres e suas virtudes em monumentos nas ruas e em bustos e efigies, em instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ou a Santa Casa, realizadas em bronze ou em mármore. Por isso, no *Novo Estatuário* destaca especialmente duas obras em mármore, que "feitas nos tempos coloniaes e reaes vierão de Portugal; é o S. Pedro de Alcantara, que está na capella imperial, assim como a estatua do Sr. D. Pedro 1.º que está na bibliotheca publica, vierão da Italia, sendo a primeira feita por Tadolini discipulo de Canova"<sup>93</sup>, e a segunda obra de Francesco Benaglia [Imagem 3].

---

<sup>92</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>93</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 140.

Imagem 3 - Francesco Benaglia.  
Dom Pedro I, 1828, mármore,  
181x71x81 cm



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Assim, na sua busca por uma arte dirigida ao monumento público em material durável, Araújo Porto-Alegre situa o começo da escultura brasileira na Santa Casa da Misericórdia, que levantou quase simultaneamente dois edifícios extremamente relevantes, o *Hospital de Santa Luzia* e o *Hospício de dom Pedro II*. O Hospício teve suas obras iniciadas em 7 de setembro de 1842 e foi inaugurado em 1852; por sua vez, o Hospital se iniciou em 2 de julho de 1842 e recebeu a benção no dia 27 de junho de 1852. Ambos compartilharam os artífices, pois os projetos iniciais foram desenhados por José Domingos Monteiro, com intervenções de Joaquim Cândido Guillobel e José Maria Jacinto Rebelo. Calmon recolhe a informação do jornal *O Universo Ilustrado*, de 1858, informando que o desenho do Hospício foi de Monteiro e "foi mais tarde "felizmente modificado", acrescentando-lhe Joaquim Cândido Guillobel o "pórtico atual", e José Maria Jacinto Rebelo "algumas partes" que emprestaram ao edifício o seu aspecto admirável"<sup>94</sup>. Sonia Gomes Pereira, por sua vez, assinala que "o desenho do

<sup>94</sup> CALMON, P. *O palácio de Praia Vermelha: 1852-1952*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004, p. 36.

hospital realizado entre 1840 e 1852 é do engenheiro Domingos Monteiro, sendo o zimbório da capela projetado por Joaquim Cândido Guillobel. Já o novo corpo acrescentado em 1865 foi concebido por José Maria Jacinto Rebelo"<sup>95</sup>.

Os dois hospitais receberam um novo corpo e uma nova fachada com o intuito de outorgar aos edifícios uma maior monumentalidade devido a seus fins representativos. A fachada do Hospital, finalizada em 1865, corresponde a José Maria Jacinto Rebelo<sup>96</sup> e, a do Hospício, a Joaquim Cândido Gillobel. As duas fachadas apresentam grandes semelhanças, uma fachada de dois corpos colunados separados por uma balaustrada, e rematados por frontão triangular. A ordem escolhida foi a dórica no Hospital e uma superposição de ordens no Hospício: dórica no inferior e jônica no superior. Apesar das semelhanças, a fachada é maior no Hospital, ainda que compartilhem a mesma disposição: três portas de acesso com arco de meio ponto no primeiro corpo, e no segundo três janelas de meio ponto, o hospital adiciona a este núcleo comum duas seções a mais com janelas de meio ponto nos dois corpos.

Imagem 4 - Ferdinand Pettrich. José Clemente Pereira, gesso patinado, s/d, 19x18 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

<sup>95</sup> PEREIRA, S. G. "A Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro: dois momentos cruciais da arquitetura brasileira – a obra colonial e a reforma do século XIX", p. 591, em: FERREIRA-ALVES, N. M. A *Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no mundo de expressão portuguesa*. Porto: CEPSE, 2011.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 588.



Durante o processo de construção e em momentos posteriores, estes dois estabelecimentos assistenciais promovidos por José Clemente Pereira [Imagem 4] receberam um amplo conjunto escultórico, que complementava e amplificava o significado destes monumentos. Segundo Porto-Alegre:

Depois da maioridade, já quando a architectura tinha fallado a nação pelos dous hospitaes de Santa Luzia e da Praia Vermelha, José Clemente Pereira chamou o estatuario e disse-lhe: O imperador fez este hospicio para amparar a desgraça, assim como Anchieta creou a Santa Casa da Misericordia; estes dous homens não devem morrer aos olhos do povo, nem tão pouco os que estão nesta lista de nomes que vos entrego.<sup>97</sup>

A alma deste projeto foi José Clemente Pereira, provedor da Santa Casa entre 1838 e 1854 e destacado político, com uma participação relevante no processo da independência e cargos como deputado, ministro, conselheiro e senador, que será uma figura fundamental no Império, descrito assim no seu labor filantrópico por Moreira de Azevedo:

Se na politica attingio aos mais elevados cargos, empunhando a vara de provedor da Misericordia desde 25 de julho de 1838 até falecer, dedicou-se José Clemente Pereira ao amôr do proximo, ao amparo do infeliz, do engeitado, do pobre e do alienado; sua missão era praticar o bem; (...) Foi o fundador do novo hospital da Misericordia, do edificio de recolhimento das orfãs, do hospicio de Pedro II e dos cemiterios extramuros<sup>98</sup>.

Assim, Migliaccio<sup>99</sup> aponta como existiu entre a década de 1840 e de 1860 uma iniciativa para erigir uma série de monumentos, inspirados em grande parte por Manuel de Araújo Porto-Alegre, com o apoio político de José Clemente Pereira, que será inaugurada com as obras da Santa Casa, encomendadas a Ferdinand Pettrich, que nas palavras de Porto-Alegre iniciará uma nova etapa, pois:

O sceptro da estatuaria até a chegada do Sr. Fernando Pettrich não estava no Brasil: todas as obras feitas nos tempos coloniaes, nos do reinado, e nos do primeiro imperato, vierão de fóra; a plastica, e a cerannica apenas havião feito o que existe, e a escutpura algumas obras de mais permanencia, porém mui poucas.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 139.

<sup>98</sup> AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, p. 397.

<sup>99</sup> MIGLIACCIO, L. "A Escultura monumental no Brasil do Século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional". *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora do EBHA, 2004. v. 1.

<sup>100</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 140.

Frederick Augustus Ferdinand Pettrich (1789-1872)<sup>101</sup>, nascido em Dresde e filho do também escultor Franz Pettrich, discípulo em Roma de Bertel Thorvaldsen, foi o escultor encarregado de trazer de volta para o Brasil o cetro da estatuária, com sua chegada ao país, em 13 de abril de 1843<sup>102</sup>, após sua estadia nos Estados Unidos, entre 1835 e 1843. No dia 14 de março de 1843, data registrada num dos seus desenhos, o escultor se encontrava nas ilhas de Cabo Verde, "Pont Praya", onde desenha duas mulheres negras sentadas com togas<sup>103</sup>.

O motivo da chegada de Pettrich ao Brasil continua sendo uma incógnita, pois as intenções do escultor, segundo uma carta enviada a Thorvaldsen em 26 de junho de 1841, eram viajar a Grécia assim que reunisse o dinheiro necessário. Desconhecemos até o momento se o escultor chegaria ao Brasil sendo chamado diretamente por José Clemente Pereira, ou se, uma vez no país, foi incumbido dos trabalho. Por um comentário numa notícia referida a Pettrich em 1855, parece que a chegada do estatuário foi apenas uma casualidade: "A´ circunstancias quase fortuitas deve o Brasil á passagem, e as mais das vezes o gozo de homens tão uteis á civilização"<sup>104</sup>.

O que fica mais evidente é o motivo do seu abandono dos Estados Unidos - onde além de escultor foi professor do Georgetown College -, que seria o "jacobinismo artístico"<sup>105</sup>, desiludido pela reticência de alguns americanos de empregar artistas estrangeiros nos trabalhos para o governo<sup>106</sup>. Esta situação, completamente diferente no território brasileiro, pôde ser um aliciente para a eleição do seu destino. Segundo Migliaccio<sup>107</sup>, as recomendações de John Tyler, presidente dos Estados Unidos, dos embaixadores no Rio de Janeiro desse país, Hunter, e do reino de Nápoles, conseguiram uma boa posição e encomendas para Pettrich, como anuncia a *Minerva Brasiliense* em 15 de dezembro de 1843:

Consta-nos que o Exmo. Sr. José Clemente Pereira encomendará cinco estatuas do tamanho natural ao Sr. Pettrich para os estabelecimentos de caridade que com tanta gloria faz levantar para soccorro da humanidade desgraçada. Os nossos talentosos

---

<sup>101</sup> Sobre Ferdinand Pettrich, entre outros: AULER, G. M. "Presença de alguns artistas germânicos no Brasil". *Vozes*, dezembro de 1963; MIGLIACCIO, *Op. Cit.*; BENEZIT, E. *Diccionario des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 1953, tomo 6, p. 632; CHAMBERLAIN, G. *Studies on American Painters and Sculptors of the Nineteenth Century*. Robert Chamberlain/ Turnpike Press, 1965; STEHLE, R. L. "Pettrich in America". *Pennsylvania History*. v. 33, n. 4, outubro de 1966, p. 389-411.

<sup>102</sup> STEHLE, *Op. cit.*, p. 409.

<sup>103</sup> HALTMAN, K. *Tecumseh keokuk black hawk. Indianerbildnisse in zeiten von verträgen und vertreibung. Portrayals of native americans in times of treaties and removal*. Dresden: Arnoldsche art publishers, 2014, p. 82.

<sup>104</sup> *Correio Mercantil*, 28 de julho de 1845.

<sup>105</sup> AULER, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>106</sup> STEHLE, *Op. cit.*, p. 405.

<sup>107</sup> MIGLIACCIO, *Op. cit.*, p. 243.

jovens escultores terão mais huma ocasião de se aperfeiçoarem na sua arte, vendo a execução de huma estatua de marmore que o Sr. Pettrich vai fazer: esta estatua he a de S. M. I. o Sr. D. Pedro II, vestido como no acto de sua sagração.<sup>108</sup>

O primeiro nome da lista a ser eternizado era o do próprio imperador, em uma obra realizada em 1846 [Imagem 4], e se constitui como um ponto de referência na escultura brasileira. Nas palavras de Porto-Alegre numa carta de 10 de abril de 1844: "Daqui a ano e meio, verão os brasileiros a primeira estátua de mármore feita no seu país, e começarão a habituar-se a um espetáculo novo para eles, e uma vez convencidos de sua necessidade hão de ir continuando"<sup>109</sup>. Pettrich tinha experiência nesse tipo de representações, pois poucos anos antes havia realizado a estátua de George Washington, que apresenta semelhanças interessantes com a representação de dom Pedro. O modelo em gesso [Imagem 5] seria concluído e aprovado pela mesa da Santa Casa em maio de 1844, esperando o mármore nessa data para realizar a obra final<sup>110</sup>. Porto-Alegre, na construção da estátua, destaca especialmente o pedestal de granito, precisamente por ser de pedra nacional<sup>111</sup>, mas lamenta que não pudesse ter sido feito de mármore, o que seria um grande progresso<sup>112</sup>. A dedicatória de uma estátua ao imperador resultava inevitável, pois ele deu seu apoio a esta construção no dia de sua consagração:

*Desejando assinalar o fausto dia da minha sagração com a criação de um estabelecimento de pública beneficência: hei por bem fundar um hospício destinado privativamente para tratamento de alienados com a denominação de Hospício de Pedro II, o qual ficará anexo ao hospital da Santa Casa da Misericórdia desta Corte, debaixo da minha imperial proteção.*<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> *Minerva Brasiliense*, 15 de dezembro de 1843, p. 121.

<sup>109</sup> AULER, *Op. cit.* p. 10.

<sup>110</sup> *Minerva Brasiliense*, 15 de maio de 1844.

<sup>111</sup> *A marmota fluminense*, 10 de dezembro de 1852, p.2.

<sup>112</sup> *Minerva Brasiliense*, 15 de maio de 1844, p. 412.

<sup>113</sup> CALMON, *Op. cit.*, p. 35. Decreto de 18 de julho de 1841.

Imagem 5 - Ferdinand Pettrich, Estátua de dom Pedro II. 1846. Mármore. Salão Nobre. Hospício dom Pedro II.



Fonte: [http://www.imagem.ufrj.br/index.php?q=&id\\_evento=](http://www.imagem.ufrj.br/index.php?q=&id_evento=)

Imagem 6 - Ferdinand Pettrich, Estátua de dom Pedro II. 1846. Gesso patinado, 204x110x8. Museu dom Joao VI, EBA/UFRJ.



Fonte:  
[http://www.imagem.ufrj.br/index.php?q=&id\\_evento=](http://www.imagem.ufrj.br/index.php?q=&id_evento=)

O próprio imperador, em agradecimento aos serviços prestados por José Clemente Pereira, encomendará em 1854 a efigie em mármore do provedor da Santa Casa [Imagem 7], para ser colocada num lugar de honra, na frente da estátua do imperador na Sala de Honra do Hospício.

Querendo dar um testemunho pessoal do apreço em que tenho os serviços prestados à humanidade pelo falecido provedor da Santa Casa da Misericórdia José Clemente Pereira: Hei por bem que pela Mordomia da Minha Imperial Casa se mande fazer a sua estatua, que será colocada defronte da minha na sala do hospício do meu nome.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> CALMON, *Op. cit.*, p 77.

Imagem 7 - Ferdinand Pettrich. José Clemente Pereira. Mármore. Salão Nobre. Hospício dom Pedro II.



Fonte: [http://www.imagem.ufrj.br/index.php?q=&id\\_evento=](http://www.imagem.ufrj.br/index.php?q=&id_evento=)

Porto-Alegre tratará em várias ocasiões de Pettrich nos seus escritos, fato relevante, pois quase não dedicará atenção a outros escultores, e trabalhará com ele por encomenda de Pereira. Este, em 1844, solicitou um desenho para o monumento a dom Pedro I a Porto-Alegre, modelado por Pettrich<sup>115</sup>. Esse trabalho, não conservado, aparece, porém, mencionado no concurso de 1855, quando o *Diário do Rio de Janeiro* acusa a Joao Maximiano Mafra, vencedor do concurso com o desenho número 28, de copiar o pedestal do projeto de Pettrich<sup>116</sup>. Apesar de não participar no concurso de 1855, apresentou três esboços, dois novos e um realizado anos atrás, possivelmente o realizado junto com Porto-Alegre<sup>117</sup>. Esta colaboração de Porto-Alegre mostra o grau de intervenção deste intelectual nos processos

<sup>115</sup> AZEVEDO, *Op. Cit.*, v. 2, p. 13.

<sup>116</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de julho de 1855.

<sup>117</sup> *Correio Mercantil*, 6 de julho 1855.

artísticos dos monumentos, pois a concepção do monumento de 1844 e do final, de 1855, foram inspirados por ele. Não existe notícia de que Pettrich e Porto-Alegre tivessem se conhecido anteriormente, mas os dois coincidiram em Roma em 1834, onde Araújo estudava com o arqueólogo Antonio Nibby, e Pettrich com Bertel Thorvaldsen, e frequentavam os mesmos círculos artísticos e intelectuais, como a Accademia Romana di Archeologia, da qual Nibby e Thorvaldsen eram membros<sup>118</sup>.

Parece que, tendo em vista a quantidade de obras, pelo valor de sessenta contos de reis, segundo Porto-Alegre<sup>119</sup>, uma quantidade muito significativa, Pettrich acertou plenamente na escolha do seu novo local de trabalho. Sua primeira obra documentada, segundo Levy<sup>120</sup>, seria a encomenda de um busto da esposa do desembargador Rodrigo de Souza da Silva Pontes, governador do Pará, com um prazo de entrega de duas semanas que acabou sendo de um mês, e recebendo 150.000 reis como pagamento. Oito meses depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, Pettrich apresenta na Exposição Geral desse mesmo ano, 1843, inaugurada no dia 11 de dezembro, dez obras: oito retratos, uma cabeça de Cristo em mármore e uma figura de tamanho natural da Caridade, que estaria modelando em julho desse ano<sup>121</sup>, presumivelmente de gesso ao não figurar nenhuma indicação, que parece corresponder com a figura da Caridade, em gesso pintado, de 200 cm de altura, da Casa dos Expostos da Fundação Romão de Matos Duarte, Rio de Janeiro. A Caridade foi um tema frequentemente tratado pelo escultor, que já realizou nos Estados Unidos, e que esculpiu em pedra para a escada do Hospício dom Pedro II, imitando a Caridade educadora de Bartolini,<sup>122</sup> cujo modelo em gesso está na sede do Grande Oriente do Brasil, e em mármore para a sepultura de Stokmayer em 1855 no cemitério da Gamboa. Porto-Alegre elogiou sem reservas esta obra:

A estatua da caridade do Sr. Pettrich he huma concepção magnifica; reina neste grupo huma graça e huma simplicidade como nas mais bellas producções de Alberto Durero: os dous meninos que sustenta nos braços, hum que dorme no regaço em paz, e de outro que vigia alegremente, tem uma morbidez de formas, e huma physionomia graciosas: este último só lhe falta a palavra.<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> ERENSTOFT, J. B. *Controlling the sacred past Rome, Pius IX, and christian archaeology*, Tese de doutorado em filosofia. State University of New York at Buffalo, 2008.

<sup>119</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>120</sup> *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 227, abril de 1955. Separata de "Um caricaturista brasileiro no Rio da Prata", p. 33. Disponível em: <http://www.artedata.com/crml/crml3001.asp?ArtID=18>  
Acesso em: 20 de outubro de 2016.

<sup>121</sup> *Correio Mercantil*, 28 de julho de 1855, tomando uma notícia do *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de setembro de 1843.

<sup>122</sup> MIGLIACCIO, *Op. cit.*, p. 241.

<sup>123</sup> *Minerva Brasiliense*, 15 de dezembro de 1843.

As obras desta exposição são julgadas por Porto-Alegre na *Minerva Brasiliense*<sup>124</sup>, que define a cabeça de Cristo como de fisionomia ascética, e tradutora da maestria no trabalho do mármore. A continuação, trata dos bustos em gesso, destacando a semelhança com os modelos dos bustos do doutor Guido, Antônio Barbosa da Silva, Genaro Merolla, diplomata do reino de Nápoles, e João Samuel, representante dos banqueiros Samuel Philips&Cia<sup>125</sup>. Especialmente destacado é busto de dom Pedro II, e o de Paulo Barbosa da Silva, mordomo da casa imperial, o busto de maior valor, "hum triunfo da escultura sobre os seus detratores", de caráter grandioso, armônico em suas formas e expressão<sup>126</sup>.

Em novembro de 1844, Pettrich organizou uma exposição com algumas de suas obras, os modelos das estátuas de dom Pedro II, da Caridade, e de Napoleão no rochedo de Santa Helena, além de bustos e medalhões, cobrando uma entrada de 320 réis para os homens e de graça para as damas<sup>127</sup>. Na Exposição Geral de 1845, apresentou três bustos em gesso e um em mármore<sup>128</sup>, julgados assim na *Nova Minerva*:

Os bustos do Sr Pettrich, o de marmore do Sr. José Clemente são bem trabalhado, e o do Sr. Secretario he maravilhoso: os bustos de S. M. I. e do Exm. Sr. J. Carlos são obras de apprendiz. S. M. parece ter quarenta annos: o estylo he duro, a expressão colerica, e não ha semelhança no do Sr. José Carlos.<sup>129</sup>

Nesse mesmo ano ofereceu ao Museu Nacional três estátuas colossais em gesso: um jovem índio "garbosamente adornado de penas e armado para guerra ou para caça"<sup>130</sup> personificando o Brasil, um "robusto e altivo cavalheiro da idade média"<sup>131</sup> representando Portugal e Napoleão "sentado e meditabundo, sobre um rochedo, tendo junto de uma guia acorrentada e um livro meio aberto pelo dedo indicador como se lhe marcasse a pagina que o faz cismar" representando a França<sup>132</sup>.

---

<sup>124</sup> *Minerva Brasiliense*, 15 de dezembro de 1843.

<sup>125</sup> LEVY, 1955, *Op. cit.*

<sup>126</sup> *Minerva Brasiliense*, 15 de dezembro de 1843, p. 121.

<sup>127</sup> *Jornal do Comérico*, 26 de novembro de 1844.

<sup>128</sup> LEVY, C. R. M. *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990, p. 62-63.

<sup>129</sup> *A Nova Minerva*, dezembro de 1845, p. 11.

<sup>130</sup> NETTO, L. *Investigações sobre o Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Instituto Philomático, 1870.

<sup>131</sup> NETTO, *Op. cit.*

<sup>132</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, v. 2, p. 238.



Imagem 8 - Ferdinand Pettrich. José de Anchieta, gesso, Santa Casa da Misericórdia, Rio de Janeiro.



Fonte: Santa Casa da Misericórdia. Rio de Janeiro.

Imagem 9 - Ferdinand Pettrich. Frei Miguel de Contreras, gesso, Santa Casa da Misericórdia, Rio de Janeiro.



Fonte: Santa Casa da Misericórdia. Rio de Janeiro

Outras instituições encomendaram obras ao artista, como O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - o busto de Januário Cunha Barbosa, inaugurado em 6 de abril de 1848<sup>133</sup> -, e a família imperial - oito bustos em mármore<sup>134</sup> [Imagens 10 e 11]. Além destas obras, Pettrich realizou os *bustos dos benfeitores Joaquim de Babo Pinto e Tomé Ribeiro de Faria, barão de Guapimirim*, e também a imagem de *São Pedro de Alcântara* para a capela, e as imagens da *Caridade* e da *Ciência* para a escadaria da fachada, todas em mármore, e as estátuas de Philippe Pinel e Jean Étienne Dominique Esquirol para o mesmo Hospício, que se coroa com numerosas figuras em mármore, que segundo Calmon procederiam dos ateliers portugueses<sup>135</sup>, mas das quais não sabemos nada. Para o Hospital de Santa Luzia, realizaria as estátuas de *José de Anchieta* [Imagem 8] e de *frei Miguel de Contreras* [Imagem 9], em gesso. Ademais, Maciel Levy identifica como obra de Pettrich os bustos do padre Maurício Nunes Garcia, de Aureliano de Souza e Oliveira Coutinho e do marquês de São João Marcos, e os bustos realizados para a Santa Casa de Hipócrates, Ambrósio Paré, do doutor Mello Franco e de João Alves Carneiro.

Imagem 10 - Ferdinand Pettrich. Herma de dom Pedro II, 1848, mármore. Museu Imperial, Petrópolis.



Fonte: Museu Imperial de Petrópolis, RG. 85.231

<sup>133</sup> *Monitor Campista*, 22 de fevereiro de 1878. MATTOS, *Op. cit.*, janeiro de 1923, atribuí a obra a Joaquim José da Silva Guimarães Junior.

<sup>134</sup> *Iris*, t. I, 1848, p. 31.

<sup>135</sup> CALMON, *Op. cit.*, p. 54.

Imagem 11 - Ferdinand Pettrich. Herma Teresa Cristina, mármore. Museu Imperial, Petrópolis.



Fonte: Museu Imperial de Petrópolis, RG 85.229

Entre as obras realizadas durante sua estância no Brasil, destaca especialmente a série de bustos, relevos e estátuas do seu Museu dos Índios, que retratava índios norte-americanos, seus costumes, e os seus encontros com os membros do Governo dos Estados Unidos, hoje nos Museus Vaticanos, e uma de suas obras mais conhecidas, a versão em mármore de *Tecumseh morrendo*. Inclusive os próprios filhos do escultor, Ferdinand Friedrich August Pettrich e seu irmão, apresentaram uma cabeça colossal de Ceres em 1850<sup>136</sup>.

Ferdinand Pettrich abandonou o Rio de Janeiro em setembro de 1857<sup>137</sup>, reconhecido e prestigioso, membro da Ordem de Cristo, coincidindo com a encomenda a Louis Rochet do monumento a dom Pedro I. Segundo Migliaccio, partiu do Brasil pela inimizade com o mordomo Paulo Barbosa, e, mais do que nada, pela escassez de encomendas públicas que o fizeram procurar de novo a proteção do Papa, a quem ofereceu sua coleção de temática indígena, exposta em Londres em 1858, que teve grande sucesso na Europa. Sem dúvida sua marca na arte brasileira foi de grande importância e mereceria ser estudada com profundidade. Graças a ele e a seus contatos artísticos, chegaram obras à cidade, como a escada monumental de mármore para o paço de São Cristóvão em 1847, encomendada a Pietro Tenerani por

<sup>136</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 96.

<sup>137</sup> MIGLIACCIO, p. 244.

indicação do escultor<sup>138</sup>. Durante sua permanência na cidade, contou também com pelo menos um discípulo, Severo da Silva Quaresma<sup>139</sup>, e deixou ao Liceu de Artes e Ofícios uma coleção de gravuras das obras de Thorwaldsen:

Ao retirar-se deste Império onde viveu por mais de 13 annos, o Sr. cavalleiro Fernando Pettrich, distincto estatuario, não quiz deixar de dar-nos uma prova da estima que consagrava á nossa associação — germen, dizia elle, do futuro das artes e da felicidade de todos os artistas; e por isso offertou-nos uma parte da sua bibliotheca, comprehendendo, entre outras obras de mérito uma que reproduz em estampas gravadas em aço, acompanhadas de um texto explicativo, os trabalhos do celebre escultor dinamarquez Thorwaldsen. Esta espontânea liberalidade de um artista como o Sr. Pettrich, é um elogio tácito dos princípios fundamentaes da nossa instituição, do fim que ella busca conquistar.<sup>140</sup>

Pettrich deixava, assim, um grande legado no Brasil, nos edifícios da Santa Casa da Misericórdia, especialmente no Hospício de dom Pedro II, uma das maiores construções do seu momento, que contém um relevante número de esculturas, em quantidade e qualidade, e supõe um ponto de inflexão na história da escultura brasileira. A chegada de Pettrich marca um fato relevante na estatúria brasileira porque assistimos a uma tentativa de criar um programa escultórico de distinção, por iniciativa de José Clemente Pereira, e porque além de educar o gosto do público, acostumando-o às novas criações, pôde formar escultores nacionais.

A construção dos hospitais da Santa Casa e o conjunto escultórico de Pettrich possuem um sentido simbólico além do artístico, pois marcam o nascimento de uma nova época e se convertem no seu símbolo, ao mesmo tempo que símbolo imperial. O idealizador deste projeto, Manuel de Araújo Porto-Alegre, reflete estas ideias no seu texto *O novo estatuário*, 1854, e nele trata de alguns conceitos fundamentais: a civilização e o progresso, o nacional, os monumentos, a consideração do artista, a política artística do Império, a afirmação de uma nova época e o elogio ao imperador.

Porto-Alegre realiza uma hierarquização dentro da prática escultórica, distinguindo o escultor e o estatuário, sendo que "o escultor trabalha em todas as materias, e o estatuario, rigorosamente fallando, é o homem do marmore e do bronze"<sup>141</sup>. O material será um elemento fundamental no pensamento do Porto-Alegre, pois este material, o rei dos materiais, e seu domínio e comércio representava, nas nações civilizadas, "o grau de perfeição da esculptura e

---

<sup>138</sup> LEVY, 1955, *Op. cit.*

<sup>139</sup> *O Brasil Artístico*, p. 24-25.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>141</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 140.

da industria, e que hoje denota um seguro estado de civilização"<sup>142</sup>. Por isso, no seu texto, destaca a ausência de obras marmóreas realizadas no país, já que todas vieram de fora, e eram:

a expressão de votos individuaes, e não de uma manifestação nacional: forão objectos importados e não feitos no paiz: pertencem á margem opposta dessa bella espontaneidade com que sóem as nações manifestar-se quando tem consciencia de sua própria dignidade, e fallão por suas obras a lingoagem da mais alta civilização.<sup>143</sup>

Assim, unifica duas preocupações na procura de um mesmo fim: o domínio do mármore e sua produção nacional para conseguir o desenvolvimento e o progresso, como aparece recolhido numa pequena notícia sobre as obras de Pettrich na *Minerva brasiliense*, da qual Araújo fazia parte, quando assinala que Pettrich estava esperando o mármore para começar a escultura de dom Pedro II, e exclama: "Ah! se elle fosse feito do nosso bello marmore, que progresso!"<sup>144</sup>. Porto-Alegre já tratou a questão do mármore e dos materiais nacionais, em *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro. Feitos por ordem de sua majestade imperial o senhor dom Pedro II, imperador do Brasil*<sup>145</sup>. Nele propõe medidas específicas para proteger os mármorees nacionais e estimular sua indústria e o desenvolvimento das artes.

Por isso, a chegada do "sceptro da estatuaria" ao Brasil significava uma nova época para a indústria e a arte, mas não só isso, também relacionava diretamente a presença desses artistas com a proteção oficial e a nova época política inaugurada com o reinado do segundo imperador. Até esse momento ao artista, "ao filho das Musas, ao representante de uma grande força civilisadora, desconhecida entre os sectarios do fanqueirismo social, não era permittido o ingresso no templo da felicidade"<sup>146</sup>, "ao homem de genio, áquelle que adorna o que o vê e dá vida ao que narra, estavam fechadas todas as avenidas que o poderião fazer brilhar"<sup>147</sup>. No entanto, nesse momento essa situação muda, e é aberto um novo horizonte para os artistas.

---

<sup>142</sup> *Ibidem.*

<sup>143</sup> *Ibidem.*

<sup>144</sup> *Minerva Brasiliense*, 15 de maio de 1844, p. 442.

<sup>145</sup> PORTO-ALEGRE, M. de A. "Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de Sua Magestade Imperial o senhor dom Pedro II, imperador do Brasil", p. 33, em: MELLO JÚNIOR, D. "Manuel de Araújo Porto-alegre e a Reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855: a Reforma Pedreira". *Revista Crítica de Arte*, n.4, 1981.

<sup>146</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>147</sup> *Ibidem.*

Araújo se pergunta porque até esse momento "ninguém havia invadido o penível santuário da estatuaría?"<sup>148</sup>, o que ele relaciona com a falta de apoio do Estado, e porque:

Nunca, perante as camaras, nenhum ministro fallou a linguagem do artista; nunca se vio o poder executivo identificar-se com a arte, e enunciar-se com tanta clareza e precisão como o fez este anno o Exm.º Sr. Pedreira no seu relatório, porque nunca o poder havia encarado a arte como um elemento civilizador, e olhado para ella como o legitimo vehiculo dos progressos da industria de um paiz. *As camaras não só tolerão esta lingoagem, como que demonstrão a sua adhesão aos progressos das artes, pelo effeito de uma convicção, que só chega ao coração do poder quando o paiz inteiro entra nas vias da grande civilisação.*<sup>149</sup>

Como destaca Marcos Florence, Araújo se apresenta como um "defensor intransigente da participação do Estado na promoção e na valorização da produção artística através do mecenato, da encomenda de pinturas, esculturas, edifícios e monumentos públicos"<sup>150</sup>. Esse apoio às artes, a razão dessa mudança, não era outra para Porto-Alegre que o empenho do imperador, que "vai pouco a pouco esmigalhando essa cadeia de ferro do passado"<sup>151</sup>, graças a ele:

As portas do futuro estão escancaradas, o Imperador se assenta entre os homens de letras, entre os poetas, e á custa do seu bolcinho protege directamente as artes, fazendo elle só mais do que todos os millionarios no Brasil; porque a arte não está no retrato, que pertence ao egoismo, ou á vaidade. Cada anno do reinado d'este Brasileiro é marcado por um progresso saliente, por um melhoramento assignalado, por uma reforma intellectual, por uma conquista e por uma victoria que o deificação. Coração brasileiro, de um amor patrio sem liga, cabeça pensante, amigo do progresso, homem do futuro e organizado para a meditação profunda, conhece actualmente os elementos que o circulão e dos que precisa para a consummação de sua magnífica missão, d'essa prodigiosa epopéa que começa no amazonas e se estende até o Uruguay. Perante um tal principe creador d'este horizonte lisongeiro para as artes, o paiz não podia ficar estacionario, nem o pensamento recluso e encantado nas modestas habitações do pobre, no fundo das escolas, sem se derramar sobre a massa geral da população.<sup>152</sup>

A reforma iniciada pelo imperador acaba com os penosos tempos anteriores, nos quais o estatuarió "não podia fallar: vivia da esculptura, vivia uma vida secundaria, arrastrava uma existencia penivel, que o condemnava á mais triste e completa obscuridade"<sup>153</sup>, e agora o país

---

<sup>148</sup> *Ibidem.*

<sup>149</sup> *Ibidem.*

<sup>150</sup> SANTOS, M. F. M. *Letras e Artes no Brasil: A consolidação da crítica no Segundo Reinado*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, Fundação Biblioteca Nacional, 2010, p. 36.

<sup>151</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>152</sup> *Ibidem.*

<sup>153</sup> *Ibidem.*

pode ter um estatuário, só possível em épocas orgânicas, que possui uma função primordial, já que além de ser o "traductor da gratidão nacional, o ostentor da gloria, o que perpetua a memoria do homem, e o que o immortalisa"<sup>154</sup>, também perpetua "o heroismo, ou outra virtude social, a sua obra magnífica o paiz em que elle está, exorna o solo em que se mostra, e ensina na praça publica o culto de todos os dotes da moral eterna"<sup>155</sup>, e, mais importante, "demonstra ao mundo intelligente o estado moral do povo para quem elle trabalha"<sup>156</sup>.

Assim, diante da encomenda de José Clemente Pereira, Pettrich - "o artista, o historiador do passante, do peregrino e do povo" - criou as estátuas e bustos da Santa Casa da Misericórdia dos personagens que nesse momento começaram "essa nova vida, essa gloria, essa existencia marmorea que tem sempre dous pedestaes: um de granito, e outro em todos os corações reconhecidos"<sup>157</sup>. Para Porto-Alegre o estatuário converte-se num historiador, pois para ele história e estatuária compartilham uma mesma função:

Para contrabalançar as más tendências, 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 ás vistas do povo, e ao coração do homem intelligente. Estes pantheões não so somente de pedra e cal, não são unicamente compostos de mausoleos, cenotaphios, ou outros jazigos monumentaes, onde se ostentam o marmore e o bronze, são também compostos de livros especiaes, cujas narrações edificam, como a palavra solemne da historia.<sup>158</sup>

Precisamente, várias destas esculturas se pensaram como monumentos públicos, e neste sentido Vieira Fazenda reclama o lugar da escultura de Pettrich no exterior do Hospital da Santa Casa:

Este bom modelo, hoje pintado a fingir marmore portuguez, já deveria ter sido transformado em estatua de bronze e collocada no logradouro em frente áquelle estabelecimento. Despesa pequena, entretanto justissima homenagem, da qual é credora a memoria do inolvidavel servidor.<sup>159</sup>

Interiores ou exteriores, este conjunto de obras aparece como um ambicioso programa artístico e simbólico, e quer marcar o início de uma nova época, o manifesto do desejo de progresso e civilização. Nestas obras se demonstra como "o estatuário permanece em toda a

---

<sup>154</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>155</sup> *Ibidem.*

<sup>156</sup> *Ibidem.*

<sup>157</sup> *Ibidem.*

<sup>158</sup> PORTO-ALEGRE, 1856, p. 350.

<sup>159</sup> FAZENDA, José Vieira. *Antiqualha e memorias do Rio*. Revista do IHGB, v. 140, 1921, p. 103.

sua individualidade, porque a sua obra domina o pedestal em que repousa, extorna o nicho em que se eleva, ennobrece os typanos que anima, e sagra os altares em que colloca as suas magestosas representações"<sup>160</sup>.

Neste sentido, e como culminação deste conjunto escultórico, apesar de não pertencer a esta primeira iniciativa, resta tratar sobre talvez o mais monumental e um dois mais importantes frontões imperiais, o frontão do Hospital de Santa Luzia. Este conjunto:

Collocado na praia de Santa Luzia é o hospital da Misericórdia um edificio de estylo classico, e representa um parallelogrammo rectangulo dividido en tres corpos. O corpo da frente, levantado segundo o desenho do engenheiro José Maria Jacintho Rebello, que modificou em alguns pontos a planta primitiva do engenheiro Domingos Monteiro, compõe-se de tres corpos apresentando o central, uma escada de pedra, que dá subida para o atrio, que é de cantaria, e fechado com balaustres de marmore; ha sete portas no primeiro pavimento devididas por columnas da mesma pedra; segue-se um frontão recto e no tympano um baixo relevo, obra do artista Luiz Giudice formando tres paineis.<sup>161</sup>

A obra do frontão foi, segundo Moreira de Azevedo, "esculpturada em pedra lioz tirada das pedreiras de Pero Pinheiro em Lisboa, que modelara todos os originaes, concluiu-a o mesmo artista nesta côrte"<sup>162</sup>, e se colocou no dia 2 de julho de 1868, sob a direção do engenheiro da Santa Casa, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva e o mestre Joaquim Pedro de Alcântara. No centro do frontão "um medalhao de 13 1/2 palmos de diametro, no qual em proporções maiores do que o natural, está figurada a Misericórdia, como santa e carinhosa protectora de todos os infelizes"<sup>163</sup>. Luciano Migliaccio, acertadamente, percebe como Luigi Giudice faz uma citação da iconografia medieval da Virgem da Misericórdia, como a escultura de Mino de Fiesole e a pintura de Piero della Francesca. Além disso, acha semelhanças com o grupo de pedintes que se ajoelha no monumento de Maria Cristina de Antonio Canova.

A composição de Giudice retoma a iconografia da Virgem da Misericórdia, mas modifica este tipo, introduzindo um interessante câmbio: a tradicional representação da Virgem como aparece em várias pinturas do próprio hospital, e nos emblemas representativos de outras Santas Casas, como a da cidade de Porto, é substituída por uma alegoria "clássica", a coroa ou auréola são substituídas por uma coroa vegetal de tipo clássico, criando uma alegoria "laica". O lugar dos doadores e dos desvalidos na iconografia da virgem permanece

---

<sup>160</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>161</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, v. 1, p. 359.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 360.

<sup>163</sup> *Ibidem*.



igual, colocando à direita da Misericórdia uma figura feminina amamentando um bebê e duas crianças maiores do seu lado, iconografia típica da Caridade. Do outro lado, num primeiro plano, a figura de um ancião ajoelhado, e num segundo plano uma figura feminina com uma criança, e, no fundo, um jovem que se constitui como uma conexão com a figura da Misericórdia, a quem olha assinalando o grupo de desvalidos. O quarto inferior do medalhão está ocupado pelos escudos do Império e das cinco chagas de Cristo, rodeados por ramos de tabaco e café<sup>164</sup>.

A ambos os lados do relevo central, se dispõem dois relevos alegóricos, descritos assim por Moreira de Azevedo:

Os baixo relevos lateraes representam emblemas allusivos á religião e a medicina. Figurão de uma parte, entrelaçados com ramagem o calice eucharístico, a cruz, o baculo, o livro dos evangelhos e a estola, e de outra parte, engatados com plantas medicinaes, o livro da sciencia, a caveira e a ampulheta, significando o estudo e o tempo; a cobra e o espelho symbolsiando a saude e a verdade. Uma graciosa moldura fecha, como quadro os tres baixos relevos.<sup>165</sup>

Especialmente interessante é o caso do relevo que Moreira de Azevedo identifica com a medicina e que apresenta, entre diferentes espécies vegetais, uma caveira sobre um livro, uma ampulheta com asas e um espelho rodeado por uma serpente. Estes elementos que para o autor simbolizam o estudo, o tempo, a cobra e o espelho, são símbolos próprios da *vanitas*, gênero artístico relacionado com a passagem bíblica "*Vanitas vanitatum omnia vanitas*", aludindo à inutilidade dos prazeres, bens e conhecimentos terrenos diante da única certeza do homem, a morte.

No gênero da *vanitas* o livro se relaciona com o efêmero e o transitório, e sua relação com a caveira alude à meditação sobre a morte e à inutilidade do conhecimento humano diante desta. A ampulheta com asas insiste nesse mesmo sentido, aludindo diretamente ao passar do tempo. O espelho com a serpente tem diferentes significados e aparece frequentemente em esculturas funerárias, escudos, edifícios como bancos, palácios de justiça, como símbolo do Senado francês, etc. Normalmente a serpente e o espelho representam a prudência: "le miroir pour désigner que l'homme prudent ne peut régler sa conduite que par la connaissance de ses défauts ; le serpent, parce que ce reptile a toujours été regardé comme le plus prudent des animaux"<sup>166</sup>, e ambos unidos à relação entre a prudência e a verdade. No caso francês, o bastão

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, p. 360.

<sup>166</sup> PRÉZEL, H. la C. de. *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1756.

de Asclépio da medicina se compõe de uma vara rematada por um espelho com uma serpente, simbolizando a prudência.

Na *vanitas* o espelho é um dos símbolos mais frequentes da vaidade, pois reflete a beleza efêmera, e a dicotomia entre o objeto e seu reflexo podem assinalar o engano. Nesse sentido, este símbolo, segundo o discurso de Moreira, pode representar a saúde e a verdade, ou a medicina e a prudência necessárias para exercer esta ciência. Além disso, relacionada com os outros símbolos da *vanitas*, podemos pensar que seu caráter se orientasse mais a um significado moralizador. A caveira convida a refletir sobre a morte, a única certeza do homem, pois o tempo passa rápido, assinalado pela ampulheta, e o espelho com a serpente poderia assinalar o caráter dual das coisas, a prudência necessária para o homem distinguir o bem do mal, mensagem que pode se ver reforçada pelas plantas que rodeiam os símbolos, plantas como o *ricinus communis*, rícino, a *digitalis purpurea*, da qual se extrai a digitalina, *hedera helix*, hera, ou o *papaver somniferum*, ópio, que podem ser todas elas tanto medicinais quanto também extremamente venenosas, por isso o homem deve escolher a virtude. Esta mensagem condiz com o caráter da *vanitas*, que sempre contem um sentido moralizante, a prática da virtude como preparação para a morte, que livra o homem do engano do mundo. Neste sentido, o relevo se complementa com o relevo da virtude da misericórdia, e com o relevo dos símbolos religiosos, de iconografia tradicional, com o trigo, a uva, a palma e a oliveira, único caminho verdadeiro, e única certeza para o homem, que o salva após a morte e onde não existe engano.

Luigi Giudice aparece como membro da Comissão artística da Sociedade Propagadora das Belas Artes entre 1859 e 1860, e professor extranumerário, coadjuvando a aula de desenho em 1859<sup>167</sup> e 1860<sup>168</sup> no Liceu de Artes e Ofícios. Recebeu diversos galardões como a menção honrosa pelos seus bustos em mármore<sup>169</sup>, medalha de cobre na Exposição Nacional de 1861<sup>170</sup> por um busto em mármore de A. J. Alves Souto e uma cabeça de virgem coberta com um manto, medalha de prata no Salão Geral de Belas Artes de 1862, por um busto em gesso<sup>171</sup> e, a mais importante, foi nomeado cavaleiro da Ordem da Rosa em 1869<sup>172</sup>. Segundo Gubernatis, ganharia uma medalha de ouro pelo busto da senhora Da Rocha, exposto na Academia<sup>173</sup>.

---

<sup>167</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1859, p. 378.

<sup>168</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1860, p. 383.

<sup>169</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1863, p. 87.

<sup>170</sup> *Correio Mercantil*, 4 de abril de 1862.

<sup>171</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de março de 1863.

<sup>172</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de agosto de 1869.

<sup>173</sup> GUBERNATIS, Angelo de. *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*. Florença: Tipi dei successori Le Monnier, 1889, p. 232.

Entre suas obras, destacam-se dois medalhões apresentados ao Salão de 1867, assim descritos: "dois medalhões do Sr. Luiz Giudice mostram o profundo estudo e o gosto artístico do auctor: são delicados na forma e muito bem executados, com todas as finuras, que só o verdadeiro artista reconhece"<sup>174</sup>. Gubernatis cita alguns trabalhos funerários e um grande número de bustos como os de Sigaud, o primeiro diretor do Imperial Instituto dos Meninos Cegos, encomendado por Claudio José da Costa, o busto do barão de "Surhuny"<sup>175</sup> e o busto do visconde de Souto, além do busto de uma dama velada<sup>176</sup>.

Para a família imperial realizaria vários bustos, além dos moldes em gesso das mãos da família, executando em mármore a mão do imperador dom Pedro II, que seriam as mãos modeladas sobre o natural que faziam parte de uma exposição "de trabalhos de escultura, de pintura e de gravura, executados por artistas nacionaes e estrangeiros residentes nesta côrte"<sup>177</sup>, em sete salas do Paço Imperial, em 1862.

Participou também em 1856 da primeira exposição da Arcádia Fluminense, onde expôs, segundo informações disponíveis no *Correio Mercantil*, duas medalhas e uma estatueta, modelo de uma pia batismal<sup>178</sup>. Viaja para Europa no paquete inglês Oneida, com destino a Lisboa, no dia 8 de abril de 1866<sup>179</sup>, possivelmente para a realização do relevo do Hospital de Santa Luzia.

Giudice foi especialmente destacado pela invenção da "plastilina", descoberta no Brasil em 1866<sup>180</sup>. Segundo Gubernatis, era uma "sostanza da lui composta per l'esecuzione dei modelli delle statue, che non risente degli inconveniuti che si riscontrano nella creta, e che viene adoperata da quasi tutti i migliori scultori del mondo"<sup>181</sup>.

Parece que o escultor combinou seu labor artístico com o empresarial, à frente do Teatro mecânico lírico fantástico pelo menos desde 1861<sup>182</sup>, que oferecia espetáculos dirigidos principalmente a mulheres e crianças, estruturados em cinco partes, após a abertura de Joana d'Arc interpretada pela orquestra: a primeira parte tratava do desembarque do exército francês em Genova em 1859; a segunda do acampamento das tropas anglo francesas em Constantinopla; a terceira do grande cerco de Sebastopol; a quarta, grande entrada das tropas francesas em Paris; e quinta apresentava uma coleção de vistas, que variava nas diferentes representações, entre as

<sup>174</sup> *Semana Illustrada*, 11 de março de 1868. Dr. Semana.

<sup>175</sup> Tal vez se refere ao barão de Surui.

<sup>176</sup> GUBERNATIS, *Op. cit.*, p. 232.

<sup>177</sup> *O Constitucional*, 18 de outubro de 1862.

<sup>178</sup> *Correio Mercantil*, 17 de outubro de 1856.

<sup>179</sup> *Correio Mercantil*, 8 de abril de 1866, p. 2.

<sup>180</sup> *Il Raffaello*, 30 de agosto de 1874, p. 94-95.

<sup>181</sup> GUBERNATIS, *Op. cit.*, p. 232.

<sup>182</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 24 de maio de 1861.

que encontramos a erupção do Vesúvio, cascata de Long-Champs em Paris, terreiro do Paço em Lisboa, combate naval, a lua e as nuvens, caçador de leões<sup>183</sup>. A atividade teatral explica algumas das múltiplas viagens realizadas pelo escultor ao Rio da Prata,<sup>184</sup> que chegou de Montevideu em 16 de fevereiro de 1860<sup>185</sup>, partindo de novo em 20 de agosto de 1860.<sup>186</sup> Em 23 de janeiro de 1861 registra-se sua entrada no porto do Rio procedente do Rio da Prata<sup>187</sup>, como noticia o *Diário do Rio de Janeiro*: "chegou a esta côrte, de volta de uma viagem a Buenos-Ayres, o Sr. Luiz Giudice, habil estatuário, que, como pensionista do governo imperial, se mandou contratar á Europa no ministerio do Sr. Pedreira"<sup>188</sup>.

Em diferentes momentos, a Santa Casa da Misericórdia, em seus dois hospitais, favoreceu especialmente a escultura, iniciando, segundo Porto-Alegre, a escultura propriamente brasileira, inaugurando uma nova época na década de 40, tanto para a arte como para a história, uma nova época caracterizada pelo desenvolvimento. Esta nova época seria capaz de acolher pela primeira vez um estatuário, demonstrando o nível moral da sociedade, de mostrar o domínio e o início da indústria do mármore, símbolo de civilização, e capaz de eternizar em monumentos os personagens ilustres da sociedade, para mostrar as virtudes públicas. As imagens de *dom Pedro I, Anchieta, Clemente Pereira, Contreras*, se complementam com as alegorias da *Ciência* e da *Caridade*. Este programa escultórico se complementará com o monumental frontão do Hospital de Santa Luzia, e já na década de 70 com as obras no mesmo Hospital, obra já de artistas nacionais, com o Salão de Honra e a efígie do imperador, obra de Chaves Pinheiro, realizado quase 20 anos depois da obra em mármore de Pettrich.

## 1.2 A civilização e o nacional. Artistas e materiais

Realmente importante resulta o motivo pelo qual o artista Luigi Giudice encontrava-se no Brasil, dado que em outro casos não está tão claro, e era este o domínio do mármore, seguindo os ideais de Porto-Alegre. O escultor Luigi Giudice<sup>189</sup> nasceu em Genova no dia 1º de setembro de

---

<sup>183</sup> *Correio Mercantil*, 1 de agosto de 1860.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> *Correio Mercantil*, 16 de fevereiro de 1860.

<sup>186</sup> *Correio Mercantil*, 20 de agosto de 1860.

<sup>187</sup> *Correio Mercantil*, 24 de janeiro de 1861.

<sup>188</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de fevereiro de 1861.

<sup>189</sup> GUBERNATIS, *Op. cit.*, p. 232.

1826, e estudou na Accademia Ligustica di Belle Arti, na qual obteve duas medalhas de prata. Depois entrou no atelier do escultor genovês Santo Varni (1807-1885), especialista no trabalho do mármore, material no qual esculpiu inúmeros grupos funerários para o cemitério de Staglieno, em Genova, e a quem Giudice ajudaria nestes labores. Segundo Gubernatis, o cônsul brasileiro chamou Giudice para criar uma escola de escultura em uma província do império, informação que recolhem outros autores. No entanto, ele realmente foi chamado, junto com outros escultores, com o intuito de explorar os recursos marmóreos do país e assim estabelecer uma indústria nacional, diante do comunicado do governador do Ceará da existência de grandes pedreiras de mármore:

e ponderando a conveniencia de se aproveitar e desenvolver este ramo de industria, forão por ordem do governo, a seu pedido, contractadas em Genova quatro pessoas habilitadas, das quaes duas devem partir na primeira occasião, e outras duas vão ser pelo governo incumbidas por emquanto do exame das pedreiras de marmore que existem na provincia do Rio de Janeiro, as quaes, segundo as informações até agora obtidas, são de muito boa qualidade, e estão situadas em pontos donde é facil a sua extração e transporte por agua.<sup>190</sup>

Estes artistas, todos genoveses, seriam Luigi Giudice, estatuário, Andrea Antonini, escultor de ornatos, Domenico Ricca e Benedetto Vinelli. Uma vez que se demonstrou impossível a exploração das minas cearenses, ficaram sem ocupação. Em 30 de agosto de 1855 propõe-se o emprego de Ricca e Vinelli no desbaste dos mármore dos bustos que iriam entrar na decoração do edifício; e de Giudice e Antonini no adorno externo e interno da Pinacoteca, pois:

Giudice, que é escultor e estatuário, e tem as tradições de uma escola antiga, podera optimamente cooperar com Antonini na execução das figuras, baixos relevos que entrão na composição da decoração geral; por que Antonini é um escultor de ornatos muito habil, e de quem ja vi desenhos que attestão um pleno conhecimento de estylo de todas as epocas classicas da arquitetura.<sup>191</sup>

Finalmente dois deles foram utilizados para os trabalhos de adorno do edifício da Academia de Belas Artes, enquanto outros dois foram encarregados "da exploração e estudos das pedreiras de marmore que existem em Paranaguá, das quaes tem vindo amostras que

---

<sup>190</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1854, p. 28.

<sup>191</sup> Avulso 4343, 30 de agosto de 1855. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

indicam ser esse mármore de primeira qualidade"<sup>192</sup>. Giudice e Antonini<sup>193</sup>, no dia 20 de novembro de 1855, foram enviados a Iguape para explorar seus depósitos marmóreos<sup>194</sup>.

Para remediar essa carência, Manuel de Araújo Porto-Alegre propõe algumas medidas concretas, seguindo as ideias de Taunay. A situação, segundo ele, era a de um país no qual só o imperador comprava painéis e estátuas, e no qual, segundo outros, não existia um gosto artístico, e o governo mandava "vir da Europa estátuas e outros objetos para ornar os jardins e edifícios públicos"<sup>195</sup>. Como solução, propõe "a construção e organização de uma Necrópole, de um cemitério como o de Bolonha na Itália, ou o moderno de Nápoles"<sup>196</sup>. Dessa maneira, arquitetos, escultores e pintores teriam um mercado abundante e estável. Junto a esta construção deveria instituir-se uma lei

que imponha fortemente sobre todos os artefatos de mármore que vierem de fora, e outra que franqueie livre de direitos toda a espécie de mármore ou pedra própria, o pensamento artístico não será anulado, e dará logo os frutos desejados. Com esta proibição indireta dos monumentos funéreos alcançaremos uma colônia de artistas que virá logo estabelecer-se aqui, mormente sendo favorecida pela franqueza do que mais carece. E se esta concessão tão simples, cujos resultados foram tão eficazes nos Estados Unidos, e o tem sido de longa data em Roma, se juntar mais uma outra, qual a do princípio que guiou a Inglaterra para fomentar e aperfeiçoar várias indústrias, em breve colherá o país ainda maiores resultados: Dê-se um pequeno auxílio a todo mármore brasileiro que for empregado, que em breve teremos uma nova indústria e com ela uma nova riqueza: serrarias e outras oficinas se hão de estabelecer.<sup>197</sup>

Também na tentativa de construir um monumento a dom Pedro I e a José Bonifácio em 1839, Porto-Alegre, como diretor da comissão, sugere o uso de materiais nacionais:

Esta Provincia de S. Paulo contem minas de marmores preciosos e seria um grande serviço prestado ao paiz a sua exploração, não só para os monumentos publicos como para as habitações particulares, este novo genero d'industria seria um motor progressivo para as artes n'este Imperio.<sup>198</sup>

---

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> FERNANDES, 2005, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>194</sup> Atas do diretor. Sessão da Academia de Belas Artes, 24 de novembro de 1855. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ. A partir deste momento as atas da Academia Imperial de Belas Artes serão citadas como Atas do diretor.

<sup>195</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, v. 1. p. 198.

<sup>196</sup> PORTO-ALEGRE, 1981, *Op. cit.*, p. 32-33.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>198</sup> Descrição das estátuas: equestre do Sr.D.Pedro I e pedestre do Conselheiro José Bonifácio, com orçamento assinado por Zeferino Ferrez e Augusto Henrique Vitório Grand Jean de Montigny, 1839. Manuscrito. I-46,23,1A – Manuscritos. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Parece claro, pelo que foi visto até o momento, como a importância do material na escultura carioca oitocentista, e especialmente no caso do mármore, é um ponto central e um elo na busca de uma estatuária nacional. A ideia de estabelecer esta nova indústria do "rei dos materiais que empregam os escultores"<sup>199</sup>, o mármore, percorre a genealogia do império, perpassando o mundo artístico, e imbricando-se com algumas das suas preocupações principais. Por outra parte, este material garantia à nação a criação perdurável de sua imagem, a imortalização dos seus mais preclaros filhos, que entrariam assim numa nova vida gloriosa, a "existencia marmorea que tem sempre dous pedestaes: um de granito, e outro em todos os corações reconhecidos"<sup>200</sup>, para dar exemplo eterno de suas virtudes e guiar os seus concidadãos.

Não são poucas as ocasiões nas quais o mármore foi, durante o Império brasileiro, procurado no território nacional, visando a estabelecer uma indústria própria e próspera. Um dos primeiros casos conhecidos dessa busca foi a expedição do naturalista prussiano<sup>201</sup> Frederick Sillow ou Selo, que, através de uma carta datada de janeiro de 1830, informou ao Governo que, no seu recorrido pela província de Santa Catarina, havia encontrado "pedreiras de bellissimo marmore branco sacharino, e corado compacto"<sup>202</sup>.

Pouco sabemos da figura e das descobertas deste naturalista que parece que estaria realizando uma carta geográfica e topográfica da parte sul do Brasil<sup>203</sup>, no momento de sua súbita morte, antes de 1835. Desconhecemos, embora parece provável, que esta expedição fosse promovida pelo governo, já que Sillow foi encarregado por mandato imperial de recolher os ossos de um ictyosauro achado no rio Arapey<sup>204</sup>. Seria interessante saber se o doutor Sillow foi encarregado diretamente de procurar recursos naturais, entre eles o mármore, ou se, por iniciativa própria, realizou esta tarefa, dentro de algum outro labor que lhe fora encomendado.

Depois desta primeira tentativa, dentro do interesse geral do Império de desenvolver a indústria e, por consequência, a busca de matérias-primas e recursos naturais e sua exploração, existem, frequentemente, alusões a tentativas particulares de exploração do mármore, como por exemplo o engenheiro civil José Porfirio de Lima, que achou, em 1843, uma pedreira de mármore negro perto da cidade de São Paulo, e enviou, com perspectivas de

---

<sup>199</sup> *Minerva Brasiliense*, 15 de dezembro de 1843, p. 120.

<sup>200</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>201</sup> ISABELLE, *Op. cit.*, p. 333.

<sup>202</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1833, p. 28.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>204</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1833, p. 33.

exploração, uma amostra à capital do Império<sup>205</sup>. Também Mr. Claussen, desde uma fazenda do Governo no distrito do Paraíba do Sul, envia duas amostras de mármore lamelar branco, em 1844<sup>206</sup>.

Existiram algumas fábricas de mármore na época, como a de P. F. Turell do Baille, no município de Encrusilhada, no Rio Grande do Sul [Imagem 12]. O proprietário remete um relatório em 20 de junho de 1862 solicitando ajuda para o seu negócio, uma fábrica de escultura em mármore, ao ministro dos negócios da agricultura, comércio e obras públicas, no qual relata os grandes sacrifícios e dificuldades do proprietário. A fábrica contava com o apoio da assembleia legislativa provincial que lhe outorgou um empréstimo de 3.000.000 de réis em 1852, do qual recebeu a metade, e um outro da mesma quantidade posteriormente, necessário para poder comprar um jazigo de mármore, e contratar, na Europa ou no Rio de Janeiro, oficiais próprios e habilitados para satisfazer o mercado da província e inclusive exportar a outras províncias. Possuía duas máquinas de 15 a 20 serras cada uma, uma máquina para partir pedras grandes, e um torno para formar vasos, colunas, balaústres e objetos de pequeno tamanho<sup>207</sup>.

Seguindo este interesse, um ponto chave na busca do mármore aparece em 1854, quando Manuel de Araújo Porto-Alegre publica *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro. Feitos por ordem de sua majestade imperial o senhor dom Pedro II, imperador do Brasil*, na *Ilustração Brasileira*. Este texto está em sintonia com outros três textos publicados pelo autor em 1851, intitulados *Algumas ideias sobre as Belas Artes e a Indústria no Império do Brasil*. Neste texto, Porto-Alegre destaca os importantes recursos do Brasil, especialmente o mármore:

No litoral do Brasil e perto dele, nas margens dos rios navegáveis, temos muitas pedras e mármore magníficos: Na Bahia há jaspes e mármore de cores; em Iguape há uma espécie de alabastro oriental e outros mármore, em Ipanema e Sorocaba abunda uma espécie de Porto-venere; no Rio Grande tem de várias cores e até um mármore como o de Paros, e aqui, no Rio de Janeiro, há um mármore branco, formosíssimo, e muito duro, assim como outras pedras calcáreas em toda a extensão das margens do Paraíba. O mármore das vizinhanças de Macaé, por ser muito lamelar, é belíssimo depois de polido.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1843, p. 17.

<sup>206</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1844, p. 7.

<sup>207</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de outubro de 1862, p. 1-2.

<sup>208</sup> PORTO-ALEGRE, 1981, *Op. cit.*, p. 32.



Imagem 12 - Obras em mármore e granito nacional de Encrusilhada, expostas na I Exposição Nacional de 1861, Rio de Janeiro.



*Recordações da Exposição Nacional de 1861.* Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

O texto de Porto-Alegre mostra como a meados do século já existia um conhecimento das minas de mármore na Bahia, em São Paulo, no Rio Grande e no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes a procura não para<sup>209</sup>. Existem algumas solicitações para a exploração de algumas minas, como a de Vicente Antônio da Costa e do Dr. Antônio da Silva Deiró, que pediam, em 1859, "privilegio para lavrarem a mina de marmore que descobrirão á margem do rio Paraguay"<sup>210</sup>, na província de Mato-Grosso. Também o diretor do Museu Nacional recebia em 1860 o requerimento de João Fagundes de Rezende, para explorar as pedreiras de mármore existentes nas províncias de Minas e S. Paulo<sup>211</sup>.

Porém, não foi esta a primeira tentativa de estabelecer uma pedreira de mármore nacional, pois durante a diretoria de Taunay, como aponta Dias, diante da importância da arquitetura e da escultura como agentes do projeto civilizatório, impulsiona-se a criação de uma indústria nacional:

<sup>209</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1856, p. 15.

<sup>210</sup> *Boletim do Expediente do Governo*, dezembro de 1859, p. 14.

<sup>211</sup> *Boletim do Expediente do Governo*, agosto de 1860, p. II.

A opinião é muito esclarecida para que me demore em mostrar quanto importa à capital de um vasto Império favorecer o desenvolvimento das Belas Artes, quando fosse somente sobre a luz da fecundação futura por elas de muitos ramos da indústria nacional. A respeito das vantagens atuais que traria a intervenção de bons, estudiosos e diligentes arquitetos, uma só delas apresentarei; e uma que instantaneamente enriqueceria o aspecto da cidade, e também criaria ou tiraria do berço uma indústria muito interessante, da qual tem aparecido amostras: havendo já entre nós dois oficiais no mesmo ramo, um americano, outro italiano, este hoje ocupado na pedreira de S. Cristóvão. Quero falar da preparação dos granitos e mármore brasileiros, os quais sendo polidos dispensariam vantajosamente o luxo pueril da pintura exterior, fingindo mármore. Os granitos custariam mais, é verdade, polidos que picados. Mas que diferença quanto à beleza e mesmo quanto à duração!<sup>212</sup>

Assim, em 19 de junho de 1844, avisa-se "à Ilustríssima Câmara Municipal para mandar vir da Povoação de São Fidelis, na vizinhança da Cidade de Campos o mármore estatuário" para a construção da estatua da Beneficência que remataria monumento à chegada de dona Leopoldina. A Academia manifesta as dificuldades de tamanha empresa, "já anteriormente por diversas vezes ponderada", e decide, em 22 de julho de 1844, diante do oferecimento dos professores substitutos de arquitetura e gravura de medalhas, Job Justino de Alcântara e José da Silva Santos, propor uma viagem de reconhecimento do banco de mármore de São Fidelis e às possibilidades de exploração e transporte do mármore, pagando apenas as despesas dos professores por um valor de 400.000 reis e concedendo uma licença de duas semanas.

Finalmente, foi encomendada a missão de reconhecimento unicamente a José da Silva Santos, quem devia ter maiores conhecimentos sobre o material por ter possuído uma pedreira anteriormente, dispondo de 200.000 réis para a sua viagem<sup>213</sup>. Saindo no dia 20 de agosto, chegaria no dia 26 ao seu destino, gastando três dias em visitar as fazendas próximas, tomando amostras de todas as pedras encontradas. Na fazenda de João José Martins e Silva encontrou pedaços soltos de tamanho medíocre, na superfície do chão e enterrados; na fazenda de João Machado, na margem esquerda do rio Muricai, o banco achava-se sobre o canal do rio, o que fazia difícil sua exploração, achando apenas pedaços pequenos e soltos. Passando no dia 29 nas matas da fazenda de João de Almeida, em direção a São Fidelis, e no dia 30 no rio Paraíba, não achou mármore e sim granito bem ordinário. Na Aldeia da Pedra no dia 3 e de volta a São Fidelis no dia 4, achou grandes pedaços e em abundância, visitando

---

<sup>212</sup> Sessão de Abertura do Ano Escolar da Academia Imperial de Belas Artes, 1844, em: DIAS, 2008, *Op. cit.* p. 206.

<sup>213</sup> Avulso n. 6.023, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

uma pedreira nova de granito no Rio Preto, que poderia servir para a arquitetura. No dia 6, já em São Salvador, não achou materiais. Assim conclui no seu relatório que:

O mármore branco existe nas margens do Muricai, porem, pelo que vi, em contradição com algumas informações exageradas, de que existião pedaços solidos isolados, seria preciso procurar com muito custo talvez o banco, abrir uma pedreira com menor ou maior profundidade, e, dando-se então com o marmore estatuario, isto é, isento das veioa escuras que notei em todos os pedaços que se me apresentarão, restaria a preparar vias de conducção que podessem evitar as incertezas e perigos da navegação de parte do Muricai.<sup>214</sup>

Em consequência do parecer de José da Silva Santos, a Academia considera que não poderia ser estabelecida uma pedreira sem elevados gastos, e determinou solicitar ao Governo encomendar da Itália, "um pedaço solido de mármore estatuário com 12 palmos de alto e 5 1/2 nas outras dimensões"<sup>215</sup>, recusando a oferta realizada em 4 de outubro por Pedro Gaggini. Este escultor genovês será um dos escultores estrangeiros que forneceram obras à Academia, como os vasos em mármore cuja compra foi aprovada em 22 de maio de 1848. Em Sessão Pública de 18 de dezembro de 1846 a Congregação decide encomendar 12 vasos de quatro palmos de altura para o paredão curvo, fronteiro à Academia, feitos em barro na Olaria da Ponte de Caju, sobre modelo desenhado por Grandjean de Montigny, esperando a aparição de "vasos de marmore por preço mais commodo do que o que se pode obter, encomendando-os em Genova"<sup>216</sup>.

Ainda em abril de 1847<sup>217</sup> a compra dos vasos não encontrava-se resolvida, e se duvida entre encomendar os vasos em mármore segundo a proposta recebida do Pedro Gagine, pelo preço de 26.000 réis ou realizá-los em barro branco por 10.000 réis no oleiro da Praia de São Cristovão, decidindo-se, levando-se em consideração a situação financeira, pelos vasos de barro, que "feitos com cuidado e com materiaes escolhidos, podem resistir por muitissimos annos"<sup>218</sup>. Em 3 de março de 1848<sup>219</sup>, nada se sabia da encomenda dos vasos de barro, e José da Silva Santos informa que chegaram da Itália vasos de mármore, e seriam preferíveis aos de barro, podendo empregar "os trezentos e tanto mil reis que ficão do socorro extraordinario de quinhentos e noventa mil reis concedido por Aviso de 26 de novembro"<sup>220</sup>.

---

<sup>214</sup> Avulso 4466, 16 de setembro de 1844, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Atas do diretor, 18 de dezembro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>217</sup> Atas do diretor, 10 de abril de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>218</sup> Atas do diretor, 10 de abril de 1847, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>219</sup> Atas do diretor, 3 março 1848, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

Finalmente, Pedro Gagine solicita 315.000 réis pelos 12 vasos<sup>221</sup>, sendo aprovada sua compra por aviso de 22 de maio de 1848<sup>222</sup>.

Pedro Gagine ou Gaggini, fornecedor dos vasos, seria um comerciante sardo<sup>223</sup>, membro da companhia Gaggini&Nepote ou Gaggini&Sobrinho, estabelecida na rua do Sabão 92 primeiro, e 48 depois, que comerciava com diversos produtos como açúcar, couros, vinho, entre muitos outros, cuja atividade registra-se entre 1841 e 1873 - quando se liquida<sup>224</sup> -, qualificado como despachante especial de diversas casas comerciais. Gagine, embora não fosse um comerciante especializado em mármore, recebeu vários carregamentos deste material, tanto na forma de tijolos<sup>225</sup> ou mármore para construção<sup>226</sup>, quanto de mesas ou obras sem especificar<sup>227</sup>.

Assim como Pedro Gaggini, outros artistas estrangeiros recebem encomendas importantes durante o Segundo Reinado, o que nos leva a questionar uma queixa que aparece em diversas ocasiões na imprensa, a respeito da encomenda de obras a artistas estrangeiros em detrimento dos nacionais. Porto-Alegre afirmava:

Quando entrei, em 1837, para a Academia das Belas Artes, era o único filho do Brasil que lá se achava, e ali ouvia de vez em quando, os mais injustos apodos contra minha pátria e contra os meus compatriotas. Ressenti-me e repeli com energia tanta ingratidão, para com um país que havia colhido êsses estrangeiros, que os nutria e lhes dava uma posição muito além do seu mérito, e de suas qualidades pessoais.<sup>228</sup>

Estas queixas apresentadas por Porto-Alegre se repetem frequentemente até o fim do Império, e vários artistas e críticos<sup>229</sup> destacam o que consideram quase um monopólio do mercado pelos artistas estrangeiros, num momento no qual se está formando a ideia do nacional, o que nos leva a pensar se realmente os artistas estrangeiros tinham uma situação privilegiada, e no caso de ser assim, porque as encomendas se outorgavam a eles. Para

<sup>221</sup> Atas do diretor, 2 de maio de 1848, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>222</sup> Atas do diretor, 3 de junho de 1848, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>223</sup> *Correio da Tarde*, 22 de março de 1840.

<sup>224</sup> *Correio Mercantil*, 2 de junho de 1873.

<sup>225</sup> *O Despertador*, 22 de novembro de 1840, p. 4.

<sup>226</sup> *Jornal do Comércio*, 27 de novembro de 1842, p. 3.

<sup>227</sup> *Jornal do Comércio*, 3 de março de 1844, p. 3.

<sup>228</sup> GALVÃO, 1950, *Op. cit.* p. 20. A posição de Araújo sobre os artistas estrangeiros é dual, pois ao mesmo tempo que faz esta crítica reconhece a necessidade de artistas europeus de verdadeiro talento e que não buscassem o interesse pessoal e sim a glória da nação. PORTO-ALEGRE, M. de A. "Exposição pública, 1º artigo", *Minerva Brasiliense*, v. 1, n 4, 1843, p. 116-121.

<sup>229</sup> Faz-se necessária uma identificação destes críticos e suas procedências, assim como uma revisão dos seus discursos, misturados em muitas ocasiões com tendências políticas e confrontações de diferentes tipos.

responder a estas perguntas, é necessário analisar as características especiais do mercado escultórico carioca.

Por conta da construção deste monumento à chegada da imperatriz, para cuja estátua em mármore abriu-se um concurso público<sup>230</sup>, constatamos a chegada de outro escultor estrangeiro, o francês Joseph Dubourdieu, no dia 31 de março de 1844<sup>231</sup>, que concorreu com um modelo da Beneficência para o monumento na Exposição de 1844, com domicílio na Travessa da Barreira, 1 B. Marc Ferrez apresentou outro modelo da estátua<sup>232</sup>, respondendo ao concurso público convocado pelo Governo. De novo os dois escultores apresentaram modelos para a Beneficência na Exposição Geral de 1846<sup>233</sup>. Pouco mais sabemos do labor do artista, anunciado como estatuário, escultor e entalhador em pedra, madeira, e outros materiais, sito na rua da Alfandega, número 26.

Apesar de Joseph Dubourdieu ser conhecido pelo seu trabalho em Buenos Aires, onde esculpiu, entre outras obras, o frontão da catedral e a estátua da Liberdade que remata a Pirâmide de Maio<sup>234</sup>, destacando-se o seu trabalho em obras monumentais e domínio do mármore, a primeira notícia do escultor na América do Sul aparece no Rio de Janeiro, que abandona cinco anos depois de sua chegada, talvez pela escassez de encomendas. Assim, sai com sua mulher e filhos no barco *Vênus*<sup>235</sup> em 21 de abril de 1849 para o Rio da Prata<sup>236</sup>, onde chega no dia 10 de maio<sup>237</sup>, entrando em Buenos Aires em 4 de junho de 1849<sup>238</sup>. Devido à sua viagem, leiloará seus bens em 24 de abril<sup>239</sup>, que denotam uma posição acomodada, entre os que figuravam:

Trem e utensílios de cozinha, louça, etc; marquizes, lindo berço, cama de verto, commodas, lavatorio, toucador, relogio de parede, cadeiras diversas, dita de criança, lampeão de mesa, uma mobilia completa de jacarandá de 16 peças, 2 consolos e uma mesa redonda de mogno com pedra de marmore, 12 cadeiras de ditas com palhinha, cama franceza para casados, mosquiteiro, um sofá, 2 aparadores e 6 cadeiras de jacarandá, castiões de casquinha com mangas, vasos para flores, varios utensílios de casa, 8 volumes e um atlas da obra completa e de edição moderna da Historia de Paris por Dulaure, com nota e apendice de Belin, e ricas e numerosas gravuras. N.

<sup>230</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de julho de 1844, p. 2.

<sup>231</sup> *Jornal do Comercio*, 1 de abril de 1844, p. 4.

<sup>232</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 54 e p. 56.

<sup>233</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>234</sup> PAYRÓ, J. E. Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la pirâmide de Mayo y la catedral de Buenos Aires. Buenos Aires: Biblioteca de Historia del arte. Serie Argentina, n. 5. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Geografía y Letras, 1970, p. 11.

<sup>235</sup> *Jornal do Comércio*, 30 de abril de 1849, p. 4.

<sup>236</sup> *Correio Mercantil*, 23 de abril de 1849, p. 3.

<sup>237</sup> *O Correio da Tarde*, 10 de maio de 1858, p. 4.

<sup>238</sup> PAYRÓ, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>239</sup> *Jornal do Comércio*, 25 de abril de 1849, p. 3.

B. O Sr. Dubourdieu e sua familia tendo de embarcar amanhã de manhã, tudo será arrematado impreterivelmente amanhã mesmo logo depois do leilão.<sup>240</sup>

Depois de várias viagens, regressando a França em 1851<sup>241</sup>, e voltando a Buenos Aires em 1853<sup>242</sup>, pede passaporte para voltar ao Brasil em 27 de junho de 1854<sup>243</sup>, mas reaparece em Buenos Aires em 1856, depois de passar uma temporada no Chile<sup>244</sup>, voltando definitivamente a França em 1863<sup>245</sup>. Como exemplifica a trajetória deste escultor, houve uma migração artística europeia que procura mercados na América do Sul, que deve ser dimensionada e estudada em profundidade, conhecendo seus protagonistas e suas relações.

Na procura do mármore, continuam aparecendo frequentemente na imprensa as referências aos depósitos, assinalados como um recurso importante para o desenvolvimento, e, em alguns casos, já explorados e em funcionamento, como no caso do mármore de S. João<sup>246</sup> e no caso dos mármore branco e negro da freguesia de Sant'Anna, "onde existio outro ora uma fabrica, que deixou de funcionar por motivo de força maior"<sup>247</sup>. Também explorados para a fabricação de móveis e de outras obras, destacam-se os mármore de São Roque, presentes na Exposição Nacional<sup>248</sup>. Tão importantes eram estes depósitos que, em 1878, o próprio imperador fez uma interrupção na sua viagem para conhecer as jazidas de mármore verde da fazenda de Pantojo<sup>249</sup>, em São Paulo, propriedade do engenheiro Euzebio Stevaux.

A exploração destes recursos se constitui, na maioria dos casos, como um fato fundamental e conflitivo, já que existiam carências tanto físicas - relacionadas à infraestrutura, como de estradas e linhas férreas, falta de orçamento, ou maquinarias - quanto humanas, devido à falta de profissionais qualificados. Podemos observar esta carência já em 1833, quando vemos o recurso ao imperador para poder explorar algumas minas, neste caso não de mármore, mas sim de carvão, que sofriam as mesmas carências.

Determinou ao Presidente da Provincia, que fizesse explorar as ditas Minas; porem ponderando elle a falta de pessoas intelligentes para dirigir o trabalho, e de meios

---

<sup>240</sup> PAYRÓ, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>246</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1881, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 6.

<sup>247</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1885, p. 1250.

<sup>248</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1878, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 15.

<sup>249</sup> *Novo e Completo Índice Chronologico da História do Brasil*, setembro de 1878, p. 37.

pecuniarios para o fazer executar, ficou este objecto para ser trazido, como óra faço, ao Vosso conhecimento.<sup>250</sup>

Os múltiplos recursos do país estavam sendo desaproveitados "por falta de homens especiaes e praticos"<sup>251</sup>. Uma das tentativas de solucionar este problema foi proposta pelo Sr. Arcet, que oferecia um ensino teórico e prático, instruindo discípulos gratuitamente, "homens uteis nas sciencias e na industria, como os ha em medicina e em direito, e que se ufanarão de assim contribuir para a gloria e prosperidade de sua patria"<sup>252</sup>. A outra grande solução reclamada pela imprensa, aventada já em 1833 após a descoberta de Sillow das minas de mármore, seria a vinda de profissionais europeus que dominassem a técnica do material:

Não será de grande vantagem que chamemos da Europa alguns artistas habeis, que o saibão cortar, e polir? Comecemos, Senhores, a desenterrar essas riquezas naturaes, que existem sepultadas em nossos sertões incultos, e despovoados; vamos pouco a pouco levando ao seu seio a mão da industria; e em breve colheremos de semelhantes empresas incalculaveis vantagens.<sup>253</sup>

Como reclamava Sillow e a própria Academia assim o fez, vários artistas foram chamados para explorar os jazigos de mármore e para esculpir nesse material a imagem do império e seus protagonistas mais relevantes. Porém, não só no âmbito oficial ou público foi este um fato comum, senão que também no mercado escultórico privado, ainda um campo bastante desconhecido, resultou uma prática comum. Dentre as encomendas de alguma importância, realizadas pelas elites econômicas, políticas e sociais, dois são os exemplos mais significativos: o mausoléu do visconde de Guaratiba e o mausoléu do visconde da Estrela, ambos realizados por artistas italianos. Como aponta Batista, na época, somente os comendadores "que não chegaram a ser nobilitados – ergueriam tão ostensivos e distintivos mausoléus, cujas dimensões os distinguiriam, até mesmo se tivessem sido construídos no Père-Lachaise."<sup>254</sup>

A encomenda do primeiro [Imagens 13 e 14] foi responsabilidade dos herdeiros do aristocrata, que segundo Batista enviaram um representante a Genova para contratar a Giulio

---

<sup>250</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1833, p. 27.

<sup>251</sup> *O Tempo*, 6 de agosto de 1846, p. 2-3.

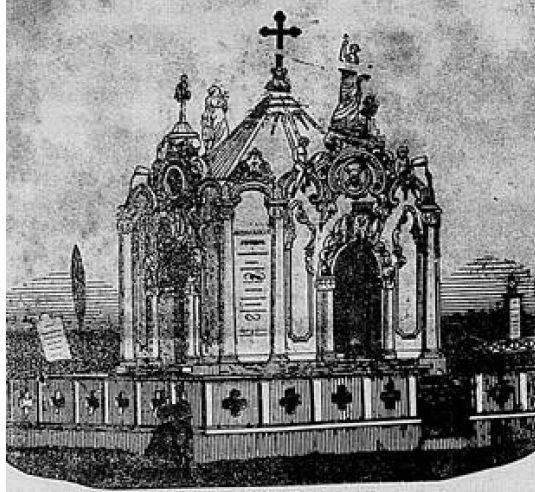
<sup>252</sup> *O Tempo*, 6 de agosto de 1846, p. 2-3.

<sup>253</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1833, p. 28.

<sup>254</sup> BATISTA, H. S. de A. *Jardim regado com lágrimas de saudade. Morte e cultura visual na Venerável Ordem Terceira dos mínimos de São Francisco de Paula (século XIX)*. Tese de doutorado, IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

Monteverde que, impossibilitado de aceitar, sugeriu ao seu discípulo Giuseppe Berna, ganhador da medalha de ouro na Academia Real de Belas Artes de Gênova<sup>255</sup>.

Imagem 13 - Giuseppe Berna. Mausoléu do Visconde de Guaratiba, 1863, mármore. Cemitério do Catumbi, Rio de Janeiro.



Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1874, p. 76.

Imagem 14 - Mausoléu do visconde de Guaratiba, mármore. Cemitério do Catumbi, Rio de Janeiro.



Fonte: O Globo, 5 de maio de 1984, em: BATTISTA, Op. cit., figura 97.

---

<sup>255</sup> BATISTA, *Op. cit.*, p. 649-650.



A pretensão de contratar a Monteverde, um dos principais escultores de sua época, reflete bem a importância e as intenções representativas do mausoléu<sup>256</sup>, que ilustram bem os valores gastos na aquisição do terreno no cemitério e na realização do mausoléu que "indicam a importância da necrópole no século XIX, como lugar de ostentação"<sup>257</sup>. Os herdeiros compraram um espaço no cemitério de aproximadamente 100 m<sup>2</sup> por 7.000.000 de réis, e no contrato foi estipulado um preço para a realização da obra em mármore de 90.000.000 de réis, o que supõe quase 100.000.000 de réis, uma quantidade muito importante para a época que, como assinala Batista, igualava todas as doações testamentais do Visconde de Guaratiba para as irmandades e corresponde a mais de 10% da dotação anual de D. Pedro II<sup>258</sup>.

O monumento final, atualmente não conservado, foi um dos mais importantes de todo o período, e serviu de reclamo publicitário para Giuseppe Berna durante muitos anos, e aparece assim definido no *Diário do Rio de Janeiro* em 1863:

Consta elle de uma especie de monumento em fórma de templo, de corpo octogono, figurado por oito columnas mestras de ordem jonica, tendo em quatro das suas oito faces quatro porticos ornados com molduras a baixo-relevo, flores e varios emblemas allusivos sustentados por columnas mais pequenas, tudo de fino e mui polido marmore; em as outras quatro faces acha-se a competente inscripção do dia no nascimento do finado visconde, dia de sua morte e outros accessorios connexos, gravados em lapides de marmore. No interior do monumento está a urna de marmore, dentro da qual se acha o cadaver embalsamado do Exm. visconde da Guaratiba, e sobre este a estatua perfeita deste piedoso varão. Esta urna é sustentada pr quatro anjos de mármore, tendo no centro o seu respectivo brasão de armas. Um pequeno zimbório ou cupola adptada ao croço octogono do monumento com a cruz no cimo remata o edificio.

O mausoleo assenta sobre um embasamento de cantaria, e comprehende uma praça ladrilhada e cercada por uma galeria almofadada, da qual se sobre em torno por uma escadaria para uma segunda praça, tambem ladrilhada, sobre a qual está praticado o mausoléu, tudo igualmente em marmore.<sup>259</sup>

Sobre a autoria do monumento devemos introduzir um novo nome no processo construtivo, pois se o contrato foi celebrado com Giuseppe Berna, responsável pelo desenho do mesmo<sup>260</sup>, parece que a construção de toda a peça dependeu do escultor Vincenzo Bonanni<sup>261</sup>, desconhecendo até o momento se foi uma obra conjunta ou se Berna subcontratou a obra a Bonanni. Em 3 de fevereiro de 1871 aparece um litígio entre os dois, sendo

---

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 651.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 651.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 650.

<sup>259</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de abril de 1863, p. 3.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de abril de 1863, p. 3. *Diário do Rio de Janeiro*, 20 de abril de 1863.

condenado Vincenzo Bonnani<sup>262</sup> ao pagamento da liquidação em 7.825.252 de réis<sup>263</sup>, sendo a sentença revogada em junho, condenando Berna ao pagamento da liquidação<sup>264</sup>.

Em qualquer caso, as duas críticas encontradas sobre o mausoléu são elogiosas. Adalberto Mattos, em 1923, o definiu como uma bela obra, seriamente trabalhada e de aspecto grandioso<sup>265</sup>. Por sua vez, o *Diário do Rio de Janeiro* afirma:

E' um primor. Sem ordem ou estylo determinado, representa em eclecicismo, de todas as ordens e de todos os estylos. A arte parece haver-se esmerado em constituir essa elegia tanto mais eloquente, mesmo por sua nudez, quanto ás suas formas poeticas, com a symetria, a harmonia, o methodo e o gosto, lhe souberam incutir esse toque insinuante e expressivo que inspira á reflexão. E' assim que as bellas-artes tambem concorrem com poderoso excitante para arraigar a moral e a pidadeade no animo da multidão ameigando ainda aos corações, os mais indifferentes.<sup>266</sup>

O segundo mausoléu [Imagens 15 e 16] foi realizado por Camillo Formilli, à petição do visconde da Estrela, cujo esboço foi apresentado na XVIII Exposição Geral de Belas Artes, em 1866, com o nome *A religião: estatua em mármore*<sup>267</sup>, junto com um busto em gesso e outro em mármore. A diferença de Giuseppe Berna, Formilli não foi chamado expressamente para a realização do mausoléu, pois aparece pela primeira vez na Bahia, em 1859, numa atuação da Companhia lírica italiana<sup>268</sup>, onde Formilli estaria por causa do seu irmão, cantor lírico. Depois do segundo ato de Rigoletto, segundo o *Correio Mercantil*, "Suas Magestades descêrão á galeria lateral inferior do theatro, onde o Sr. Camillo Formilli levantou em argila uma estatua do imperador fundador do imperio"<sup>269</sup>, e apresentou aos imperadores uma carta de recomendação do rei de Nápoles, irmão da imperatriz.

---

<sup>262</sup> Vincenzo Bouname, Vincenzo Bonnani ou Vicenzo Bonanni. Realizou em 1869 o mausoléu de Felipe Pardo y Aliaga para Lima. VIÑUALES, R. G. Carrara en Latinoamérica: Materia, industria y creación escultórica", em: BERRESFORD, S. (ed.). *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milão: Federico Motta Editore, 2007, p. 254.

<sup>263</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de fevereiro de 1871, p. 3.

<sup>264</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de junho de 1870.

<sup>265</sup> *Ilustração Brasileira*, março de 1923.

<sup>266</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de abril de 1863, p. 3..

<sup>267</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 169.

<sup>268</sup> BOCCANERA JUNIOR, S. *O teatro na Bahia. Da colônia à República (1800-1923)*. EDUFBA/EDUNEB, Salvador, 2008, p. 119.

<sup>269</sup> *Correio Mercantil*, 17 de outubro de 1859.

Imagem 15 - Camillo Formilli.  
Mausoléu do visconde da Estrela.  
Cemitério do Catumbi, Rio de Janeiro.



Fonte: BATISTA, *Op. cit*, figura 24.

Imagem 16 - Camillo Formilli, Mausoléu do visconde da Estrela. Cemitério do Catumbi, Rio de Janeiro.



Fonte: BATISTA, *Op. cit.*, figura 25

Já em 1860 figura no Rio de Janeiro, trabalhando para o visconde da Estrela, seu grande protetor. Não só se encomendou a Formilli o mausoléu do visconde, senão que este, sendo corretor da Santa Casa, diante do estado de ruína do gradil de madeira que fechava o cemitério, propõe a construção de um novo fechamento em mármore e bronze:

no centro se elevava a uma altura maior de 50 palmos e portão principal, tendo de cada lado um portão menor, ornado de relevos e labores primorosos e propios dos cemiterios, e os espaços de um e outro lado erão fechados por um gradil de bronze fundido, presos de espaço a espaço por pequenos pedestaes, ornados de pyras e relevos; no cume do portão principal se vião tres estatuas de tamanho proporcional, representando o tempo, a eternidade e o genio da morte, e nas extremidades duas pyras, nas quaes arderia o fogo sagrado nos dias de finados, e nos de officio solemne dos irmãos fallecidos.<sup>270</sup>

Esta obra seria executada na Itália, sob a direção de Camillo Formilli, em mármore branco de Carrara e o gradil de bronze fundido em Paris, valendo a obra 60.000.000 de réis. Devido à escassez de recursos, o projeto fica adiado, mas esta porta se converte num exemplo perfeito da questão nacional, pois no mesmo cemitério existia uma porta lateral, realizada com a intenção de “provar que no país havia recursos próprios, sem ser necessário mendigar

<sup>270</sup> *Brasil Histórico*, 1868, p. 15.

no estrangeiro"<sup>271</sup>, projetada pelo professor aposentado da Academia, Justino de Alcântara, esculpida por José dos Santos Villak e fundida por Miguel Couto dos Santos, valendo 16.000.000 de réis.

Imagem 17 - Anúncio de Camillo Formilli. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1863.

**CAMILLO FORMILLI**

**ESTATUARIO**

PREMIADO COM A MEDALHA DE PRATA  
NA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1861

estabelecido com officina de esculptura na rua  
Nova do Conde n. 99, annuncia ao respeitavel  
publico desta côrte que se incumbe de aprom-  
ptar qualquer obra de sua arte em° marmore,  
como sejam tumulos, monumentos, bustos,  
estatua, etc.

Fonte: Revista de notabilidades, p. 13.

O escultor, membro da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional por indicação do Dr. Nascentes Pinto<sup>272</sup>, se especializou em trabalhos em mármore, como aparece no seu anúncio da imprensa, em que se oferecia para realizar "qualquer obra de sua arte em mármore, como sejam túmulos, monumentos, bustos, estatuas, etc"<sup>273</sup> [Imagem 17], e é um dos muito negócios na segunda metade do século dedicados à importação e produção dos mais diversos produtos de mármore, mas não sabemos, até o momento, quantos deles vendiam e produziam esculturas, nem que escultores trabalhavam neles. Este assunto será tratado com mais detalhes no capítulo 5 desta Tese.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>272</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de agosto de 1863.

<sup>273</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1863.

Além de vários bustos, frutos do seu cinzel, conservamos a relevante *Piedade* em mármore, da Igreja de Nossa Senhora do Monte Claro dos Poloneses [Imagem 18], no Rio de Janeiro, exposta em 1865 na XVII Exposição de Belas Artes, junto com dois bustos em gesso e um em mármore, e pela que recebeu medalha de ouro<sup>274</sup>. Do mesmo modo recebeu medalha de prata na Exposição Nacional de 1861<sup>275</sup>, pelos bustos em mármore do Visconde da Estrela e do marquês de Abrantes<sup>276</sup>, cujo modelo em gesso foi pago em 1864 pela Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional pelo valor de 600.00 réis, junto com quatro colunas de mogno, também obra de Formilli, pelo valor de 150.000 réis<sup>277</sup>.

Faleceu Camillo Formilli aos 39 anos, solteiro, de febre perniciososa<sup>278</sup>, e foi sepultado no Cemitério da Ordem terceira San Francisco de Paula, no mausoléu do visconde<sup>279</sup>, quem junto com Cesar Farani<sup>280</sup>, publicou sua nota de óbito na imprensa.

Imagem 18 - Camillo Formilli. *Piedade*, 1865, mármore. Igreja de Nossa Senhora do Monte Claro dos Poloneses, Rio de Janeiro.



O francês Leon Despres de Cluny é uma figura ainda muito pouco conhecida, a que dedicaremos uma seção no capítulo 4 desta Tese, e sua formação e chegada ao Brasil ainda é um mistério. Apesar disso, deixou obras relevantes, entre elas um dos poucos monumentos

<sup>274</sup> *Correio Mercantil*, 15 de outubro de 1866.

<sup>275</sup> *Correio Mercantil*, 15 de maio de 1862.

<sup>276</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1863, Suplemento, p. 84.

<sup>277</sup> *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1865, p. 456..

<sup>278</sup> *Correio Mercantil*, 14 de maio de 1868, p. 2.

<sup>279</sup> *Brasil Histórico*, 1868, p. 56.

<sup>280</sup> *Correio Mercantil*, 12 de maio de 1868, p. 4.

públicos do Império, *Luta desigual*, no Campo de Santana, além de participar em exposições internacionais e receber diversas medalhas e reconhecimento público. Não sabemos se sua presença no Brasil se deve a um convite do governo ou a alguma encomenda concreta, e se foi causada diretamente pelo mármore, mas realizou algumas obras importantes neste material, como a imagem de *São Pedro* para a Venerável Irmandade de São Pedro em 1864 ou a *estátua da Ciência* para a escada do externato do Colégio dom Pedro II. Na crítica sobre outra de suas obras, *Família de selvagens atacados por uma serpente*, o fato de pensar em uma escultura desse tipo em mármore aparece como uma utopia quase impossível para um artista, como refletem as seguintes palavras: “Em mármore! Um grupo tão colossal é quasi um sonho para um amador.”<sup>281</sup>

Em dezembro de 1872, *A Vida Fluminense* noticia a chegada de um novo escultor estrangeiro, Luigi Pasquarelli, professor da Academia de Belas Artes de Nápoles, autor dos grupos *Atala no deserto* e *Mentana, alegoria à ressurreição da Itália*<sup>282</sup>. Gubernatis elabora uma pequena biografia do escultor, nascido em Marsico Nuovo, região da Basilicata, no sul da Itália, e formado em Nápoles, onde destacou-se em 1877 expondo um grupo *Episódio de Pompeia*. Entre as suas obras destaca *Pescador Amalfitano*, *Ciocara pequena, verdureiro*, busto feminino, alguns retratos e vários baixos-relevos, e especialmente *Uma napolitana vendendo frutas*, na Exposição de Turim de 1888<sup>283</sup>.

Segundo as Atas do conselho provincial de Nápoles de 1872, a viagem do escultor ao Brasil se produziu por convite do imperador<sup>284</sup>, entrando no porto no dia 26 de novembro de 1872<sup>285</sup>. A primeira obra conhecida seria sua participação no catafalco da imperatriz dona Amélia, em julho de 1873, dirigido por Bethencourt da Silva<sup>286</sup>, onde trabalharia junto com Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira, Francisco Manuel Chaves Pinheiro. As figuras principais - o dragão dos Bragança e a figura do anjo da morte - seriam realizadas pelo professor de estatuária, Chaves Pinheiro, e Pasquarelli, respectivamente, e os labores menores por Quaresma e Vieira.

Em janeiro de 1874, o Governo consulta a Academia sobre a conveniência de aceitar a proposta de Pasquarelli, de fazer dois grupos com destino à Escola pública da freguesia da Glória, por 6.000.000 de réis, representando *Cristo chamando a si os meninos*, e *Santa Ana*

<sup>281</sup> *A Actualidade*, 19 abril 1863.

<sup>282</sup> *A Vida Fluminense*, 21 de dezembro de 1872, p. 1236-1237.

<sup>283</sup> GUBERNATIS, *Op. cit.*, p. 357.

<sup>284</sup> *Atti del Consiglio Provinciale di Napoli*, 1872. Napoles: Tipografia dell'Iride, 1872, p. 21..

<sup>285</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 27 de novembro de 1872, p. 3.

<sup>286</sup> *A Nação*, 10 de julho de 1873. O templo referido seria a Capela Imperial.



*ensinando a ler à Virgem*<sup>287</sup>, analisados pelos professores Bethencourt, Antônio de Pádua e Castro e Chaves Pinheiro<sup>288</sup>. Nada mais sabemos destas obras, e entre julho de 1873 e fevereiro de 1875, não existem notícias da atividade do escultor, talvez explicada por uma viagem a Buenos Aires, da qual voltaria em 4 de outubro de 1874<sup>289</sup>. Em 1875, de novo aparece participando duma obra de Bethencourt da Silva, o teto do salão do Externato dom Pedro II, oferecendo os bustos em relevo de Homero, Virgílio, Tasso, Sócrates, Galileu, Shakespeare [Imagem 19], Dante e Camões [Imagem 20]<sup>290</sup>.

Imagem 19 - Luigi Pasquarelli. Shakespeare, 1875, gesso. Salão do Externato do Colégio dom Pedro II, Rio de Janeiro.



<sup>287</sup> Avulso n. 5.671, 19 de fevereiro de 1874, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>288</sup> Avulso n. 5.671, 27 de janeiro de 1874, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>289</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de outubro de 1874, p. 3.

<sup>290</sup> *O Globo*, 28 de fevereiro de 1875, p. 3.



Imagem 20 - Luigi Pasquarelli. Camões, 1875, gesso. Salão do Externato do Colégio dom Pedro II, Rio de Janeiro.



Retomando o projeto inicial para a Escola da freguesia da Glória, finalmente em 11 de novembro de 1876, a Academia, presumivelmente a Seção de Escultura e talvez o professor de arquitetura, conclui que o Governo devia adquirir a obra em mármore *A instrução pública* [Imagem 21], obra de reconhecido merecimento artístico, destinada a essa escola, alegando que "a estatua principal é colossal; está bem modelada, e bem proporcionada; seu movimento é correcto e a expressão phisonomica bem assentada, o marmore de todo o grupo é do estatuario de 1ª qualidade", estabelecendo um preço de 12.000.000 de réis<sup>291</sup>.

Esta soberba obra em mármore<sup>292</sup>, cuja autoria finalmente foi identificada, poderia ter relação com duas obras de grande qualidade artística, anônimas, situadas no prédio vizinho, levantado também pela Associação Comercial [Imagens 22 e 23], a atual sede central dos Correios do Rio de Janeiro. Estes dois grupos alegóricos de composição triangular formam-se por uma figura feminina central, com um anjo de um lado e um *putto* do outro, com atributos alusivos às funções comerciais do prédio. À falta de documentação neste momento da pesquisa, uma análise formal comparativa entre o grupo da *Instrução Pública* e o grupo à direita da porta principal mostraria algumas características que aproximam, pelo menos, o estilo de ambas. O traço mais destacável, além da proximidade fisionômica, é a exata

<sup>291</sup> Avulso n. 5672, 11 de novembro de 1876, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>292</sup> Agradeço ao professor Paulo Kanuss de Mendonça por ter me indicado a existência desta escultura.

disposição das roupagens, com um manto pendendo de um ombro, encimando uma túnica, de idêntica disposição nas duas, que deixa o ombro esquerdo nu [Imagens 24 e 25]. Levando em consideração além disso que Pasquarelli, em todas suas obras documentadas no Rio de Janeiro, colabora com Bethencourt da Silva, fiscal deste prédio, não seria improvável descartar sua autoria para este grupo, senão os dois, atendendo ao costume de encomendar o conjunto escultórico ao mesmo escultor, comum na época.

Após a breve estadia no Rio de Janeiro de quatro anos, pois o escultor volta para Itália em 26 de novembro de 1876<sup>293</sup>, foi recompensado com a nomeação como Cavaleiro da Ordem da Rosa<sup>294</sup> e membro correspondente da Academia<sup>295</sup>, recebendo encomendas como o busto em mármore do conselheiro João Alfredo, "feito á expensas dos meninos, alumnos de diversos collegios da côrte, para ser-lhe offerecido como reconhecimento por ter sido elle o ministro mais desvelado e solícito propugnador da instrucção publica"<sup>296</sup>.

Imagem 21 - Luigi Pasquarelli, *A Instrução Pública*, 1876, mármore. Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, Rio de Janeiro.




---

<sup>293</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 27 de novembro de 1876, p. 3.

<sup>294</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de março de 1877, p. 2.

<sup>295</sup> Avulso n. 996, 26 de junho de 1877, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>296</sup> *Correio do Norte*, 12 de dezembro de 1877, p. 2.

Imagem 22 - Grupo escultórico. Material desconhecido. Edifício dos Correios, rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro.



Imagem 23 - Grupo escultórico. Material desconhecido. Edifício dos Correios, rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro.





Imagem 24 - Grupo escultórico. Material desconhecido. Edifício dos Correios, rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro.



Imagem 25 - Luigi Pasquarelli, A Instrução Pública, 1876, mármore. Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, Rio de Janeiro.



Precisamente num outro prédio fiscalizado por Bethencourt da Silva, o que lhe outorgava poder de decisão sobre ele, o prédio da Associação Comercial do Rio de Janeiro, de novo é chamado um escultor estrangeiro para realizar um dos maiores conjuntos da época. Moraes&Mello, empreiteiros da obra, solicitam em março de 1881 a Frederico Beaugrand, escultor residente em Buenos Aires, um orçamento para as obras de ornamentação, valendo 185.932.000 de réis, sem incluir o reboco nem as estátuas em ferro. Chamado de novo em 1883, o escultor viajaria ao Rio de Janeiro, mas não conseguiu chegar a um acordo com o fiscal da obra, Bethencourt da Silva,

Il y a deux ans, ayant eu l'honneur d'être appelée par vous pour étudier les travaux de sculpture, tel que les statues, ornementation extérieur e interieur de la Boure de Rio de Janeiro, afin de vous présenter mon relatorio des prix pour l'exécution de cet edifice. D'abord, tel á été ma grande surprise de ne trouver aucun renseignement précise pour me servir á bien établir un prix de revient, loing de lá, je n'ai trouver que seulement un avant projet á l'échelle de un pour cent que m'a á peine permis de juger à peu près l'importance des travaux; d'ordinaire dans tous les pays du monde, les artistes ont pour habitude de tout jours rencontrer des dessins et plans avec les profits et mesures exacte, qui permette au moins de n'avoir pas d'erreur, aussi c'est pour cette raison n'ayant rien rencontrer de semblable que je n'ai pu en réalité etablir que des prix approximatifs.

Après deux ans, rappelée de nouveau et croyant cette fois trouver des dessins d'exécution, je retrouve comme la première fois le tout dans le même état excepté, cepedant quelque dessin etablis par M. Schreiner, en voie d'exécution ou déjà executés, au moins par ce moyen il ne peut y avoir d'erreur possible. Aussi cette fois j'ai été a même en visitant l'edifice de me rendre un compte exacte des proportions colossale au quelles je ne m'attendais pas et surtout d'après cet avant projet à l'échelle de un pour cent, aussi je défie que que ce soit, s'il n'a pas plus de renseignements, d'établir un prix sérieux; dans le cas contraire il fera fausse route et abandonnerait la place, ce qui à mon avis serait une ruine pour l'entrepreneur générale.

En vue des dimensions colossales connue par moi aujourd'hui, il y a deux ans je n'avais pu m'en rendre compte exactement et surtout d'après le manque de dessin et profile étudiée, j'ai donc été sur le point d'abandonner l'affaire d'autant plus, qu'une des conditions de votre contract donne plein droit au fiscal des travaux d'accepter ou de refuser suivant sa volonté; j'ai donc due avant de prendre une décision définitive me mettre en rapport avec lui même. M. Bethencourt da Silva, lequel m'ayant reçue avec l'amabilité que lui est propre, a fini par me faire disparaître tous mes doutes de façon, que aujourd'hui je me crois fort de vous faire la proposition suivante, tout en comptant que M. Schreiner continue á faire les etudes et dessins tel qu'il a déjà faite les travaux executés ou voie d'exécution, c'est pour moi une des conditions les plus essentielles parceque étant forcée pour ces immences travaux et afin de rattrapper le temp perdue, je suis donc obligée de faire un voyage en Europe, car vous ne devez pas ignorer la grande difficulté qu'il y a se procurer un personnel pour Rio de Janeiro, car dès que vous pronocée ce nom, personne ne veut venir car ils ont tous peur, amis par le moyen que je pourrai disposer je suis sur de mon resultat car ma grande experience dans ces pays m'a appris á connaitre toutes les difficultés... il est

bien entendeu que je ne m'occupe nullement de la partie de reboque excepté cependant de tous les plafonds en plâtre.<sup>297</sup>

Voltando de novo à questão técnica e à formação dos artistas e artesãos brasileiros, formados na Academia e no Liceu, Beaugrand destaca a necessidade de viajar a Europa para contratar os artífices qualificados para a construção. Um ano depois, o crítico Felix Ferreira também se queixa da formação e qualidade dos operários estucadores e escultores de ornatos na sua crítica do salão nobre, de bacharelado ou de grau do Externato de dom Pedro II, aos que qualifica como pouco aptos majoritariamente<sup>298</sup>, mas dentro de um discurso muito diferente, engajado com as ideias e finalidades do Liceu, como reflete o texto do *Brasil Artístico*, que trata da necessidade de formação dos profissionais artísticos:

Dise-me, oh Entalhador, porque os teos ornamentos não têm estylo, não tem invenção, porque não dás vida e graça á folhagem que encrespa a tua goiva e ás figuras que o teu formão modela, porque vives n'essa vida monotona da escravidão do copista; porque te assemelhas á critica de Pope, estragando o passado e aniquilando o futuro? Será porque não desenhas, ou porque foges do architecto, ou porque não te ensinaram as leis da ordem da symetria e do bello esthetico?

E vós, estucadores, apostolos caprichosos de uma arte bastarda e insignificante, que mascarais diariamente esta cidade, e a ides convertendo n'uma cidade mourisca; porque fazeis tectos pesados como os de um subterraneo; porque nivelais o toucador com a cripta funerea; porque povoais de engrimanços e folhagens as frentes dos edificios, sem idéas, sem pensamento algum?!<sup>299</sup>

Estas tarefas mais técnicas, ainda que especializadas, como a escultura em madeira, trazem o mesmo problema numa notícia de 1863, quando o *Diário do Rio de Janeiro* se lamenta da falta de profissionais, e a consequente compra ao estrangeiro por preços exorbitados: "É n'esse genero e aformozeamento da arte, n'essa arte mesmo, embora simplificada como accessorio, que sentimos tambem a falta de bons artistas esculptores, vendo-nos forçados a pagar por altos preços o trabalho estrangeiro".<sup>300</sup>

Numa data tão adiantada como 1887 algumas áreas como a fundição artística ainda reclamavam a atenção da crítica para seu desenvolvimento, como no caso da fundição de um medalhão em ferro na oficinas de Santos Carvalho, trabalho qualificado como puramente

<sup>297</sup> *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, 1884, p. 153-154.

<sup>298</sup> FERREIRA, *Op. cit.*, p. 264.

<sup>299</sup> FERRARI, P. (org.). "Manoel de Araújo Porto-Alegre: Discurso pronunciado na Academia das Belas Artes em 1855, por ocasião do estabelecimento das aulas de matemáticas, estéticas, etc.." *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008.

Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/mapa\\_1855\\_discurso.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/mapa_1855_discurso.htm)>. Acessado em: 20 de junho de 2015.

<sup>300</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 30 de julho de 1856, p. 2.

nacional, e exemplo e estímulo para os artistas e industriais nacionais, para colocar à Corte na situação de dispensar o auxílio estrangeiro nesse tipo de obras<sup>301</sup>.

Apesar de a própria Academia reconhecer a necessidade da concorrência de artistas estrangeiros nas exposições - cujas obras deviam ser compradas também, pois era indispensável para alimentar a emulação dos artistas<sup>302</sup>, no caso de um dos seus pensionistas, o gravador de medalhas Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão - é de novo destacado o domínio da técnica para contribuir à indústria nacional. A pensão do aluno seria prorrogada para viajar a Paris a estudar a gravura em relevo sobre aço do papel de crédito, para conseguir evitar os impostos derivados da impressão no estrangeiro<sup>303</sup>, dominando assim "uma das mais importantes aplicações das Bellas-Artes nos misteres da administração social"<sup>304</sup>.

A formação e o domínio dos materiais na escultura sempre foram algumas das prioridades da Academia, e também dos diferentes Governos, para precisamente a construção do nacional artístico e industrial. No projeto civilizatório de Araújo Porto-Alegre, respondendo a suas preocupações com o nacional, é apresentado, junto com Pettrich, o que denomina "novo estatuário", o primeiro estatuário brasileiro capaz de dominar o mármore, o novo material. É preciso dimensionar a importância deste fato, pois é o pretexto, ainda que não o tema principal, para a redação do *Novo Estatuário*. O manifesto da escultura almejada por Porto-Alegre é uma reação ao estrangeiro. Num primeiro momento serviu-se de um escultor estrangeiro; já num segundo momento, dispunha-se de um estatuário nacional. Honorato Manuel de Lima é destacado pela "superioridade de execução na nova matéria, que estava longe de toda a expectativa, apesar da habilidade porque é conhecido!"<sup>305</sup>, e especialmente por ter conseguido esse logro sem nenhum apoio.

Tanto Honorato Manoel da Lima, aluno da Academia, como Severo da Silva Quaresma, discípulo de Ferdinand Pettrich, constituem o começo de uma nova estatuária, disputando a honra de ser o primeiro estatuário brasileiro, o realizador da primeira obra marmórea nacional. O *Correio da Tarde* em 1856 outorga o título a Quaresma por seu busto em mármore de Manuel do Monte Rodrigues de Araújo, conde de Irajá, sendo Quaresma "o primeiro brasileiro que faz um trabalho destes"<sup>306</sup>. Este domínio do material, no caso de Quaresma, poderia derivar do labor do seu mestre, quem estava realizando várias obras em

<sup>301</sup> *Diário de Notícias*, 1 de outubro de 1887.

<sup>302</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1863,. Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 2.

<sup>303</sup> DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 268-269.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 141.

<sup>306</sup> *Correio da tarde*, 5 novembro 1856.

mármore, tanto bustos como grandes esculturas, como *Tecumseh morrendo*. Vemos assim como o uso do mármore aparece inevitavelmente ligado aos desejos de construir uma imagem nacional perdurável e criar uma indústria e um meio artístico rico. Vinte anos depois, a Academia Imperial de Belas Artes continua mostrando a preocupação pelo mármore, recomendando ao pensionista Rodolpho Bernardelli que começasse o quanto antes a praticar com o mármore em Roma sob a tutela de Giulio Monteverde<sup>307</sup>. Mais tarde, em 9 de janeiro de 1880, a Academia lista uma série de obras para o pensionista copiar em mármore, como estipulavam os estatutos em diferentes épocas, mas que até a data não se haviam cumprido por diferentes fatores, e a Academia não havia recebido nenhum envio de mármore dos seus pensionistas estatuários. Assim, na lista figuravam entre outras obras como *Apolo do Vaticano*, *Antínoo do Capitólio*, *Apolo Belvedere*, o *Discóbolo em descanso* ou a *Venus Calipígia*, que elegeria para copiar<sup>308</sup>. No momento de recepção desta última obra, é decidido prorrogar a pensão do aluno por conta da cópia solicitada pela Academia da Vênus de Médici, sendo estas duas *Venus* anunciadas como as primeiras obras em mármore, cópias do antigo, nas salas da Academia<sup>309</sup>.

Pontos chave na defesa do nacional serão os monumentos públicos erigidos durante o império, também intimamente ligados com a questão técnica. Os dois grandes monumentos do período, o monumento a dom Pedro I, 1862, e o monumento a José Bonifácio, 1872, foram encomendados ao escultor francês Louis Rochet, longe das intenções nacionalistas de Porto-Alegre. O primeiro deles, promovido pela Câmara Municipal da cidade com o apoio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e financiado através de subscrição popular, foi adjudicado a João Maximiano Mafra, cujo projeto foi realizado e modificado por Louis Rochet, quem se encarregou da fundição do grupo em Paris, pelas dificuldades técnicas de realizar o projeto no Brasil<sup>310</sup>. Neste ponto é destacável a matização que tanto Porto-Alegre como alguns críticos anônimos realizam na imprensa, pois o conceito de nacional relativiza-se, talvez conscientes da impossibilidade técnica dos escultores brasileiros, e se faz uma diferenciação entre dois artistas igualmente estrangeiros, Pettrich e Rochet. No caso de Pettrich, realiza-se uma justificativa da sua brasilidade, pois ele era um escultor residente no país e que, portanto, podia contribuir ao desenvolvimento artístico, como de fato fez, frente a Rochet que apenas enviaria o monumento desde a França. Assim, *O Correio Mercantil* destaca-se na defesa de Pettrich, pois com sua

---

<sup>307</sup> SILVA, M. do. C. C. da. 2005, *Op. cit.* p. 55.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 81-82.

<sup>310</sup> KNAUSS, A festa da imagem... *Op. cit.*



presença e obras como *A Caridade* não seria necessário "ir mendigar á Europa obras que talvez, nem de longe, possam igualar ao bem acabado da estatua"<sup>311</sup>. De novo *O Correio Mercantil* exorta ao escultor a apresentar seus três modelos para a estátua equestre, para evitar que a estátua fosse feita longe do Brasil<sup>312</sup>.

Moreira de Azevedo, em 1877, tratando do monumento a dom Pedro I, reconhece suas qualidades difíceis de superar, mas expõe suas ideias sobre o que deveria ser um monumento nacional, pois segundo ele:

Para escrever no granito, no mármore ou no bronze a epopéa nacional de um povo deve o artista ter entusiasmo pátrio, viver embalado nas tradições nacionaes, trazer no peito o coração aquecido pelo fogo do amor pátrio, e palpitante pela religião, pelos costumes, pelos sentimentos, e idéas do povo, cuja historia quer perpetuar ; é o entusiasmo patriótico que dá ao artista a flamma da inspiração para imprimir em sua obra a expressão, o colorido, o typo, a cór local que é a physionomia da arte; assim como da litteratura.<sup>313</sup>

A necessidade de um nacional escrever a história do seu povo é reclamada pelo autor, e desta impossibilidade derivariam os problemas de expressão, naturalidade e originalidade notadas por Azevedo. Sendo realizado por artistas nacionais, o monumento, ao mesmo tempo, glorificaria ao representado e a quem o representou, e por conseguinte à nação, mostrando o padrão do desenvolvimento artístico, e talvez mais importante, mostraria aos estrangeiros como nem tudo seria importado, denotando o apreço pelas artes e pelos artistas nacionais. Já em 1824 o projeto para este monumento deveria ser, se possível, fundido no Império e por artistas nacionais<sup>314</sup>.

O lugar de fala de Moreira de Azevedo está longe do tempo de criação do monumento a dom Pedro I, e enquadra-se num momento diferente, no qual se levantou o monumento a José Bonifácio em 1872, promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro por subscrição popular. A história da construção do segundo grande monumento público carioca supôs uma ocasião excepcional não só para demonstrar as atitudes dos artistas brasileiros, senão, por extensão, a boa saúde da arte nacional. A rejeição do oferecimento de um jovem escultor, Cândido Caetano de Almeida Reis, para realizar a escultura sem nenhuma remuneração, provoca a seguinte pergunta na *Opinião Nacional*: "(...) quererá (a Comissão) também, imitando o governo, pedir ao estrangeiro um escultor? Terrível irrisão! Não posso

---

<sup>311</sup> *Correio Mercantil*, 1 de junho de 1855.

<sup>312</sup> *Correio Mercantil*, 9 de julho de 1855, Acadmus.

<sup>313</sup> AZEVEDO, *Op. cit.* v. 2, p. 40.

<sup>314</sup> *Ibidem*, v. 2, p. 11.

nem o quero acreditar: a entrega da estatua feita por um brasileiro estarão duas glorias nossas erguidas n'um pedestal"<sup>315</sup>. Duas glórias se uniriam na realização da estátua de Almeida Reis. Por uma parte, o Brasil avançaria no campo das Belas Artes e da escultura monumental, e, por outro, o artista responsável pela concepção e pela execução<sup>316</sup>.

Apesar de não depender diretamente do governo imperial, *A República* atribui a decisão de outorgar esta encomenda a Louis Rochet, rejeitando a proposta de Almeida Reis, ao imperador, como deixa ver o seguinte fragmento, que devemos entender com precauções, pela ideologia do jornal em questão e a especificidade do caso de Almeida Reis<sup>317</sup>: “Mas soube-se que o imperador mandara fazer o trabalho pelo Sr. Rochet, e o instituto referendou incontinentemente o acto, assumindo a responsabilidade (...) de que so não diga que o rei reina, governa e administra ainda nestas materias. Assim é que dá gosto ver os cortezãos!”<sup>318</sup>.

Se resulta claro o objetivo do jornal, também é notório que, ao contrário do monumento a dom Pedro I, por sua magnitude e complexidade, o monumento a José Bonifácio tinha possibilidades de ser modelado e fundido na cidade, motivando as iras do jornal republicano, que talvez propunha um outro projeto civilizatório, pois "o movimento republicano também inicia sua construção e a defesa de Tiradentes como verdadeiro herói da Pátria também já se anunciava"<sup>319</sup>, e afirma: “emquanto o artista brasileiro, não gana em sua patria um real por mez, o estrangeiro locuplete-se para depois rir-se de nós”<sup>320</sup>. A diferença deste caso, as intenções do jornal ficam mais claras quando comparamos sua retórica com os fatos citados. Na construção do catafalco de dona Amélia, a imperatriz viúva, em 1873, o jornal afirma "e no entanto gosaram dos proventos da festa sómente estrangeiros! Que miseria!"<sup>321</sup>, mas analisando os escultores que intervieram na obra esta afirmação mostra-se carente de verossimilitude, pois ainda que participasse o italiano Luigi Pasquarelli, também o fizeram Chaves Pinheiro, Severo da Silva Quaresma ou Quirino Antônio Vieira.

Almeida Reis seria o segundo pensionista de escultura do Império, e este prêmio de viagem se constitui como uma das ferramentas para o desenvolvimento do país, que se constrói em torno da Europa, numa posição ambivalente. Se, por uma parte, se reconhece a necessidade dos conhecimentos e artistas vindos da Europa, por outra se critica a atitude e o

<sup>315</sup> *Opinião Liberal*, 8 de outubro de 1870.

<sup>316</sup> MORAES FILHO, Mello Alexandre José. *A Reforma*, 18 de março de 1870.

<sup>317</sup> O caso de Almeida Reis será tratado com profundidade na seção 4.1 desta Tese.

<sup>318</sup> *A República*, 6 de abril de 1872.

<sup>319</sup> KNAUSS, Paulo. "Do academismo ao art deco: arquitetura e escultura pública no Rio de Janeiro", *Revista do IHGB*, n. 444, jul./set. 2009, p. 389.

<sup>320</sup> *A República*, 12 de julho de 1873.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

talento de muitos deles. Por isso, o fim almejado, no *projeto civilizatório do Império*, é a viagem dos artistas brasileiros para se formarem na Europa, para trazer de volta os conhecimentos necessários para o desenvolvimento do país. Este desejo almejava acabar com uma situação assinalada na imprensa, a existência de artistas estrangeiros que “de ordinário não busca[m] nossas plagas sinão movido[s] pela perspectiva de lucros que talvez não alcançaria[m] na sua pátria.”<sup>322</sup> Eram artistas que não procuravam o benefício da nação, senão enriquecer-se no Brasil, alcançando fama e sucesso que não poderiam conseguir nos seus países de origem, introduzindo a questão da qualidade e o talento dos artistas que chegavam ao país. Assim, esta situação aparece retratada numa notícia sobre o gravador e escultor dinamarquês Christian Lüster.

A S. Ex. o Sr. ministro da fazenda Consta-nos que o Illm. Sr. provedor da casa da moeda protege cegamente o Sr. Christiano Luster, dinamarquez, allegando ser elle o artista de confiança, o primeiro gravador e o unico habilitado para ocupar o logar de chefe de secção da officina de gravura de medalhas.

Esse mesmo gravador não tendo o menor conhecimento das formas exteriores do corpo humano, não sabendo differençar o estylo de medalhas do estylo de moedas, e occupando-se exclusivamente em pollir aço, estará nas condições exigidas pelo regulamento para bem desempenhar esse logar? Quaes forão os seus principios artísticos na Dinamarca? Que trabalhos apresentou elle chegando ao Rio de Janeiro, como gravador de medalhas, e quaes as suas provas de habilitações na casa da moeda, logo que foi contratado pelo governo imperial?

Ainda hoje, apesar da proteção que tem encontrado para perceber o ordenado de 103 diarios, os seus trabalhos, apresentados como chefes - d’obra, poderão ser analysados conscienciosamente pelos entendidos da materia.<sup>323</sup>

Numa das primeiras grandes obras, neste caso de escultura pública, realizadas por artistas brasileiros, como o frontão de gesso do Cassino Fluminense, projetado por Severo da Silva Quaresma, Joao Duarte Moraes e Quirino Antônio Vieira, em 1857, e inaugurado em 1860, observamos a defesa de profissionais qualificados, diante da pouca proteção que disfrutavam, sem esquecer que estes artistas faziam parte do projeto para o futuro Liceu de Artes e Ofícios, mostrando assim o desenvolvimento da arte e a qualidade dos seus professores:

Executando este trabalho os seus autores deram um grande passo na carreira artística, justificaram a reputação em que eram tidos de moços hábeis e laboriosos, e mostraram que no nosso paiz não faltam talentos nem dedicação, mas somente boa vontade de proteger as artes e os artistas.<sup>324</sup>

<sup>322</sup> *O Brasil Artístico*, p. 149-150.

<sup>323</sup> *Correio Mercantil*, 27 de janeiro de 1867.

<sup>324</sup> *O Brasil Artístico*, p. 94.

Este sentimento de desproteção, no Brasil Artístico, aparece reclamando que a carência não era de bons artistas nacionais, senão que o que faltava era um público e um governo que prestassem “acolhimento, protecção e estima aquelles que se dedicam aos diferentes ramos dessa especialidade dos conhecimentos humanos”<sup>325</sup>. Esta queixa sobre a desproteção é comum e geral, como já mostrou o discurso de Porto-Alegre, e como o fará também Felix Ferreira, quem afirma que a escultura não tinha passado de modeladora em barro, “porque ainda o governo não mandou fazer uma estátua ou grupo sequer em mármore ou bronze”<sup>326</sup>. Esta situação já havia sido resolvida na pintura, campo que contava com dois quadros históricos, encomendados pelo governo, “de assunto pátrio e por um artista nacional”<sup>327</sup>. Assim, tão importante quanto possuir uma obra de tema nacional, era que o artífice fosse também brasileiro, o que agregava ainda mais valor à peça.

Como assinala Chiarelli, Ferreira nos seus textos trata constantemente da “popularização do ensino da arte, com a resolução da dicotomia arte-técnica no Brasil e com o problema da divulgação das obras de arte para um público mais amplo”<sup>328</sup>. O autor debate a arte no país em nível da cultura material e não de maneira abstrata, “propõe a existência concreta dos objetos de arte como índice incontornável para qualquer reflexão sobre a arte no país”<sup>329</sup>, outorgando especial importância à arquitetura, e é nesse sentido que sua crítica às poucas encomendas recebidas por Chaves Pinheiro e Almeida Reis, que iam “gastando a vida, ou em acanhados ensaios, ou em mesquinhos ornatos para os pobres edifícios públicos ou particulares, que por aí se levantam por empreitada”<sup>330</sup>, era antes uma crítica à arquitetura do que propriamente escultórica. Do mesmo modo, sua afirmação de que o Governo não tinha encomendado um monumento em bronze ou mármore, fato claramente falso e que ele não podia desconhecer, dirige a crítica não aos monumentos, senão à falta de monumentos realizados por artistas brasileiros.

Em relação à escultura pública de importância, além do grupo do Cassino Fluminense, 1857, de fatura nacional, destacamos *Luta desigual*, situada no Campo de Santana, de 1879, inaugurada em 1880<sup>331</sup>. Esta obra foi realizada por Leon Despres de Cluny em cimento

---

<sup>325</sup> *O Brasil Artístico*, p. 169-170.

<sup>326</sup> FERREIRA, *Op. cit.*, p. 265.

<sup>327</sup> *Ibidem*.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>330</sup> FERREIRA, *Op. cit.*, p. 116.

<sup>331</sup> *Jornal do Comercio*, 7 de setembro de 1880.

modelado, e adquirida por 2.500.000 reis, num momento em que o orçamento se reduziu por dificuldades econômicas da Câmara Municipal, quem promoveu a obra. A remodelação e acondicionamento do Campo de Santana teve vários projetos em diferentes momentos. Um dos primeiros foi um projeto ambicioso com vários bustos em bronze, alegorias, uma efigie do duque de Caxias e um monumento a dom Pedro II<sup>332</sup>, o que teria suposto um grande impulso para a escultura, mas que não se realizou finalmente, e o projeto que anos depois foi escolhido correspondia ao paisagista francês Auguste François Marie Glaziou, assinado no dia 2 de janeiro de 1873<sup>333</sup>, e inaugurado no dia 7 de setembro de 1880<sup>334</sup>.

Neste projeto se planejou um monumento central dedicado ao triunfo do Brasil na guerra do Paraguai, e “dez grandes estátuas de ferro fundido e seus pedestais, obra bem acabada, da fábrica de Barbezat, em Paris, ou de igual crédito pela perfeição de seus trabalhos bronzeados”<sup>335</sup>. As esculturas da fábrica Barbezat são as obras da antiga Fundação Val d’Osne, vendida em 1855 à Sociedade Barbezat&Cie<sup>336</sup>, fundição francesa que se dedicou à produção seriada de escultura decorativa através dos moldes de escultores antigos e modernos. Sua presença no Rio de Janeiro é inumerável, e parece que Glaziou desempenhou um papel importante na popularização deste tipo de esculturas “por considerá-los de ótima qualidade e de preço vantajoso, se comparando com os existentes no mercado”<sup>337</sup>. Diante desta importação massiva, a produção nacional viu-se prejudicada e limitou-se a grades, portas, algumas fontes ou vasos<sup>338</sup>.

Como assinala Letícia Squeff<sup>339</sup>, os estrangeiros eram facilmente aceitos na corte de dom Pedro II e dominaram o mercado de retratos a meados do século XIX, pela falta de cultura artística das elites e o prestígio de tudo que fosse estrangeiro, sendo eles quem mais se beneficiaram do incipiente mercado artístico.

Diante da situação analisada durante o capítulo, além da técnica e o material na hora de encomendar obras escultóricas, os recursos econômicos, a falta de mercado escultórico, proteção governamental e falta de gosto e apreciação da arte, a professora Cybele Vidal introduz mais um fator na equação, o prestígio das obras europeias. Assim explica como o

---

<sup>332</sup> NORONHA SANTOS, F. A. de. “O parque da praça da República. Antigo da Aclamação. Notícia histórica do Campo.” *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 8, 1944.

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>335</sup> NORONHA SANTOS, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>336</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>337</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>339</sup> SQUEFF, 2004, *Op. cit.*, p. 192.

procedimento de encomendar esculturas a ateliers estrangeiros, fato do qual se lamentava Araújo Porto-Alegre, era um costume estendido, especialmente entre as ordens terceiras que, enriquecidas neste período, buscavam estátuas de mármore para ornar as fachadas de suas igrejas, e que, como obrigava a tradição, encomendavam suas obras a ateliers portugueses ou italianos e “as preferiam, em detrimento do fazer local, porque as mesmas davam maior requinte aos seus edifícios”<sup>340</sup>. A sofisticação e exclusividade desta obras, importadas da Europa, são traços comuns do mercado brasileiro, que outorga especial importância às novidades europeias, tanto objetos cotidianos quanto matérias primas, como os mármore, vendidos em lojas de importação. Este gosto pelo estrangeiro aparece nesta forte crítica de Moreira de Azevedo:

Ainda não se inculcou no país o gosto artístico; quem quer quadros vai à Rua do Ouvidor e vem de lá satisfeito com o que recebeu da mão do estrangeiro; os camarotes dos teatros são forrados de papel pintado, nas casas dos titulares e homens ricos o que se vê de belo e artístico é importado do estrangeiro; o próprio Governo manda vir da Europa estátuas e outros objetos para ornar os jardins e edifícios públicos; os monumentos nacionais são arrematados por artistas estrangeiros e executados na Europa.<sup>341</sup>

\*\*\*\*\*

A modo de conclusão, neste primeiro capítulo foi apresentado o conceito de projeto civilizatório do Império, mais do que um projeto único, um desejo de civilização presente nas elites políticas e culturais imperiais, no qual as belas artes teriam um papel principal. Concretamente para a escultura resulta muito importante a figura de Araújo Porto-Alegre, protagonista em alguns dos fatos mais destacados nas décadas de 1840 e 1850, pois ele será responsável da grande reforma da Academia em 1855 como diretor, será parte da construção do programa monumental da Santa Casa da Misericórdia, e o mais importante, será responsável de um novo projeto civilizatório, que procura definir e criar uma arte e uma indústria nacional, marcada principalmente, no caso escultórico, pela criação de monumentos públicos em materiais nobres, como o mármore e o bronze. Porto-Alegre definirá uma origem para a escultura brasileira com a chegada de Ferdinand Pettrich e a realização das figuras marmóreas da Santa Casa. O material será significativo na procura do nacional, não só no caso de Porto-Alegre, pois anteriormente, com a diretoria de Taunay, este material guiará os desejos de nacionalidade, procurando encontrar e explorar jazigos de mármore. Talvez Porto-

---

<sup>340</sup> FERNANDES, 2005, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>341</sup> AZEVEDO, *Op. cit.* p. 198.

Alegre foque neste material por um condicionante técnico, pois a fundição de bronze no país resultava muito mais complicada, e na década de 1840 era muito menos factível do que o domínio do mármore. Também a escolha do ponto inicial da escultura brasileira resulta dual, revelando um caráter prático no intelectual, pois se Pettrich, que não deixa de ser estrangeiro, é considerado como nacional, não é por sua nacionalidade, como acontecerá na formação da galeria brasileira de pintura<sup>342</sup>, senão por sua permanência no país e os benefícios que isso poderia causar. Nesse sentido, propõe um segundo começo, o surgimento do primeiro estatuário brasileiro, Honorato Manuel de Lima.

Assim, a Santa Casa empregaria a um alemão, Ferdinand Pettrich, e um italiano, Luigi Giudice, para suas grandes obras entre as décadas de 1840 e 1860, estando a chegada de ambos os dois unida pelo material, pois se Pettrich realizou várias efígies de mármore, Giudice foi contratado pelo governo diretamente para dar início à indústria do mármore no país. Por isso, diante da importância do material, tão unido ao progresso, traçamos aqui um percurso pela história deste material na escultura do período, vendo como aparece unido à presença de muitos escultores estrangeiros, o segundo grande eixo do capítulo, pois diante das críticas do monopólio analisamos aqui a presença estrangeira e sua natureza, constatando realmente uma grande atividade desses escultores, que receberam as maiores encomendas, justamente pelo material, mas introduzimos também alguns fatos como a importação de obras estrangeiras, por prestígio ou pelo preço mais econômico, principalmente em ferro e mármore, que afetaram em grande medida a escultura nacional.

O nacional e sua formação foi o tema deste capítulo, analisando seus protagonistas, tanto intelectuais quanto materiais. Resta-nos, no entanto, a análise daquelas obras consideradas por Porto-Alegre como a culminação da estatuária, os monumentos públicos, e especialmente o monumento a dom Pedro I, idealizado por ele, que, pela sua complexidade, serão tratados no próximo capítulo, junto com os mecanismos e as imagens criadas pelo império para sua auto-representação.

---

<sup>342</sup>SQUEFF, L. C. *Uma galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

## 2 ALÉM DO PROVISÓRIO: EM BUSCA DE UMA IMAGEM PARA A NAÇÃO

O vento que lava a estatua do heróe na praça publica, leva em si aos confins do império um fluido regenerador, um principio vital mais amplo, mais universal do que aquelle que respiramos no ar do interior de um edifício, como o da santa casa, ou do hospício de Pedro II, onde em breve se collocará em mármore o resumo histórico do provedor José Clemente Pereira.<sup>343</sup>

Continuando com o projeto civilizatório de Manuel de Araújo Porto-Alegre, trataremos neste segundo capítulo do que, no seu pensamento, era a finalidade última da escultura, a ferramenta que junto com a história imortalizaria os personagens públicos da nação e suas virtudes: os monumentos públicos. Assim, serão tratados nas seções 1 e 2 dois monumentos praticamente contemporâneos: o monumento a dom Pedro I, de Louis Rochet sobre o projeto de João Maximiano Mafra<sup>344</sup>, de 1855, o primeiro grande monumento levantado no Império; e o frontão do Cassino Fluminense, 1857, de Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte Morais. Em nossa opinião, essas obras compartilham um mesmo espírito e um mesmo discurso de defesa do império e formação do nacional, e ambos poderiam haver estado embaixo da influência de Porto-Alegre.

Na terceira seção analisamos as imagens criadas pelo império para sua auto-representação, destacando o índio como símbolo e o papel que a escultura teve neste processo, como também suas características. Também na seção 1 serão analisados outros monumentos públicos menos conhecidos, como o do ministro Manuel Buarque de Macedo, assim como monumentos efêmeros e projetos monumentais não realizados, que participam da criação do nacional, para que tenhamos, assim, uma visão de conjunto da escultura monumental pública, suas características e repercussões.

---

<sup>343</sup> PORTO-ALEGRE, 1856, *Op. cit.*, p. 352.

<sup>344</sup> KNAUSS, P. "Projeto premiado: a estátua equestre de d. Pedro I no desenho de Maximiano Mafra", em: MALTA, M (Org.). *O ensino artístico, a história da arte e o Museu d. João VI*. 1 ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010, vo. 1, p. 161-170.



## 2.1 Os monumentos públicos

A casa de Bragança deve mostrar-se eternamente agradecida aos brasileiros e ao excelso príncipe D. Pedro; pois sem o apoio de ambos nesta conjuntura, nem reinaria no Brasil, nem este florescente império existiria senão reduzido à miseranda condição das repúblicas hispano-americanas.<sup>345</sup>

«Independência ou morte», essas foram as legendárias palavras que proferiu em 7 de setembro de 1822 Dom Pedro, futuro primeiro imperador brasileiro, nas margens do rio Ipiranga, conhecidas como o Grito do Ipiranga, quando se rebelou abertamente contra as ordens recebidas do seu pai desde Portugal, que manteriam o Brasil sob o domínio português e, ao desobedecê-las, iniciou o caminho do Brasil como território autônomo. Sem entrar na discussão de todos os elementos legendários deste fato e as características, origens e repercussões de uma situação altamente complexa, o Grito do Ipiranga supõe a construção de um momento e um protagonista necessários para o processo de independência, a constituição de um fato fundador da nação brasileira. Como bem analisa Iara Lis Carvalho de Souza<sup>346</sup>, transforma-se em um grito contra o inimigo português, e suporia uma tentativa de unir os brasileiros em uma primeira comunhão cívica a favor da felicidade geral da nação. «Independência ou morte» se transformava num lema capaz de despertar, em cada brasileiro, a virtude cívica, o sentimento que o unia a sua terra natal<sup>347</sup>.

A necessidade de definir um momento exato para o nascimento da nova nação propiciou a criação do Grito do Ipiranga, construção que culmina no quadro homônimo de Pedro Américo, pintado em Florença em 1888 por encomenda da família imperial. A escolha deste momento, entre os eventos ligados à Independência, se deveu a seu caráter "mais rebelde e liberal, aquele que simbolizou o verdadeiro rompimento com a Metrópole"<sup>348</sup>. E se

---

<sup>345</sup> PASCUAL, A. D. de. *Rasgos memoráveis do senhor dom Pedro I*. Rio de Janeiro: Typographia universal de Laemmert, 1862.

<sup>346</sup> SOUZA, I. L. S. C. de. *Pátria coroada. O Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*. São Paulo, Editora UNESP, 1999, p. 252.

<sup>347</sup> *Ibidem*.

<sup>348</sup> MURANO, A. F. G. D. *Pedro I: um análise iconográfica*, Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013, p. 17.

a nova nação já tinha uma origem clara e determinada, necessitava, do mesmo modo, de um herói responsável pela proeza heroica. Uma figura que representasse a liberdade contra a tirania, a renovação contra o antigo, e desse início a uma nova era, e quem melhor que o primeiro imperador, na época príncipe regente, aquele que conseguiu enfrentar a opressão portuguesa e libertar o seu povo. Sem dúvida, a situação foi muito mais complexa, e diversos setores da população não aceitaram estas ideias, criando amplos debates em torno da independência e da validade da figura do imperador, com uma grande diversidade de discursos<sup>349</sup>.

Contudo, o interesse neste momento não é investigar essa variedade de propostas e discursos sobre o conceito de nacional e o modelo de nação, e sim aprofundar no discurso imperial, que tenta de um modo intenso e recorrente, legitimar o modelo monárquico como melhor opção para a nação, com o imperador na cabeça, insistindo na construção dos conceitos de pátria e nação, apresentando o imperador como libertador e garantidor da paz e da estabilidade, e principalmente da unidade, contrapondo-o ao exemplo das repúblicas latino-americanas, onde reinariam, segundo este discurso, a anarquia e a desordem. Nascia, assim, a figura do *Libertador nacional*, o *Imperador constitucional*, *Defensor perpétuo da nação*, *Anjo do Brasil* e *Gênio do Brasil*, alguns dos títulos outorgados ao imperador por "unir o território e afastar-se do risco efetivo de o país ser fraturado da mesma forma que a América Hispânica"<sup>350</sup>. Este discurso não só permeará o pensamento imperial, como também se refletirá em suas manifestações culturais, tomando aqui várias manifestações artísticas, e especialmente a escultura monumental como uma dupla testemunha, não só do processo de independência brasileira, como também da situação, em contraposição com o Brasil, das repúblicas latino-americanas, ao apresentá-las como um modelo falido a ser evitado.

Um dos primeiros exemplos conhecidos do desejo de construir um monumento público que perpetuasse um momento histórico relevante se remonta a 1822, quando, no dia 26 de fevereiro, o Senado projeta um monumento no Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, para o qual se propõe o nome de Praça da Constituição, perpetuando a memória do dia 26 de fevereiro de 1821, quando o rei se comprometeu a jurar por uma constituição, colocando fim ao absolutismo. Nos lugares públicos se fixaria a seguinte nota escrita por José Clemente Pereira, que liderou o movimento conhecido como o *Dia do Fico*, em 9 de janeiro de 1822,

---

<sup>349</sup> Ver: OLIVEIRA, C. H. de S.; MATTOS, C. V. de, (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 1999.

<sup>350</sup> SOUZA, I. L. S. C. de. *A praça pública e a liturgia política*. Cad. Cedes. Campinas, v. 22, n. 58, p. 81-99, dez. 2002, p. 83. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>> Acesso em

quando o príncipe regente Dom Pedro de Alcântara contrariou as ordens das cortes portuguesas de voltar de imediato a Lisboa, permanecendo no Brasil:

Qual será o emblema mais nobre, duradouro e simples, que, levantado em monumento eterno no Rocio desta cidade, leve aos últimos dias da posteridade a memória sempre veneranda do faustíssimo dia 26 de Fevereiro de 1821, primeiro da regeneração política do Brasil?

Eis o trabalho glorioso, para quem dignamente o desempenhar, que o senado da camara, identificandose com os votos do povo constitucional, que tem a fortuna de representar, propõe aos cidadãos amantes da constituição e da pátria, hoje que o Brasil e toda a nação portugueza celebra com Jubilo o sagrado anniversario do maior de todos os dias. Logo que o importante plano deste monumento, representação da liberdade pela constituição, tiver chegado às mãos do mesmo senado, cuidará este de obter que se decrete; e solicitará dos verdadeiros patriotas os fundos necessários para a sua mais prompta e effectiva execução.<sup>351</sup>

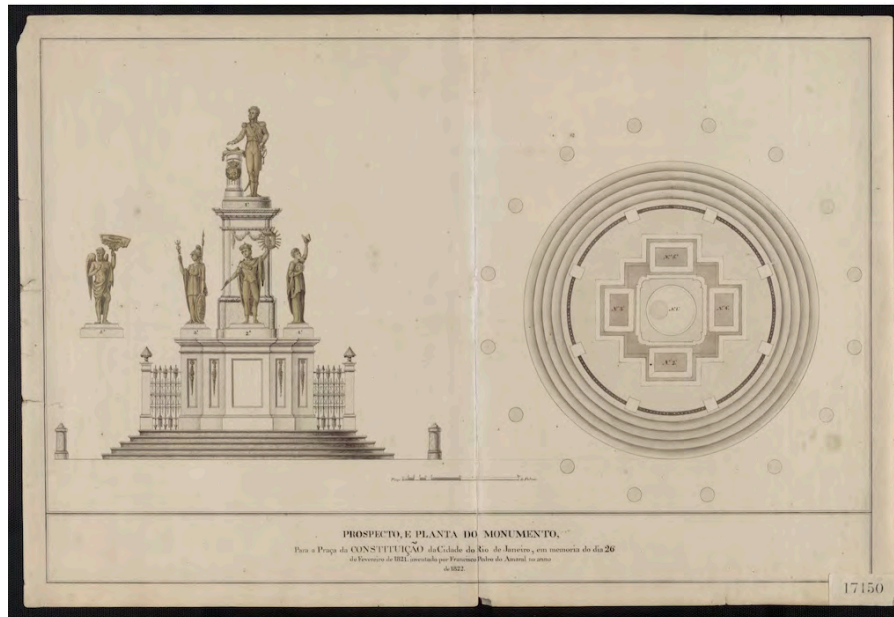
Possivelmente um dos projetos apresentados neste momento, "dia em que o Brasil recebeu a primeira prova firme de sua permanente felicidade"<sup>352</sup> que já anunciava a futura independência, é o projeto conservado na Biblioteca Nacional do Brasil, denominado *Prospecto, e Planta do Monumento para a Praça da Constituição da Cidade do Rio de Janeiro, em memória do dia 26 de fevereiro de 1821*, de autoria de Francisco Pedro do Amaral [Imagem 26].

---

<sup>351</sup> MORAES, A. J. de M. *História do Brasil-Reino e Brasil Império*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & C, 1871, p. 77.

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 78.

Imagem 26 - Francisco Pedro do Amaral. Prospecto, e Planta do Monumento para a Praça da Constituição da Cidade do Rio de Janeiro, em memória do dia 26 de fevereiro de 1821, 1822.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Sobre uma plataforma circular com cinco degraus se ergue o monumento, um grande prisma quadrangular central, sobre o qual se eleva outro prisma quadrangular de menor tamanho, coroado pela figura em pé de Dom Pedro I jurando a constituição, situada em um pedestal com o escudo português, por sua vez ladeado por quatro pedestais prismáticos retangulares que cercam o núcleo central e que apresentam quatro figuras. Na parte frontal do monumento, um jovem corado e com um colar com a esfera armilar, apoiada em sua mão esquerda, com o braço estendido, um templo clássico no qual se situa um pequeno busto,

provavelmente Dom João VI, rei nesse momento. À direita de Dom Pedro, Minerva com um elmo e vestimentas clássicas, com o escudo da cabeça de Medusa e lança na mão esquerda e o caduceu à sua esquerda. Uma figura feminina apoia um livro em seu braço esquerdo estendido e um sol no direito. Na parte traseira uma figura masculina alada e barbada, coroada de flores, apoia em seu braço esquerdo estendido um estandarte com a data 26 de fevereiro e o símbolo zodiacal de peixes. Estas representações alegóricas eram muito frequentes nas festividades cívicas como a recepção dos monarcas, festejos de vitórias, comemorações de datas comemorativas, abrindo um amplo leque de representações alusivas às virtudes, conceitos como paz, união, fidelidade, comércio, assim como divindades clássicas, representações de territórios, etc.

A iconografia de outro projeto conhecido, mas não conservado, que talvez fizesse parte também deste primeiro empreendimento monumental, resulta mais clara. Seu autor, Manuel Dias de Oliveira, conhecido como *O brasiliense*, concebe um conjunto no qual as figuras da União e da Tranquilidade ladeiam a figura de Dom Pedro I sobre uma esfera, com coroa e cetro. No pedestal apareceriam os quatro fatos fundamentais que, na visão do artista, deveriam ser recordados: o dia 16 de dezembro de 1815, quando o rei concede ao Brasil a categoria de reino; o dia 6 de fevereiro de 1818, data da aclamação de Dom João VI; o dia 26 de fevereiro de 1821, juramento da constituição; e o dia 9 de janeiro de 1822, conhecido como o *Dia do Fico*. Segundo Ana Flora Murano, que reúne a informação sobre o monumento:

No universo da monarquia começava uma luta simbólica entre o Antigo Regime e algo novo, que neste momento ganhava uma tonalidade nacionalista representada pela atitude de D. Pedro de não retornar a Portugal. Legitimar este momento significava acalmar, temporariamente, os ânimos liberais e republicanos que afloravam já há algum tempo.<sup>353</sup>

Esta dicotomia entre o Antigo Regime e *algo novo* se pode ver nos projetos destes dois monumentos. O primeiro apresenta o rei com a Constituição como principal atributo, outorgando a liberdade a seus súditos; e o segundo, mais em linha com as tradições absolutistas, opta por representar o rei com seus atributos seculares, coroa e cetro. Talvez este último fosse muito mais parecido a representações dessa mesma inspiração, como a de Auguste Taunay. Ele confecciona um painel para uma representação no Teatro Real, que segundo diferentes opiniões seria *Himeneu, drama alegórico em quatro atos*. De acordo com a inscrição que acompanha o painel, este fez parte da decoração do Ballet histórico,

---

<sup>353</sup> MURANO, *Op. cit.*, p. 14.

apresentado no dia 13 de maio de 1818<sup>354</sup>. Segundo outras versões, a tela fez parte do *Elogio a Dom João VI*<sup>355</sup>, ou também de um baile chamado *O triunfo do Brasil*, em cujo intervalo havia sido apresentada a tela. Nesta complexa representação, da qual se conservam duas versões, a gravura da obra *Viagem pitoresca e histórica e Brasil* [Imagem 27] e a aquarela da coleção Castro Maia, o rei, rodeado de deuses e outras figuras alegóricas, como o Gênio Tutelar, a Discórdia, a Fortuna e a Fama<sup>356</sup>, preside a composição com cetro e coroa, e sustentado pelas personificações dos reinos unidos de Portugal, Brasil e Algarves.

Imagem 27 - Décoration du ballet historique. Donné au Théâtre de la cour, a Rio de Janeiro, le 13 mai 1818 : à l'occasion de l'acclamation du Roi D. Jean VI et du mariage du Prince Royal D. Pedro, son fils. Gravura. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Jean-Baptiste Debret.



Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624530129>

A necessidade de acalmar não só movimentos discordantes como também diretamente sufocar revoltas declaradas foi um contínuo na conturbada época da independência, marcada por uma grande instabilidade<sup>357</sup>. Um exemplo fundamental foi conhecido como a Guerra ou Independência da Bahia. Este processo culminaria com a definitiva independência de

<sup>354</sup> SCHWARCZ, L. M. *O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João VI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 222.

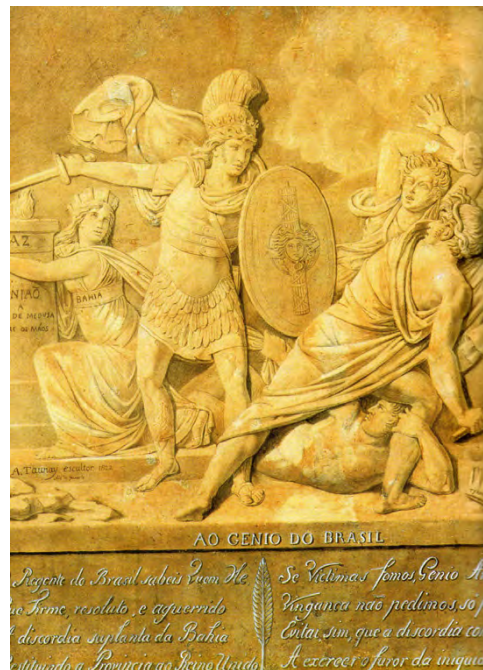
<sup>355</sup> TREVISAN, A. R. "A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret". *19&20*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, jul. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_jbd\\_art.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm)> Acesso em: 21 de maio de 2013.

<sup>356</sup> SCHWARCZ, 2008, *Op. cit.*, p.222.

<sup>357</sup> Ver: NEVES, L. M. B. P. das. "Estado e política na Independência", em: GRINBERG, K.; SALLES, R. (orgs.). *O Brasil Imperial*, v.1, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009; NEVES, L. M. B. P. das. *Corcundas e Constitucionais — a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Revan, FAPERJ, 2003; MOREL, M. *As transformações dos espaços públicos: Imprensa, atores políticos e sociabilidades na Cidade Imperial*. São Paulo: Hucitec, 2005.

Portugal, mas antes da própria declaração de Independência do Brasil; e, ainda sem ter explodido formalmente a guerra entre partidários da independência e a continuação como colônia, em 21 de maio de 1822, se comemoraria na Igreja de São Francisco do Rio de Janeiro um dos episódios deste conflito. Um grande quadro, entendido como um projeto para um monumento público pela historiografia<sup>358</sup>, foi o centro de um grande mausoléu para uma missa dedicada pelos cidadãos da Bahia aos mortos, tanto brasileiros como europeus, e presidida pelos monarcas. O esboço para esta obra, único testemunho conservado, faz parte do Museu Imperial de Petrópolis: um desenho em sépia e carvão<sup>359</sup>, 85x68 cm<sup>360</sup> [Imagem 28], com o título atual de Grupo Alegórico da Restauração da Bahia, mas com a inscrição *Ao Gênio do Brasil*:

Imagem 28 - Grupo alegórico da Restauração da Bahia. Auguste Taunay, 1822, Tinta no papel. 85 x 68 cm.



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>358</sup> *O Jornal do Brasil*, de 27 de agosto de 1941, afirma que este esboço havia sido realizado para um monumento público que seria erguido na Bahia, e a maioria da crítica aceita que foi um estudo para um baixo-relevo. A informação dada pela *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 25 de maio de 1822, afirma que foi utilizado como um grande quadro em uma homenagem prestada aos mortos na Bahia.

<sup>359</sup> TAUNAY, A. de E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.

<sup>360</sup> BANDEIRA, J.; XEXÉO, P. M. C.; CONDURU, R. *Missão Artística*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003.

A mensagem fundamental era a união do Reino Unido como prioridade principal, ameaçado pelo que será uma preocupação recorrente, deter o avanço de ideias independentistas, republicanas ou separatistas, que estavam no auge em toda a América do Sul, e que se identificavam com a anarquia, ao contrário da ordem proporcionada pelo sistema monárquico:

o mais exaltado Patriotismo consagra ao descanso, e a memoria de seus conterrâneos; e dos que o não sendo, ali foram vítimas da prepotência ou da ignorância dos que cuidam que bem governam, quando governam por systemas nunca d'antes imaginados.<sup>361</sup>

Desde antes da independência, a noção de unidade e pátria se situa em um lugar primordial; a união do território acima de tudo, união que garantiria o juramento da Constituição, em 25 de março de 1824, que fazia do novo Império um Império constitucional.

O Illustrissimo Senado da Camara desta muito Heroica, e Leal Cidade do Rio de Janeiro tem o incomparavel prazer de annunciar ao Publico, que S. M. o Imperador, Annuindo aos votos da maioria da Nação Decretou o dia 25 do corrente para o solemne juramento da Constituição [...] hum dia, que fixa sem duvida huma das epochas mais gloriozas do Imperio, pois que nelle vai a Povo Brasileiro receber a maior dadiva que lhe podia Dar o Seo Incomparavel Imperador, Defençor Perpétuo.<sup>362</sup>

Depois de comprometer-se em 26 de fevereiro de 1821 com a assinatura de uma constituição, nesse momento inexistente, o imperador finalmente decretou no dia 25 de março de 1824 que juraria, agora sim, a constituição. Em suas palavras, como *Defensor Perpétuo do Império*, e seguindo os votos de sua coroação, de defender a Pátria, a Nação e a Constituição, se ratificava nelas, e aceitava a constituição por estar ditada pela razão e não pelo capricho, e por buscar a felicidade geral. "Uma Constituição, que colocando travas inacessíveis ao despotismo, bem real, bem aristocrática, bem democrática, afugente a anarquia e plante a árvore da liberdade, sob cuja sombra deve crescer a união, tranquilidade e independência deste Império, que será o assombro do novo e do velho mundo".<sup>363</sup>

---

<sup>361</sup> *Ibidem*.

<sup>362</sup> *Diário de Rio de Janeiro*, 24 de março de 1824.

<sup>363</sup> HOLANDA, S. B. de. *O Brasil Monárquico: o processo de emancipação*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1976, p.184.



### 2.1.1 O Libertador da nação: o primeiro grande monumento público carioca<sup>364</sup>

*Libertador* é o principal epíteto que acompanha, nos discursos favoráveis à monarquia, o nome de Dom Pedro I, fundador do Império e responsável pela independência e felicidade de seu povo. Quem senão ele poderia ser o protagonista do primeiro monumento público erguido na capital do novo Império? Depois das tentativas de 1822 foi, de novo, em 6 de outubro de 1824 quando o redator de *O Despertador Constitucional* apresentou um plano para consagrar um monumento para o fundador do Império. Esta ideia foi recebida pelo presidente do Senado, que em sessão extraordinária, em 11 de maio de 1825, decidiu solicitar, no dia 13, a permissão ao imperador:

Senhor. O senado da camara desta muito leal e heroica cidade do Rio de Janeiro, tendo sido até aqui fiel interprete dos sentimentos da nação brasileira, e executor dos seus desejos em todas as épocas memoraveis da sua feliz emancipação, sondando actualmente a opinião publica, tem penetrado ser sua vontade que à muito leal e poderosa pessoa de V. M. I. se inaugurasse um monumento publico que, fazendo recordar à presente e futuras gerações a memória dos altos feitos de V. M., possa ao mesmo tempo servir de eterno padrão da sua sensibilidade e de sua gratidão.<sup>365</sup>

Assim, o Senado decidiu erguer uma estátua de bronze, de preferência fundida em território nacional e por artistas nacionais, para ser colocada no lugar em que o imperador determinasse, abrindo um concurso público para financiar as obras e nomeando uma comissão de artistas e literatos para apresentar o projeto e planos do monumento. A comissão estava formada por José da Silva Lisboa, Francisco Carneiro de Campos, Frei Antonio de Arrabida, Henrique José da Silva, José de Christo Moreira, Aureliano de Souza Oliveira, Francisco Cordeiro da Silva Torres, Domingos Monteiro, Augusto Henrique Victorio Grandjean de Montigny, João Baptista Debret, João Joaquim Alão, Francisco Ovide, Pedro Alexandre Cavré e Marcos Ferrez. Como retrata Moreira de Azevedo<sup>366</sup>, que documenta de modo exaustivo o processo de construção do monumento, Grandjean de Montigny apresentou dois projetos. O primeiro, a ser erguido na Praça da Constituição, apresentava o imperador a cavalo sobre um pedestal simples, sobre uma base em forma de escada e rodeado por uma cerca dórica. O segundo, a ser erguido na Praça da Aclamação, apresentava a estátua

---

<sup>364</sup> Para o conhecimento desse monumento, ver KNAUSS, A festa da imagem... *Op. cit.*

<sup>365</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 12 e ss.

sobre uma base circular, na qual se situavam as 19 províncias oferecendo coroas ao imperador, que, com cetro, coroa e manto, se vestia no estilo moderno, enquanto que as províncias portavam vestimentas clássicas. O artista idealizou um amplo conjunto de monumentos que se estenderia pelo campo de Aclamação, formado por edifícios, colunas, estátuas e arcos de triunfo:

No centro, seria levantado um monumento da Gratidão Nacional, procurando exprimir o sentimento geral da Nação pela reunião, e a representação das dezenove províncias do Império oferecendo a S. M. I. suas homenagens, e seus votos. Os edifícios seriam divididos em quatro alas, de acordo com as quatro entradas que dariam acesso à praça. Entre o monumento central e os edifícios haveria uma via triunfal, com o arco do triunfo diante da entrada principal, decorado com motivos que narravam os feitos do imperador. Do outro lado, entre esta via e os quartéis, seriam erguidas nove fontes, decoradas com emblemas ou representações dos principais rios do Brasil.<sup>367</sup>

Deste modo, toda "a praça formaria uma unidade que conjugaria um caráter funcional e uma vontade de embelezar a cidade, servindo como o espaço privilegiado das festas cívicas e públicas"<sup>368</sup>. Grandjean realizará outro projeto, o desenho conservado na coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro<sup>369</sup> [Imagem 29], para erigir um monumento no Campo da Honra em memória do dia 7 de abril de 1831. Apresenta três alegorias fluviais na base e, segundo Morales de los Rios, estaria coroado por uma figura de índio simbolizando o Brasil<sup>370</sup>, o que não pode ser observado no desenho original.

---

<sup>367</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.*, p. 300-301. Ao igual que em Versalhes, onde aparecem os principais rios da França.

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 300-301.

<sup>369</sup> BANDEIRA, *Op. cit.*, p. 187.

<sup>370</sup> RÍOS, A. M de los. "Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira". *A Noite*, 1941, p. 239.

Imagem 29 - Projeto para um monumento comemorando o dia 7 de abril de 1831. Grandjean de Montigny. Desenho.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A abdicação de Dom Pedro, em 7 de abril de 1831, e a instabilidade subsequente fizeram com que o projeto não pudesse ser realizado, mas não só isso, pois ilustrava o conflito entre as duas maneiras de entender o Estado, a posição liberal e constitucional e a posição absolutista. Foi retomado em maio de 1838, quando José Antônio Lisboa, Antônio Peregrino Maciel Monteiro, Paulo José de Mello, Azevedo e Brito, Miguel Maria Lisboa, João Evangelista de Faria Lobato, Francisco Gomes de Campos, Francisco Cordeiro da Silva Torres, Cornélio Ferreira França e Manuel de Araujo Porto-Alegre decidiram erguer um monumento a Dom Pedro e a seu conselheiro José Bonifácio. Segundo Moreira de Azevedo, devido à época de transição pela qual passava o país e à menoridade de Dom Pedro II, não era a época adequada para realizar ideias grandiosas e obras monumentais.

Precisamente desta nova tentativa monumental (1839) data o projeto de Zéphyrin Ferrez e Grandjean de Montigny, uma estátua equestre do imperador e pedestre de José Bonifácio, destacando de novo a conveniência do emprego de materiais nacionais,

estimulando a exploração das minas de mármore da província de São Paulo para o desenvolvimento da arte nacional:

A Estátua equestre do Senhor D. Pedro 1º, que representa o momento em que elle parou o ginete, e proclamou a independencia do Imperio, deve ser de bronze e fundida de uma peça. O Heroe será caracterizado com as vestes do tempo; assim o jaez do seu cavallo para em tudo apparecer a verdade historica. O pedestal será de marmore ou granito, e o baixo-relevo e mais ornatos de bronze; o da frente figurando o Genio do Brasil escrevendo sobre o escudo da Sciencia a epoca da Independencia do Imperio. A balaustrada de bronze pode ser substituida por columnatas de ferro fundido, na fabrica d'Ipanema, o que será mais economico e igualmente elegante.<sup>371</sup>

Como destaca Paulo Knauss<sup>372</sup>, não era uma casualidade o fato de se recuperar nesse momento o projeto de uma estátua pública do primeiro monarca do Brasil que representava a política de centralismo monárquico, já que haviam cobrado nova força as críticas ao sistema de regência do tipo federalista.

Retomando de novo o projeto em 1844, José Clemente Pereira, que encabeçou a primeira tentativa de construção do monumento ao imperador em 1822, encomendou um esboço do monumento a Manuel de Araújo Porto-Alegre; este foi modelado em gesso pelo escultor Ferdinand Pettrich, mas não conseguiu prosperar. Os três protagonistas desta nova tentativa resultam extremamente importantes para a história da arte brasileira, pois, segundo Migliaccio, o caráter civilizador do Império, que continuava o processo empreendido pelas missões e sua identidade americana, contrapondo-se ao modelo de república protestante dos Estados Unidos, aparece em uma série de encomendas de monumentos públicos, em grande parte inspirados por Manuel de Araújo Porto-Alegre, com o apoio político do próprio José Clemente Pereira; estes compreendem a uma série de obras no Hospício de Dom Pedro II e na Santa Casa de Misericórdia, onde se desenvolve um programa de escultura monumental de procedência italiana, novo no Brasil. Neste programa se evidenciam conceitos que inspiram a ação social do soberano, através de personificações e representações de figuras históricas, em sintonia com a iconografia dos monumentos públicos promovidos pelas instituições estatais nas cidades europeias da época. Abandona-se a representação devota da imagem sagrada presente nas instituições religiosas da época colonial para adotar a representação

---

<sup>371</sup> Descrição das estátuas: equestre do Sr. D. Pedro I e pedestre do Conselheiro José Bonifácio, com orçamento assinado por Zeferino Ferrez e Augusto Henrique Vitório Grand Jean de Montigny, 1839. Manuscrito, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. (Localização I-46,23,1A - Manuscritos).

<sup>372</sup> KNAUSS, A festa da imagem... *Op. cit.*

personificada de conceitos racionais, seguindo a orientação cívica, didática e filosófica da arte neoclássica<sup>373</sup>.

Ferdinand Pettrich será o principal artífice deste projeto monumental, realizando várias esculturas em mármore, material novo no país, que abriria, segundo Porto-Alegre, uma nova era para as artes. Realizou, para o Hospício de Dom Pedro II, *a Caridade e a Ciência*, *São Pedro de Alcântara* e as efígies de *Dom Pedro II* e *José Clemente Pereira*. Para a Santa Casa da Misericórdia, cujo frontão representando *a Caridade* foi encomendado ao italiano Luigi Giudice, confeccionou as estátuas em gesso do Padre Anchieta e Frei Miguel de Santa Cruz. Além disso, conservam-se no Liceu de Artes e Ofícios duas pequenas maquetes em gesso, presumivelmente de dois monumentos públicos, representando *Napoleão em seu exílio de Santa Helena* e *Homenagem aos navegantes portugueses*.

Apesar deste ambicioso programa monumental, o grande projeto de um monumento público ao fundador do Império continuava sem ser realizado, e na sessão municipal de 29 de dezembro de 1852, o conselheiro Domingos de Azeredo Coutinho de Duque Estrada realizou uma consulta popular para tentar erguer de novo a estátua, abrindo concurso para que qualquer artista pudesse enviar suas propostas. Esta iniciativa, contudo, ficaria esquecida, assim como a do deputado João Antônio de Miranda que apresentou um projeto para autorizar a construção de um monumento nas margens do rio Ipiranga e outro na capital do Império, ou a do literato membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Joaquim Norberto de Souza.

Finalmente, em 7 de setembro de 1854, Roberto Jorge Haddock Lobo apresentou um projeto para construir na Praça da Constituição uma estátua em homenagem a Dom Pedro I, financiada por recursos públicos, onde apareciam todos os cidadãos que junto ao príncipe participaram da independência do Império, eleitos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A comissão de nove membros, responsável por autorizar, desenhar e executar o plano da obra depois de aprovado, estava formada pelo conselheiro Eusébio de Queiroz Coutinho Mattoso Câmara como presidente, o barão de Bomfim como tesoureiro, o barão de Rio Bonito como vice-presidente e algumas personalidades políticas e militares mais, destacando-se entre os membros a presença de Manuel de Araújo Porto-Alegre, único relacionado com o âmbito artístico. Aprovada a proposta por unanimidade, Porto-Alegre, no dia 30 do mesmo mês, introduziu uma mudança substancial no projeto, destacando a

---

<sup>373</sup> MIGLIACCIO, Op. cit., p. 240-241.

dificuldade de reunir os nomes dos protagonistas da independência, assim como de obter seus retratos e colocá-los no reduzido espaço do pedestal, por isso a presença destes protagonistas da independência foi eliminada.

Imagem 30 - Maximiano Mafra. Independência ou Morte, 1855. Photographies réunies dans l'album *Fotografias referentes a estátua de D. Pedro I no Rocío no Rio de Janeiro*, offert par le Dr. Benvenuto Pereira Dimension des photographies: 21 x 16 cm Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Cote BR AN,RIO O2.0.FOT.497



Fonte: VERNAY, *Op. cit.*, annexes, p. 14.

Imagem 31 - Louis Rochet, Monumento a Dom Pedro I, 1862, bronze. Rio de Janeiro.



Para a realização do projeto se abriu um concurso dirigido a artistas nacionais e estrangeiros até o dia 12 de março de 1855, depois se prorrogou até 12 de maio, para permitir a chegada das propostas vindas do exterior. Julgados todos os projetos, em agosto de 1855, obtiveram o primeiro lugar *Independência ou morte*, de João Maximiano Mafra, o segundo *Dem bertem strebe nach*, de Ludwig Georg Bappo, alemão, e o terceiro *Vivere arbitrato suo*, de Louis Rochet; estes foram premiados com um conto de réis. O próprio Porto-Alegre no seu diário reconhece a sua participação na concepção do monumento:

O ano passou-se em diferentes trabalhos escolásticos. No meado fui atrozmente caluniado por alguns professores da casa, que à boca pequena contavam que o prêmio que recebera o sr. Mafra no concurso para a Estátua equestre, tinha sido dividido entre ele e mim; 500\$000 a cada um porque o sr. Mafra havia sido um testa-de-ferro no negócio e eu o autor do risco. ...Eu disse-lhes, por esta ocasião, que se eles se ocupassem mais de arte se ocupariam menos de ignóbeis mexericos; e que se deviam lembrar de que foram eles próprios os Juizes do concurso. O desenho não era meu, mas, sim, a idéia geral e eu estava no meu direito de dar uma idéia minha a um dos meus discípulos, assim como tenho dado aos outros, e daria diversas a quem me pedisse.<sup>374</sup>

No dia 6 de maio de 1856 se assinou em Paris o contrato com Luis Rochet para executar em bronze o esboço de João Maximiano Mafra [Imagem 30] no qual foram introduzidas algumas mudanças<sup>375</sup> [Imagem 31], como a substituição do pedestal de granito por um de bronze, a colocação de casais de índios nas laterais, em vez de só uma figura ou a eliminação da iluminação prevista originalmente em forma de palmeiras com frutos, que já tinham sido empregadas nos arcos efêmeros para celebrar a aclamação de Dom Pedro I, em 12 de outubro de 1822, em um arco dedicado ao gênio brasileiro na mesma Praça da Constituição<sup>376</sup>. A estas mudanças Moreira de Azevedo acrescenta a modificação do pedestal retangular, preferindo a forma octogonal, e a substituição do livro que o imperador apoiava em sua mão pela constituição, talvez a mudança mais relevante quanto ao significado do monumento.

---

<sup>374</sup> PEREIRA, S. G. "A Historiografia da Arte no Brasil do Século XIX e a Construção de uma Arte Brasileira". *Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, New worlds: Frontiers, Inclusions, Utopias. Novos Mundos: Fronteiras, Inclusões e utopias*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2015, p. 32.

<sup>375</sup> COLI, J (org.). "Louis Rochet: Nova proposição apresentada à Comissão da estátua equestre de D. Pedro I, em 18 de setembro de 1856", tradução Arthur Valle. *19&20*, Rio de Janeiro, julho-dezembro 2010.

Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/rochet\\_coli.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rochet_coli.htm)> Acesso em: 23 setembro 2014.

<sup>376</sup> MORAES FILHO, 1871, *Op. cit.*

A estrutura do monumento ficou conformada, assim, por um grande pedestal em bronze, com quatro representações fluviais em seus quatro lados, duplas em seus lados maiores, e individuais nos menores, personificando os grandes rios nacionais - Amazonas [Imagem 32], Tocantins [Imagem 33], Madeira [Imagem 34] e São Francisco [Imagem 35]. Este recurso, de incluir alegorias fluviais como indígenas em representação do território, se apoia em uma longa tradição<sup>377</sup>.

Imagem 32 - Louis Rochet. Rio Amazonas, bronze. Monumento dom Pedro I, 1862, Rio de Janeiro.



Imagem 33 - Louis Rochet. Rio Tocantins, bronze. Monumento dom Pedro I, 1862, Rio de Janeiro.



---

<sup>377</sup> Ver seção 2.3.



Imagem 34 - Louis Rochet. Rio Madeira, bronze.  
Monumento dom Pedro I, 1862, Rio de Janeiro.



Imagem 35 - Louis Rochet. Rio Tocantins, bronze.  
Monumento dom Pedro I, 1862, Rio de Janeiro.



Ao redor do pedestal, encontram-se os escudos das províncias e as armas dos Bragança em ambos os lados, e em frente, uma placa com a legenda: *A Dom Pedro I. Gratidão dos brasileiros*. A grade posterior que circunda o edifício ostenta várias datas relevantes da vida do monarca.

Clamava a imprensa diante da impossibilidade da realização da obra no país e por um artista nacional, por que:

Para escrever no granito, no mármore ou no bronze a epopéa nacional de um povo deve o artista ter entusiasmo pátrio, viver embalado nas tradições nacionaes, trazer no peito o coração aquecido pelo fogo do amor pátrio, e palpitante pela religião, pelos costumes, pelos sentimentos, e idéas do povo, cuja historia quer perpetuar ; é o entusiasmo patriótico que dá ao artista a flamma da inspiração para imprimir em sua obra a expressão, o colorido, o typo, a cór local que é a physionomia da arte; assim como da litteratura.<sup>378</sup>

Assim, finalmente, o monumento a Dom Pedro I era inaugurado em 30 de março de 1862, como se pensou pela primeira vez no projeto de Francisco Pedro do Amaral, representando o imperador como libertador de seu povo através da constituição, onde aparece a inscrição *Independência do Brasil*. Este monumento marcaria a história da escultura no Brasil, como bem afirma Knauss, não só por seu tamanho, materiais ou qualidade artística, como também porque abriu a era da escultura cívica monumental que mobilizava a sociedade em torno ao culto da nação, e além do mais estabeleceu um novo lugar para a escultura na sociedade, integrando o Brasil no contexto de uma prática do mundo ocidental liberal. Paulo Knauss analisa o conjunto com propriedade e afirma que:

A estrutura narrativa da escultura monumental se evidencia ao relacionar tempo, espaço e sujeito da história, afirmando um enunciado-chave. O tempo da história aparece na cronologia inscrita no gradil; o espaço da história é tratado no pedestal pelas alegorias dos rios nacionais e pelos brasões das províncias imperiais; o sujeito da história e o produto de sua ação se inscrevem na estátua do imperador com a Constituição na mão. Há assim, claramente a demarcação do tempo, do espaço e do sujeito da história para contar a história da afirmação do Estado nacional, por meio da escultura. A chave de leitura da história se afirma, no entanto, pela inscrição do enunciado da gratidão, que explica a razão do culto da imagem e a lembrança do passado no presente. Explicita-se certo uso do passado que afirma o caráter cívico da história e da arte, definindo a escultura monumental como imagem do civismo.<sup>379</sup>

Como destaca Murano, a ideia do resgate iconográfico do Grito do Ipiranga, em uma época na qual o dilema entre o modelo republicano e monárquico estava muito presente, nos

<sup>378</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>379</sup> KNAUSS, *A festa da imagem... Op. cit.*

revela uma necessidade de afirmação por parte de Dom Pedro II, que procura no ato de seu pai uma legitimação do sistema monárquico<sup>380</sup>.

Já Dom Pedro I utilizou, segundo Murano, uma iconografia para propagar sua imagem como a de um monarca liberal, ligado aos interesses da pátria<sup>381</sup>. Nos elogios e escritos publicados na época, as palavras *liberdade* e *libertador* são as mais frequentes, querendo apresentar o imperador como libertador e pai da pátria, à maneira dos generais da América espanhola. A necessidade de gratidão a quem poderia ter abandonado o Brasil com toda sua família, deixando o país na mais espantosa anarquia, era um fato remarcado pelos textos da época.

Quem sabe quanta idéa... sim... quem sabe,  
 Ha de lembrar essa matéria inerte?!  
 Por mais que o tempo o gyro eterno aperte  
 Não ha poder que essa memoria acabe!  
 É a estatua do heróe – o tempo invade...  
 Foi rei... foi rei... mas rei da liberdade!  
 Roma – fundou-a o braço do bandido,  
 A Grécia surge annuviada e triste;  
 Mas no brazilio céo onde luziste  
 O rei foi povo, e o povo rei tem sido!  
 Salve heróe, que na coroa tens illesa  
 A gloria, a liberdade, a realza.<sup>382</sup>

Foi rei, mas rei da liberdade; o rei foi o povo e o povo foi o rei, duas ideias básicas, a identificação do rei como libertador e como pai e formador da pátria, representante e parte do povo brasileiro que estava em dívida com seu monarca.

Mas paga está a grande divida nacional à memória do rei libertador e legislador; erguido pela gratidão dos Brasileiros deve a pátria venerar esse monumento, epopéa de bronze, que memora o passado inteiro do Brazil, a independência, o Império, a constituição e a liberdade; padrão levantado pelo patriotismo e reconhecimento publico exprime esse bronze a liberdade e a organização politica do paiz, symbolisa a nossa historia, e por isso deve a nação amá-lo e venerá-lo sempre.<sup>383</sup>

Como afirma Moreira de Azevedo, através dos monumentos recordavam-se os artistas que os ergueram, assim como os homens eminentes - poetas, literatos, governadores, bispos e outros servidores da nação -, que prestaram grandes serviços e gravaram seus nomes em antigas inscrições; encorajando o desejo de conservar as notícias, memórias, tradições e

---

<sup>380</sup> *Ibidem.*

<sup>381</sup> MURANO, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>382</sup> PASCUAL, *Op. cit.*, p. 119.

<sup>383</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, p. 40.

crônicas que, se não fossem agora lembradas, talvez ficassem sepultadas na imensidão do tempo<sup>384</sup>. O próprio Porto-Alegre, idealizador do projeto, como já foi exposto, destaca a importância do monumento como reflexo moral da sociedade que o levanta, e aproveita para redigir uma defesa da monarquia e de dom Pedro II como responsável pela nova época de civilização, legitimando a época e o governo de Dom Pedro II como uma época gloriosa, digna da construção de um monumento e da presença de estatuários. Deste modo, o monumento a Dom Pedro I adquire tanto um caráter de testemunha do presente e promessa de futuro, como de recuperação do passado. Não só supõe uma tentativa de reafirmação política olhando para o passado, como também uma proposta de futuro, de progresso e civilização.

Porto-Alegre destaca que até esse momento as artes estavam mortas, porque a arquitetura - a arte fundamental para o desenvolvimento das demais artes - era tratada com indiferença pelos políticos, mais preocupados com eles mesmos do que com a pátria: o culto havia expirado, a educação havia sido abandonada e o estudo deixado de lado, em uma época de perturbação, na qual aos artistas, aos filhos das musas, aos representantes da civilização, não lhes era permitido a passagem para o templo da felicidade. Em contrapartida, apresenta o imperador, Dom Pedro II, filho da independência, como o iniciador de uma nova época, na qual se produziu uma reforma intelectual e um grande progresso, e estendeu os benefícios da arte ao conjunto da população.

O monumento se converte em um símbolo desta mudança, desta reforma cultural, que levava a arte e o pensamento à população. Assim se constitui como uma reafirmação dual, política e cultural, um reflexo do projeto civilizador do Império e os avanços com os quais o monarca premiava seu povo, e também em um monumento ao passado e ao futuro. Precisamente pelas especiais características do reinado de Dom Pedro II, a representação do futuro será um desafio, já que, segundo Knauss:

A vontade do futuro de paz e progresso se contrapôs à vontade de lembrança do passado de guerra, que corresponde à lógica da arte monumental. A imagem de um passado, ainda que glorioso, não bastava para representar a imagem do progresso capaz de antecipar o futuro promissor. A imagem da transformação dos tempos exigia outros emblemas, que não estavam contidos na leitura linear da história e na imagem da perenidade do passado. Foi a arquitetura pública escolar que materializou esse discurso sobre o futuro próspero da sociedade nacional, sendo a educação o seu tema principal naquele contexto. A lógica da escultura monumental articulada na relação passado-presente não dava conta de representar o tempo

---

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 2.

do progresso. A escultura narrativa do monumento cívico não tinha referências plásticas para presentificar o futuro e contar sua história e tratar seu significado.<sup>385</sup>

Este desejo de representar o futuro pode ser ilustrado com o pouco interesse que o Império outorgou à sua grande vitória militar, a Guerra do Paraguai<sup>386</sup>, para cuja comemoração pública se preparou uma grande estrutura efêmera com um grande templo - em cujos tímpanos apareciam a Paz, a Religião, a Nação e a Guerra, coroado pela representação da Glória em sua cúpula, realizada por Chaves Pinheiro [Imagem 36]-, arcos comemorativos e um monumento formado pela estátua da Paz [Imagem 37], de 15 palmos, segurando na mão direita um ramo de oliveira e na esquerda um fascio, simbolizando a união, sobre um pedestal dórico romano<sup>387</sup>.

Imagem 36 - Templo da Vitória, Escultura rematando a cúpula. Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Fotografia Marc Ferrez, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.




---

<sup>385</sup> KNAUSS, A festa da imagem... *Op. cit.*

<sup>386</sup> *Ibidem.*

<sup>387</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de julho de 1870.



Imagem 37 - Cândido Caetano de Almeida Reis, Monumento à Paz. Fotografia Marc Ferrez, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Imagem 38 - Francisco Manuel Chaves Pinheiro  
Estatua equestre de dom Pedro II na  
Uruguaiana. 1866. Gesso. Museu Histórico  
Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.



Inicialmente estava contemplada uma *Estatua equestre do imperador na batalha da Uruguaiana*<sup>388</sup> [Imagem 38], realizada em gesso pelo escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro, à semelhança da grande escultura equestre de seu pai, realizada com auxílio do Governo que contribuiu com 765.000 réis<sup>389</sup>. Esta obra não foi concebida expressamente para esta ocasião, pois foi modelada em barro em 1866<sup>390</sup>, e figurou na Exposição de Paris de 1867<sup>391</sup>, e após sua finalização foi fundida de novo em gesso, devido aos efeitos da chuva e do vento, no atelier do Museu do Louvre, mediante contrato assinado em 21 de julho de 1867, por 4.000 francos. Situada na sala de estatuária foi autorizado seu traslado ao Asilo dos inválidos da pátria, em 14 de setembro de 1882<sup>392</sup>, de onde passaria ao Museu Histórico Nacional em péssimo estado de conservação. No discurso do diretor da Academia será, junto com Moema de Victor Meirelles, destacada pelo sua caráter nacional e amor pátrio: “honra e louvor aos mestres, que inspirando-se das lendas nacionaes, e ds nossas glorias, nos affervorão nos peitos o amor da patria, e conservão a memoria dos actos, que a ennobrecem”<sup>393</sup>.

Contudo, e em um gesto muito eloquente, o rei declinou do oferecimento de colocação de sua efígie guerreira nas comemorações da vitória. Knauss destaca que o governo preferiu empregar esse dinheiro na construção de escolas públicas. Assim, "Enquanto que o projeto da estátua monumental se caracterizou por valorizar a guerra, o projeto alternativo insistiu na paz. Nesse sentido, não era o passado da guerra que interessava sublinhar, mas o futuro de paz que se colocava em questão"<sup>394</sup>. Nesta comemoração, fortemente criticada pela imprensa da época como um grande desperdício, a estátua equestre do imperador foi substituída pela imagem alegórica da Paz, realizada por Cândido Caetano de Almeida Reis<sup>395</sup>, o que reforçava ainda mais os interesses de progresso, paz e futuro do Império.

Sempre acompanhando a figura do imperador nos projetos monumentais, José Bonifácio de Andrada e Silva ganharia o reconhecimento através de um monumento público

---

<sup>388</sup> Ver: KNAUSS, P. "O desafio de representar o futuro: a estátua equestre de d. Pedro II e os sentidos da escultura monumental no Brasil". *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 37, 2005, p. 237-252.

<sup>389</sup> Avulso n. 5985, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>390</sup> *Correio Mercantil*, 19 de fevereiro de 1866.

<sup>391</sup> ALFREDO, 2009, *Op. cit.*

<sup>392</sup> Avulso n. 5.985, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>393</sup> *Correio Mercantil*, 15 de outubro de 1866.

<sup>394</sup> *Ibidem*.

<sup>395</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de julho de 1870. Nesta notícia se percebe a autoria do artista nacional Reis, que deve ser Cândido Caetano de Almeida Reis, que havia retornado de seu período de estudos em Paris um ano antes.

inaugurado em 7 de setembro de 1872<sup>396</sup> [Imagem 39], na celebração dos cinquenta anos da independência, representado como um intelectual acompanhado das virtudes clássicas, simbolizando a razão de Estado<sup>397</sup>. Vários artistas representaram a José Bonifácio, uma das figuras mais plausíveis para sua fundição como monumento público, como Joaquim José de Souza Alão, na Exposição Nacional de 1861 [Imagem 40], ou Chaves Pinheiro, que apresentou seu modelo nas exposições gerais de 1859 e 1860<sup>398</sup>. Apesar da afirmação de Fátima Alfredo sobre a utilização de um modelo de Chaves Pinheiro para a obra definitiva de Louis Rochet, parece difícil que se correspondesse pela descrição que a imprensa faz da obra de Chaves Pinheiro, que difere da escultura do monumento:

Como composição deixa esta estatua muito que desejar. A cabeça como retrato póde ser boa: como expressão, nada diz. A attitude é acanhada, na phrase vulgar, alcatruzada (além do erro de pousar o corpo na perna correspondente ao braço mais elevado, queando devêra ser o contrario); e nem o braço que sustenta a bandeira, nem o que para ella ponta, estão na posição dos de quem proclama: falta á estatua o movimento, a acção, a vida. Parece antes um padre que entrega o estandarte já bento a um batalhão, recitando-lhe a pratica estudada, do que um héroe arrastado por uma bella e grande idéa que se lhe deve espelhar no semblante e manifestar no gosto, um héroe que falla da independencia da patria e apresenta entusiasmo o emblema da nova nacionalidade ao povo que acaba de romper as suas cadêas.<sup>399</sup>

Em manuscrito assinado por Porto-Alegre, como diretor nomeado da comissão encarregada de construir o monumento, em 3 de março de 1839, o mesmo descreve minuciosamente como deveria ser o monumento projetado:

A Estatua pedstre do Conselheiro Jose Bonifacio de Andrada e Silva sera igualmente de bronze e o seu pedestal de granito da gloria, ornado de bronzes. O desenho mais pequeno de um plano circular, feito por Mr. Teophile Olivier pareceo á comissão mais economico e elegante do que o outro de um plano quadrado. A gradaria que rodeará este pequeno monumento será de ferro e de um gosto severo. Os Orçamentos inclusos foram dados pelos Snrs. Grandjean e Zeferino Ferrez, ambos professores da Academia das Bellas Artes, aos quaes a Commissão pidio todos os promenores da execução. O conselheiro José Bonifacio será trajado conforme usava, e terá a capa do conselho: a figura apresentará ao publico na mão direita o Manifesto ás Nações e a Carta aos Paulistas, e a seus pez repousarão alguns volumes com inscripções notando os seus trabalhos scientificos e litterarios..

<sup>396</sup> KNAUSS, P; KRAAY, H. "A inauguração da estátua de José Bonifácio na visão de um correspondente estrangeiro em 7 de setembro de 1872". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 447, abril/junho 2010, p. 279-289.

<sup>397</sup> KNAUSS, A festa da imagem... *Op. cit.*

<sup>398</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 115.

<sup>399</sup> *Correio Mercantil*, 9 de janeiro de 1861.



As estatuas serão collossaes e da dimensão de 8 pez ou 12 palmos de alto e o resto nas suas proporções convenientes.<sup>400</sup>

Retomado o projeto, em sessão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 5 de julho de 1861 foi nomeada uma comissão para construir um monumento a José Bonifácio, presidido pelo Conselheiro Eusebio de Queirós Coutinho Mattoso Camara, e sendo secretário Joaquim Norberto de Souza e Silva e tesoureiro o barão de Mauá, e membros Dr. Fernando Sebastião Dias da Motta, coronel Henrique de Beaurepaire Rohan, Dr. Claudio Luis da Costa, Dr. José Ribeiro de Souza Fontes, Dr. João Manuel Pereira da Silva e o conselheiro Thomaz Gomes dos Santos. Depois, em 1872 aparecem como membros da comissão Joaquim Manuel de Macedo e Ignácio Marcondes Homem de Mello<sup>401</sup>.

Esta comissão decidiu que deveria construir-se uma estátua colossal fundida em bronze, feita no país, para estar no largo de São Francisco de Paula, sendo inaugurada no dia 13 de junho de 1863, centésimo aniversário do nascimento de José Bonifácio, pois “estas paginas da historia, escriptas em bronze e marmore pela gratidão brasileira, devem transmittir á posteridade as tradições gloriosas que se ligão a um dos grandes vultos nacionaes e um dos primeiros collaboradores da nossa independencia”<sup>402</sup>. Para isso, abriram uma subscrição pública para receber donativos entre 1.000 e 10.000 réis, tendo arrecadado, em 1870, 50.000.000 de réis<sup>403</sup>.

---

<sup>400</sup> Descrição das estátuas: equestre do Sr.D.Pedro I e pedestre do Conselheiro José Bonifácio, com orçamento assinado por Zeferino Ferrez e Augusto Henrique Vitório Grand Jean de Montigny, 1839. Manuscrito. I-46,23,1A – Manuscritos. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

<sup>401</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872, p. 82.

<sup>402</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1870, p. 87.

<sup>403</sup> *Ibidem*.

Imagem 39 - Louis Rochet. *Monumento a José Bonifácio*, 1872, bronze. Largo de São Francisco, Rio de Janeiro.



Imagem 40- Joaquim Alves de Souza Alão *José Bonifácio*, 1861. *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.



Como aponta Knauss, o monumento a dom Pedro I e o de José Bonifácio “se completavam, e a promoção da primeira imagem se estendia, assim, pela segunda imagem, constituindo um circuito narrativo que unia duas praças importantes na vida urbana, constituindo um texto urbano”<sup>404</sup>. Mas, nesse momento, o projeto nacional promovido pelas elites da década de 1850 tem uma recepção e uma representatividade diferente, pois quando os movimentos republicanos estavam tomando força, o manifesto republicano tinha sido publicado em dezembro de 1870 no jornal *A República*, e outros heróis estavam sendo pensados para elevar monumentos, como o caso de Tiradentes, para ser erigido em Minas Gerais, encarregado a Cândido Caetano de Almeida Reis em 1873:

Almeida Reis, encarregado pela comissão que tem de levantar o monumento do primeiro martyr da liberdade brasileira, Tiradentes, já esboçou em gesso aquelle padrão da patria agradecida.

O seu modelo satisfaz perfeitamente as exigencias da idéa. Sobre uma base de granito ou marmore assentão quatro lisos pedestaes com as estatuas dos quatros principaes martyres da consipração: Claudio Manoel, Gonzaga, Maciel e Alvarenga Peixoto; no centro destes pedestaes assenta um maior e mais elevado, de quatro faces, sobre o qual se vê em pé o vulto contristador do heroe com a alva de enforcado e sustentando a corda; n´um dos quadrangulos deste pedestal o Brasil, representado na figura d´um selvagem de arco e flecha, grava no bronze o nome do alferes José Joaquim da Silva Xavier.

Os atavios que escolherão para a figura do Tira-Dentes, tem um seu tanto de vergonhoso; si isso foi talvez para mostrar as gerações futuras e ao povo a maneira vil e infamante como morreu o chamado primeiro martyr da liberdade brasileira, peca pela propria idéa: a maneira escandalosa porque morreu aquelle conspirador devia ser encoberta aos olhos dos brasileiros e nunca delineada no indelevel bronze.

O estatuario concebeu esta posição como aquella mais verdadeira, que podia dar a conhecer aos olhos do mundo a pressão que sobre nos exerceu o jugo vigoroso e pesado do antigo poder da monarchia lusitana.<sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> KNAUSS, A festa da imagem... *Op. cit.*

<sup>405</sup> *Diário de Minas*, 20 de fevereiro de 1873, p. 2.

Imagem 41 - Louis Rochet, desenho de Jacques Guiaud. Projeto de coluna triunfal em bronze a ser erigida no Rio de Janeiro, para celebrar a vitória do Brasil na Guerra do Paraguai. Papel albuminado, preto e branco, 15,6 x 25,5 cm. Coleção Teresa Cristina. Fundação Biblioteca Nacional.



Na Corte, pelo contrário, se estava planejando a realização de um monumento para comemorar a vitória na Guerra de Paraguai. No dia 23 de março de 1870, segundo Rodrigues, houve:

uma reunião com diversos cidadãos, com o objetivo de deliberar sobre a construção de uma estátua equestre do Imperador D. Pedro II. Deveria ser o monumento fundido no país, com o bronze dos canhões paraguaios tomados na guerra. Visivelmente ressuscitava-se a espada de Uruguaiana sob a forma equina.<sup>406</sup>

Conserva-se um projeto de Louis Rochet<sup>407</sup> [Imagem 41] e outro de Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá e Paulo Bernard<sup>408</sup> [Imagem 42], cujo modelo foi exposto no dia 20 de junho de 1872 no terraço do Passeio Público e também na Exposição Geral de 1872<sup>409</sup>. Foi planejado com um tamanho de 59 metros de altura e 44 metros de diâmetro, no denominado estilo “francez, que já tem uma escola sua de pintura e de escultura, tracta de

<sup>406</sup> RODRIGUES, M. S. *Guerra do Paraguai: Os Caminhos da Memória entre a Comemoração e o Esquecimento*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 150.

<sup>407</sup> KNAUSS, 2013, *Op. cit.*, p. 126.

<sup>408</sup> *A República*, 20 junho 1872, p. 1.

<sup>409</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 205.

criar uma escola de arquitetura nacional”<sup>410</sup>. Segundo *A República*, os autores do projeto afastaram-se das criações da arte grega inspirados pela arte moderna, adotando o “systema polychromo, quasi caracteristico da escola franceza, principalmente em trabalhos decorativos”<sup>411</sup>.

Imagem 42 - Francisco de Azeredo Monteiro Caminhoá. Projeto para monumento comemorativo à Guerra de Paraguai.



Fonte: RODRIGUES, M. S. 2009, *Op. cit.*

O monumento consistia numa coluna rematada por uma estátua, com uma base-fonte, onde “oito estatuas diferentes em grupos de duas, representando os principais rios do

<sup>410</sup> *Ibidem.*

<sup>411</sup> *Ibidem.*

Império; e separadas por proas de navios: terminadas estas por monstros marinhos, de cujas narinas jorra água, que precipita-se em bacias semi-circulares, collocadas inferiormente; e d'ahi para a bacia geral, produzindo um contraste harmonioso entre as águas que jorram e as que cahem formando cascatas”<sup>412</sup>.

O projeto do monumento foi enviado pelo Governo à Academia de Belas Artes para sua avaliação em julho de 1872, nomeando a Bethencourt da Silva e Antônio de Pádua e Castro como Comissão responsável pelo parecer. Assim, em 24 de julho foi lido o correspondente parecer, concluindo que a ideia de erigir um monumento em praça pública comemorando a vitória nacional era muito recomendável. Dois pontos, no entanto, são criticados pela comissão, a estátua que rematava a coluna e a base do monumento [Imagem 43]:

Que considerado á luz das regras d’arte há no modelo apresentado, motivos de decoração que a Comissão não póde receber, taes são as figuras da alegoria que corõa a columna, e que podem ser substituídas pelo Anjo da Victoria ou outro qualquer symbolo equivalente, e mais a idéa da agua que em cascata se despeja, enchendo o embasamento, o que de certo tira ao monumento, pela semelhança de chafariz, a majestade do character único que deve ter uma memoria d’esta ordem, tanto mais quanto, realizado o plano do ajardinamento do Campo, constitui-se-hia o monumento, se assim for construído, um accessorio do jardim e não sera principal peça, absolutamente independente e separada.<sup>413</sup>

Como hipótese de trabalho, ainda pendente de confirmação definitiva, parece provável que a obra conhecida como *Alegoria ao Império Brasileiro*, de Chaves Pinheiro [Imagem 44], de 1874, fosse a escultura que rematava o monumento, modificada a pedido da Comissão, pois um documento avulso do Museu dom João VI mostra como o escultor, em 2 de julho de 1873, por petição e conforme o modelo apresentado por um engenheiro - cujo nome não é mencionado -, realizaria uma estatua alegórica do Brasil em barro cozido, de 2 metros de altura, por 2.500.000 réis<sup>414</sup>, uma figura que se encaixaria muito melhor nas tradições simbólicas e representativas da monarquia<sup>415</sup>.

---

<sup>412</sup> “Monumento que no Campo de Sant’Anna vai ser levantado em honra dos bravos da campanha do Paraguay”, *Semana Ilustrada*, 2 fevereiro 1873.

<sup>413</sup> Avulso n. 4.494, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>414</sup> *Ibidem*.

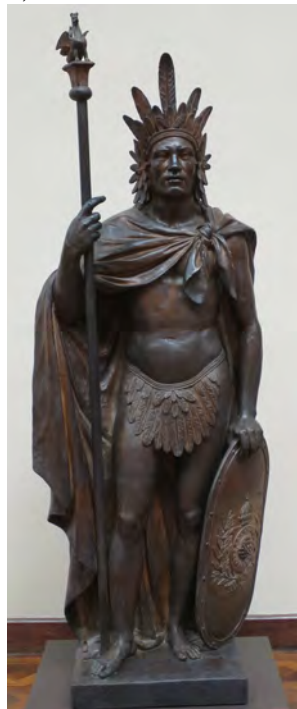
<sup>415</sup> Obra estudada na seção 2.3.

Imagem 43 - Francisco de Azeredo Monteiro Caminhoá. Projeto para monumento comemorativo à Guerra de Paraguai.



Fonte: RODRIGUES, M. S. 2009, *Op. cit.*

Imagem 44 - Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Alegoria do Império Brasileiro*, 1874, terracota, 192x72x21 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.





Talvez o maior problema seria a base do monumento, que pela presença da água, a comissão o identificava mais com um chafariz do que com um monumento comemorativo, o que o colocava numa hierarquia menor, como peça secundária ou decorativa. Mas a tradição brasileira de monumentos conjugados com a água e de fontes monumentais é destacável, pois já em 1844 a Câmara Municipal quis levantar um chafariz monumental rematado pela estátua da Beneficência, para comemorar o desembarque da imperatriz<sup>416</sup> [Imagem 45], com o mesmo uso que Grandjean de Montigny, seu autor, fez no projeto de monumento dedicado ao 7 de abril de 1831.

Para esta comissão foram nomeados José Correia de Lima, Job Justino de Alcântara e José da Silva Santos, membros da Comissão julgadora, que apontaram apenas erros de ofício na cantaria e falta de harmonia nas partes, mas nada sobre a parte escultórica<sup>417</sup>. Esta ideia, não realizada, só se verá materializada em 2 de dezembro de 1872<sup>418</sup>, quando Bethencourt da Silva levantou a coluna comemorativa no Cais do Valongo, rematada pela armas da cidade em bronze, que originalmente possuía quatro bicas de água a modo de fonte, conjugando ambas as funções, mais claramente do que no caso do projeto de Caminhoa, onde a água se integrava no monumento como um elemento mais.

Imagem 45 - Grandjean de Montigny. *Projeto de fonte comemorativa da chegada da imperatriz D. Teresa Cristina*, desenho, aguada de nanquim, 65x52. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



<sup>416</sup> *Jornal do Comércio*, 11 de julho de 1844, p.2.

<sup>417</sup> Avulso n. 4.499. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>418</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, v. 2, p. 447.



No mesmo lugar, olhando para o mar, tinha-se construído uma fonte em 1843 com dois golfinhos de metal, fundidos por João Justino de Araújo, e que, segundo Moreira de Azevedo, por iniciativa de Pereira Passos, se instalaram depois no chafariz de ferro da atual praça Gandhi<sup>419</sup>.

O sr. Director das obras remette a conta de dois golfinhos fundidos pelo cidadão João Justino de araujo, os quaes se achão collocados no caés de Vallongo, pesão 1242 libras, e são dados pela quantia de 745.200 reis. Informado pelo Sr. Administrador das obras da necessidade d'elles para o dito caés, não só como meio de embelesamento, mas ainda com o fim de servirem de bicas que fornecirão aguada ás embarcações; convencido do optimo effeito que produzirão situados convenientemente, attendendo á perfeição com que forão executados e ao modico preço porque os dá o artista, sou de parecer que a compra se realise; e como o vendedor me expoe a precisao que tem de empregar com urgencia o producto d'esta venda á compra de materiaes para outras obras, sou tambem de parecer que seja de prompto embolçado. Sala das sessões, 18 de julho de 1843.<sup>420</sup>

Moreira de Azevedo descreve o chafariz, que conta, além de dois golfinhos [Imagem 46], com quatro estátuas de mármore,<sup>421</sup> talvez colocadas diante da impossibilidade de realização do chafariz monumental, mas que já estariam previstas no projeto anterior, pois aparecem no transcurso das obras, em julho de 1843, quando se solicitou o pagamento de 3 figuras<sup>422</sup> para o cais.

---

<sup>419</sup> MATTOS, A. "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923.

<sup>420</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de agosto de 1843.

<sup>421</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, v. 2, p. 447. Seria interessante pesquisar se estas obras poderiam corresponder às quatro esculturas em mármore do Jardim Suspenso do Valongo.

<sup>422</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de julho de 1843, p. 2.

Imagem 46. João Justino de Araújo. *Golfinho de bronze*, originalmente no Chafariz do Cais do Valongo, 1843.



Fonte: MATTOS, A. "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923.

Esta característica especial, a união de fonte e monumento, já foi notada em projetos anteriores à chegada da Missão Francesa, e se situa dentro de uma tradição de fontes monumentais, como os projetos do mestre Valentim, tanto realizados - como a fonte das Marrecas e a fonte dos jacarés -, quanto não realizados. Apesar da ausência de monumentos públicos, propriamente ditos, em 1840 se dá uma outra iniciativa de monumentalização de uma fonte, que não prosperaria. Grandjean de Montigny e Zéphyrin Ferrez enviam o orçamento dos ornamentos em bronze do chafariz da carioca, constando de: armas de 20 palmos com duas faces, a 5.000 réis a libra; 2 mulheres índias de 18 polegadas, a 3.000 réis a libra; 2 meninas índias de 12 polegadas, a 2.600 réis a libra; 4 golfinhos, a 800 réis a libra; 2 cavalos-marinhos, a 1.000 réis a libra; 1 cabeça de Netuno, a 300 réis a libra; e a palavra *Carioca*, 63 réis a libra.<sup>423</sup>

Esta tradição nos remete a um dos últimos monumentos erigidos durante o Segundo Reinado [Imagem 47], e que deixou uma marca pouco expressiva na historiografia, mas que permite interessantes reflexões sobre o estatuto do monumento e suas funções. A escultura em

<sup>423</sup> *Correio Oficial*, 9 de setembro de 1840, p. 220.

ferro de Manuel Buarque de Macedo é conhecida pela crítica como obra de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, inaugurada num monumento na estação de São Diogo da Estrada de Ferro<sup>424</sup>, mas a primeira notícia sobre a efígie em ferro de Buarque de Macedo aparece em 25 de novembro de 1881, quando a *Gazeta de Notícias* afirma que:

Depois de concluídas as obras de abastecimento d'água d'esta cidade, vai ser levantado em um dos chafarizes publicos, um monumento á memoria do conselheiro Buarque de Macedo. O Sr. Dr. F. Bicalho está encarregado do plano do monumento, sobre o qual deve ser collocada a estatua do ministro da agricultura. A estatua deve medir dois metros de altura e está confiada ao cinzel do illustre estatuario Chaves Pinheiro, professor da Academia de Bellas Artes.<sup>425</sup>

Em dezembro de 1882 a figura de 2,50 metros, encomendada pela Secretaria de Agricultura, já estava modelada, com o ministro em pé, com a farda de 2ª gala, condecorado com a Ordem da Rosa, segurando na mão direita o decreto de abastecimento de água e na esquerda uma luva. Nos pés uma esfera geográfica, regras e esquadras.<sup>426</sup> A estátua devia ser colocada num chafariz monumental a ser erigido no largo de Valdetaro, cujo projeto contemplava quatro golfinhos jorrando água e uma altura de 7 metros. A *Revista de engenharia*, em 1883, expõe o processo de fundição nas oficinas da Estrada de Ferro:

Nas officinas da estrada de ferro de D. Pedro II fundiu-se no dia 13 do corrente esta estatua, conforme o modelo feito pelo commendador Chaves Pinheiro. Esta estatua, que deve pesar cerca de 1.300 kilos, foi fundida de um só jacto, com o ferro gusa nacional de Ipanema, por Joaquim dos Santos Paranhos, mestre das ditas officinas, e todo o trabalho de moldação foi feito pelo official fundidor José Soares de Medeiros. A fundição correu perfeitamente e se tirou no dia 15 a estatua de dentro da caixa.<sup>427</sup>

Os debates sobre a pertinência de elevar o monumento começam a aparecer na imprensa em janeiro de 1884, quando *Le Messager*<sup>428</sup> e a *Gazeta de Notícias*<sup>429</sup>, na voz de Alfredo de Escagnolle Taunay, filho de Félix-Émile Taunay, publicam dois artigos críticos com o monumento. Os problemas colocados pela imprensa são principalmente dois: o merecimento do ministro como objeto de um monumento público e a pertinência de um chafariz como pedestal de um monumento público.

<sup>424</sup> ALFREDO, 2009, *Op. cit.*

<sup>425</sup> *Gazeta de Noticias*, 25 de novembro de 1881.

<sup>426</sup> *A Folha Nova*, 27 de dezembro de 1882.

<sup>427</sup> *Revista de engenharia*, 1883, p. 349.

<sup>428</sup> *Le messenger, du Brésil*, 17 de janeiro de 1884.

<sup>429</sup> *Gazeta de Notícias*, 12 de janeiro de 1884.

Na opinião de Taunay, o lugar de um monumento público estava reservado “nos paizes cultos aos grandes estadistas ou aos vultos proeminentes nos variados circulos da actividade humana”<sup>430</sup>, e não resultava concebível erigir um monumento a um ministro de agricultura, quando careciam dele personalidades como Bernardo Pereira de Vasconcellos, Honório Hermeto Carneiro Leão, marquês de Paraná, Eusébio de Queiroz, José de Alencar, Manuel Luís Osório, marquês de Herval, Luís Alves de Lima e Silva, duque de Caxias, ou José Maria da Silva Paranhos, visconde de Rio Branco. Sobre o pedestal, afirma Taunay:

Tomo, porém, agora, a liberdade de fazer-me echo do sentimento geral que acha, quando menos estranhavel a collocação de uma effigie do estadista no alto de um edificio, monumental, se quiser, mas, em summa, construido com fim muito diverso d’aquelle que por ultimo lhe querem dar.<sup>431</sup>

Apesar de reconhecer a praticidade desta solução, Taunay a considera uma falta de senso artístico, pois a incompatibilidade de um chafariz, eminentemente prático, apesar do caráter monumental, com um monumento público, é o argumento principal das críticas. A estátua de um ministro não poderia estar “rodeada de symbolos aquaticos, golfinhos e outros attributos mythologicos de deoses marinhos”<sup>432</sup>, por isso a recomendação do crítico é a separação de duas obras de natureza muito diferente. Por uma parte, a estátua, não merecedora de um monumento, deveria ser retirada para ser colocada numa das salas do Ministério da Agricultura, e o chafariz, por outra, deveria rematar-se com qualquer emblema alegórico, como a Agricultura ou uma Vênus de Milo<sup>433</sup>, remarcando seu caráter decorativo.

*Le Messenger* continua essa mesma linha de raciocínio, criticando o escasso cultivo do monumento público no Brasil:

La statuomanie est une épidémie qui est encore, fort heureusement, inconnue des habitants du Brésil. Le monument allégorique ne flourit pas non plus; témoin, cette colonne commémorative des victoires du Paraguay que le square du Camp de Sant’Anna attend encore, et le monument d’Ypiranga pour lequel on fait loteries sur loteries.<sup>434</sup>

A ideia de colocar uma escultura pública sobre um chafariz é qualificada como um *bizarre assemblage*, um desconhecimento das regras de estética e de sentido artístico,

---

<sup>430</sup> *Le messenger du Brésil*, 17 de janeiro de 1884.

<sup>431</sup> *Ibidem*.

<sup>432</sup> *Le messenger*, 17 de janeiro de 1884.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

<sup>434</sup> *Ibidem*.

revelando um espírito prático e utilitário, pois essa colocação reduziria a estátua à condição de ornato:

La statue de l'ex-ministre, remplit-elle un simple ornement comme un triton, un dauphin, ou bien la fontaine et seus attributs, représent-ils seulement un ornement de la statue. En un mot, la statue est-elle faite pour la fontaine, ou est ce la fontaine qui est faite pour la statue?<sup>435</sup>

Com a inauguração da estátua num novo monumento público, na Estação de São Diogo da Estrada de Ferro no dia 1º de março de 1887, renova-se o debate, publicando-se artigos no jornal *A Semana* e *O Diário de Notícias*. Parece claro que o monumento idealizado inicialmente no largo de Valdetaro não chegou a ser inaugurado, pois, como afirma *A Semana*,:

Depois de construido o pedestal, isto é, chafariz, depois de se lhe ter incripto na face principal o nome do ministro morto, appareceu um protesto do Sr. Taunay e o chafariz ficou sem estatua, ficando tambem a estatua sem chafariz, isto é, sem pedestal.<sup>436</sup>

Assim, ficaria quatro anos nas oficinas da Estrada de Ferro, reabilitada por Ewbank de Camara, diretor da Estrada de Ferro, quem também encomendaria a estátua do Progresso de Almeida Reis, inaugurado na Estação Central no dia 2 de novembro de 1885<sup>437</sup>. O crítico, de novo, ressalta a ideia do monumento como obra decorativa, dessa vez pela sua localização, num jardim: “a pobre estatua escapou de ornar um chafariz publico para ir exornar um jardim particular, fazendo concorrência ás Venus de bronze, aos Mercurios de gesso e ás quatro Estações de loiça do Porto, da fabrica de Santo Antonio”<sup>438</sup>.

A triste condição de figura de jardim<sup>439</sup> a que se via reduzida a efigie de Buarque de Macedo, segundo o *Diário de Notícias*, se produz “porque a memoria de Buarque de Macedo não tem forças para carregar o peso de todo aquelle ferro”<sup>440</sup>, e não pela argumentação em torno do chafariz:

A ideia foi combatida energicamente, e cahio diante d’este argumento de cacarcá: seria ridiculizar a memoria de Buarque de Macedo fazer d’elle uma figura de

---

<sup>435</sup> *Ibidem*.

<sup>436</sup> *A Semana*, 5 de março de 1887, p. 74, Filindal.

<sup>437</sup> *Revista de engenharia*, 14 de novembro de 1885.

<sup>438</sup> *A Semana*, 5 de março de 1887, p. 74, Filindal.

<sup>439</sup> *Gazeta Nacional*, 31 de dezembro de 1887, p. 3.

<sup>440</sup> *Diário de noticias*, 2 de março de 1887.

chafariz. N'esse caso, os parizienses ridiculisaram Molière e Cuvier, e outros povos ridiculisaram outros grandes homens.<sup>441</sup>

A opinião compartilhada no caso de todas as críticas é o quão inapropriada é a colocação do personagem em praça pública, estando melhor situada “n'um jardim suburbano, na vizinhança ruidosa das locomotivas”<sup>442</sup>, pois o Brasil tinha dívidas com outras personalidades antes do que com ele, pois, sobre o desejo de construir novos monumentos, primava a eleição certa dos homenageados, que tinham que reunir em torno deles um mínimo de representatividade e de coesão social, posto que, como afirmava o *Diário de Notícias*<sup>443</sup>, na praça pública, as estátuas convertiam-se em ídolos.

As duas partes deste não-monumento, que nunca chegaram a se juntar, são recuperadas aqui, para configurar um monumento que existiu e nunca se materializou. Por uma parte, a escultura de Buarque de Macedo foi inaugurada de novo com um pedestal simples de granito na avenida Marechal Camara, e o chafariz, como sugeria a imprensa, foi coroado por uma escultura do nascimento de Vênus, de ferro de Vall D'Osne, mas perdeu seu caráter público ao ser trasladado aos jardins do Palácio do Catete [Imagem 48]. A fonte-chafariz corresponde com a dignidade esperada de um monumento público, integrando bem a água no pedestal, e apresentando quatro emblemas alusivos à vida do ministro, como a agricultura, o comércio ou a indústria, mas teve o mesmo juízo que o monumento proposto por Caminhoa, diferenciando e definindo o que deveria ser um monumento público, como já assinalou a Academia no parecer sobre o chafariz de Valongo em 8 de agosto de 1843, quando afirmou que não podia ser considerado monumento qualquer chafariz, solicitando por isso que o alicerce do chafariz projetado seja reaproveitado para a construção de um monumento<sup>444</sup>. Como afirmava *O Jequitinhonha*, “uma estatua não é um monumento erguido á vaidade de um homem pela adulação de outros. E' objecto mais sério: e um documento historico, com alcance de tradição, destinado á gravar no futuro as idéas de um povo”<sup>445</sup>.

---

<sup>441</sup> *Ibidem*.

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> *Diário de notícias*, 2 de março de 1887.

<sup>444</sup> Avulso n. 4.466, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>445</sup> *O Jequitinhonha*, 17 de abril de 1870.

Imagem 47 - *Monumento a Manuel Buarque de Macedo*. Escultura fundida em 1883 por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, ferro, 250 cm. Avenida Senador Câmara, Rio de Janeiro.



Imagem 48 - F. Bicalho, *Chafariz do largo de Valdetaro*. Projetado como pedestal da estátua de Buarque de Macedo. Jardins do Palácio de Catete, Rio de Janeiro.



Talvez, tão eloquentes como os monumentos conservados - apenas três -, sejam os monumentos efêmeros, de longa tradição na cidade, e que não acabaram com a morte dos artistas da Missão francesa, que, como vimos no capítulo 1, usaram estas “cenografias” para ocultar a cidade colonial, em ocasiões reutilizados em vários festejos, tendo como culminação a grande coroação de dom Pedro II em 1841, realizadas por Marc Ferrez, “o pai d’essa nova escolla de escultura, que tão bons discípulos tem dado, como se vê das obras que tem produzido”<sup>446</sup>. Estes monumentos supõem um campo de trabalho importante para os artistas nacionais, pois erigiram-se alguns monumentos relevantes no período, dos que apenas apontamos aqui a existência e uma breve descrição, com o trabalho que em cada um deles desempenharam os escultores.

---

<sup>446</sup> *O Despertador*, 12 de junho de 1841.



Em 1866 foi erigido um arco de triunfo, rematado por uma estátua equestre do imperador, pela sua volta das províncias do sul<sup>447</sup>, e no mesmo ano a Sociedade patriótica Brado de Ipiranga, na rua Nova do Livramento, levantou um arco:

formado por seis columnas corinthias, que sustentão uma elegante simalha, no alto da qual e vêem as armas do Brasil guardadas por dous dragões. Tem este arco 40 palmos de altura e 39 de largura sobre 35 de fundo. Ha no centro do arco uma escadaria que conduz a um vasto salão, onde se acha, em tamanho natural, a estatua do patriarcha da independencia José Bonifacio de Andrada e Silva, modelada pelo nosso distincto artista Chaves Pinheiro.<sup>448</sup>

Além dos monumentos levantados na Praça da Aclamação pelo fim da Guerra de Paraguai, nos que participaram Almeida Reis e Chaves Pinheiro, foi levantado um arco de triunfo na Praça da Glória, que:

achava-se simples, porém vistosamente ornada. As aleas do plantio eram fechadas por mastros donde pendiam bandeiras e galhardetes ligados por festões de folhas naturaes; á subida da ladeira erguia se um arco triumphal da ordem dorica romana, sendo cercado por quatro figuras da fama e no centro em um trophéo lia-se no friso do arco as letras V. V. V. referindo-se á phrase vim, vi e venci isto é a presteza com que Sua Alteza chegando ao Paraguay terminou a mais cruenta e devastadora guerra que o Brasil tem sustentado.

Aos lados do arco foram dispostos dous coretos onde tocaram a musica do 6º batalhão da guarda nacional, e a dos aprendizes artilheiros. Na occasião em que a familia imperial transpunha o arco, algumas senhoras entoaram um hymno da victoria expressamente elaborado para esse fim. Deve se principalmente a boa execução ás familias dos Srs. B. de Faria e tenente-coronel Silva.

Ao subir a ladeira, encontrava-se uma pequena cascata artisticamente executada e de um magnifico effeito. Todo o resto da ladeira até o atrio da igreja achava se completamente adornado com bandeiras e flores. A´ noute uma brilhante illuminação completou a festa, realçando um facho de luz electrica produzida por uma forte bateria, cujos erviço esteve a cargo do distincto estudante de medicina Manoel do Monte Fernandes Godinho.

A decoração foi executada pelo Sr. José Berna, que merece elogios pela facilidade com que se houve em tudo quanto lhe foi encarregado sem que desse trabalho lhe viesse proveito.<sup>449</sup>

Joaquim Bethencourt da Silva, professor de arquitetura da Academia Imperial de Belas Artes, será uma figura fundamental neste tipo de monumentos, pois realizou o Arco da

---

<sup>447</sup> *Correio Mercantil*, 24 de fevereiro de 1866.

<sup>448</sup> *Correio Mercantil*, 7 de setembro de 1866.

<sup>449</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 2-3 de maio de 1870.

Guarda Nacional em 1872, referido por Felix Ferreira<sup>450</sup>, no qual trabalhou o professor de estatuária Chaves Pinheiro, realizando toda a escultura em gesso:

O arco da guarda nacional, levantado entre as ruas do Senhor dos Passos e Alfandega, é de estylo dórico romano e tem de altura 120 palmos. Quatro grandes columnas imitando mármore vermelho, separadas do corpo do arco, entestam com a cornija deste e são coroadas de estatuas de formas agigantadas representando as quatro armas da guarda nacional: infantaria, artilheria, caçadores e cavalaria.

No attico que circumda o arco vêm-se quatro figuras, também collosaes, symbolisando os rios S. Francisco, Tocantins, Amazonas e Prata nos egundo attico, menor que o primeiro, levantam-se as armas imperiais, tendo nos cantos quatro trípodas. Nos frisos do arco e columnas lêem-se: A Suas Magestades Imperiaes: a guarda nacional, e as iniciaes P. T.; no tympano da archivolta os anjos da Fama embocam a tuba, pyramides de flores sustentam dragões imperiais e largos festões pendem graciosamente da arcada. Dous mil bicos de gaz iluminam esta colossal construção; ao lado do arco ha um pequeno e elegante coreto. As oito figuras symbolicas foram executadas pelo notável esculptor Chavs Pinheiro, e a pintura decorativa J. A. De Abreu Pereira.<sup>451</sup>

Nestas comemorações outros arcos ornaram-se com estátuas e baixos-relevos, de autoria desconhecida: no arco do Largo de São Francisco de Paula a Companhia Locomotora ofereceu uma coluna dórica de 15 metros com o baixo-relevo do Gênio da Emancipação no pedestal e as armas imperiais sustentadas pelos dragões dos Bragança; na rua de São Pedro um coreto com duas estátuas da Victória; o arco da rua do Hospício, oferecido pelo Banco do Brasil e pelo Banco Mauá, desenhado por Béthencourt da Silva, coroava-se pela figura colossal do Rio de Janeiro, oferecendo uma coroa de louro ao monarca; no arco da rua da Alfandega o arco dórico de 12 metros de largura e 29 metros de altura colocaram-se as figuras da indústria e da agricultura; e o arco do Arsenal da Marinha projetou-se com as figuras do comércio, da agricultura, da indústria e das artes<sup>452</sup>.

Béthencourt da Silva realizaria vários catafalcos: os da princesa Maria Glória, da princesa Leopoldina e da imperatriz viúva dona Amélia. Em 1871 realizou o catafalco para a princesa Leopoldina de Bragança e Bourbon, na Capela Imperial [Imagem 49], ornado com duas figuras de anjos chorando e um anjo apagando a tocha da vida no remate. A Comissão nomeada pela Academia para analisá-lo, em 5 de junho de 1871, destaca que as regras da arte foram respeitadas, e “toda a decoração foi rigorosamente observada, sendo muito para notar-se a perfeição de todo o trabalho, quer de esculptura, quer de carpinteria, e armador”<sup>453</sup>.

<sup>450</sup> FERREIRA, *Op. cit.*, p. 244-245.

<sup>451</sup> *Diário de Noticias*, 2 de abril de 1872

<sup>452</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 2 de abril de 1872.

<sup>453</sup> Avulso n. 4.972, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Assim, a comissão julga que o “trabalho do Sr. Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, é uma obra completa no seu género, feita com gosto apurado, e conscienciosamente dirigida”, solicitando ao Governo uma condecoração especial, motivo pelo qual foi nomeado cavaleiro da Ordem da Rosa<sup>454</sup>.

Imagem 49 - Eduardo de Martino. *Catafalco de dona Leopoldina*, 1871. Grafite e aguada de nanquim sobre papel, 31,2x23,5 cm. Coleção Martha e Erico Stickel, Instituto Moreira Salles.



Em 1873 erigiu o catafalco de dona Amélia na capela imperial, "da ordem coryntia a gosto de Luiz XVI, ornamentado conformidade com os preceitos clássicos e o estylo predominante do templo"<sup>455</sup>, no qual trabalharam Chaves Pinheiro, Luigi Pasquarelli, Severo da Silva Quaresma e Quirino Antônio Vieira, e que é definido assim pela imprensa:

O catafalco é um polygono de 32 faces, que repousa sobre um embasamento, com duas escadarias de sete degrãos, e quartellas nos cantos de fórmãs elegantes que se prendem em uma extremidade á pequenos pedestaes e na outra junto ás colunas, erguendo se em ambas extremidades tripodes de luz e castiçais de prata. Nas faces lateraes do embasamento ha grandes medalhões com a inicial -A- do nome da imperatriz viuva. Festões de flôres e pequenos ornatos de ouro enriquecem

<sup>454</sup> Avulso n 4.973, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>455</sup> *A Nação*, 10 de julho de 1873.

esta parte do monumento, sobre a qual se levantam esta parte do monumento, sobre a qual se levantam quatro grupos de tres columnas cada um, estriadas e com capiteis de ouro; rematando as quatro dos angulos mais salientes por pequenos pedestaes coroados por tripodes de perfumes.

Sobre estas doze columnas contorna o entablamento, com o friso florestado de prata, tendo nas faces anterior e posterior suspensas as armas imperiaes, cobertas de crepe e enlaçadas por festões de flores que se vão prender ás columnas mais proximas.

Ao entablamento segue-se o attico, nelle descansa a cupola, em cujo fecho se ergue um pequeno pedestal, onde pousa o dragão de ouro das armas dos Bragança. Quatro imperiaes arqueadas sobre a cupola dão-lhe o aspecto de uma corôa.

No interior do catafalco, sobre o tablado, levanta-se o cenotaphio, formado por quatro grandes quartellas duplas com ornatos de ouro, supportando a architrave sobre a qual pousa a eça de fórmãs elegantes incrustada de riquissimos labores, tendo nos medalhões a inicial da finada imperatriz e nos cantos tripodes ardentes.

No tecto, formado pelo fundo da architrave, vê-se um mocho com uma ampulheta e outro com uma fouce, desenho primoroso do distincto artista nacional, Victor Meirelles de Lima.

Em cima da eça está collocada a urna coberta por um manto imperial ricamente bordado a ouro, e a corôa da imperatriz velada por crepe. Serpentina de prata sustentam as velas que illuminam a urna.

A disposição do cenotaphio, que é inteiramente nova, deixa vêr o altar-mór, que os monumentos deste genero até agora entre nós feitos interceptavam de todo.<sup>456</sup>

Apenas esta pequena amostra de monumentos efêmeros aponta para a importância dos mesmos, e a participação ativa de escultores na sua construção, o que suporia um mercado fundamental no âmbito artístico, e cujo estudo deve ainda enriquecer em muito o conhecimento sobre a escultura no Segundo Reinado.

---

<sup>456</sup> *Ibidem*. O templo referido seria a Capela Imperial.

## 2.2 Um manifesto público de intenções: o Cassino Fluminense<sup>457</sup>

Toca ao nosso seculo restaurar as ruinas, e reparar os erros dos passados seculos. Cada Nação livre reconhece hoje, mais que nunca, a necessidade de marchar. Marchar para uma Nação é engrandecerse, é desenvolver todos os elementos da civilização<sup>458</sup>.

Um frontão oitocentista em gesso representando o *Gênio do Brasil e as musas* [Imagem 50] no centro da cidade do Rio de Janeiro tem passado praticamente despercebido para a crítica artística, fato assinalado já desde sua construção, quando foi definido como "bem pouco attendido e apreciado"<sup>459</sup>. Poderíamos pensar que uma obra tão pouco estudada pode ser uma obra de pouca importância, mas defendemos, aqui, que é um grupo escultórico de envergadura, longe da função de simples ornato ou escultura supeditada à arquitetura, realizado por artistas brasileiros, com caráter público e uma mensagem clara, refletindo algumas das ideias fundamentais do Império, convertendo-se em um manifesto ideológico nacional, tanto político quanto artístico, que faz parte do projeto civilizatório do Império e da iniciativa monumentalizadora de Araújo Porto-Alegre.

---

<sup>457</sup> A apresentação do professor Paulo Knauss, dentro do marco do curso *Unfolding art history in Latin America*, foi o detonante desta seção. O autor analisou as representações étnicas na escultura do século XIX, tomando como peça central o monumento a Dom Pedro I de Louis Rochet, no Rio de Janeiro, estudando-o, junto às cabeças de índios feitas por ele, dentro do contexto da escultura antropológica francesa. Da ideia de analisar cada produção de temática indianista dentro de seu âmbito de criação e sua finalidade surgiu esta seção, tentando analisar a imagem do índio em outras destas finalidades: a de formação da imagem nacional e imperial.

<sup>458</sup> MAGALHAES, D. G. de. "Ensaio sobre a história da literatura no Brasil". *Nictheroy. Revista Brasiliense, Sciencias, Letras e Artes*. 1836, v. 1, p. 144.

<sup>459</sup> *O Brazil Artístico*, 1857, v. I, p. 94.

Imagem 50 - Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte Morais. *Frontão do Cassino Fluminense*, 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Rio de Janeiro.



Fonte: <http://orioqueorionaove.com/2012/10/19/automovel-club-do-brasil/>

Por outra parte, a presença de um indígena como elemento central de uma composição deste tipo é um fato fundamental, pois se no projeto do monumento a Dom Pedro I no Rio de Janeiro, de 1855, os índios ocupavam o pedestal e, portanto, não eram o assunto principal, no Cassino o índio ocupa o lugar central e mais importante da composição.

Diante desta obra, surgem algumas perguntas. As principais são: Qual é a mensagem da composição? Será uma mensagem tão unívoca sobre a arte e o progresso como a crítica aceita?

Para responder estas perguntas devemos analisar com detalhe a figura central e mais importante da composição, o *Gênio do Brasil*, chave para a sua interpretação. Neste processo, outras perguntas podem ser levantadas: Quem é o Gênio do Brasil? Quais são as suas origens e seus usos? Qual sua iconografia? Podemos identificar o Gênio do Brasil com a alegoria do Brasil? Por que foi escolhida a imagem de um índio? Por outro lado, qual é o papel das musas? Qual é a sua relação com o Gênio? Por que existe uma diferença evidente entre os dois grupos de musas?

Partimos da ideia de que esta obra apresenta uma mensagem fortemente política com vários matizes de leitura que toma elementos tradicionais inseridos dentro do processo de criação de uma imagem nacional. No começo, tratava-se de uma herança das alegorias do patriotismo e dos gênios nacionais como garantias da independência e bem-estar da nação, surgidos na Europa, e muito presentes na Península Ibérica depois da invasão napoleônica. No caso brasileiro, estes gênios legitimam o modelo monárquico, único modelo capaz de garantir

a unidade e a paz, em contraposição ao caso das repúblicas latino-americanas, identificadas com a anarquia e a desunião.

Esta união tão desejada estaria garantida pela figura do Gênio do Brasil, identificado desde os seus inícios como uma representação do território brasileiro, próximo da alegoria da América, para, aos poucos, incorporar um caráter guerreiro, forte, que vela pelo Brasil, distanciando-se da dita alegoria. Neste processo de criação da imagem, as funções do Gênio aparecem muito próximas às do imperador. Tanto o Gênio quanto o imperador são os protetores do Brasil, os anjos tutelares, ambos os dois são nomeados como gênios do Brasil, e suas funções se misturam formando uma unidade simbólica que tenta unificar em torno dela a nação.

Com tudo isso, tentamos realizar um estudo de um caso de aplicação prática de uma ideologia e de alguns princípios próprios do projeto civilizatório ligado à arte oficial, que, além de valorizar a monarquia, apresenta todo um complexo discurso sobre a arte nacional.

De modo a viabilizar essa proposta de trabalho, esta seção está organizada da seguinte forma. Em primeiro lugar, apresentamos um estudo sobre o edifício onde se encontra o frontão, procurando responder as perguntas de quando e quem o fez e com quais propósitos. Em seguida tratamos das origens, evolução, iconografia e usos da figura do Gênio do Brasil, distinguindo três etapas principais: de começos do século XIX até a Independência, entre a Independência e o Império e, por último, durante o Império. Posteriormente, tratamos de oferecer uma nova leitura da obra, partindo da autoria do frontão, tanto material quanto intelectual, e aprofundando em suas possíveis interpretações iconográficas através das suas peculiaridades, lendo cada figura individualmente e as relações que se estabelecem entre elas, oferecendo assim uma nova leitura, para ver como esta iconografia se relaciona com a construção da imagem da nação e civilização, tanto política, quanto cultural e artisticamente, e as suas possíveis relações com modelos europeus. Finalmente, uma vez exposta a exaltação do Império através do mecenato, tratamos das duas outras peculiaridades do frontão: a aparição do índio como figura central e seu papel na arte nacional, assim como a apropriação desta imagem pelo Império, para depois tratar da relação entre a figura do imperador e o Gênio.

### 2.2.1 O frontão do Cassino Fluminense: descrição e interpretações

O edifício do antigo Cassino Fluminense situa-se no centro da cidade do Rio de Janeiro, em frente ao Passeio Público, e é uma das obras empreendidas por Luis de Vasconcelos depois da mudança da corte para o Rio de Janeiro em 1763. Foi inaugurado em 1789, aterrando a lagoa do Boqueirão e desmontando o morro das Mangueiras, e se converte no primeiro espaço de lazer da cidade<sup>460</sup>. Esta recuperação e valorização da zona atrairá residências nobres, como a do Marquês de Barbacena, que seria projetada por Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>461</sup>.

Num destes prédios da nova área privilegiada da cidade, o Cassino Fluminense iniciou suas atividades no ano de 1845<sup>462</sup>. Mais tarde, o prédio foi comprado para ser "augmentado ou reconstruído em parte"<sup>463</sup>. O vendedor foi o Sr. Coelho Magalhães e as obras arrancaram no dia 20 de junho de 1855<sup>464</sup>. Deste primeiro edifício pouco sabemos, mas é interessante a aparição na imprensa<sup>465</sup> do anúncio de um baile ao qual assistiriam os imperadores no mês de julho de 1849. Associado a este texto há uma imagem que representa um prédio de dois possivelmente uma figura genérica sem relação com o edifício real [Imagem 51].

---

<sup>460</sup> CZAJKOWSKI, J. P. (org.). *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

<sup>461</sup> [http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj\\_auto\\_clube.shtm](http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj_auto_clube.shtm), Acesso em: 28 abril 2013. Pesquisa de Artur Rodrigues. Tombado pela INEPAC decreto, E-03/001.979/65, e tombamento definitivo 24-07-1965-Antiga GB.

[http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=consulta\\_processo&idprocesso=144](http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=consulta_processo&idprocesso=144). Acesso em: 28 abril 2013. Pela informação do portal da INEPAC, o projeto inicial de 1839 corresponde a Manuel de Araújo Porto-Alegre mas seria Luiz Hoxse quem reformou o prédio, sendo o frontão do novo projeto (1854-1860). Desconhecemos quais são as fontes para estas afirmações.

<sup>462</sup> SILVA, J. G. da. *Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império*. Programa de Apoio à Pesquisa. Fundação Biblioteca Nacional- Ministério da Cultura, 2007, p. 6. Disponível em: < [http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/janaina\\_girtotto.pdf](http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/janaina_girtotto.pdf) > Acessado em: 15 Maio 2013.

<sup>463</sup> *Correio Mercantil*, 28 de julho de 1854. O prédio foi comprado por 34 contos de reis. Esta sede estava na Rua do Passeio.

<sup>464</sup> *Correio Mercantil*, 28 de julho de 1856.

<sup>465</sup> *Correio Mercantil*, 20 de julho de 1849.



Imagem 51 - Ilustração que acompanha um texto sobre o primeiro prédio do Cassino Fluminense, no *Correio Mercantil*, 20 de julho de 1849.



De novo assistiram os imperadores à grande inauguração do novo prédio no dia 18 de setembro de 1860<sup>466</sup>. Este novo projeto do Cassino Fluminense é atribuído, como assinala Rocha-Peixoto, pela maioria dos historiadores, a Luiz Hoxse<sup>467</sup>, ainda que já tenha sido atribuído a Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>468</sup>. De acordo com a imprensa da época, Louis Hoxse foi o autor, mas a realização do arquiteto não foi nem original nem gozou de muita liberdade no processo de criação, sujeita às regras de direção:

Além da planta que a sociedade já tinha para o edifício projectado, fizeram-se outras, e afinal foi adoptada a confeccionada por L. Hoxe, a qual, comquanto não tenha o cunho da originalidade, e fosse confeccionada á vista de outras, e segundo a

<sup>466</sup> ZELESCO, L. "O Gênio de Brasil e a ideia de nação. O projeto civilizatório do Império na arte oficial". *Anais do IV Congresso Internacional de Historia*. Maringá. 2010, p. 3199.

<sup>467</sup> SANTOS, P. F. *Quatro séculos de arquitetura Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto de arquitetos do Brasil, 1981; BARATA, M. "Século XIX. Transição e início do século XIX", em: ZANINI, *Op. cit.*; BARATA, M. "A arquitetura até o século XIX", em: *Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos*. Rio de Janeiro/São Paulo, 1965; BARATA, M. *A arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1954.

<sup>468</sup> BOLTHAUSER, J. *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. História da arquitetura. v. 6, Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1972; CAVALCANTI, N. O. "Araújo Porto Alegre e o patrimônio arquitetônico do Rio De Janeiro". *Museologia e patrimônio*, v. 1, n 1, jul/dez 2008.

direcção desta directoria, aproveitando-se o que havia nellas de melhor, parece a mais idônea para uso da sociedade.<sup>469</sup>

Parece que as obras foram complicadas, já que na imprensa encontramos alguns problemas na edificação, que fez que tivesse que:

demolir-se, para ser reconstruída, uma parte do famoso edificio da Sociedade Cassino Fluminense, sito á rua do Passeio, perto do largo da Lapa. Foi isto motivado pelo mau plano que se seguiu para essa construcção, por não ter sido esta feita segundo as regras, por não satisfazer emfim á segurança de um edificio daquella ordem, como foi demonstrado pelo parecer dos Srs. majores de engenheiros T. da Silva Paranhos e F. Januário Passos, depois da vistoria a que procederam e para a qual tinham sido nomeados pela directoria daquella sociedade.<sup>470</sup>

A crítica do edificio não foi muito elogiosa e é definida como *uma das mais desgraçadas composições da edificação moderna*<sup>471</sup>, além de sugerir sua demolição:

Melhor iria talvez a Sociedade Cassino Fluminense, si mandasse arrasar até aos alicerces aquelle monstro de alvenaria que alli pasma os viandantes, e parece ameaçar o seu digno par, o nosso formosíssimo e bem conservado Passeio Publico, como o Adamastôr, de disforme e grandíssima estatura, á entrada do Cabo-tormentorio ; aquella massa informe rudis indigesta que moles, sem belleza, sem arte, sem propriedade alguma para o objecto que se tem em vista<sup>472</sup>.

Dispomos de muitas informações das atividades oferecidas pelo Cassino ou realizadas nele em épocas posteriores à época tratada nesta Tese. No fim do século XIX, no Cassino que contava com um dos maiores salões da cidade, com capacidade aproximada para 2.000 pessoas, podia-se jogar xadrez, dançar, ouvir música, jogar bilhar, praticar ginástica ou esgrima e ler na sua biblioteca<sup>473</sup>. Além disso, o principal atrativo do Cassino foram seus bailes e "concertos de música clássica, que pegaram no gosto público, a eles iam os elegantes, sendo mesmo de bom-tom as famílias da alta roda tornarem-se sócias da casa"<sup>474</sup>.

Nos meados do século XIX, o Cassino se encontrava dentro das sociedades filarmônicas, escassas na Corte, que promoviam concertos com certa regularidade. Junto com

<sup>469</sup> *Correio Mercantil*, 28 de julho de 1856. Os outros projetos foram dos Srs. Rivière e Bonini, do Sr. Verdini, do Sr. Vicente Rodrigues e do Sr. Manoel Rodrigues da Costa.

<sup>470</sup> *O Brazil Artístico*, 1857, p. 173-174. Assinado M.

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 173-174.

<sup>473</sup> SILVA, J. G. da. Profusão de luzes..., *Op. cit.*, p.17.

<sup>474</sup> BORGES, V. R. "Em busca do mundo exterior: sociabilidade no Rio de Machado de Assis". *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 28, 2001. As informações de Machado de Assis recolhidas por BORGES provêm de várias obras como *Esau e Jacob*, 1904, *Relíquias da Casa Velha*, 1906, ou *Histórias sem data*, 1884, entre outras. As datas de publicação são bastante posteriores à época tratada, mas são tomadas como exemplo das funções do Cassino e de seu ambiente elitista.

o Cassino somente existia a Sociedade Philarmônica, criada em 1835<sup>475</sup>. A recreação oferecida nessas instituições era regulada. Era a diversão saudável e permitida dentro de padrões de etiqueta e civilidade ou, como foi dito em um anúncio do Cassino Fluminense (1845-1900) no *Almanak Laemmert* de 1850, “Seu fim é proporcionar a seus membros honestos divertimentos, por partidas de Bailes e Música. Seus Bailes tem sido muito esplendidos e honrados por muitas vezes com a Augusta Presença de SS. MM. II”<sup>476</sup>.

Não devemos esquecer que a assistência dos imperadores se converteu num dos principais atrativos do Cassino, como se percebe neste fragmento:

Tem havido, se não me engano, durante esta quinzena, dous bailes do Cassino Fluminense. Forão concorridos, estiverão animados, mas não tanto, como costumão ser. A falta da augusta presença de SS. MM. II. rouba o maior attractivo desta privilegiada reunião.<sup>477</sup>

E, de fato, era em espaços como este onde a elite carioca se reunia para "a diversão, para a exibição de seus dotes, de sua riqueza (...)"<sup>478</sup>. Como assinala Tanno, entre os assistentes a clubes como o Cassino se podiam encontrar desde latifundiários do café, banqueiros e parlamentares até ministros ou membros da família imperial. Assim, os moldes das atividades estavam fortemente influenciados pelas diretrizes europeias, e:

quaisquer que fossem os objetivos a que se propunham (danças de salão, convívio, diversões elegantes, corridas de cavalos e apresentações de óperas) é inegável que estas instituições exerciam considerável influência sócio-política. Ela servia como cenário informal para que indivíduos e famílias ostentassem sua riqueza, exibissem sua posição socioeconômica e revelassem em público sua cultura.<sup>479</sup>

Uma vez conhecidos, em linhas gerais, a história, as funções e os membros do Cassino Fluminense, podemos entender como esta instituição se converteu no centro da vida social e cultural do Rio de Janeiro a meados do século XIX, e não podemos esquecer que os imperadores eram frequentadores assíduos aos mais fastuosos e importantes bailes da cidade celebrados nele. O Cassino se constituía como centro das elites imperiais, e requeria um prédio à altura para se converter em decorado e telão das representações do aparato imperial e sua elite cultural, política e econômica.

---

<sup>475</sup> BORGES, *Op. cit.* p. 6.

<sup>476</sup> SILVA, J. G.da, Profusão de luzes... *Op. cit.* p. 7.

<sup>477</sup> *Novo Correio das Modas*, 1853, ed. 2, p. 73.

<sup>478</sup> TANNO, J. L. "Clubes recreativos em cidades das regiões sudeste e sul: identidade, sociabilidade e lazer (1889-1945)". *Patrimônio e memória*. São Paulo: UNESP – FCLAs – CEDAP, v.7, n.1, jun. 2011, p. 330.

<sup>479</sup> SILVA, J. G. da. Profusão de luzes... *Op. cit.*

### 2.2.1.1 Descrição do Frontão

O frontão triangular que coroa o antigo edifício do Cassino Fluminense é composto por treze figuras . Em cada canto do frontão aparece um pequeno anjo voando com uma cartela [Imagens 52 e 53]. No centro do mesmo encontramos a figura de um homem alado, vestido com coroa e saia de penas que porta em sua mão direita uma vara e na esquerda uma coroa de louro [Imagem 54]. Essa coroa vai ser tomada por uma das quatro figuras de mulheres que figuram ao lado direito do frontão<sup>480</sup> [Imagem 55] . Este grupo é composto por:

- Uma mulher tomando a coroa de louro das mãos da figura central, vestida com túnica clássica mostrando o seu seio esquerdo. É uma das duas figuras não coroadas de louro;
- Na frente dela, sentada, outra mulher, com as mesmas roupas, mostrando o seu seio direito, coroada de louro e tocando uma lira;
- Na direita dela, uma mulher sentada com as mesmas roupas, de costas, sem coroa de louro e tocando uma grande harpa;
- À extrema direita, uma mulher com as mesmas roupas, mostrando o seu seio direito, sem coroa de louro e tocando um pandeiro.

Simetricamente, no lado esquerdo aparece outro grupo de cinco mulheres com as mesmas vestimentas clássicas [Imagem 56]:

- Justo do lado da figura central, uma mulher em pé, mostrando seu seio esquerdo, sem atributos e coroada de louro, de costas à figura central;
- Na frente dela, sentada, uma figura com o busto descoberto, sem atributos e sem coroa;
- Do lado, uma mulher em pé, de costas à figura central, apoiada numa arpa, coroada de louro e mostrando seu seio direito;
- Do seu lado, em pé, uma figura de mulher, coroada de louro e com expressão de dor;
- No polo extremo, uma mulher sentada com o busto nu, coroada de louro, de costas à figura central, com expressão de dor e um instrumento musical quebrado em suas mãos.

---

<sup>480</sup> As especificações de direita ou esquerda se dão sempre desde o ponto de vista do espectador, exceto em caso de assinalar o contrario.

Imagem 52 - Anjos. Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro.

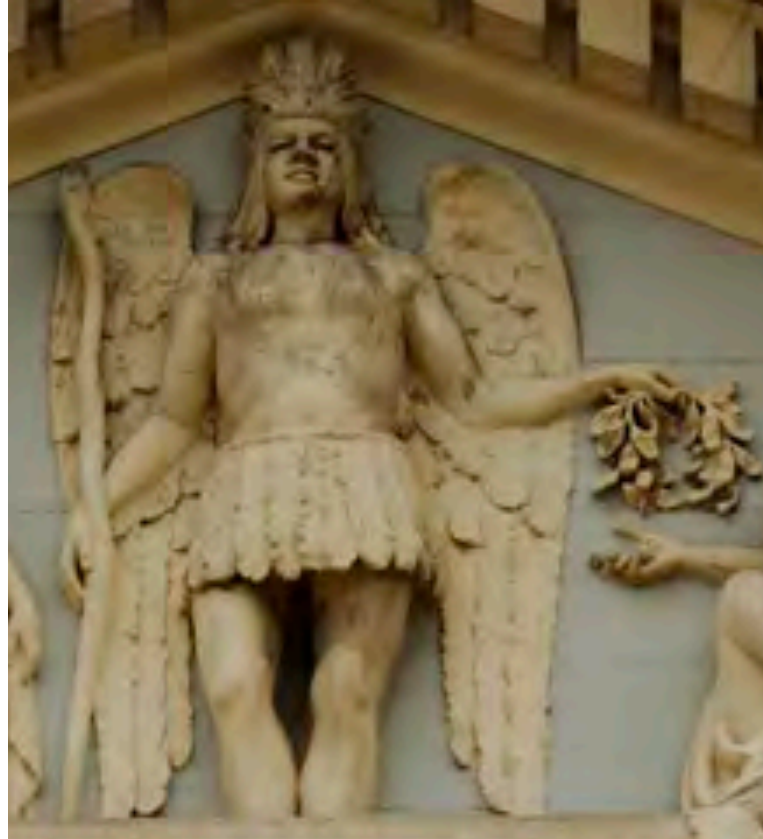


Imagem 53 - Anjos. Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro.



Fonte: <<http://orioqueorionaove.com/2012/10/19/automovel-club-do-brasil/>>

Imagem 54 - Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro.



Fonte: <<http://orioqueorionaove.com/2012/10/19/automovel-club-do-brasil/>>

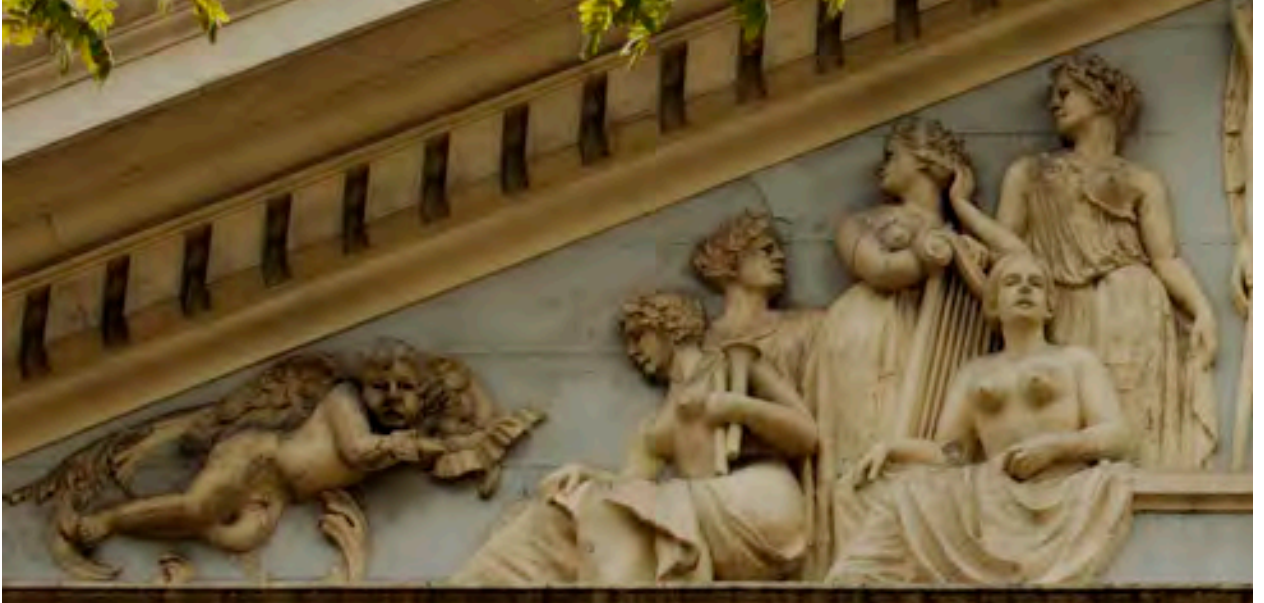
Imagem 55 - Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro.



Fonte: <<http://orioqueorionaove.com/2012/10/19/automovel-club-do-brasil/>>



Imagem 56 - Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro.



Fonte: <<http://orioqueorionaove.com/2012/10/19/automovel-club-do-brasil/>>

### 2.2.1.2 As interpretações do Frontão

No mesmo ano da finalização da obra, em 1857, *O Brasil Artístico*<sup>481</sup> traz a primeira notícia sobre ela: "A composição do baixo-relevo representa o Gênio do Brazil, presidindo as Musas, grupadas aos dois lados de modo a preencherem completamente o tympano da empena"<sup>482</sup>, descrição que retomam Vianna (1916) em *Das artes plásticas no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro em particular*<sup>483</sup>, Rocha-Peixoto (2004)<sup>484</sup>, Cavalcanti (2008)<sup>485</sup> e Zelesco (2010)<sup>486</sup>.

<sup>481</sup> A notícia, no entanto, não especifica se o finalizado foi a obra definitiva ou o modelo para a mesma., dizendo assim: *acabam de preparar o baixo-relevo da empena do Cassino Fluminense.*

<sup>482</sup> *O Brasil Artístico*, p. 94.

<sup>483</sup> VIANNA, E. da C. de A. "Das artes plásticas no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro em particular". *Revista IGHB*, v. 78, n. 132, 1916.

<sup>484</sup> ROCHA-PEIXOTO, G. *Arquitetos do Brasil Imperial: a obra arquitetônica dos primeiros a alunos da Academia Imperial de Belas Artes*. Tese de doutorado em Historia Social, IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

<sup>485</sup> CAVALCANTI, N. O. 2008, *Op. cit.*, p. 94-100.

<sup>486</sup> ZELESKO, 2010, *Op. cit.*

Gustavo Rocha-Peixoto<sup>487</sup> identifica a figura central como uma alegoria do Brasil, por seguir a tradição de representar a América ou o Brasil com atributos indígenas, que ao mesmo tempo alude ao Apolo Musageta, divindade tutelar das artes e símbolo de civilização, que aparece circundado pelas Musas, as quais identifica pelos atributos. Assim, o frontão "é uma visão alegórica do ideal de uma pátria brasileira assinalada pela beleza e pelo progresso"<sup>488</sup>.

Nireu de Oliveira Cavalcanti<sup>489</sup> atribui diretamente a autoria do Cassino e do frontão a Manuel de Araújo Porto-Alegre. Partindo desta premissa, examina a obra como uma índia que "induziu uma discussão entre arquitetos, escultores, críticos e historiadores da arte e pesquisadores de gênero"<sup>490</sup>. O autor analisa a obra em função de seus atributos, entre os que identifica o arco e a flecha, concluindo que a figura se corresponderia com um guerreiro. A suposta androginia se corresponde com o que autor considera um hibridismo humano animalesco ou angelical e um hibridismo cultural, que une o indígena e o europeu de fundo cristão ou clássico. A conclusão obtida é que representa "um compromisso simbólico com a nação"<sup>491</sup>. Lucas Zelesco<sup>492</sup> realiza um estudo monográfico deste tema. Parte desta descrição:

neste tímpano, denominado o Gênio do Brasil presidindo às Musas, está um índio musageta alado, representado no ato de coroar de louros nove figuras femininas em indumentária clássica, que portam consigo instrumentos ligados às Artes, estando todo o conjunto cercado por dois érotes.<sup>493</sup>

Ao observar o frontão, encontramos uma divergência com esta descrição. Cinco das mulheres já estão coroadas, quatro delas no lado esquerdo, enquanto uma delas está recebendo a coroa. O frontão coloca o índio no contexto de indianismo romântico da época, onde é tomado como representante do original e local do Brasil, como símbolo do nacionalismo. Segundo o autor, as construções indianistas unem as ideias de um país uno e fértil com uma determinada imagem do índio como o natural do Brasil<sup>494</sup>, mas um índio vago, sem identidade definida, caracterizado como contraposição ao branco.

---

<sup>487</sup> ROCHA-PEIXOTO, *Op. cit.*, p. 129.

<sup>488</sup> *Ibidem*.

<sup>489</sup> CAVALCANTI, N. O. 2007, *Op. cit.*

<sup>490</sup> *Ibidem*, p. 98. Desconhecemos esta polêmica e quem são os seus participantes.

<sup>491</sup> CAVALCANTI, N. O. 2007, *Op. cit.*

<sup>492</sup> ZELESCO, 2010, *Op. cit.*

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>494</sup> *Ibidem*, p. 32.



O gênio se apresenta, segundo o autor, como superior, tanto pela sua posição quanto pelo ato de coroar, mas também pode-se analisar como se as musas não estivessem debaixo do Gênio e este vai levá-las com ele quando abrir suas asas para o futuro nacional que visualiza. Deste modo, o Gênio, sentindo-se limitado, busca o que pode completá-lo, aceitando a cultura europeia, mas não como superior. O gênio toma o que pode ajudá-lo a partir do modelo europeu, mas mantendo seu caráter próprio.

Quanto às musas, não representadas individualmente com seus atributos senão com um sentido geral das artes, ressalta sua passividade, já que estão sendo presididas, coroadas, e são, mais do que as artes, um sistema cultural, o sistema clássico, capaz de educar e civilizar pelo seu desenvolvimento e refinamento. Elas representam a civilização, a cultura erudita, e Lucas Zelesco acha estranho que elas estejam sujeitas à natureza, e não ao contrário. Para o autor, a explicação é que o gênio não só representa o natural senão que reúne em si mesmo todas as potências da nação, também as não desenvolvidas.

Estabelece o autor um paralelismo entre o frontão e *O Guarani* de José de Alencar, já que em ambos se representa o índio como natureza, masculino e ativo, e o europeu como cultura, feminino e passivo, cuja união parece impossível, mas se realiza pelo amor encarnado nos anjos. Estes anjos são a força primária universal do amor, que propicia uma hierogamia, uma união entre o elemento natural, o gênio, e o elemento cultural, mais erudito, representado pelas musas, para gerar um novo Brasil.

Deste modo, e compreendendo o que o Gênio e Musas estão representando a fachada do Cassino Fluminense revela-se uma fala eloquente na qual são narradas as origens primordiais, e, simultaneamente, os caminhos pelos quais deve seguir a nação brasileira, que nascida da coragem, força e virtudes naturais da terra, aprende com a cultura europeia o que há de melhor nos campos da arte, do saber e das ciências, unindo os dois mundos para construir um futuro grandioso.<sup>495</sup>

Com efeito, o frontão nos fala de construção da nação, de progresso, de civilização, do conceito de Brasil e sua transposição a uma imagem artística. Nesse sentido, as seguintes perguntas se colocam: qual é a linguagem que utiliza? quem esta detrás da ideologia? quais são os referentes e qual a explicação da iconografia presente? É interessante, por exemplo, o fato da evidente oposição de significado entre as mulheres da direita, ativas, tocando os seus instrumentos, atentas ao Gênio, e as da esquerda, que se situam de costas ao Gênio, com caras doentes, sem tocar os instrumentos, um deles inclusive quebrado, que tem uma grande

---

<sup>495</sup> ZELESCO, 2010, *Op. cit.*, p. 44.

importância para o entendimento da obra. Tampouco encontramos explicação para o fato de estas figuras doentes aparecerem coroadas, enquanto as outras, se esforçando em seu labor, excetuando uma ou outra que estão prestes a receber o louro, não vestirem sua coroa. Por que se tem identificado a figura central do frontão com o Gênio do Brasil? De onde vem e como se forma esta representação? Quais são suas características e seus usos?

Partiremos de algumas premissas diferentes às dos citados autores. Ainda que a mensagem do frontão se enquadre dentro da arte oficial e do intento civilizatório do Império, o frontão apresenta mais matizes, mais níveis de leitura e algumas peculiaridades que precisam de algumas explicações. Tentaremos demonstrar aqui como este frontão se conforma não só como imagem do Brasil, mas também como imagem do Império e do imperador, que utiliza símbolos já presentes e afiançados no imaginário coletivo brasileiro, para transmitir uma mensagem, além de artística e de mecenato, fortemente política.

### 2.2.2 Quem é o Gênio do Brasil?

O gênio é definido como o espírito que se supunha acompanhar o homem para inspirá-lo ou protegê-lo<sup>496</sup>. Num dicionário norte-americano de 1849 se define assim: "a protecting spirit, analogous to the guardian angels invoked by the church of Rome.(...) the name Genius itself is Latin, it is connected with genitus, and equivalent in meaning to generator or father"<sup>497</sup>.

Podemos considerar, então, o gênio como um protetor ou anjo da guarda, de uma pessoa, o gênio do imperador; de um coletivo, o gênio de uma cidade ou nação; de um elemento natural, o gênio dum rio; de uma instituição, o gênio do senado; ou um conceito abstrato, tal como a liberdade ou o patriotismo.

No caso da representação nacional, o Gênio "supone una caracterización espiritual, anímica, de la idea de nación (espanhola), que, por supuesto, se repite en otros países durante

---

<sup>496</sup> *Dicionário Priberam*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/>> Acesso em: 14 de maio de 2013.

<sup>497</sup> SMITH, W. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Boston: C. C. Little e J. Brown, 1849, p. 241-242.

varias décadas"<sup>498</sup>. É o gênio quem defende a pátria, a nação, a liberdade do seu povo, se entrelaçando com os conceitos de pátria e liberdade, como sucede no caso espanhol, português, francês ou brasileiro.

O forte golpe que provocou na Europa a aparição de Napoleão e a mudança drástica do panorama europeu fizeram com que a tirania, a liberdade e a identidade dos povos se convertessem, então, em um tema recorrente, especialmente na Península Ibérica, que viu seu território completamente invadido, com o rei espanhol preso e o português cruzando o mar fugindo do inimigo. Aí toma muita força a ideia de nação, que se vê refletida em alegorias como os gênios do patriotismo, da liberdade ou dos diversos países [Imagens 57, 58 e 59], que aparecem na imprensa carioca da época, falando tanto da Inglaterra quanto da Espanha. Vejamos o caso da Inglaterra:

A Revolução Franceza, Quando esta reunindo todos os seus meios e recursos na mão do Despota mais trublento, e immortal, que tem visto os Seculos, se tornou mais formidável, e parecia absolutamente irresistível; então o Genio da Inglaterra tomou igualmente huma energia desconhecida, suas Esquadras inundarão todos os mares, arrebatarão o Tridente a Neptuno, e assentarão o seu Imperio nas margens do Soberbo Albião.<sup>499</sup>

Imagem 57 - João Cardini. *Batalha do Vimeiro*, circa 1808. Gravura a buril e água forte. 268 x 199 mm. Biblioteca Nacional de Portugal.



<sup>498</sup> REYERO, C. *Alegoría, nación y libertad: el Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI, 2010, p. 53.

<sup>499</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 8 de agosto de 1811.

Imagem 58 - Domingos Antônio de Sequeira. O gênio da nação portuguesa, 1812. Óleo sobre tela.



Fonte: <<http://people.ufpr.br/~lgeraldo/brasil2imagensA.html>>

Imagem 59 - Francisco Pérez del Valle, Gênio do Patriotismo, 1840, Modelo de Esteban de Ágreda, 1823. Monumentos aos mortos por Espanha.



Fonte: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Patriotismo#mediaviewer/Archivo:Patriotism\\_by\\_Francisco\\_Pérez\\_del\\_Valle\\_\(Madrid\)\\_01.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Patriotismo#mediaviewer/Archivo:Patriotism_by_Francisco_Pérez_del_Valle_(Madrid)_01.jpg) Madrid.>

Em relação a Espanha, lemos: "a invasão francesa da Península Ibérica parece que hum Gênio Protector quer levantar a liberdade Hespanhola sobre as ruínas da tyrannia Franceza"<sup>500</sup>. Desde 1808 os patriotas espanhóis promoveram imagens do gênio do patriotismo liberando a Espanha dos tiranos, como vemos com ocasião das comemorações da

<sup>500</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 18 de julho de 1819.

promulgação da Constituição espanhola de 20 de março de 1812. Na casa do embaixador de Portugal em Cádiz, colocou-se a representação "de una matrona vestida de guerrera, con el león a los pies, los dos mundos en actitud de presentar un Gran libro, en el cual está escribiendo el Genio del patriotismo la palabra Constitución"<sup>501</sup>.

O teatro também é um veículo especialmente efetivo na difusão destes conceitos de patriotismo e liberdade associados às figuras dos gênios nacionais: "Iluminou-se o Theatro de S. Carlos (...). A peça representava o Gênio da Nação chorando a ausencia da Augusta Familia Real, e as Artes, e Sciencias adormecidas; mas tudo desperrou ao estrondo, que fazia o Exercito Inglez, que acabava de sacudir o nosso jugo"<sup>502</sup>. O uso das alegorias é muito frequente nos elogios dramáticos, que foram extremadamente populares entre os finais do século XVIII e meados do século XIX. Durante os anos de lutas entre a facção liberal e a absolutista foram escritas numerosas composições deste tipo, frequentemente carregadas de alusões políticas. Entre estas alegorias destaca-se a do Gênio nacional português, como no caso de *Ulisseia libertada*, obra de Miguel António de Barros, que gira em torno à conquista e posterior liberação de Portugal, originalmente representado em Lisboa em 1808, mas que se publicou também no Rio de Janeiro em 1809<sup>503</sup>.

Este tipo de elogios costumava ser publicado e representado em festividades importantes, nos dias da festa nacional, e aniversários dos monarcas e sua família. Assim o define *Debret*: "tratava-se de um prólogo longo, realçado ao fim com alegorias, coros, danças, geralmente acompanhados de improvisações poéticas de autores que também compunham a plateia, cujo tempo demandado enfarava impunemente todo o resto do auditório"<sup>504</sup>.

---

<sup>501</sup> REYERO, 2010, *Op. cit.* p. 44.

<sup>502</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 2 de agosto de 1809.

<sup>503</sup> LEEUWE, A. van; HORA, E. "Joaquina Lapinha, atriz. Da sua participação na cena lírico-dramática luso-brasileira". *Revista eletrônica de musicologia*, v. XII, mar. 2009. *No frontispício deste libreto, encontramos o seguinte: ULISSEA LIBERTADA: / DRAMA HEROICO / COMPOSTO / POR / MIGUEL ANTONIO DE BARROS / PARA SE REPRESENTAR NO REAL THEATRO DO RIO / DE JANEIRO EM O DIA DE S. JOAÕ 24 DE JUNHO / DE 1809 EM APPLAUSO AO NOME DE / S. A. R. / O / PRINCIPE REGENTE / NOSSO SENHOR. / [brasão real] / RIO DE JANEIRO. / 1809. / NA IMPRESSÃO REGIA. / Com Licença de S. A. R.*

<sup>504</sup> TREVISAN, A. R. "A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret". *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_jbd\\_art.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm)> Acessado em: 21 maio 2013.

### 2.2.2.1 O Gênio do Brasil como símbolo de união do Império. A restauração da Bahia.

A primeira menção encontrada sobre o Gênio do Brasil se remonta ao ano 1810 quando o comerciante inglês John Luccock, ao narrar as festividades do casamento da Infanta D. Maria Teresa e D. Pedro Carlos, explicita: "O gênio do Brasil fez sua aparição, representado por um índio a cavalo [...]"<sup>505</sup>.

De novo, em um festejo real aparece a figura do Gênio, neste caso com motivo da coroação do rei dom João VI em 1818, fato que foi festejado com festas patrióticas por todo o país. Em duas delas, as de Tejuco, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, o Gênio de Brasil aparece representado em duas bocas de pano. No primeiro caso, foram Spix e Martius<sup>506</sup> que deram notícia da representação de uma peça tragicômica *A noiva reconquistada*:

cujo pano da cena representava o gênio do Brasil, pisando a hidra da desunião, oferecendo aos habitantes um molho de espigas. Essa pintura era obra de um Brasileiro que, sem estudos, depusera tão bem as figuras e tão proporcionadas, além do colorido muito adequado, que em tal painel se reconhecem, com prazer, sinais de belas qualidades artísticas na gente deste país.<sup>507</sup>

Numa outra descrição da mesma tela afirma que nela o "gênio do Brasil está pisando a hidra da desunião. Uma vez cumprida a tarefa de matar a hidra, como fez Hércules em um de seus doze trabalhos, nada mais haveria que pudesse atrapalhar a união feliz entre Portugal e Brasil"<sup>508</sup>.

No Rio de Janeiro, Jean-Baptiste Debret<sup>509</sup> realiza um fundo para uma representação no Teatro Real. Nas diferentes opiniões este fundo foi feito para o drama *Himeneu*, drama alegórico em quatro atos que tecia elogios à monarquia lusitana, onde se apresenta a tela *Bailado histórico*<sup>510</sup>, tanto para o Elogio a dom João VI<sup>511</sup>, composição da qual já falamos e muito dada ao uso das alegorias com fins políticos, quanto para um baile chamado *O triunfo*

<sup>505</sup> GUTIÉRREZ, A. O "Guaraní e a construção do mito do herói". *Revista de Letras*, n 29 (2), v. 1, jan./jul. 2009, p. 9.

<sup>506</sup> BARREIRO, J. C. "Minas e a aclamação de D. João VI no limiar da formação do Estado-Nação brasileiro: memórias, conflitos e sedições". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25 n.50 Jul/Dez. 2012.

<sup>507</sup> PEREZ, L. F. "Festas e viajantes nas Minas oitocentistas". *Comunidade Virtual de Antropologia*. São Paulo v. 39. n. 1, 2008. Disponível em: <<http://antropologia.org.br/arti/colab/a39-lfreitas.pdf>> Acesso em: 18 maio 2014, p.46.

<sup>508</sup> BARREIRO, Op. cit.

<sup>509</sup> Pano-de-boca do Teatro da Corte (1818), 9,9 x 18,5 cm, aquarela, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>510</sup> SCHWARCZ, 2008, O sol do Brasil... *Op. cit.*, p. 222.

<sup>511</sup> TREVISAN, *Op. cit.*

do *Brasil*, em cujo intervalo foi apresentada a tela. "O quadro finalizava e corporificava a idéia do triunfo, porque o Brasil conhecia a honra de ter um rei e requeria o aplauso do cortesão e súdito"<sup>512</sup>.

Dado o caráter efêmero destas representações, é muito difícil conservar rastros que nos permitam comprovar como, de fato, eram. No caso do Rio de Janeiro se conservam dois testemunhos: a gravura da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* [Imagem 60], e a aquarela original de Debret conservada na coleção Castro Maya. Entre estas duas obras existe uma diferença substancial. A gravura deixa de fora, por ambos lados, parte da aquarela, onde se apreciam outros personagens, não sabendo se precisamente são eles os que menciona Schwarcz ao descrever a aquarela, quando identifica entre as figuras que cercam o rei dom João VI, sustentando as representações de Portugal, Brasil e Algarves, alegorias greco-romanas como o Gênio Tutelar, a Discórdia, a Fortuna e a Fama<sup>513</sup>.

Imagem 60 - Jean-Baptiste Debret, *Décoration du ballet historique. Donné au Théâtre de la cour, a Rio de Janeiro, le 13 mai 1818 : à l'occasion de l'acclamation du Roi D. Jean VI et du mariage du Prince Royal D. Pedro, son fils.* Gravura. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.



Fonte: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624530129>>

Além das peças teatrais, a coroação de dom João contou com o aparato de arcos triunfais e decorações tradicionais nestes eventos. No arco do Largo do Paço, no Rio de Janeiro, oferecido pelo Senado da Câmara, a figura central do monarca se rodeia das figuras de dois gênios que simbolizavam o Brasil:

<sup>512</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.* p. 237.

<sup>513</sup> SCHWARCZ, 2008, *O sol do Brasil... Op.cit.*, p. 222. Segundo a autora, a decoração foi feita em 1834.



o qual na figura de um gentil, e engraçado índio, todo absorto de prazer, ofertava de joelhos a S. A. os seus tesouros, para os quais apontava com a mão esquerda; e sustentando com a mão direita o coração, o oferecia ao mesmo real senhor com estas palavras, que se liam, como saindo-lhe da boca: Mais que tudo o Coração.<sup>514</sup>

Também muitos personagens notáveis desejavam honrar ao monarca, e, para isso, enfeitaram suas residências particulares com iluminações. Numa delas, encomendada por Amaro Velho da Silva, um dos mais ricos negociante da cidade, se apresentavam três figuras simbolizando as virtudes do imperador: Verdade, Fidelidade e Justiça. Na segunda apareciam três gênios dos reinos unidos dentro do templo da imortalidade<sup>515</sup>.

Associado de novo a um monumento efêmero, no Museu Imperial de Petrópolis se conserva um desenho a sépia e fusain<sup>516</sup>, 85x68 cm<sup>517</sup>, realizado por Auguste Taunay, assinado e localizado no Rio de Janeiro, em 1822 [Imagem 61]. Concebido tradicionalmente como um projeto para um baixo relevo, nesta obra, *Grupo alegórico da Restauração da Bahia*<sup>518</sup>, o artista escolheu uma figura completamente clássica,

hum bello quadro em que allegoricamente se representava o Genio do Brazil na figura de hum mancebo vestido de armas brancas; tendo no braço esquerdo hum Escudo com a cabeça de Meduza com o qual repelia os três monstros, A Anarchia, a Discordia, e a Intriga, que precipitados huns sobre os outros hiam cahindo por terra. Na mão direita tinha huma espada, e a este lado lhe ficava a Bahia symbolisada em huma gentil Dama abraçada com o Templo da Paz, onde se lia a epigrafe, União.<sup>519</sup>

---

<sup>514</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.*, p. 221. As iluminações, segundo Souza, (p. 225), eram usadas com muita frequência nas festas e comemorações. Estavam formadas por materiais baratos, como velas, luzes, transparências, cera, pavio, e podiam incluir sons e fogos de artifício. Estes sinais de regozijo público eram encomendados a engenheiros e maquinistas.

<sup>515</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.*, p. 221.

<sup>516</sup> TAUNAY, *Op. cit.*

<sup>517</sup> BANDEIRA, *Op. cit.*

<sup>518</sup> *O Jornal do Brasil*, 27 de agosto de 1941 afirma que este esboço foi feito para um monumento público a erigir na Bahia, mas na maioria da crítica aceita-se que foi um estudo para baixo-relevo. O dato encontrado na imprensa da época, *Gazeta do Rio de Janeiro* de 25 maio de 1822, assinala que foi utilizado em forma de quadro numa homenagem fúnebre aos caídos na guerra da Bahia.

<sup>519</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 25 de maio de 1822.

Imagem 61 - Auguste Taunay, Ao Gênio do Brasil, 1822. Desenho a sépia e fusain. 86x85 cm. Museu Imperial de Petrópolis.



Fonte: <[http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/taunay\\_august\\_marie02.htm](http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/taunay_august_marie02.htm)>

A relação do Gênio do Brasil, neste momento, com os gênios nacionais e do patriotismo se faz clara em algumas gravuras, como a Caricatura que representa Espanha sob a forma de uma cidade fortificada e sobre ela vela o Gênio do Patriotismo [Imagem 62]. Nela aparece uma série de alegorias sobre a liberdade da Espanha diante da invasão francesa. Desenvolvem-se duas batalhas ou enfrentamentos: um animal e outro humano. O leão espanhol vence a águia francesa, enquanto o Gênio do Patriotismo derruba um general francês, possivelmente Jean Andoche Junot, comandante da campanha na Península Ibérica, que cai no chão, com uma coroa e uma máscara embaixo dele. O Gênio do patriotismo aparece relacionado com a figura do rei, que sustentado por um anjo, preside a composição, na posição central e mais alta, e quase saindo dele, como uma prolongação do seu braço, o

patriotismo libera a nação espanhola, porque no final corresponde ao rei a façanha de vencer o inimigo e se apresentar como salvador da pátria.

Imagem 62 - Caricatura que representa Espanha sob a forma de uma cidade fortificada e sobre ela o Gênio do Patriotismo.



Fonte. <[http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/reyes\\_y\\_reinas/pcuartoniveldda9.html?conten=imagenes&pagina=imagenes5.jsp&fqstr=1&qPagina=0&qImagen=5](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/reyes_y_reinas/pcuartoniveldda9.html?conten=imagenes&pagina=imagenes5.jsp&fqstr=1&qPagina=0&qImagen=5)>

Esta mesma ideia é a que se oferece na Restauração da Bahia, na qual aparece o Gênio do Brasil, do mesmo jeito que aparece o Gênio do Patriotismo, protegendo o território, Espanha como uma cidade e Bahia como uma mulher indefesa, mulher que recolhe elementos iconográficos do velho continente, como aparece numa outra gravura, *Alegoria à Invasão do Porto pelos Franceses*, [Imagem 63], circa 1809, de novo em relação com a invasão Napoleônica, onde a representação da cidade do Porto responde aos mesmos moldes que a representação da Bahia. Por outra parte, na gravura espanhola e no desenho de Taunay existe uma coincidência muito clara na hora de nomear os monstros que acompanham a invasão e as revoltas, como são no caso brasileiro, *A discórdia*, *A anarquia* e *A intriga*. Nas duas gravuras se repetem dois elementos, a máscara, que bem pode ser a da intriga, e a coroa, onde lemos a palavra *tiranía*. Taunay está recorrendo a elementos propagandísticos do Antigo Regime e das monarquias europeias, especialmente do período da invasão napoleônica, destacando os gênios do patriotismo e os gênios nacionais, elementos patrióticos no final.

Imagem 63 - *Alegoria à Invasão do Porto pelos Franceses, circa 1809*. Gravura a buril e água forte. 211 x 278 mm, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães.



Fonte: [http://estoriasdevidas.blogspot.com.es/2009\\_03\\_01\\_archive.html](http://estoriasdevidas.blogspot.com.es/2009_03_01_archive.html)

Esta primeira representação plástica do Gênio do Brasil, segundo o visto, retoma elementos patrióticos e libertários, monárquicos no caso europeu, de defesa de um território, que também aparece com as mesmas intenções, mas com sentido republicano, como é o caso da medalha *Libertas Americana*, em que a mesma retórica é usada num sentido contrário, como representação da França como protetora das colônias inglesas da América. O Gênio do Brasil se aproxima muito às representações das nações no Antigo Regime, como aparecem em algumas gravuras que representam a Velha e a Nova Espanha. Estas representações aparecem com vestiduras clássicas, com capacete, espada e escudo, às vezes com a representação da Medusa, e, sem dúvida, Taunay conhecia perfeitamente todas estas retóricas patrióticas e

nacionais, não à toa dedicou sua arte à propaganda imperial francesa. Assim concebeu um grande quadro representando o Gênio do Brasil, que foi a peça central de um mausoléu e uma missa dedicados, no dia 21 de maio de 1822, pelos cidadãos da Bahia aos mortos, tanto brasileiros quanto europeus, caídos na guerra daquela província, no templo de São Francisco de Paula, com a presença dos imperadores. Tão importantes quanto a imagem se constituíam as inscrições presentes no quadro:

O Regente do Brasil sabes quem é,/Que firme, resoluto e aguerrido,/A discórdia suplanta na Bahia/Restituindo a Província ao Reino Unido. Se vítimas fomos, gênio amado,/Vingança não pedi, mas só piedade/Evitar sim eu a discórdia continue/A exercer o furor da iniquidade.<sup>520</sup>

Nas outras faces do mausoléu se liam inscrições alusivas àquela piedosa ação, e eterna memória das vítimas, por quem se orava, concebidas nos seguintes termos:

Thus, lacrymas, que Tibi vovet Brazilia Mater,  
O'mestae Patriae Libera Sacra Cohors;  
Sidera dum pulsas incensa illius amore;  
Criminis auctor Acer mergitur elli luto:  
Luce Aeterni vos Saueta requiescite Manes;  
Vindictam metuit dura caterva ferox.

O Brazil te dedica incenso, e pranto,  
O'Sagrada porção da pátria aflicta;  
Por amor della em quanto aos astros sobes  
No immundo lodo se mergulha o crime,  
Gozai, ó Manes, do descanso eterno,  
Que exposto aos ódios se amedronta o monstro.<sup>521</sup>

Com diversas alusões à cultura clássica, tanto na língua, com inscrições em latim, quanto nas alusões a Marte, os Manes ou a serpente Cadmea, a mensagem oferecida pelo monumento é, essencialmente, a do patriotismo. A ideia da pátria, ainda antes da independência, é uma preocupação fundamental do Império. Objetiva-se criar na consciência coletiva a ideia de um bem superior, de uma entidade maior que transcende o indivíduo, pela qual é digno oferecer a vida, alcançando a vida imortal, como reflete uma das inscrições: "In perpetuum vivere intelliguntur, qui pro Patria crederunt./Eterna gloria tem quem á Patria o sangue deu, ou num fragmento de outra: Com fogo, e peito mais que varonil,/morrestes pela Patria; e a vossa sorte/Vos vai fazer viver além da morte"<sup>522</sup>.

<sup>520</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 25 de maio de 1822.

<sup>521</sup> *Ibidem*.

<sup>522</sup> *Ibidem*.

No fundo da mensagem encontramos a união do Império como prioridade principal, ameaçada pelo que será uma preocupação recorrente, deter o avance das ideias republicanas, que dominavam a maioria da América do Sul, e que se identificam com a anarquia diante da ordem dada pelo sistema monárquico. "(...) o mais exaltado Patriotismo consagra ao descanso, e a memoria de seos conterraneo; e dos que o não sendo, ali foram victimas da prepotência ou da ignorância dos que cuidam que bem governam, quando governam por systemas nunca d'antes imaginados"<sup>523</sup>. A mensagem, recebida pelos numerosos assistentes, se estenderia ainda mais, já que, devido à sua importância, o elogio fúnebre, recitado depois da Missa pelo padre Mestre Pregador Régio Fr. Francisco de Sampaio, seria publicado pela imprensa.

O Gênio do Brasil se configura já desde os começos como um elemento de união, como um instrumento de poder, uma imagem imperial para, ao longo de todo o império, difundir a ideia de união nacional em torno à monarquia. O Gênio que pisa a hidra da desunião, o Gênio que garante a paz será o gênio que permanecerá no ideário comum.

Os gênios da coroação de dom João VI que ofereciam suas riquezas e seus corações ao imperador, num papel submisso de aceitação, mais próximo às alegorias da América do período, ou que personificavam uma das partes do vasto Império português, passam a ter, como já tiveram em 1818, um papel ativo, um papel principal no bem estar da nação. Se os exemplos do casamento de dona Maria Teresa e os da coroação de dom João VI nos estão aproximando a uma concepção do gênio como uma entidade mais perto da personificação das características próprias de um território, com matizes de gênio como caráter ou personalidade de uma região, os exemplos de Spix e Martius e a Restauração da Bahia já apresentam o caráter político e ideológico que vai ser mais comum a partir de então, e que dá ao Gênio o papel de garantir a ordem e a prosperidade e proteger o Brasil da anarquia e desunião. O Império é o garantidor da ordem, assim como o Gênio é o garantidor da ordem.

---

<sup>523</sup> *Ibidem.*

### 2.2.2.2 O Gênio após a Independência (7 setembro 1822 – 7 abril 1831)

Desde o vivificador dia em que o Genio do Brasil acautelou a sua queda, permittindo que não fosse V. M. I. o que deixasse a nossa terra. Sim, Senhor, Pernambuco exultou, e seus habitantes se considerarão ditosos, des que o venturoso destino, mudando os planos de subversão traçados pelo seu máo fado, permittio que o Augusto Pai de V. M. I. consentindo em abandonar-nos, nos deixasse em V. M. I. o remédio a todos os males que nos ameaçavam.<sup>524</sup>

No breve período entre a Independência e a abdicação se tenta revestir a imagem do imperador como a melhor opção para o Brasil, que evitaria males e problemas para a nação. Essa ideia foi marcada na cerimônia de coroação, em que frei Francisco de Sampaio pronunciou o sermão que:

contava a história do mundo, desde a Grécia antiga até a turbulenta Revolução Francesa, vislumbrando na monarquia o melhor governo, aquele que combate e se contrapõe à anarquia; assim, D. Pedro aparecia como uma solução pacífica e, ao mesmo tempo, encaminhadora da obtenção da liberdade civil e política desejadas.<sup>525</sup>

Na carruagem do imperador, pintada por Francisco Pedro de Amaral por ocasião da coroação de dom Pedro I, aparecia, numa lateral, uma estátua em branco, representando o Gênio do Brasil, sustentando na cabeça a cifra de Pedro I, circundando-a uma capela de flores<sup>526</sup>. O uso dos gênios foi muito comum, assim a varanda de coroação de dom Pedro I incluía diversas figuras de gênios, que pendendo entre as colunas, sustentavam as *Reaes Insignias*<sup>527</sup>, além dos dois gênios que sustentavam a coroa imperial de talha dourada no salão do trono. Neste ponto, na opinião de Souza<sup>528</sup>, "no seu conjunto e volume, os gênios contribuíam para reforçar e reiterar o caráter metafísico do governante que vinha em meio aos cortejos"<sup>529</sup>.

<sup>524</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 25 de maio de 1822.

<sup>525</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.*, p. 279.

<sup>526</sup> RUSINS, A.T. "As carruagens imperiais no Brasil". *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. XLII, 2010.

<sup>527</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 10 de fevereiro de 1818.

<sup>528</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.* p. 222.

<sup>529</sup> *Ibidem*.

Por outro lado, a relação entre o imperador e o Gênio se converte em muito mais próxima. Em 1825 aparece a primeira menção na imprensa, como protetor da monarquia, poucos dias depois do nascimento do futuro Pedro II, como vigilante e protetor do príncipe. "Consta-nos que S. A. Imperial não tem soffrido o menor encommodo apesar da inconstancia da estação. A Providencia vigia ao lado de seu berço, e fora nos Porticos do Paço o Genio do Brasil está de sentinella effectiva"<sup>530</sup>.

### 2.2.2.3 O Gênio do Brasil na consolidação da nação. O projeto de unificação

Não por acaso, é no reinado de dom Pedro II quando o Gênio aparece com mais força, ocupando lugares privilegiados, e é frequentemente mencionado na imprensa e nos escritos da época. No tumultuado tempo da Regência, o Gênio aparece como garantidor de paz e união, como em um ato feito por patriotas portugueses em honra à rainha de Portugal.

... se vio o despota, symbolisado pelo genio do mal, affanar-se por lançar o povo luso nos ferros da escravidão, até que o genio do Brasil, representando o libertador, baixa as nuvens e sepulta o despotismo nos abysmos do inferno: a effigie da Rainha aparece ao mesmo tempo, e canta-se o hymno nacional portuguéz, no meio do entusiasmo geral dos espectadores; findo o qual, vivas á S. M. I. e á nação brasileira...<sup>531</sup>

De novo, um elogio dramático é onde aparece o Gênio. O déspota no caso da descrição da situação da província do Pará é o General Andréas, que impôs seu jugo de ferro, que, depois da sua anarquia, não devia estar mais no comando do estado. Este elogio que devia ser representado no teatro em 1838 dedicado à princesa Januária, cantado pelo Gênio do Brasil, reclamando a paz e o poder da monarquia sobre o Pará, desatou um conflito, quando o general Andreas, no Pará, apresou o autor, que foi deportado ao Rio de Janeiro.

Apresentava-se a ideia de um Pará federado com Januária como rainha, ideia considerada como perigosa pelas recentes rebeliões, ainda não totalmente extintas. Esta ideia afirma o que menciona o artigo, que:

---

<sup>530</sup> *O espectador nacional*, 16 de dezembro de 1825.

<sup>531</sup> *O Despertador*, 24 de abril de 1838.



pode servir de bandeira para os agitadores de novo desembainharem ali a sanguinária espada da anarquia, sobre o pretexto de quererem no seu seio a Augusta princeza: o que valeria um péssimo exemplo para as demais províncias do Brasil especialmente na época, tão fértil de commoções no império.<sup>532</sup>

É interessante como neste período se identifica o Gênio com as formas da natureza, como fez Thevenot em 1834:

Iludidos pelas configurações extravagantes de várias destas montanhas, nossa imaginação acreditaria perceber o gênio do Brasil deitado sobre seus vastos cumes: nosso olhar estava sob o encanto de uma natureza grandiosa e o horizonte vaporoso recuando os objetos parecia aumentá-los ainda mais<sup>533</sup>.

#### 2.2.2.4 Ordo et felicitas: A unificação política e a varanda de coroação de dom Pedro II

Ordem e felicidade. Essa era a clara mensagem que a elite política monárquica queria transmitir para o novo período da história do Brasil sob o cetro de dom Pedro II, coroado e apresentado ao seu povo no dia 18 de julho de 1841. Com ocasião desta celebração se acunha uma medalha comemorativa [Imagem 64], onde, segundo Schwarcz<sup>534</sup>, uma indígena coroa dom Pedro e pisa no dragão, sendo a coroa símbolo de civilização e o dragão símbolo da barbárie. A figura nos remete às representações da alegoria do Brasil, que coroa o novo imperador, fato comumente associado a ela, mas também ao Gênio, como vemos em 1865<sup>535</sup>, quando junto com a *Semana Ilustrada*, se oferece um canto heroico dedicado ao Imperador, escrito pelo doutor Tito Nabuco de Araujo, acompanhando a poesia uma litografia representando o Imperador coroado pelo Gênio do Brasil.

---

<sup>532</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 24 de novembro de 1838.

<sup>533</sup> TORRÃO FILHO, A. "Arquitetura da alteridade: imagens conceituais da cidade luso-brasileira na literatura de viagem francesa e britânica". *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP 13 a 17 de julho de 2008.

<sup>534</sup> SCHWARCZ, L. M. *O império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Não fica claro se seria o indígena ou a indígena.

<sup>535</sup> *Correio Mercantil*, 12 novembro 1865, afirma que foi publicado na *Semana Ilustrada*, n. 257.

Imagem 64 - Carlos Custódio de Azevedo. *Medalha comemorativa da coroação de Dom Pedro II*, 1841. Ferro. 0,50 cm. Museu Imperial de Petrópolis.



Fonte: <<http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/3883? mode=full>>

O indígena também pisa o dragão. Neste ponto podemos dizer que, entre as funções do Gênio, e a mais importante, desde o começo, é velar pela união do Império, pisar a hidra da desunião e anarquia, mas também América é representada pisando um animal. Diante das representações do Brasil, geralmente femininas e passivas, como veremos na gravura de Gianni [Imagem 65], em que uma representação feminina indígena da América era salva do monstro do despotismo pelo imperador. Aqui se dá uma mistura entre as atribuições do Brasil ou América e do seu Gênio.

Imagem 65 - Gianni. *Alegoria da coroação de dom Pedro I*, 1824. Gravura.



Fonte: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alegoria\\_juramento\\_constitução\\_1824.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alegoria_juramento_constitução_1824.jpg)>

A coroação de dom Pedro II, em 1841, constituiu uma das maiores festas do Império, onde as alegorias foram criadas com o propósito de representar os anseios da elite política do país e o perfil que o jovem Pedro deveria simbolizar diante da nação e, paralelamente, aos súditos do Império<sup>536</sup>. O artista escolhido para idealizar a representação plástica destes anseios na Varanda da Coroação do Imperador [Imagem 66] foi Manuel de Araújo Porto-

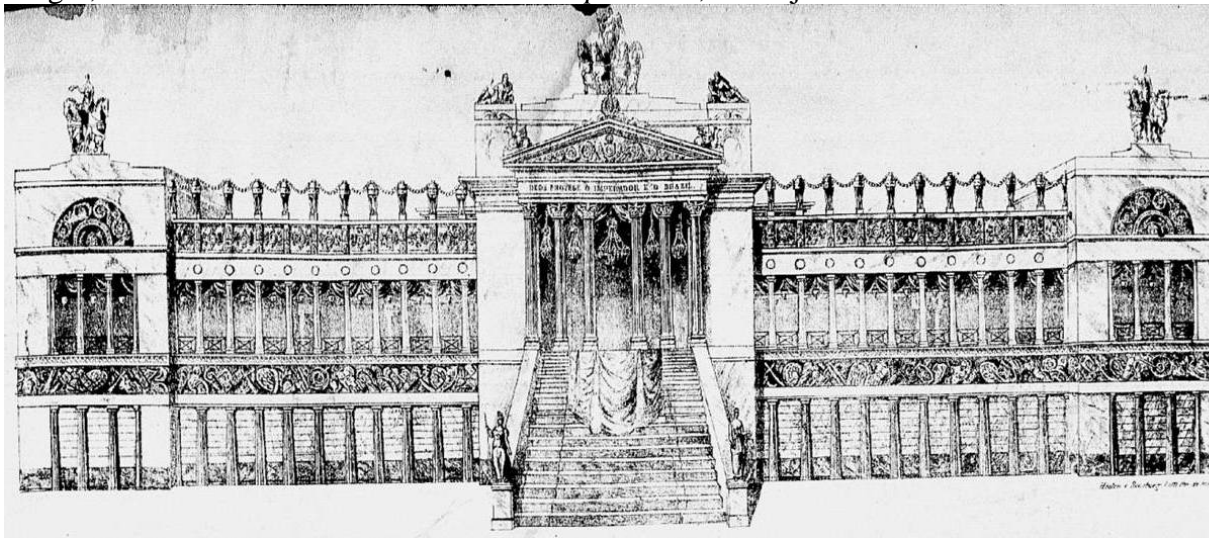
---

<sup>536</sup> SCHWARCZ, 2001. *Op. cit.* p. 22.

Alegre, quem colocou no lugar central a figura do Gênio do Brasil, realizada por Marc Ferrez<sup>537</sup>.

O ático é coroado por uma quadriga, em cujo carro triunfante está o Gênio do Brasil, tendo na mão esquerda as rédeas dos ginetes, e na direita o cetro Imperial. Foi a primeira vez que o Brasil viu uma quadriga na escultura.<sup>538</sup> Do lado norte ve-se a estatua colossal do Amazonas sentado e recostado sobre hum jacaré, tendo na mão esquerda a pá e na direita huma cornucopia cheia de fructos do Brasil: do lado do sul corresponde-lhe a estatua do Prata com iguais attributos. Estes dous rios gigantescos dão a denominação aos pavilhões.<sup>539</sup>

Imagem 66 - *Varanda da coroação de dom Pedro II*. Idealizada por Manuel Araújo Porto-Alegre, escultura obra de Marc Ferrez. *O Despertador*, 12 de junho de 1841.



Já em 1839 Porto-Alegre, como diretor da Comissão encarregada de levantar um monumento a dom Pedro I, redigiu um documento detalhando a aparência e iconografia do mesmo, que ocupava um lugar principal. À diferença das alegorias fluviais do monumento definitivo, o projeto de 1839 contemplava um pedestal com um relevo na frente apresentando o Gênio do Brasil, escrevendo sobre o escudo da Ciência a época da Independência do Império.<sup>540</sup>

Assim, na varanda de coroação, no centro do grande Império brasileiro, delimitado pelos rios Amazona e Prata, estava uma figura que com braço firme sustentava as rendas da

<sup>537</sup> A execução material das esculturas recaiu sobre Marc Ferrez, que realizou o Gênio além dos capitéis e as figuras dos rios Amazonas e Prata, que nomeavam os pavilhões laterais da varanda.

<sup>538</sup> *Jornal do Comércio*, 2 de julho de 1841.

<sup>539</sup> *O Despertador*, 12 de junho de 1841.

<sup>540</sup> Descrição das estátuas: equestre do Sr.D.Pedro I e pedestre do Conselheiro José Bonifácio, com orçamento assinado por Zeferino Ferrez e Augusto Henrique Vitório Grand Jean de Montigny, 1839. Manuscrito. I-46,23,1A – Manuscritos. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



nação, portando os sinais da realeza, o cetro imperial, e a coroa, neste caso de louro, símbolo clássico do triunfo. O Gênio converte-se numa alegoria do Império e do Imperador. Aparece de novo nesta construção efêmera o gênio, mas não o do Brasil, sobre o arco que acobertava o trono, conduzido por uma águia, símbolo da realeza, descendo com um ramo de palma em uma mão e uma coroa na outra, e olhando para o Imperador<sup>541</sup>. E o gênio, um mediador entre o divino e o humano, coroa e legitima o monarca.

No final, era o poder simbólico do rei que era apresentado, não somente pela varanda, senão por todos os fastos da coroação, com o intuito, mais evidente, de impedir a descentralização, que parecia iminente durante as Regências, em função de projetos de cunho mais republicano e das rebeliões que estouravam em diferentes pontos do território<sup>542</sup>.

#### 2.2.2.5 *O debate político. O Gênio, o índio, a monarquia e a república*

Na década de 1850 as alusões ao Gênio são numerosas e quase sempre ligadas a questões políticas. Publicaram-se vários folhetos com o tema. Em 1851, com caráter político também, "sahe á luz o Genio do Brasil mostrando em Scenas interessantes o espelho da verdade para o desengano dos homens, feito pelo mesmo autor da Aparição do Pico de Itajurú<sup>543</sup>. Offerecido aos cidadãos brasileiros verdadeiramente empenhados na felicidade de sua pátria"<sup>544</sup>. De novo, em 1853, aparece outro poema em folheto sobre o mesmo tema<sup>545</sup>.

É interessante apreciar como o discurso sobre o Gênio já não é monopólio exclusivo do Império, que mantém o mesmo discurso, senão que começa a ser utilizado por outras vozes com finalidades diferentes. Agora se converte, nessas falas, em uma entidade abstrata que remete com frequência à independência e aos desejos de maiores liberdades. A luta dialética entre os monárquicos e outros grupos tem um amplo eco nos jornais da época. Torna-se o Gênio do Brasil um instrumento de legitimação das posturas ideológicas. O que podemos ver no fundo é a possibilidade de uma opção política diferente ao Império, contida muitas vezes

<sup>541</sup> *Jornal do Comércio*, 2 de julho de 1841.

<sup>542</sup> SCHWARZ, 2001. *Op. cit.* p. 26.

<sup>543</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de janeiro de 1832.

<sup>544</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de outubro de 1851. O folheto continha 44 páginas e era vendido por 320 réis em diversas lojas da cidade. Desconhecemos o viés ideológico que apresentaria este folheto.

<sup>545</sup> MARANHENSE, I. J. F. Ao gênio do Brasil e do mundo, poema em folheto. 1853, em: MONIZ, F. F. de S. "O septenário poético é mesmo de Laurindo Rabello?" *Atas da VI Jornadas de Filologia*. Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, 2008.

pelo medo a novos distúrbios e enfrentamentos, ideia que o Império aproveita, para se representar como garantidor da paz e progresso da nação, tendo fora dele só anarquia e caos.

A situação se reflete em alguns textos, que não aprovam totalmente a monarquia, e veem maior perigo em sistemas republicanos, chamando a união em torno da constituição. Tal ideia fica clara neste fragmento: "O sceptro de ferro do absolutismo não é a vara de Moysés que fecundava rochedos. O barrete phrygio não é a coroa com que queremos ver adornada a liberdade entre nós"<sup>546</sup>. Frequentemente a constituição e os partidos políticos são ponto central do debate:

O genio do Brasil tão torturado por lutas pessoas e egoísticas daquelles partidos que ameaçãõ de destruir o paiz com suas bases sociaes, está cheio de esperançoso jubilo, aguardando os feitos da nova camara quatrienal, a qual tudo destina á grande obra de restabelecimento de nossa bella constituição: dessa arca que nos garante a liberdade e a ordem estável.<sup>547</sup>

A voz do Gênio, pela primeira vez, é usada para atacar a monarquia. No meio das lutas políticas, o Gênio do Brasil:

que teve o poder de quebrar, anel por anel, as brônzeas cadeas coloniaes, e que soube resistir com o seu nobre peito de aço às lanças lusitanas, resurge d'entre as ruínas constitucionaes, e com riso misturado de dor e desprezo diz: Sim, é monarchia, hoje sois tudo no Brasil,mas caminhaes sobre um volcão, e levais uma dynastia ás portas de um abysmo.<sup>548</sup>

Porém, é um caso excepcional, já que o Gênio continua muito ligado à propaganda imperial, frequentemente através dos elogios dramáticos. Assim, ligado de novo à monarquia, por ocasião do nascimento do imperador, se publicou em 1851 *A Harmonia celestial no Brasil ou O dia 2 de dezembro*<sup>549</sup>. É este um relato alegórico onde se reúnem, em torno à Quinta da Boa Vista, o gênio do Brasil, os gênios das diferentes províncias brasileiras, as ninfas, a Harmonia celeste, a Melodia, o Ritmo, as Musas, o Afeto e a Razão. A Harmonia desce do céu para cantar, junto à Melodia e ao Ritmo, as glórias do imperador, escolhido pelo Eterno, monarca perfeito, sorte do Brasil, cheio de virtudes:

(...) O gênio do Brasil durante o canto da Harmonia sahe também da sua gruta, e em trajes e com armas que symbolizãõ o estado selvagem e o da civilização, reunidos

<sup>546</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de maio de 1860.

<sup>547</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de fevereiro de 1857.

<sup>548</sup> *Correio Mercantil*, 13 de março de 1851.

<sup>549</sup> *Correio Mercantil*, 30 de novembro de 1851, p. 3.

actualmente no seu vasto solo poá se a ouvir á porta da gruta. E apenas a Harmonia conclue o seu canto, corre apressado e cheio de prazer a pedir-lhe que se não ausente, que fique no paiz para alegrar a gente, porque o doce reinado de Pedro II é digno della. Os gênios brasileiros, não podendo conter a sua emoção, exclamão que é esse o desejo delles todos. Gênio do Brasil diz que também tal é desejo de D. Pedro, apreciador dos seus sons maviosos.<sup>550</sup>

Devido a seu caráter celeste, a Harmonia deve voltar ao céu, mas garante ao povo brasileiro que ela deixará ouvir seus sons sempre que fiquem em paz e fieis ao monarca e à pátria. O Gênio do Brasil, conhecedor dos sentimentos dos outros gênios, faz-lhes jurar de novo, sobre a bandeira brasileira, uma eterna fidelidade, lutando contra quem tente alterar a paz. Para reforçar este juramento, o Afeto convida os brasileiros a se amarem reciprocamente como garantia de paz.

*A Marmota*<sup>551</sup> publica um interessante elogio-dramático em comemoração ao sete de setembro, independência do Brasil. Nela participam o Gênio do Brasil, Lysia, que personifica Portugal, a Liberdade e o Despotismo. A proposta do gênio aqui é uma amizade e aliança entre os povos irmãos português e brasileiro, mas respeitando a liberdade e a pátria brasileira.

O caráter libertador volta de novo associado ao gênio, identificando o despotismo com o inimigo colonizador português. Em 1856, diante do despotismo, com quem fala, o Gênio do Brasil diz o seguinte: "Por seculos tres tu reinaste,/Neste solo americano:/ venho hoje libertar/Este povo soberano!! O Brasil para vencer-te/Tem guaranis, tupinambás;/E outras muitas mais tribus/ Que com ellas dão-nos paz!"<sup>552</sup>.

---

<sup>550</sup> *Ibidem*.

<sup>551</sup> *A marmota*, 20 de setembro de 1859, Elogio Dramatico em commemoração a o dia 7 de setembro, aniversario da independência do Brasil, O. D. C. A´ Sociedade Petalógica, por Antonio Ignacio de Mesquita Neves. Personagens allegoricas: O Genio do Brasil, Lysia (Portugal), a Liberdade, o Despotismo e soldados portugueses.

<sup>552</sup> *Correio Mercantil*, 8 de setembro de 1860. Luiz Pedro de Alcantara Copioba.

### 2.2.3 Para uma nova leitura do Frontão do Cassino Fluminense

#### 2.2.3.1 Autoria material e intelectual

O Sr. Severo da Silva Quaresma, discípulo do cavalleiro Pettrich, e os Srs. Quirino Antônio Vieira e João Duarte de Moraes discípulos do fallecido professor de esculptura da nossa Academia de Bellas-Artes, Marcos Ferrez, acabam de preparar o baixo-relevo da empena do Cassino Fluminense.<sup>553</sup>

No mesmo ano de conclusão do frontão do Cassino Fluminense, ou pelo menos do modelo, contamos com a notícia da autoria da mesma. Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte Moraes foram os artífices do grupo escultórico. As vidas desses escultores têm sido pouco estudadas, figurando apenas em algum dicionário artístico<sup>554</sup> e sendo objeto de algumas referências esporádicas.

Desconhecemos o labor de cada um no frontão do Cassino, e, embora o estilo seja bastante homogêneo, é relevante assinalar que em relação à composição existe uma diferença entre o lado direito, muito melhor executado, onde as figura se distribuem mais harmonicamente no espaço, do que as do lado esquerdo, que formam um grupo mais amalgamado que deixa parte do espaço escultórico vazio. Esta questão da autoria não é diferenciada na própria época:

Executando este trabalho os seus autores deram um grande passo na carreira artística, justificaram a reputação em que eram tidos de moços hábeis e laboriosos, e mostraram que no nosso paiz não faltam talentos nem dedicação, mas somente boa vontade de proteger as artes e os artistas.<sup>555</sup>

Introduzimos aqui a questão de se a autoria material e intelectual do frontão corresponde às mesmas pessoas. Conhecemos o autor do projeto arquitetônico, Luiz Hoxse, e os autores materiais do relevo, Silva Quaresma, Quirino Vieira e Duarte Moraes. Levando em

---

<sup>553</sup> *O Brasil Artístico*, 1857, p.94.

<sup>554</sup> CAVALCANTI, 1973, *Op. cit.*

<sup>555</sup> *O Brasil Artístico*, p. 94.



consideração a ampla intervenção da diretoria no projeto de Hoxse, destacado desde seu começo como compilação de outros projetos, e a força do projeto de construção nacional, a importância do edifício, a mensagem e a iconografia proposta, a obra encontra-se em sintonia com as discussões das elites culturais e políticas, que se reuniam no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que assumiu o labor de construção da identidade nacional<sup>556</sup>, e especialmente com o discurso de Manuel de Araújo Porto-Alegre, cujos textos estão bastante próximos ao espírito e finalidade da obra. Embora não tenha sido encontrada uma vinculação direta, como assinala Migliaccio, o próprio Porto-Alegre, diretor da Academia Imperial de Belas Artes na época do frontão, é responsável pela inspiração de uma série de monumentos públicos que apresentavam o caráter civilizatório do Império, como o frontão da Santa Casa ou o monumento a dom Pedro I<sup>557</sup>.

### 2.2.3.2 Iconografia: o Gênio do Brasil

O aspecto deste gênio que preside o frontão do Cassino não é estranho depois do visto até agora. A sua representação alada, com coroa de louro, já apareceu na varanda de coroação de dom Pedro, idealizado por Araújo Porto-Alegre. A indumentária indígena de cocar e plumas também parece ser comum, já que eram "os trajes com que o gênio do Brasil se mostrava em todos os elogios dramáticos com que outr'ora se solemnisavão os dias de festa nacional"<sup>558</sup>.

O único atributo estranho é a vara, que já foi espada nas mãos do Gênio, se transformando depois em cetro imperial. Esta associação entre cetro e vara aparece em um artigo de Araújo Porto-Alegre, o criador do Gênio do Brasil portando o cetro, no mesmo sentido que estamos vendo. "He nossa crença, (...) que cedo esse sceptro, que huma nação entregou a hum braço juvenil, se converterá n'uma vara mágica, e que esse braço juvenil o manejará como Hercules a sua clava"<sup>559</sup>.

---

<sup>556</sup> GUIMARÃES, M. L. L. S. "Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional". *Revista Estudos Históricas*, v. 1, n. 1, 1988.

<sup>557</sup> MIGLIACCIO, *Op. cit.*, p. 240.

<sup>558</sup> *Correio Mercantil*, 26 de fevereiro de 1855. F. Octaviano.

<sup>559</sup> PORTO-ALEGRE, M. de A. *Minerva Brasiliense*, 15 de dezembro de 1843.

A vara sustentada pelo Gênio pode-se ler, pela postura majestática, e longe do sentido bélico de arma, como um elemento de poder. Seguindo o texto de Porto-Alegre, o cetro se converte em uma vara mágica, para acabar, como Hércules em seus doze trabalhos,

com o leão da corrupção, a hydra de anarchia, o javali da calúnia, os passaros stymphalidos da ociosidade, a cerva da intriga, o touro dos partidos, a mangedoura dos empregos os cavallos das cabalas, os pomos da urna eleitoral, as cataractas do rio das Amazonas, o Gerion da impunidade e o Cerbero da ignorancia, todos serão esmagados pelo braço potente e creador daquelle que preside aos destinos da terra de Santa Cruz.<sup>560</sup>

A vara do indígena, pela sinuosidade e pela forma que apresenta a parte superior, que tem um orifício central, lembra a forma de uma serpente, que aparece ligada à figura de Moisés: "Quando Faraó vos falar, dizendo: Fazei vós um milagre, dirás a Arão: Toma a tua vara, e lança-a diante de Faraó; e se tornará em serpente"<sup>561</sup>. Moisés também erigiu um poste com uma serpente de bronze para salvar o povo das serpentes que Deus fez descer do céu como castigo pelas queixas contra ele e Moisés proferidas pelos israelitas<sup>562</sup>. Em ambos os casos, Moisés é o responsável pelo milagre, que leva o povo escolhido à terra prometida. Porto-Alegre faz a analogia de novo entre o cetro e uma vara mágica, a vara milagrosa de Moisés, que promove o progresso e desenvolvimento:

O seu cetro será a vara de Moysés que fenderá o oceano, e dará hum livre curso á emigração europea: elle esboroará todos os rochedos de granito e os transformará em fontes e palacios, e riscará atravez de nossas montanhas hum crivo de estradas, que serão as linhas electricas da civilisação: o dragão, que repousa sobre o seu cimo, desdobrará suas amplas azas, e irá colher nas regiões longiquas outra corôa armilhar, outro circulo de estrellas, que engrandecerão as armas do imperio do Brasil.<sup>563</sup>

Várias são as analogias que se produzem entre o cetro dos Bragança e diversos elementos, como a vara de Moisés ou a vara mágica. Nesses casos, o cetro compartilha a mesma mensagem, a ideia de salvação, desse elemento como vencedor, além de fonte de progresso. No caso da vara de Moisés, encontram-se dentro da ideologia os diversos frontões europeus com os que se relaciona, que transmitem a mensagem das artes como promotoras do progresso, preocupação principal do Império Brasileiro, e no caso da vara mágica, relaciona-

<sup>560</sup> Ibidem.

<sup>561</sup> Exodus, 7.9.

<sup>562</sup> Números 21.4-21.9.

<sup>563</sup> PORTO-ALEGRE, M. de A. *Minerva Brasiliense*, 15 dezembro 1843.

se mais com os significados e a tradição do Gênio, como garantia da paz e exterminador dos problemas que padecia a nação. Não tendo, pelo momento, uma fonte que garanta, com absoluta certeza, o significado deste misterioso elemento, as hipóteses apresentadas condizem com o significado deste frontão, que refletem as preocupações principais do Império: a paz e o progresso, ambas encarnadas no imperador, fato que aparece reforçado se levamos em consideração que esta representação do Gênio do Brasil se encaixa entre o Gênio de Araújo Porto-Alegre, quem portava o cetro imperial, em 1841, e uma outra obra que representa o Império, e que, ainda não levando o nome de Gênio do Brasil, mantém os atributos dos Gênios do Brasil: os símbolos imperiais, como o cetro e o manto, de Araújo-Porto-Alegre, e o carácter indígena do Gênio do frontão, com as mesmas roupas e a mesma posição majestática.

### 2.2.3.3 As musas

As musas eram as divindades inspiradoras da música na opinião dos escritores mais antigos, e depois da poesia, das artes e das ciências. Suas origens não encontram uma unanimidade. Comumente são aceitas como filhas de Zeus e Mnemosyne, mas também se lhes atribuem outras ascendências. Seu número variou durante a história, desde três nos exemplos mais antigos, portando instrumentos musicais, até chegar a nove: *Calíope*, a musa da poesia épica, porta uma tábua e um estilete; *Clio*, a musa da história, aparece sentada com um pergaminho ou alguns livros; *Euterpe*, a musa da poesia lírica, porta uma flauta; *Melpomene*, a musa da tragédia, com uma máscara trágica, a clava de Hércules ou uma espada, veste uma coroa de folhas de vide e coturnos; *Terpsícore*, a musa da dança coral e da canção, com uma lira e o plectro; *Erato*, a musa da poesia erótica e a imitação mímica, com uma lira; *Polímnia*, a musa do hino sublime, aparece em atributos em posição pensativa ou meditativa; *Urania*, a musa da astronomia, com o globo terráqueo; *Thalia*, a musa da comédia e a poesia idílica, com a máscara cômica, com um cajado ou uma coroa de hera<sup>564</sup>.

---

<sup>564</sup> SMITH. *Op. cit.*

Imagem 67 - Frontão do Cassino Fluminense. 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Detalhe. Rio de Janeiro.



Fonte: <<http://orioqueorionaove.com/2012/10/19/automovel-club-do-brasil/>>

As figuras femininas têm sido identificadas com as Musas por seu número, nove, e suas vestimentas clássicas. Em relação aos atributos, apesar de não ostentarem os símbolos tradicionais descritos, não é alheio às representações das musas apresentarem somente instrumentos musicais. Além disso, a identificação do Gênio como Apolo Musageta contribuiu para reforçar esta ideia<sup>565</sup>, mas chama a atenção uma diferença entre elas, que se estruturam em dois grupos, mas não somente por causa do espaço, senão como vemos pelas suas atitudes

---

<sup>565</sup> ZELESCO, 2010, *Op. cit.*

e atributos, o que não aparece em outras representações. Por uma parte, podemos observar o lado direito, que se compõe de quatro mulheres, das quais três tocam seus instrumentos - harpa, lira e pandeiro -, e uma recebe a coroa de louro do Gênio. Delas só uma aparece coroada, a que toca a lira, e outra, sem instrumento, recebe o louro. Em contraposição, no grupo esquerdo, quatro das cinco mulheres aparecem coroadas, mas nenhuma delas toca seus instrumentos, uma harpa e uma trombeta, neste caso quebrada em duas partes [Imagem 67], as duas primeiras aparecem de costas à figura central, das duas seguintes, com expressões de dor, a do extremo também aparece de costas. Neste grupo, a figura sentada mais próxima ao Gênio não apresenta atributos e parece fora da cena, olhando para o espectador.

Estas musas não representam uma ou outra arte concreta. Seus atributos, todos musicais, são comuns na representação das musas, e muito apropriados para um lugar dedicado à música e à civilização. No seu conjunto simbolizam as artes, por isso devemos procurar em que momentos as artes estiveram nesse estado de decadência. Esta representação das musas aflitas, das artes paralisadas e em triste estado, se associa já em 1809 à ausência da família real: "Iluminou-se o Theatro de S. Carlos (...).A peça representava o Gênio da Nação chorando a ausencia da Augusta Familia Real, e as Artes, e Sciencias adormecidas; mas tudo desperrou ao estrondo, que fazia o Exercito Inglez, que acabava de sacudir o nosso jugo"<sup>566</sup>.

A presença do monarca é necessária para as artes, como no caso dom João VI que aparece como benfeitor das artes e do comércio acolhendo suas homenagens num baixo-relevo no arco triunfal idealizado por Debret e Montigny por ocasião da sua coroação<sup>567</sup>. De novo, aparece esta ideia numa gravura [Imagem 68]<sup>568</sup> comemorando a volta de dom Miguel ao reino, que salva as artes, quase alcançadas e danificadas durante a sua ausência. Do mesmo modo, as artes e as ciências também se veem totalmente destruídas na gravura alegórica sobre a ida de dom João ao Brasil [Imagem 69]<sup>569</sup>. Na parte inferior esquerda aparecem as artes e outros instrumentos destruídos, além de uma serie de personagens que pedem ao rei para voltar, acompanhado pela seguinte legenda [Imagem 70]:

Os fados respondem por Espadanas de Luz, ás Virtudes que as imprecão foragidas, e afflitas. A fortuna de Napoleão tem o limite marcado no momento em que hum

<sup>566</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 2 de agosto de 1809.

<sup>567</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.* p. 219.

<sup>568</sup> Litogravura preto e branco, de Antonio José da Silva, 56 x 38,5 cm Com legenda "S. A. R. O Sermo. Snr. Infante D. Miguel, Regente de Portugal e Algarves". Alusiva ao feliz regresso ao Reino e dedicado a D. Carlota Joaquina de Bourbon. Portugal, séc. XIX. Origem: coleção Elsa e Newton Carneiro.

<sup>569</sup> Alegoria à vinda de Dom João, Príncipe regente de Portugal para o Brasil. A. I. Marques invent. Desenho, nanquim, aguada. 49x66cm, Biblioteca Nacional do Brasil.

Principe se decide a atravessar o Oceano para no Império de Brazil malograr o ultimo disignio do systema destruidor. A Gloria coroa este Principe e a Gratidão assignala o seu Heroismo.<sup>570</sup>

Imagem 68 - Antônio José da Silva. *S. A. R. O Sermo. Snr. Infante D. Miguel, Regente de Portugal e Algarves*. Alusiva ao feliz regresso ao Reino e dedicado a D. Carlota Joaquina de Bourbon, Antônio José da Silva. Litogravura preto e branco. 56 x 38,5 cm séc. XIX. Coleção Elsa e Newton Carneiro.



Fonte: <<http://www.dutraleiloes.com.br/2010/1114/catalogo2.asp>>

---

<sup>570</sup> *Ibidem.*



Imagem 69 - I. A. Marques. Alegoria a vinda de Dom João, Príncipe regente de Portugal para o Brasil, desenho, nanquim e aguada. 49x66 cm.



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil.

Imagem 70 - I. A. Marques. Detalhe da *Alegoria a vinda de Dom João, Príncipe regente de Portugal para o Brasil*, desenho, nanquim e aguada. 49x66 cm.



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil.

Todos estes casos se produzem quando a tirania e a anarquia se sentam num território, deixando-o no caos e paralisando as artes e o desenvolvimento. Na varanda de coroação de dom Pedro II se repete esta ideia das artes e do desenvolvimento interrompidos por revoltas e guerras, e, ainda que o exterior esteja dominado pela figura do Gênio, no interior:

na mesma sala do trono, uma grande e apoteótica tela representando os destinos históricos do país: diante do novo monarca investido do exercício de seus direitos constitucionais, os vícios, as calamidades e os crimes que dilaceravam o Império, durante a menoridade, fogem espavoridos para o inferno. Alguns sucumbem logo, notando-se que a vaidade é a que tem mais força e será a última a ceder lugar à sabedoria e à virtude do novo regime. Enquanto os vícios se retiram, as ciências, as artes e as virtudes cívicas vêm tomar o seu lugar, e trabalham, ao abrigo do trono, para a prosperidade do Império e do monarca.<sup>571</sup>

Por último, nos resta tentar explicar porque as musas aflitas estão coroadas. Um fragmento da revista *Guanabara* diz o seguinte:

Aproveitemos o ensejo: a Europa se abala profundamente; dous grandes braços lutão agarrados ao circulo do futuro; fazem tremer-lhe o eixo; e o canhão, e o trote dos cavalhos, e o retintim das armas cobrem as vozes sonoras do gênio, enfumação as paredes do templo das artes, e fazem vacillar o solo onde a intelligencia plácida se assenta; não há silencio para meditar; não há guarida para o filho risonho das musas, nem um ar puro e sereno para a sylphide se embalar no âmago da rosa que o zephiro acaricia!

Aproveitemos o ensejo: abramos a terra a essas sementes áureas, e cubramos o solo da pátria com os ridentes vergéis; sejamos felizes, e façamos o nome brasileiro respeitado e querido.<sup>572</sup>

Brasil, através do seu monarca, recolhe as sementes da Grécia, as sementes áureas mencionadas no texto, que passaram a Europa, e depois, diante do estado do continente, com as revoluções de 1848, se transferiram ao novo mundo, no único lugar onde poderiam florescer como lugar civilizado, o Brasil monárquico, atuando como um elemento de progresso e desenvolvimento, fruto da paz e da ordem. Esta ideia da influência do europeu, segundo Letícia Squeff, era um dos pontos centrais no pensamento de Porto-Alegre, pois para ele "a nacionalidade era fruto da ação europeia sobre o continente americano", e tanto as artes como a história se iniciavam com a chegada dos europeus<sup>573</sup>.

Dentro do ambicioso projeto que pretendia situar o Brasil entre as nações desenvolvidas, as artes, normalmente ligadas também ao comércio, ocupam um lugar

---

<sup>571</sup> SCHWARCZ, 2001, *Op. cit.*

<sup>572</sup> *Guanabara*, 1850, v. 2, p. 20.

<sup>573</sup> SQUEFF, 2004, *Op. cit.*, p. 231.



primordial, e a intenção de se apresentar como protetor das artes é uma preocupação fundamental para dom Pedro II, equiparando-se aos grandes reis, segundo se reflete no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: "A proteção das letras é o mais valioso atributo e a joia mais preciosa da coroa dos príncipes, por ela se fizeram grandes Luís XIV em França, e os Médici em Itália, quando acolhiam as ciências e as artes que escapavam das ruínas do Império grego"<sup>574</sup>. De novo, vemos como o Brasil se converte no depositário da arte clássica, que se repete em outros fragmentos:

O germen da civilização depositado em teu seio pela Europa, não tem dado ainda todos os frutos, que deveria dar; vícios radicaes tem tolhido seu desenvolvimento. Tu afastaste de teu collo a mão estranha, que te suffocava, respira livremente, respira, cultiva as sciencias, as artes, as letras, a industria, e combate tudo, que entreval-as póde.<sup>575</sup>

No final, é a imagem do Império como protetor das artes a que se quer dar. "As intenções do Governo Imperial são ótimas, porque refletem o pensamento augusto que se alonga pelo futuro, e nos promete uma nova época para o filho das Musas"<sup>576</sup>, mensagem compartilhada pelo frontão do Cassino Fluminense.

A iconografia apresentada no frontão do Casino Fluminense relaciona-se de um modo muito próximo com o panorama artístico europeu, onde estão construindo vários teatros e museus que compartilham a temática e o significado do nosso caso brasileiro. O mais próximo em relação à iconografia é o Teatro Dona Maria II de Lisboa [Imagem 71]<sup>577</sup>, para cujo frontão o escultor Francisco de Assis Rodrigues, junto com um amplo grupo de artistas, realiza, entre 1845 e 1848, o grupo Apolo e as Musas, idealizado inicialmente por Fortunato Lodi, mas totalmente modificado pela Academia de Belas Artes, que, segundo Assis Rodrigues, era a quem correspondia decidir sobre estas esculturas e as obras de arte, diante da prática de que era o arquiteto quem definiria o programa iconográfico. No projeto de Assis Rodrigues para o teatro, o frontão se remataria com o grupo do Gênio da nação coroando a Camões, exposto na Academia em gesso em 1843, mas que, finalmente, não foi incorporado ao teatro, sendo substituído pela estátua de Gil Vicente<sup>578</sup>. Este fato aproxima ainda mais estes dois exemplos tão próximos temporal e culturalmente.

<sup>574</sup> SCHWARCZ, 1998, *Op. cit.*, p. 128.

<sup>575</sup> MAGALHAES, *Op. cit.*

<sup>576</sup> PORTO-ALEGRE, M. de A. Minerva Brasiliense, 15 dezembro 1843., p. 37.

<sup>577</sup> ALMEIDA, S. L. V de. *Forma e conceito na escultura do oitocentos*. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 153-174.

<sup>578</sup> ALMEIDA, 2012, *Op. cit.*, p. 156.

Imagem 71 - Francisco de Assis Rodrigues, Apolo e as Musas, Relevo em mármore. Teatro Dona Maria, Lisboa.



Fonte: <<http://domafonsohenriques.blogs.sapo.pt/2012/11/>>

Outros exemplos compartilham a mensagem proposta pelo frontão brasileiro, como o caso dos frontões do Neues Museum<sup>579</sup>: o frontão oriental, representando *A História instruindo as artes*, de Friedrich Drake, de 1854 [Imagem 72]; e o frontão ocidental, de August Kiss, feito em 1862, que representa *A Arte instruindo a Indústria e as Artes Industriais* [Imagem73]<sup>580</sup>. O caso do frontão do British Museum, de Richard Westmacott, representando o progresso e a civilização, de 1852 [Imagem 74], entre outros exemplos como o Museu do Louvre, mostram como o autor ou autores intelectuais conheciam bem o que estava acontecendo na Europa, criando um exemplar baseado nos mesmos ideais artísticos e de civilização e progresso mediante as artes.

<sup>579</sup> <<http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/museumsinsel-berlin/museum-buildings-collections/kolonnadenhof/buesten.html>> Acesso em: 20 de abril de 2014.

<sup>580</sup> *Arts and crafts* no original inglês.

Imagem 72 - Friedrich Drake. *A História instruindo as artes*, 1854. Neues Museum, Berlin.



Fonte: <<http://rao-berlin.de>>

Imagem 73 - August Kis. *A Arte instruindo a Indústria e as Artes Industriais*, 1862. Neues Museum, Berlin.



Fonte: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin\\_Neues\\_Museum\\_Westtympanon\\_August\\_Kiss.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Neues_Museum_Westtympanon_August_Kiss.JPG)>

Imagem 74 - Richard Westmacott, Frontão do British Museum, 1852, Londres.



Fonte: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:British\\_Museum\\_tympanum.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:British_Museum_tympanum.jpg)>



Especialmente interessante, e ainda deve ser mais estudada, é a relação do frontão do Cassino [Imagem 75] com o frontão da fachada oriental do palácio do Louvre, obra de François Frédéric Lemot, projetada em 1808 [Imagem 76], na colunata de Claude Perrault, realizada durante o reinado de Luís XIV [Imagem 77]. Este grupo originalmente intitulava-se *Les Muses, sur l'invitation de Minerve, venant rendre homage au souverain qui a fait achever le Louvre; Cléo tenant le burin de l'Histoire, grave sur le cippe qui porte le buste de l'Empereur: Napoleon le Grand a terminé le Louvre*. O desenho foi exposto no Salão de 1810, mas o busto de Napoleão foi substituído depois pelo busto de Luís XIV<sup>581</sup>. Curiosamente, o outro grande frontão existente na cidade, o da Academia de Belas Artes, obra de Zéphyrin Ferrez, 1828, [Imagem 78] tomou como modelo, de um modo mais evidente, o relevo que coroa a porta da mesma fachada do Louvre [Imagem 79]. Tradicionalmente considerado como "Febo em seu carro luminoso"<sup>582</sup>, uma observação da obra deixa claro seu caráter feminino, acentuado pelo seu modelo, representando a Vitória na quadriga oferecendo coroas.

Imagem 75 - Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte Morais. *O Gênio de Brasil e as musas*. Frontão do Cassino Fluminense, , 1857, Gesso. Antigo Cassino Fluminense, Rio de Janeiro.



<sup>581</sup> ROSENBLUM, R. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton University Press, 1967, p. 101.

<sup>582</sup> VALLADARES, C. do P. *Rio Neoclássico. Análise Iconográfica do Barroco e Neoclássico Remanentes no Rio de Janeiro*, v. 2. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1978.

Imagem 76 - François Frédéric Lemot. As Musas, chamadas por Minerva, rendem homenagem ao soberano que acabou o Louvre; Clio com o buril da história, grava sobre o cipo que remata o busto do imperador, Palácio do Louvre, Paris.



Imagem 77 - Claude Perrault, Fachada do Palácio do Louvre, 1667.



Imagem 78 - Zepherin Ferrez. *Frontão do antigo prédio da Academia das Belas Artes*, 1828. terracota. Jardim Botânico, Rio de Janeiro.





Imagem 79 - Pierre Cartellier *A Vitória distribuindo coroas*. Relevô da fachada do Palácio do Louvre, 1807. Musée du Louvre, Paris.



Imagem 80 - Claude Ramey, *O gênio da França com os traços de Napoleão, que chama à deusa Minerva e à Paz e à legislação que sucedem a Marte e a guerra, que a vitória faz inútil*, 1811, Palácio do Louvre, Paris.



Imagem 81 - Pierre Simart. *Napoleão III rodeado pela Paz e pelas Artes*, 1857. Palácio do Louvre, Paris.



Dois relevos das fachadas do Museu do Louvre parecem compartilhar com o frontão do Cassino Fluminense elementos interessantes que reforçam a interpretação do frontão. Claude Ramey em 1811 realizou um dos frontões do Palácio do Louvre, representando *O gênio da França* com os traços de Napoleão [Imagem 80], que no projeto inicial era Napoleão nas vestes de sagração, chamando à deusa Minerva, à Paz e à Legislação que sucedem à

Marte e à guerra, que a vitória faz inútil. No segundo exemplo, Pierre Simart, em 1857, representa a Napoleão III rodeado pela Paz e pelas Artes [Imagem 81]. Ambos os dois frontões insistem na mesma ideia do imperador como promotor da Paz e das artes, insistindo o primeiro mais na legislação como garantia da ordem e o imperador como responsável do fim da guerra e seus destroços. Ramey identifica o Gênio da França com a figura do imperador, quem empresta sua fisionomia ao Gênio, por isso O Gênio-imperador de Ramey e o imperador do frontão do Simart realizam a mesma ação de pacificação e apoio das artes, do mesmo modo que o Gênio do Brasil-imagem do império do frontão do Cassino Fluminense.

É destacável nos três frontões o fato de o imperador ou o Gênio ser a figura que restabelece e garante a ordem, com a legislação e o fim da guerra, o que possibilita a chegada das artes, que tanto no Cassino Fluminense como no relevo de Simart é representado de uma maneira análoga. No Cassino Fluminense as musas aflitas ou as artes desprezadas são colocadas como exemplo dos rigores da guerra e dos períodos de instabilidade, como imagem dos sistemas republicanos, e no relevo de Simart esse estado é marcado por várias figuras nos cantos do frontão, de costas à figura principal, em direção à que se giram, e especialmente numa alegoria feminina com um maço, talvez a escultura, a arquitetura ou a indústria, que está sendo acordada do seu letargo por Hermes, símbolo do comércio, que renasce numa nova época de paz. Assim, os três frontões compartilham o objetivo de apresentar o imperador como o restaurador e o garantidor da paz, diante de conflitos políticos próximos, dos que pretendem ser lembrança, seja com as representações da guerra, seja com as representações das artes dormidas, em definitiva imagens propagandísticas do Império como o melhor sistema de governo. Já formalmente, pelo contrário, tem mais a ver com o frontão de François Lemot [Imagem 76], que apresenta os mesmos anjos nos cantos e a representação das musas como tema principal.

O tema de Apolo e as Musas, que se decidiu apresentar em Lisboa, é modificado aqui, para ceder o lugar principal ao Gênio do Brasil, de forte tradição e presença na sociedade, que já existia no projeto português, no qual o gênio nacional coroando a Camões rematava a obra. Mas vai além disso, e representa o Gênio como uma figura indígena, como símbolo imperial.

As musas também constituem um elemento original, já que além de aparecerem nuas, existe uma clara divisão num grupo que normalmente é homogêneo. E o que nos oferece mais informação, com um caráter mais próprio, é o que chamamos de musas aflitas, musas que não olham o Gênio, que não tocam seus instrumentos, um deles quebrado, e cujas expressões são doentias, fatos estranhos na iconografia, e que estão introduzindo uma mensagem política. Assim, vemos como o caso brasileiro é especialmente relevante, porque, tomando motivos

iconográficos e significados europeus, introduz várias modificações originais, que agregam leituras ao grupo, e que faz dele, além da mensagem artística inicial, um exemplar da tão desejada arte nacional, mas que além disso enlaça com uma forte significação política, como imagem imperial, através do índio<sup>583</sup>.

#### 2.2.4 O Império tem uma nova imagem. O índio e o Império

Os criadores do frontão do Cassino Fluminense escolheram justamente a imagem do índio para representar a Gênio do Brasil, unindo duas alegorias pré-existentes. Ainda que não fosse uma novidade, pois o Gênio aparecia nas primeiras décadas do século, dentro da tradição europeia, ilustrando o território sul-americano dentro do Império português, agora, o Gênio de Taunay como guerreiro clássico, e o Gênio de Porto-Alegre, como gênio alado, são substituídos pelo Gênio como índio, dentro já do projeto de unificação cultural, que uma vez mais sustenta a união política e territorial, que era o seguinte passo para a união e a criação de um imaginário comum para a nova nação, construindo sua imagem em torno ao índio.

Território e governante aparecem definidos com as peculiaridades próprias, individualizadas, diferenciadas da nova nação. Um dos pontos de diferenciação e união, porém não isento de críticas, foi o símbolo indígena como habitante mais autêntico do Brasil, que o Império adota com presteza num projeto nacionalista. Neste processo, várias obras-chaves, que nos ajudariam a uma melhor compreensão deste fenômeno, desgraçadamente se perderam, mas sabemos que Ferdinand Pettrich ofereceu uma alegoria do Brasil como um índio<sup>584</sup>, e Francisco Manuel Chaves Pinheiro, no mesmo ano, em 1845, criou uma alegoria à liberação do Brasil. É destacável a construção de uma imagem nacional masculina diante da maioria dos casos latino-americanos, nos quais a pátria se representa de modo feminino.

Como assinala Knauss, "ainda que a imagem alegórica dos índios fosse usada desde o período colonial para identificar a terra do Brasil, é na segunda metade do século XIX que as

---

<sup>583</sup> A imagem do índio na escultura será tratada extensamente na seção 2.3 desta Tese. Aqui apenas tratamos de forma geral a relação do Gênio do Brasil com a representação do índio.

<sup>584</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, p. 238. *Três estatuas colossais em gesso representando o Brasil, Portugal e a França, feitas em 1845 por Fernando Pettrich, e por elle oferecidas ao museu ; um indio personifica o Brazil, um guerreiro da idade media, Portugal, e Napoleão com uma águia aos pés, a França.*



artes plásticas vão participar do movimento de promoção do índio como ícone do Império do Brasil"<sup>585</sup>.

O Gênio também se encontra dentro desta corrente indianista, já desde seus inícios, porque parece que a imagem do Gênio era recorrente em festejos e representações, especialmente na data da festa da independência nacional, normalmente representado como um índio, como aparece neste texto, no qual "o selvagem, posto que bravo e audacioso, não aparecerá de cocar e plumas, nos trajes com que o gênio do Brasil se mostrava em todos os elogios dramáticos com que outr'ora se solemnizam os dias de festa nacional"<sup>586</sup>. Embora este fragmento possa nos induzir a pensar que na data de sua publicação, em 1855, a prática de se fantasiar o Gênio do Brasil como índio era uma coisa ultrapassada, a tradição continuava em 1862, em que, relacionado também com a liberdade, volta a aparecer a figura do índio, como sua garantia e força do Brasil diante dos conquistadores.

A's 9 horas da manhã 24 de março, os voluntários da pátria, partindo da casa do sócio Pedro de Azevedo, dirigirão-se debaixo de fôrma á igreja do Rosario. Em sua frente caminhava a galante jovem Rosinha de Azevedo, vestida de índio, symbolizando o gênio do Brasil, levando a bandeira dos voluntários.<sup>587</sup>

No teatro, durante a década de 50 aparece o Gênio e representações masculinas do Brasil, compartilhando cenas com outras representações alegóricas, como a traição ou a ignorância, entre outros. Uma delas cria um debate sobre a indumentária do Gênio, que deveria ser um caboclo, mas que aparece com roupas clássicas, ao que a imprensa replica: "Esta referencia à cultura clássica seria escusável na Rússia ou na China, mas todo mundo sabe no Brasil que os caboclos não vestem assim"<sup>588</sup>. Outras vestimentas se referem mais à interpretação do índio como selvagem, símbolo do atraso da civilização: "O gênio do Brasil durante o canto da Harmonia sahe também da sua gruta, e em trajes e com armas que symbolizam o estado selvagem e o da civilização"<sup>589</sup>.

Não só o Gênio do Brasil, também outros gênios, se vestem de indígenas nas cerimônias de aclamação dos reis, como a que a cidade mineira de São João Del Rei deu a dom Pedro. Encontramos um pórtico nas escadas da matriz, oferecido pelos negociantes da

<sup>585</sup> KNAUSS, P. Negro Horácio... *Op. cit.*, p. 2.

<sup>586</sup> *Correio Mercantil*, 26 de fevereiro de 1855. F. Octaviano.

<sup>587</sup> *Correio Mercantil*, 16 de junho de 1865, p. 3. Os voluntários da pátria da cidade de Pitanguy.

<sup>588</sup> A harmonia celestial no Brasil, 2 de maio de 1851. Libreto de Gioacchino Gianinni.

<sup>589</sup> *Correio Comercial*, 30 de novembro de 1851.

Rua Direita, com um trono com uma coroa e cetro sustentados por "dois gênios vestidos com capacetes e cocares de plumas"<sup>590</sup>.

O Gênio do Brasil se insere, assim, numa genealogia de representação indígena, ao mesmo tempo em que é símbolo do Império e do Imperador. Como culminação deste processo de busca de uma imagem nacional imperial ligada ao índio e ao Império, tem-se seu ponto culminante na obra *Alegoria do Império Brasileiro*, do escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro [Imagem 82], testemunha do esforço imperial para criar sua própria imagem. O Gênio, já como imagem de uma nação pacificada, e com um caráter mais cultural do que político, e o índio, como símbolo da identidade nacional, utilizado pelo Império como legitimação.

Imagem 82 - Francisco Manoel Chaves Pinheiro, *Alegoria do Império brasileiro*, 1874, terracota, 192x72x21 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.



Fonte: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=obra&cd\\_verbete=1406&cd\\_obra=25014](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=1406&cd_obra=25014)>

<sup>590</sup> SOUZA, 1998, *Op. cit.* p. 245.

### 2.2.5 O sentido político. Pedro e Pátria. O Gênio do Brasil e o Imperador

No fundo estamos tratando da construção de uma imagem do Império, do Imperador e da nação identificada com o modelo monárquico. O Gênio faz parte importante deste processo. Num princípio, representa o território, a peculiaridade da colônia no conjunto do Império português, com funções e concepções próprias da tradicional alegoria da América. Mas, aos poucos, a personalidade do território vai se definindo, e vai se afastando do português, para estabelecer um laço da monarquia com o Brasil.

A aliança entre a América e D. Pedro, que surgiu freqüentemente nas quadras, nas iluminações, nos arcos de triunfo, instaurava-se uma discontinuidade entre esse príncipe e a monarquia portuguesa, esvanecendo lentamente sua ascendência de Afonso Henrique, sua devida fidelidade a Portugal, a fim de estabelecer um laço irreversível entre o príncipe e o Brasil.<sup>591</sup>

A alegoria da América ou Brasil aceita e coroa o imperador, e é protegida por ele, dado o caráter indefeso e feminino da alegoria americana, como vemos neste fragmento:

Dons, que neguei aos Tyrannos,  
Aceita, meu Defensor,  
Submissão, e fé te juro,  
Meu Primeiro Imperador.<sup>592</sup>

Desde os inícios da presença da corte portuguesa, a figura do Gênio do Brasil e da Alegoria, tanto no Brasil, quanto na América, tiveram um papel e uma personalidade diferenciados. Na festa de casamento de D. Pedro Carlos de Bourbon e Maria Teresa de Bragança em 1810, o padre Luís Gonçalves assim descreve um carro alegórico dessa festa:

A composição, artificial e intrincadamente decorada, era a maquete de uma montanha no cimo da qual se erguia a ‘América’, de aljava ao ombro e arco na mão, carregando um toucado de penas de muitas cores e uma tanga igualmente decorada”, aludindo, ainda, a falsos índios – europeus fantasiados – executando danças rituais.<sup>593</sup>

---

<sup>591</sup> SOUZA, 1998, *Op. cit.* p. 225.

<sup>592</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 3 de dezembro de 1822.

<sup>593</sup> GUTIÉRREZ, *Op. cit.*, p. 9.

Nesse mesmo enlace, também apareceu o Gênio de Brasil, um índio a cavalo, como figura diferenciada. Apesar da diferença clara entre as duas representações, a Alegoria com suas funções de aceitação e coroação do Imperador, e o Gênio com seu caráter guerreiro e protetor, pisando a hidra da anarquia e a desunião, ainda que também apareça coroadando o imperador, às vezes se misturam as suas funções numa só representação. Na medalha de coroação de dom Pedro II, a figura indígena, aparentemente feminina, coroa o imperador, mas também pisa a hidra da anarquia e, outras vezes, o Gênio é representado por mulheres, pelo que não há sempre uma distinção clara.

Mas comumente a imagem do Gênio é masculina, muito ligada às funções já ditas, funções que também ostenta o imperador. Na gravura de Gianni, o imperador aparece como protetor e libertador da América ou Brasil, resgatando-a das mãos de um monstro, representando o despotismo<sup>594</sup>. Trata-se da ideia de proteção e liberação que se está utilizando na retórica republicana das nações sul-americanas nas imagens dos generais, como Bolívar [Imagem 83], fato que a propaganda imperial não esquece de lembrar frequentemente, às vezes falando através da voz do Gênio, como neste caso:

Eu fui quem, a seu ingente mando,  
Fiz nesta parte nova do universo,  
Por gloria singular e raro exemplo,  
Dos povos e dos reis, que o próprio herdeiro  
Do throno proclamasse aos brasileiros  
A sua independência e liberdade.<sup>595</sup>

---

<sup>594</sup> BANDEIRA, *Op. cit.*

<sup>595</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1864, p. 2 Louvor poetico á sua magestade o imperador do Brasil D. Pedro II no seu 39º aniversario natalício, em 2 de dezembro de 1864. Interlocação entre o Brasil, Astréa, Genio do Brasil e o Fado.

Imagem 83 - Pedro José Figueroa. *Bolívar libertador y padre de la Patria*, 1819, Óleo sobre tela 125x95 cm, Museo Nacional, Colombia.



Fonte: < <http://www.museonacional.gov.co/sitio/bicentenario/galerias/libertad.html>>

A importância de remarcar esta ideia era a de evitar revoltas como as que tinham atingido o Brasil no passado próximo. Do mesmo jeito que é remarcada essa ideia de união do Império e a liberdade que este proporciona, na Restauração da Bahia, se enfatiza também o caráter de libertador do Gênio. É ele quem libera a Bahia dos perigos da anarquia, restaurando a paz, o bem da população. Mas o primeiro verso que acompanhava o quadro, "O Regente de Brasil sabes quem é" tanto serve para o Gênio quanto para imperador, quem, no final, é o realizador da ação alegórica do Gênio, "que firme, resoluto e aguerrido, a discórdia suplanta na Bahia". De forma semelhante ao caso da gravura espanhola do Gênio do Patriotismo, o Gênio do Brasil parece ser o braço que executa, isto é, a força do imperador.

A liberdade, a legitimação do poder e o mesmo caráter propagandístico e ideológico aparecem em outras representações americanas de caráter republicano. Na medalha *Libertas*

*Americana* [Imagem 84]<sup>596</sup>, idealizada por Benjamin Franklin, desenhada por Esprit-Antoine Giblein e gravada por Augustin Dupré em Paris em 1781, a liberdade representada por Ateneia defende os Estados Unidos, simbolizado por um pequeno Hércules matando as serpentes, com o escudo da flor-de-lis francesa diante da leoa que representa os ingleses. A jovem nação vence os perigos com a ajuda da França como garantia da liberdade, assim como dom Pedro I liberta a Bahia, neste caso sem alusões ainda à jovem nação e à independência, que demorará vários anos para acontecer. Mas ambos recorrem à mesma linguagem, uma figura clássica portadora da cabeça da Medusa, tanto nas roupas de Atena, quanto no escudo do Gênio do Brasil, que glorificam um Império ou Nação como garantidor da liberdade diante da perversidade inimiga, protegendo uma nação ou território indefeso, caracterizado tanto por uma criança, quanto por uma mulher.

Imagem 84 - Claude Michel Clodion, Original da medalha *Libertas Americana*, terracota, 36 cm, Musée Franco-Américain du Château de Blérancourt.



Fonte: <[http://www.museefrancoamericain.fr/pages/page\\_id19210\\_u112.htm](http://www.museefrancoamericain.fr/pages/page_id19210_u112.htm)>

<sup>596</sup> Original conservado no Museu do Château de Blérancourt.



O libertador, o garantidor da paz, ou Gênio, é quem, alegoricamente, encarna virtudes e atribuições do imperador, que no final era o responsável real pela união, pela paz e pelo progresso. Esta interessante relação tem sua tradução nos títulos outorgados, segundo Souza, nas celebrações de 1822-26 ao imperador, em que

marca-se a autoridade de D. Pedro I, herói da independência por excelência, seu chefe político e militar, Defensor Perpétuo da Nação, Anjo do Brasil, Gênio do Brasil, títulos ganhos por unir o território e afastar-se do risco efetivo de o país ser fraturado da mesma forma que a América Hispânica.<sup>597</sup>

Este fato se vê refletido na imprensa e nos discursos políticos:

O Brazil todo, Senhor, desde nove de Janeiro via na verdade a V. A. R. como seu único sustentáculo; mas desde os eternos dias treze e vinte e três de Maio, e muito mais três de junho, O Brazil todo reconhece, admira, e aclama a V. A. R. como o Gênio Tutelar Deparado pela Suprema Providencia para collocallo naquelle ponto de felicidade, e de gloria, para que he destinado, e de que tão injustamente se pertendia derriballo.<sup>598</sup>

O imperador é o garantidor da constituição, da independência, união, liberdade e prosperidade da nação através da paz. São essas as funções que o Gênio do Brasil vai assumir também, criando-se uma analogia entre as funções das duas figuras. Esta imagem do imperador como anjo protetor do Brasil, assim como o gênio é o anjo tutelar, foi espalhada pelo Império mediante poemas recitados nas festas públicas e, depois, publicados, além de ser repetida nos sermões, nas imagens dos arcos dos triunfos e das luminárias<sup>599</sup>.

A figura do imperador aparece ligada em certos momentos à figura do Gênio, e vemos como no caso de dom Pedro II acontece de maneira especial desde o seu nascimento. Além do título do Anjo de Brasil, "O real herdeiro augusto/ Conhecendo o engenho vil/Em despeito dos tiranos/Quis ficar no seu Brasil/Revoavam sombras tristes,/Da cruel guerra civil/Mas fugiram apesadas/Vendo o anjo do Brasil"<sup>600</sup>, o imperador é aclamado como um gênio em tenros anos, que por voto da nação empunha o cetro. D. Pedro II surge no romance de Magalhães como um messias da paz, um mensageiro de Deus<sup>601</sup>, para depois culminar com a

<sup>597</sup> SOUZA, 2002, *Op. cit.*

<sup>598</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 8 de agosto de 1822.

<sup>599</sup> SOUZA, 1998, *Op. cit.* p. 212.

<sup>600</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>601</sup> SCHWARTZ, L. M. "Romantismo tropical ou o Imperador e seu círculo ilustrado". *Anais do XXII Colóquio ANPOCS*, Caxambu, 27-31/10/1998. Disponível em:

< [http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=459%3Aanais-do-encontro-gt&catid=1049%3A22o-encontro&Itemid=359](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=459%3Aanais-do-encontro-gt&catid=1049%3A22o-encontro&Itemid=359) > Acessado em: 21 maio 2013.

figura do Gênio o aparato cenográfico de sua coroação, e, mais tarde, durante seu reinado foi produzido a última grande obra *Alegoria do Império Brasileiro*, na qual o Gênio não aparece, mas o índio continua na construção da imagem, ostentando as vestimentas e atributos do imperador, que já empunhou o Gênio. Esse fato se repete numa das letras do hino para a coroação do Pedro II, de autoria de João José de Sousa e Silva, em que o Gênio ostenta a coroa de dom Pedro, fazendo uma analogia entre eles: "Exultai. Pátria ditosa, / Nação nobre e varonil, / Já no radioso diadema/ Cinge o Gênio do Brasil, / No pátio augusto / Do Novo Mundo / Impera o grande / Pedro Segundo"<sup>602</sup>.

Além dessa analogia, na estreita relação do Gênio com a monarquia brasileira, converte-se num protetor dos membros da família imperial recém-nascidos, já na sua primeira aparição na imprensa, poucos dias depois do nascimento do futuro Pedro II, como vigilante e protetor do príncipe<sup>603</sup>, ou no nascimento do príncipe Pedro Affonso<sup>604</sup>.

A modo de conclusão, o discurso que se coloca na boca do Gênio do Brasil pelo motivo do 39º aniversário do imperador é um reflexo claro das funções deste. O Gênio, por vontade de Deus, é o protetor do reino, que vela pela paz e pela ordem, defendendo os Bragança sempre dos perigos, porque só sob o comando deles o país poderia escapar das lutas fratricidas que descompunham as nações sul-americanas, dominadas pela anarquia, discórdia e ideias revoltosas, que não buscavam o bem do povo, e sim os interesses egoístas dos governantes. Mas o Brasil, sempre que permanecesse fiel à monarquia, ficaria salvo desse monstro, a hidra da anarquia e a desunião. Não podemos esquecer que o papel dos generais sul-americanos e seus processos de libertação nacional são assumidos pelo imperador, quem deu a liberdade a seu povo, fato insólito que se repete com muita frequência na propaganda imperial, e que iguala, por exemplo, Bolívar, Libertador e Pai da Pátria, com dom Pedro, Libertador e Pai da Pátria.

Deste império feliz eu sou o Genio  
Tutelar, que, por lei do eterno Deos,  
Presido a sorte, influo nos destinos  
Eu fui quem, a seu ingente mando,  
Fiz nesta parte nova do universo,  
Por gloria singular e raro exemplo,  
Dos povos e dos reis, que o próprio herdeiro

<sup>602</sup> MASSON, N. "O Hino de Chico da Silva". *Jornal do Brasil*, 9 de agosto de 1963.

<sup>603</sup> *O espectador nacional*, 16 de dezembro de 1825. *Consta-nos que S. A. Imperial não tem soffrido o menor incommodo apesar da inconstancia da estação. A Providencia vigia ao lado de seu berço, e fora nos Porticos do Paço o Genio do Brasil está de sentinella effectiva.*

<sup>604</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de fevereiro de 1850, L. M. Pecegueiro.



Do throno proclamasse aos brasileiros  
 A sua independência e liberdade.  
 Eu sou quem lá do etéreo firmamento  
 A pezar de iracundos fermentidos,  
 Tramas, que as traições, quaes (...)  
 E em tropel de si mesma despedaçando  
 Tenho feito que illesa a incociencia  
 Ladêe o berço, até que eleve ao throno  
 Por honra e por dever a prole augusta  
 Desse Pedro immortal, cuja memória  
 As métas transporá da eternidade!!  
 Cançado estou de lagrimas e lutas  
 Ao grito universal sorri-se Deos  
 E sobre montões de sanguentas armas  
 Faz que em bronzeos laços se revolvam  
 Da discórdia o furor, da intriga o monstro!<sup>605</sup>  
 (...) Ninguém; eu te aseguro, mas se acaso  
 Torpe cabilda d'ínfernaes malvados  
 O collo levantar outra vez tente,  
 Verás reproduzir-se a mesma gloria  
 Que há pouco fez cobrir d'eternos louros  
 Aos valentes heróes, que lealdade  
 Sincera consagrando a Pedro e Patria  
 Cortaram á anarchia o voo horrendo.  
 E quem mais do que Pedro, do que a Patria  
 Mereça do Brasil sinceros cultos?!  
 Não há lei que castigue os pensamentos,  
 Sómente a Divindade é responsável  
 Por elles um mortal; mas se indiscreto  
 Quer propagar idéas revoltosas,  
 Trazendo o facho da infernal discórdia  
 Ao centro das cidades; se atropella  
 A ordem social, horror merece  
 Como peste política. Se um destes  
 Ouvir o coração quando se arroja  
 A louca empreza, saberá que a origem  
 D'arriscada reforma é próprio interesse  
 De magras precisões, de luxo e fome  
 Desejos d'elevantar-se, de riquezas rapinar;  
 Pois reformas nascidas no tumulto  
 São mais funestas que millhoes de vícios!  
 Honrado coração só preza a ordem:  
 Ah! Trema todo aquelle que em delírio  
 Retalhar o Brasil medite apenas!  
 Sá de Deos o furor tamanho  
 Que espanto incutirá á natureza,  
 Verá rolar d'alpestras penedias  
 De bárbaros cruéis montões de mortos,  
 E de tal abutre espurgada a pátria  
 A Victoria cantar, do throno a gloria;  
 Pois é gloria que cabe ao mundo inteiro  
 Um rei possuir sobre seu throno  
 Como Pedro Segundo do Brasil.<sup>606</sup>

<sup>605</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1864, p. 2 Louvor poetico á sua magestade o imperador do Brasil D. Pedro II no seu 39º aniversario natalicio, em 2 de dezembro de 1864. Interlocação entre o Brasil, Astréa, Genio do Brasil e o Fado.

<sup>606</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1864, p. 2.

A estabilidade política foi o principal objetivo do Império, assediado por diferentes revoltas internas e rodeado de diversas nações independentes sob novos regimes, que deixavam o Brasil como único modelo monárquico. O Gênio, desde suas primeiras aparições registradas, luta contra a tirania e o despotismo, em atitudes como a de pisar a hidra da desunião e oferecer um molho de espigas, aludindo ao bem derivado da ordem proporcionado pelos Bragança e seu modelo monárquico-imperial, ou sufocando revoltas, como a da Bahia, ou presidindo o aparato propagandístico da coroação de dom Pedro II, empunhando o cetro e segurando as rendas com mão firme. O Gênio apresenta uma aparição forte e contínua, especialmente entre 1810 e 1870, coincidindo sua desaparecimento com o desenvolvimento da Guerra do Paraguai, quando a imagem nacional aparece frequentemente como uma imagem indígena feminina. Ainda em 1864, quando é publicado o elogio dramático para o imperador, com uma situação mais estável, não se esquecem os perigos derivados da desordem, lembrando-os a todos os que o ouvirem.

Uma das características próprias do Gênio foi o que podemos chamar de caráter vivo, de uma presença marcante na sociedade, pois suas aparições se concentram no teatro, na imprensa, nas festividades e nas comemorações públicas, eventos com um amplíssimo público. E as festas imperiais de entrada e triunfo,

possuíam um forte caráter pedagógico, na medida em que ensinavam quem era o governante, expunham os vínculos entre ele e o povo local, criando uma noção de contrato, e tentavam inculcar no espectador sentimentos e valores políticos que repudiavam a anarquia, o despotismo, pregando e ressaltando o amor fraternal entre os homens, os súditos, e a obediência ao príncipe.<sup>607</sup>

A concepção duma composição presidida pela figura do Gênio do Brasil, fora de uma obra artística não efêmera, supõe, até o que conhecemos, uma novidade. O lugar principal da tradicional composição de Apolo e as Musas, que já aparece no frontão do Teatro dona Maria II em Lisboa, é ocupado pelo Gênio como índio, identificação que aparece desde seu início, pelo que não só responde ao romantismo indianista, senão que recolhe uma tradição anterior que se adapta perfeitamente às intenções do movimento indianista e nacional.

Junto com esta inovação, um outro fato singular é observado no conjunto. O grupo das nove musas, que sempre aparecem como um grupo homogêneo e com sentido positivo, no frontão se encontram divididas em dois grupos: o da direita, ativo, tocando seus instrumentos

---

<sup>607</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.* p. 245.

e dirigindo seus olhares para o Gênio, ao mesmo tempo em que só uma delas está coroada, enquanto outra recebe a coroa; pelo contrário, o da esquerda, com todas as musas coroadas, se apresenta inativo, sem tocar seus instrumentos, quase todas elas de costas ao Gênio, com gestos de dor, e inclusive uma com seu instrumento quebrado. Este pequeno matiz nos leva a entender a mensagem como um discurso que contrapõe dois fatos ou elementos. As situações em que as musas, representando as artes, aparecem inativas, feridas ou danificadas, apresentam uma relação com a mensagem de ordem e paz do Gênio, unindo assim os efeitos negativos político e socialmente, com os efeitos negativos de aspecto artístico e de desenvolvimento. Nas situações de anarquia e desordem, as artes, e, portanto, a indústria, o desenvolvimento e o progresso, veem-se truncados.

Deste modo, garantindo a paz, o imperador se apresenta como um mecenas das artes, e da mesma forma que Luís XIV na França ou os Médici na Itália acolheram as ciências e as artes que escapavam do Império grego<sup>608</sup>, assim dom Pedro II acolhe as artes que escapavam da Europa, como depositário da tradição clássica implantada no seio dos trópicos, único lugar possível na América do Sul, para que florescessem, num momento em que as discussões e a busca de uma arte nacional são uma preocupação principal, além de estar em plena vigência o chamado *projeto civilizatório* do Império para equiparar o Brasil com as nações mais desenvolvidas. Esta ideia do desenvolvimento relacionado com as artes, que favorece a indústria e o progresso, é uma ideia presente na realidade artística europeia contemporânea, na qual aparecem diversos frontões de teatros e museus com essa mesma mensagem. De novo, recorreremos ao elogio dramático de dom Pedro II, que reflete estas ideias:

(falando o Brasil) E, aberta a série dos futuros tempos,  
 Descubro que o império brasileiro,  
 Bafejado de paz e de ventura,  
 De assombro servirá ao mundo inteiro!  
 Preciso foi talvez a horrível treva  
 Em que –tanto tempo jaseu o império-  
 Para maior brotar, mais luminoso,  
 Entre as grandes nações do vasto mundo,  
 Que assim, depois d’nívernos turbulentos,  
 Ostenta no horisonte a primavera.  
 Os mais fulgentes carinhosos dias:  
 Neste, pois, entre todos mais sublime,  
 Que os males nos deslumbra, e jubiloso  
 Corre ás scenas de horror um veo espesso,  
 Eu pretendo firmar um sacro voto  
 Ante o Inclito Pedro, excelsa prole

---

<sup>608</sup> SCHWARCZ, L. M. As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras. 1998, p. 128.

Da Bragantina e Cezarea extirpe.<sup>609</sup>

Fado. O voto que formães os Ceos aceitão,  
 Es o penhor de universal ventura,  
 A paz nos chames, e responsai nos eixos.  
 Após de muitas convulsões, a terra!  
 E vós, mimo d'um Deus, a quem é dado  
 O reger este Imperio magestoso,  
 Tão vasto na extenção, tão rico em tudo,  
 Qual elle nunca dera á Roma antiga,  
 Vós que as delicias sois da estirpe humana  
 Mais, do que foram Tito, Aurelio, Augusto  
 Taes votos aceitai (...)  
 Protegei, animai aos que prestantes  
 Se desvelam por ser da lei, da ordem,  
 Sustentáculos fieis; amparai, senhor,  
 A mocidade talentosa e estudiosa;  
 Com inflexível rigor puni o crime,  
 O crime, sim, que por impune  
 De males longa serie há produzido,  
 A intriga, fugi, e qual Mecenas,  
 O sábio um protector em Vós encontre,  
 Animadas por Vós floream, brilhem  
 O commercio, a lavrura, as artes todas,  
 E os gostos d'abundancia e do socego,  
 Em permanente jubilo o exame  
 Vosso nome transpondo além dos (...)  
 Vos farão conhecer, que é mais jocundo,  
 No Brasil imperar, que em todo o mundo.<sup>610</sup>

Assim, a mensagem do frontão é um manifesto complexo das preocupações políticas, culturais e artísticas do Império, como uma materialização do seu projeto civilizatório. A preocupação nacional é o eixo principal do conjunto. O nacional enquanto arte, o nacional enquanto modelo de pátria que o Império propunha, e nacional enquanto a tentativa de criar uma imagem própria para a jovem nação, que culminará na obra de Chaves Pinheiro, Alegoria do Império brasileiro, em que um índio ocupa o lugar do imperador e porta seus emblemas.

Esta obra supõe, na nossa opinião, a última manifestação e culminação de uma série de representações imperiais, na qual desapareceram muitos elos, conservando a primeira representação do Gênio do escultor Félix Émile Taunay, em 1822, quem representa o Regente de Brasil, muito ligado com as representações patrióticas ibéricas na ocupação francesa e com as representações nacionais do Antigo Regime, quem se apresenta como uma alegoria da força imperial. O seguinte caso de Gênio é o idealizado por Araújo Porto-Alegre, quem se relaciona ainda mais com a figura imperial, porque ocuparia o monumento de dom Pedro I projetado em 1839 e também o topo da varanda de coroação de dom Pedro II, chamado Gênio

<sup>609</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1864.

<sup>610</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1864.

de Brasil, portando o cetro e a coroa de louro. Quinze anos depois, o Gênio do Cassino Fluminense, em uma situação política mais estável, vai perdendo o caráter mais guerreiro, ainda que não abandone a mensagem dos primeiros Gênios de proteção da nação, que continuará na década de 60, de advertência contra outros modelos políticos e de elemento patriótico, como único garantidor da paz necessário para o novo conceito que se introduz, o da arte nacional e o progresso e desenvolvimento da nação já pacificada graças ao imperador. No seguinte passo, e último desta evolução, a figura do Gênio se dilui, mas conserva a sua essência, seus atributos imperiais, o aspecto indígena e a identificação com o Império.

A perfeita síntese da ideologia por trás do frontão do Cassino Fluminense pode ser encontrada em um fragmento de um poema recitado em honor da rainha Dona Maria no mesmo ano da realização do frontão. A anarquia que provocou desastres no Brasil, seu influxo negativo de forma geral e especialmente nas artes, e a recuperação da paz e das artes graças ao labor da monarquia, único modelo capaz de garantir o bem da nação:

Já fugiram os dias horrorosos  
De escuros nevoeiros, dias tristes  
Em que as artes gemeram desprezadas  
Da nobre Lysia no fecundo seu;  
Hoje cheias de Gloria resuscitam  
Até nestes confins do novo mundo  
Graças á MÃO AUGUSTA que as anima.<sup>611</sup>

---

<sup>611</sup> *O Brazil Artístico*, 1857, p. 11, Poema recitado na Sociedade Literária do Rio em dia dos annos da Rainha D. Maria I.

### 2.3 A busca por um símbolo: o índio

Marcelo Gonczarowska Jorge pergunta-se: "realmente existiu uma arte que pode ser chamada de indianista nas artes plásticas brasileiras? Ou esse é um título que se atribuiu comumente às pinturas com figuras de índios e que não partilham de outro denominador comum?"<sup>612</sup> Este capítulo parte dessa mesma pergunta, mas introduzindo uma nova questão: Qual seria o papel da escultura nesta "arte indianista"? Estaria em consonância com a pintura ou com a literatura indianista? Embora não seja nosso objetivo definir e discutir a arte indianista<sup>613</sup>, as perguntas de Gonczarowska são muito pertinentes pois como ele mesmo afirma, "a maior parte dos livros de história da arte, catálogos e livros de arte brasileira que citavam o termo esquivou-se de conceituá-lo ou importou da literatura a definição para indianismo"<sup>614</sup>.

O indianismo é um tema extensamente tratado desde múltiplos pontos de vista, como a história, a antropologia, a literatura ou as artes visuais, mas o trabalho de tentar definir a arte indianista, termo que segundo Miyoshi surge no final do século XIX com um caráter pejorativo na obra de Sílvia Romero<sup>615</sup>, resulta árduo e difícil. Se na literatura tem um caráter mais claro, nas belas artes<sup>616</sup> o assunto resulta um pouco mais complicado, porque como

---

<sup>612</sup> JORGE, M. G. "As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo". *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/ra\\_indianismo.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm)> Acessado em: 23 de julho de 2016. Acesso em: 23 de julho de 2016.

<sup>613</sup> PADGEN, A. *European Encounters with the New World: from Renaissance to Romanticism*. New Haven: Yale University Press, 1993; SCHWARTZ, S. *Implicit Understandings: Observing, Reporting and Reflecting on the Encounters between Europeans and Other Peoples in the Early Modern Era*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994; *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Simposio Internacional 'La imagen del indio en la Europa del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII'. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Europea de la Ciencia, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1990.

<sup>614</sup> JORGE, *Op. cit.*

<sup>615</sup> MIYOSHI, A. G. *Moema é morta*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Campinas. 2010, p. 201.

<sup>616</sup> TREECE, D. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indígenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008; CUNHA, M. C. da (ed.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; NASCIMENTO, F. T. *A imagem do índio na segunda metade do séc. XIX*. Dissertação de Mestrado, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro. 1991; TACCA, F. de. "O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio". *Imagens*, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p. 191-223; ALEGRE, M. S. P. "Imagem e representação do índio no século XIX", em: GRUPIONI, L. D. B. (org.) *Índios no Brasil*. São Paulo: Ministério da Educação e do Desporto, 1992. SANTOS, Frederico Silva. A representação do índio como símbolo da identidade nacional no romantismo brasileiro: articulações entre as obras homônimas de Gonçalves Dias, Rodolfo Amoedo e Francisco Braga, Marabá. Tese de doutorado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. COSTA, R. S. *O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo Império*. 2013. 253 p. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo; JORGE, *Op. cit.*; MIYOSHI, *Op. cit.*

assinala o professor Paulo Knauss, não se afirma um modelo para a representação do indígena, sendo mais um tema de representação<sup>617</sup>. Nesse sentido, neste capítulo nos propomos a analisar as obras escultóricas de temática indígena, para tentar entender, através delas, a natureza desta arte indianista, questionar sua existência e pensar o papel que a escultura teria na arte indianista.

Obras como *A primeira missa do Brasil* de Victor Meireles, pintada entre 1858 e 1860 em Paris, ou o monumento a dom Pedro I, realizado pelo escultor francês Louis Rochet, e inaugurado em 1862, são consideradas como criações fundadoras do indianismo no Brasil, nas suas respectivas disciplinas das belas artes. Como obras-primas têm sido objeto de ampla atenção e suscitado numerosa bibliografia, atuando como bússola e norte dos estudos indianistas. Ainda que, como assinala Knauss, a imagem alegórica dos índios já foi usada desde o período colonial para identificar a terra do Brasil, foi na segunda metade do século XIX quando "as artes plásticas vão participar do movimento de promoção do índio como ícone do Império do Brasil"<sup>618</sup>, ícone que, segundo Miyoshi, é um índio "valoroso, heroico e abstrato, existente no passado"<sup>619</sup>, imagem de uma raça extinta ou em processo de extinção, que permite utilizar o índio precisamente como símbolo, tal como afirma Letícia Squeff :

talvez tenha sido a principal manifestação da sensibilidade dos homens de letras românticos brasileiros: travestido de herói, incorporado a valores como independência e liberdade, o índio foi encampado como símbolo nacional num império que se queria exemplo de civilização nos trópicos. O indígena glosado e, poemas e romances dotava à nação de um passado mítico e tranquilizador.<sup>620</sup>

Jorge Coli coincide com esta ideia e define o indianismo como um:

movimento que celebrava os indígenas brasileiros, atribuindo-lhes nobreza, força heroica e caráter altaneiro. Está claro que esse índio idealizado era puramente imaginário, e sua exaltação cultural correspondia temporalmente ao início da exterminação que se prolongou pelo século XX afora. Ao tornar-se símbolo, o índio imaginário encarnava o ancestral nobre invocado pelos brasileiros. Ele permitia neutralizar o passado colonial, oferecendo uma origem elevada e autóctone.<sup>621</sup>

A arte indianista tem servido, em alguns casos, como um lugar comum, um conceito que absorve as obras, e se impõe sobre elas, para estabelecer características e critérios gerais.

---

<sup>617</sup> KNAUSS, 2013, *Op. cit.*

<sup>618</sup> KNAUSS, Negro Horácio... *Op. cit.*, p. 2.

<sup>619</sup> MIYOSHI, *Op. cit.*, p. 132.

<sup>620</sup> SQUEFF, 2004, *Op. cit.*, p. 224.

<sup>621</sup> COLI, J. "Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais". *Perspective*. 2016, n. 2.

Segundo as palavras de Jorge Coli, "Importa não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem", que são úteis para agrupar "objetos por meio de algumas afinidades, mas tornam-se perigosos porque rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam"<sup>622</sup>. Diante da ideia do índio como símbolo do nacional, como imagem romântica do Brasil, "vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras"<sup>623</sup>.

Apesar desta intenção individualizada, de estabelecer uma conversação íntima com cada obra de arte, é necessário, neste caso, identificar as obras indianistas escultóricas que nos permitam compreender as relações, os pontos comuns e as divergências das esculturas que compartilham, pelo menos, inspiração temática. Neste caminho do indianismo são muitos os passos incertos, os saltos e as sombras. Obras pouco conhecidas e escultores praticamente anônimos povoam este caminho, para o qual pretendemos oferecer aqui alguma luz. Nesta dupla intenção, da leitura individualizada e, por sua vez, da delimitação e conhecimento de um grupo com características comuns, que, inevitavelmente, estabelece relações de interdependência e influências, filiações e desencontros, trataremos de nos aproximar à escultura indianista através da análise mais detalhada de suas principais representações.

Nesse sentido, nos questionamos como se produz a construção da imagem indígena, quais são suas referências e suas escolhas artísticas, qual a tradição onde se situa, e como elas servem à finalidade de cada peça individualmente, fato importante a observar que definirá e explicará muitos aspectos destas obras. Assim, não pode ser julgada da mesma maneira toda obra indianista, como um símbolo nacional, e devemos nos aproximar à sua individualidade e função, que a marcará indelévelmente.

---

<sup>622</sup> COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, São Paulo: SENAC, 2005, p. 11.

<sup>623</sup> *Ibidem*, *Op. cit.*, p. 11.



### 2.3.1 Formas e usos da imagem indígena

À diferença da pintura, poucas serão as ocasiões em que a escultura indianista vai procurar sua fonte de inspiração na literatura. Só conhecemos um caso deste tipo, lamentavelmente perdido: uma série de relevos que Francisco Elídio Pânfiro, professor da Academia de Belas Artes, estaria modelando no momento de sua morte precoce em 1852 sobre o romance *Caramurú*, de Frey José de Santa Rita Durão, romance que também escolheram Jules Le Chevreil, em 1862, e Victor Meirelles, em 1866, para pintar *Moema*.

O viés histórico, frequente na pintura para a representação do descobrimento e evangelização do território, também é raramente representado na escultura. Na pintura, entretanto, na década do 40, há vários representantes, como Rafael Mendes de Carvalho, que em 1842 pintou *Elevação da cruz pelos selvagens*; Manuel Joaquim de Melo Corte Real, com *Nóbrega e seus companheiros*, de 1843; ou *A primeira missa celebrada em São Vicente no ano de 1532*, de Rugendas; assim como a paradigmática obra *A primeira missa no Brasil*, de Victor Meireles, cujo esboço já foi exposto na Exposição Geral de Belas Artes de 1859. Só um relevo, apresentado na Exposição Nacional de 1861, representou este momento. Um desconhecido I. G. W. Steffens realizou em madeira do país um relevo em que plasmou o *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro* [Imagem 85].

A cena é claramente dividida em duas partes: na direita, a expedição chegando; e a esquerda reservada à floresta e aos indígenas, que observam a cena. Na parte central, em primeiro plano, um grupo de três portugueses com o estandarte real, e um deles eleva a mão ao céu. Justamente sobre eles se encontram indígenas ajudados por portugueses que estão erguendo uma grande cruz de madeira. O tratamento das figuras indígenas é muito parecido ao de Victor Meireles, mas a gravura através da qual conhecemos a obra nos impede de realizar maiores apreciações sobre as figuras individualmente.

Imagem 85 - I. G. W. Steffens. *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro*, relevo em madeira, 1861. Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.



Caso excepcional é o de um grupo tradicionalmente atribuído ao escultor Francisco Manoel Chaves Pinheiro, identificado com sua obra *Ubirajara*<sup>624</sup> [Imagem 86], no hall do Museu da República do Rio de Janeiro. No entanto, a aparição na imprensa de uma resenha sobre a obra ganhadora da medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes de 1862 nos faz repensar esta atribuição:

O grupo do Sr. Desprez é imponente. O índio, em pé, inclinado sobre o quadril esquerdo é surpreendido pela aparição de uma cascavel que se ergue e ameaça mordel-o. Tem na mão uma flexa; muito proximo porém para poder servir-se do arco, o índio prepara-se para defender-se, por assim dizer corpo a corpo. Esta lucta manifestada com clareza, encheria de terror o espirito do espectador se a mulher, abrigada atraz do índio e trazendo um filho em seus braços, não respirasse tanta confiança.<sup>625</sup>

<sup>624</sup> Consta assim na ficha catalográfica do próprio museu e em várias publicações: ALFREDO, *Op. cit.*; SILVA, M. do C. C. da. 2007, *Op. cit.*, p. 63-71.

<sup>625</sup> *A Atualidade*, 19 de abril de 1863.

Imagem 86 - Leon Despres de Cluny, *Família de selvagens atacados por uma serpente*, gesso, 1862, 227 x 217 x 123 cm. Museu da República, Rio de Janeiro.



### 2.3.2 Outra construção do índio: Leon Despres de Cluny

Assim, esta notícia traz à cena a figura quase desconhecida de um escultor francês, Leon Despres de Cluny<sup>626</sup>, ativo no Rio de Janeiro desde, pelo menos, 1861, durante mais de 25 anos, ainda que poucas obras sejam conhecidas, e muitas menos conservadas. Mereceu o reconhecimento artístico em várias ocasiões, foi nomeado cavaleiro da Ordem da Rosa em 1875<sup>627</sup>, obteve menção honrosa nas Exposições de 1861<sup>628</sup> e 1875<sup>629</sup>, e medalha de ouro na

<sup>626</sup> Ver seção 4.3.

<sup>627</sup> *A Nação*, 30 de junho de 1875. Segundo a *Gazeta de Notícias*, 13 agosto 1875, o escultor obteve o grau de oficial da Ordem da Rosa.

<sup>628</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de março de 1862.

<sup>629</sup> *O Globo*, 14 de março de 1876.

Exposição Geral de Belas Artes em 1862, precisamente pela obra *Família de selvagens atacado por uma serpente*<sup>630</sup>.

O grande grupo do Museu da República foi uma encomenda do barão de Nova Friburgo, António Clemente Pinto<sup>631</sup>, que mandou construir um opulento palácio, a atual sede do Museu, onde trabalharam outros escultores brasileiros como Quirino António Vieira<sup>632</sup> ou Severo da Silva Quaresma. Pouco sabemos sobre esta encomenda e o nível de responsabilidade do cliente no resultado final, mas já na época é destacada pelo seu amor à escola antiga, que afastou o escultor do caráter do assunto tratado, não representando bem o tipo indígena<sup>633</sup>. De fato, a composição se insere numa estrutura piramidal, com o elo central marcado pelo joelho do índio, o quadril esquerdo, o rosto e a mão alçada, tendo uma linha quase paralela na mão da índia e na flecha segurada na mão esquerda pelo indígena. Em ambos os lados, a serpente saindo do mato e a índia de cócoras, segurando uma criança nos braços, completam a estrutura. Na publicação da época, sobre este assunto, afirma-se que, "se procurássemos nas linhas, esses famosos traços que, uma vez designados, tornam-se notáveis, veríamos o movimento do braço direito da índia imitado no braço direito do índio, o que modera um pouco a acção, o movimento"<sup>634</sup>.

Do ponto de vista compositivo, a escolha do escultor aparece, quase a modo de espelho, refletida no muro do outro lado do hall, num grupo muito próximo a Despres de Cluny, onde a luta do herói finalizou, o dragão é vencido e a donzela é salva. *Perseu e Andrômeda* [Imagem 87] repetem o conceito e a estrutura piramidal, ainda mais pura, com um estilo ainda mais tradicional, nas posturas corporais, tipos e vestiduras, e nas emoções muito mais contidas.

---

<sup>630</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de março de 1863.

<sup>631</sup> *A Atualidade*, 19 de abril de 1863.

<sup>632</sup> *Revista do Rio de Janeiro*, 1876, p. 160-161.

<sup>633</sup> *A Atualidade*, 19 de abril de 1863.

<sup>634</sup> *Ibidem*.

Imagem 87 - *Perseu e Andrômeda*, gesso, 245 x 230 x 097 cm.  
Museu da República, Rio de Janeiro.



Imagem 88 - José Álvarez Cubero. *A defesa de Zaragoza ou Nestor defendido pelo seu filho Antioco*, 1818-1825. Mármore, 280x210x112 cm, Museu Nacional do Prado, Madri.



O índio da *Família de selvagens* repete uma posição de longa tradição, comum no ensino acadêmico, onde o ato heroico se repete. A figura central, com o corpo em tensão, levanta o braço em defesa própria, neste caso de um inimigo que não aparece, mas também em defesa da personagem secundária, desmaiada ou ferida, estrutura que se repete no grupo de Despres de Cluny, que se situa entre a defesa, a surpresa e o que poderia ser um iminente ataque momentos depois da ação. Curiosamente, uma produção europeia, espanhola neste caso, apresenta uma grandíssima semelhança com o grupo estudado. *A defesa de Zaragoza*, ou como foi exposta em Roma em 1818, *Nestor defendido por seu filho Antíoco* [Imagem 88],



realizada em mármore em 1825, de José Álvarez Cubero, que obteve grande sucesso e repercussão em toda a Europa.

Sem aparente relação entre as obras, devemos procurar as fontes das que beberam ambos os escultores. Mais perto no tempo, remetem-nos às composições neoclássicas de Antônio Canova, como *Teseu e o centauro* [Imagem 89], que responde aos mesmos moldes: composição, corpos em tensão, diagonais marcadas e disposição dos volumes, mas neste caso, aplicados ao ataque e não à defesa. Esse mesmo esquema tem profundas raízes, desde mosaicos e pinturas romanas, até obras renascentistas, representações de luta entre o herói e o animal, Hércules contra a hidra. Além dessas, outras lutas utilizam a mesma posição corporal, como *Laocoonte e seus filhos mordidos pela serpente*, atribuído a Pieter Claesz Soutman, na mesma posição de defesa que o índio. Do mesmo modo, François Joseph Bosio desenha o grupo *Hércules lutando com Aqueloo transformado em serpente*, de 1824 [Imagens 90 e 91], com pontos coincidentes com a obra de Cluny [Imagem 92].

Imagem 89 - Antônio Cánova. *Teseu e o Centauro*, 1804-1819, mármore, 340x370 cm, Kunthistorisches Museum, Viena.



Imagem 90 - François Joseph Bosio. *Hércules lutando com Acheloos em forma de serpente*, bronze, 1824, 260x 210x95 cm. Molde em gesso no Salon de 1814. Museu do Louvre.





Imagem 91 - François Joseph Bosio. *Hércules lutando com Acheloos em forma de serpente*, bronze, 1824, 260x210x95 cm. Molde em gesso no Salon de 1814. Museu do Louvre.



Imagem 92 - Leon Despres de Cluny, *Família de selvagens atacados por uma serpente*, gesso, 1862, 227x217x123 cm. Museu da República, Rio de Janeiro.



Sem dúvida, o escultor remeteu-se não só a um lugar comum na arte, a luta do herói contra o animal, como no caso de Hércules lutando contra a hidra de Lerna, mas também às lutas de Teseu e o centauro, o Laocconte, Hércules contra Aqueloo, ou Cadmo. Fora do heroísmo, algumas representações, como *O aldeão e serpente*, desenhada por Gabriel Bernard Seurre, publicada em 1848 em forma de estampa, e de ampla circulação formando parte de uma publicação, estão bem próximas à cena idealizada por Despres de Cluny. *Uma família, surpreendida pelo ataque de uma cobra*, em que o pai tenta proteger a mulher e o filho [Imagem 93].

Imagem 94 - Antônio Canova. *Creugas*, (grupo Creugas e Damoxenos), 1800, mármore, 209x130x72 cm. Museus Vaticanos.

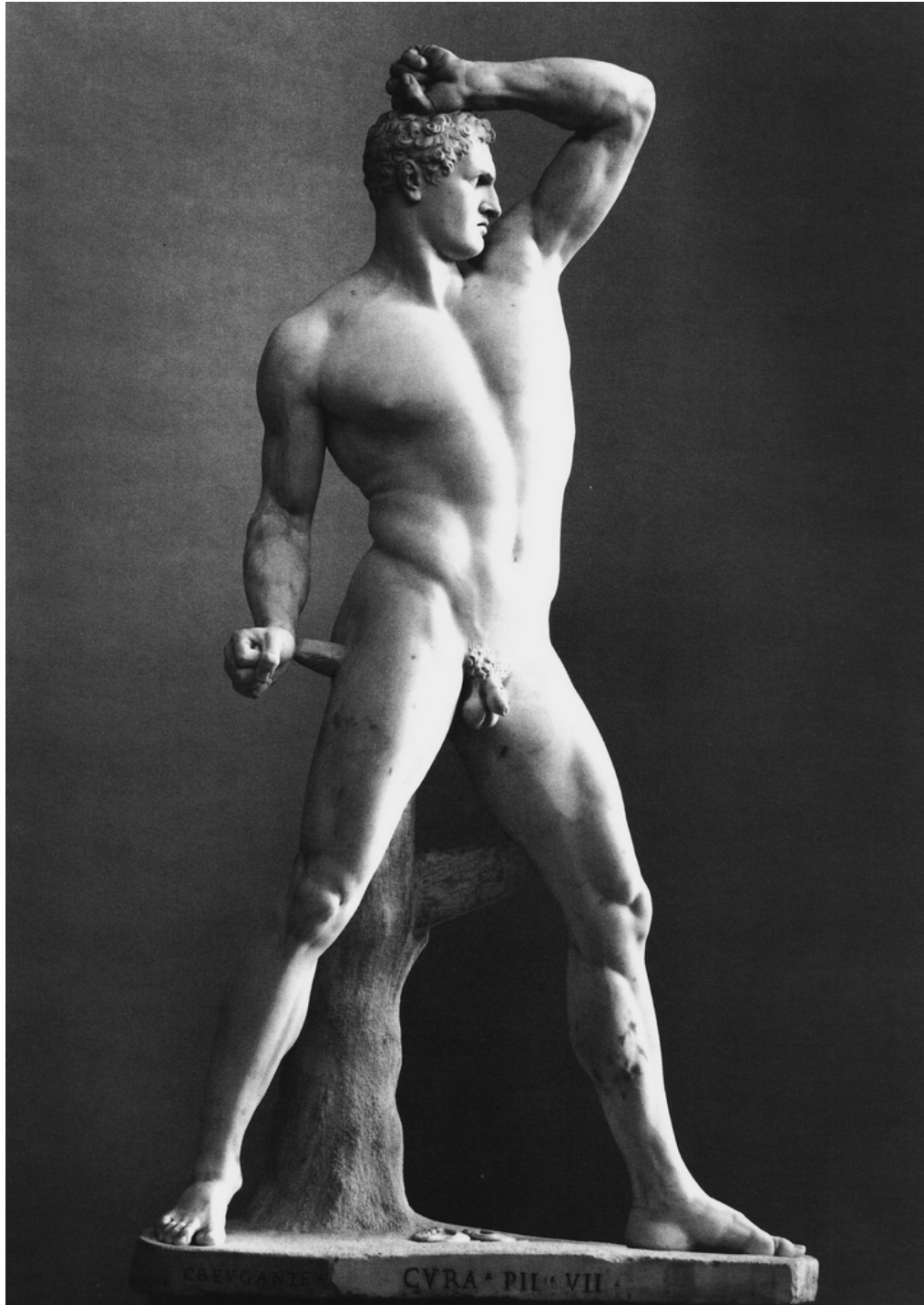


Imagem 93 - Gabriel Bernard Seurre. *O Vilão e a serpente*, 1849, Estampa. Jean-Baptiste Donatien de Vimeur, conde de Rochambeau, *Bibliographie des oeuvres de La Fontaine*.



O elo que parece unir as criações de Despres e de Álvarez Cubero é uma monumental figura, numa postura acadêmica e tradicional, do maior representante da conhecida como escultura neoclássica, Antonio Cánova, quem cinzelou *Creugas* em 1801 [Imagem 94], parte de uma composição de luta junto com *Damoxenos*, mas que se remonta à antiguidade clássica, inspirando-se, para retratar individualmente a figura do galo, do grupo do *Gaulês Ludovisi* [Imagem 95]. Tanto Álvarez Cubero quanto Despres retomam compositamente a ideia da obra helenística, ainda que tratadas com um ponto do vista mais frontal, ressaltado ainda mais no grupo de Despres, talvez como exigência pelo lugar que iria ocupar no palácio Nova Friburgo.



Imagem 95 - Gaulês Ludovisi, cópia romana em mármore do original helenístico, 211 cm, Museu Nacional Romano do Palazzo Altemps, Roma.



Imagem 96 - Leon Despres de Cluny, *Família de selvagens atacados por uma serpente*, gesso, 1862, 227x217x123 cm. Museu da República, Rio de Janeiro.



Em relação à expressividade da peça, a imprensa já ressaltou como a mulher aparece demasiadamente tranquila, esperando, diante de uma situação tão perigosa, que experimentasse alguma comoção, parecendo, nua e bela como foi representada, ajoelhada, ou antes de cócoras, a Fé<sup>635</sup>, com o pequeno índio no colo, que lembra mais a um pequeno anjo ou a um menino Jesus, cujo único traço próximo ao indígena é o corte de cabelo [Imagem 96]. Dando um passo a mais no que se refere a *Perseu e Andrômeda*, em que a expressão é muito mais contida, e limitada à cabeça da Medusa, Despres tenta dotar as suas figuras de uma expressividade que condiga com o dramatismo da cena, muito melhor conseguida no rosto do

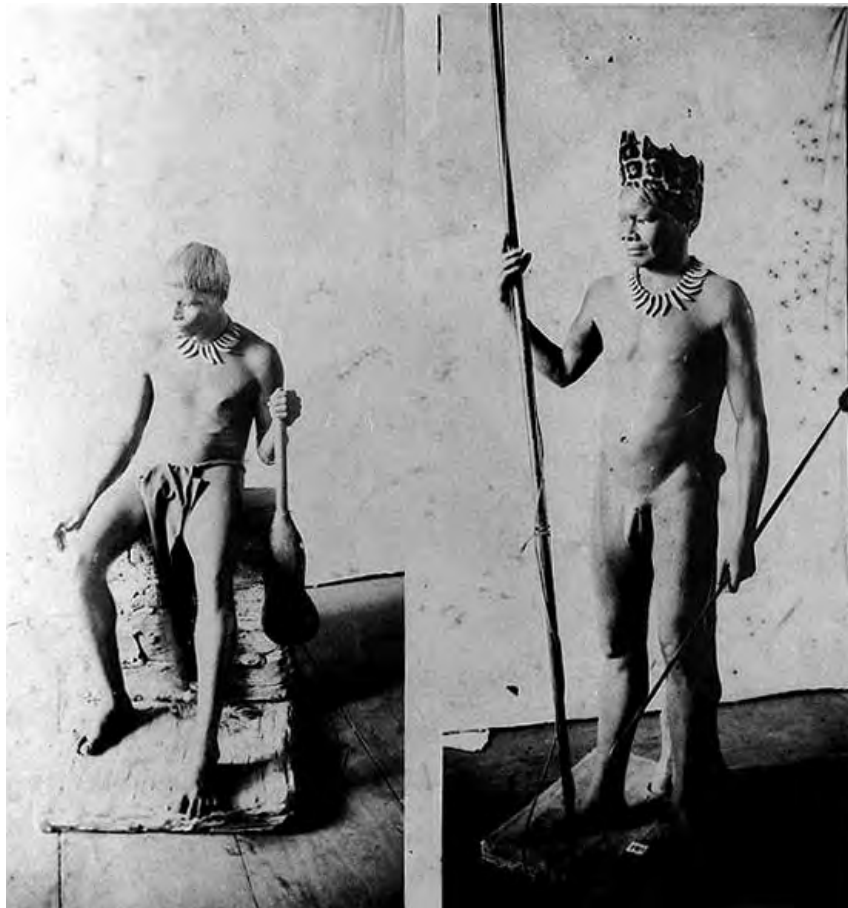
<sup>635</sup> *A Atualidade*, 19 de abril de 1863.

índio, do que na mulher, quem mais parece uma Vênus de boca aberta. A crítica reconhece a falta de interesse do escultor na hora de representar um índio:

Na exposição de escultura ha um grupo do Sr. Leon Deprez de Cluny, representando Uma familia de selvagens atacada por uma serpente. Os animaes mortos que jazem no chão são o que ha de mais notavel neste grupo: o mais ou é regular ou falso; na ordem do falso está o indígena cuja cara com uma leve correção fica puro caucasiano.<sup>636</sup>

Não é esta a única obra de temática indianista realizada pelo escultor, que em 1882, pela ocasião da grande exposição antropológica, realizou os moldes em papier-maché de vários grupos indígenas, com um caráter mais etnográfico [Imagem 97].

Imagem 97 - Figuras indígenas da tribo Cherente do rio Tocantins, fotografia de Marc Ferrez, 1882. Molde sobre modelo vivo de Leon Despres de Cluny, Museu Nacional, Rio de Janeiro.



<sup>636</sup> *O Futuro*, 15 de fevereiro de 1863, p. 371.



O grupo apresenta algumas características especiais, que constroem um tipo indígena bastante peculiar no âmbito brasileiro. A vegetação e os animais que rodeiam o grupo, seguindo a ideia dos grupos de Rochet, mas carecendo da observação das espécies endêmicas brasileiras, apresentam uma pequena cabra e uma ave de pescoço comprido, além da serpente que surge de um mato bastante estereotipado [Imagem 98]. Este detalhe animalista remete-nos mais ao gosto romântico de artistas como Antoine-Louis Barye, linha que Despres repetirá em algumas composições mais, também alusivas a lutas entre homens e animais.

Imagem 98 - Leon Despres de Cluny, *Família de selvagens atacados por uma serpente*, gesso, 1862, 227x217x123 cm. Museu da República, Rio de Janeiro.



A indumentária da família resulta pouco usual. O cocar da mulher lembra mais uma diadema com penas do que um cocar; o mesmo acontece com o colar, longe das tradições ornamentais indígenas. A mulher se cobre com um manto de tela tosca, grossa, como de fibras vegetais entretecidas, representação de uma índia muito longe da realidade, em sintonia com representações europeias fora dos interesses antropológicos de algumas obras francesas, como vemos numa outra representação de *Uma índia abraçando o cristianismo*, 1862, [Imagem 99] de Juan Figueras, no Museo Nacional del Prado, figura destacada por seu estudo da arte grega, presente na Exposição Universal de Paris de 1867, com o indianismo unicamente como pretexto, reduzido a umas penas a modo de tiara.



Imagem 99 - Juan Figueras. *Uma índia abraçando o cristianismo*, 1862, mármore. Museu Nacional do Prado, Madri.



Já o índio tem uma interessante mistura de atributos. Por um lado, carece do típico cocar do índio brasileiro, mas tem a saia emplumada, com um curioso bolso no meio. A pele animal que cobre seus ombros, bastante alheia à tradição, responde mais a modelos norte-americanos, fato sublinhado ainda mais pelo penteado, com o cabelo preso em um coque, parecido ao que já aparece em uma pintura norte-americana, *A morte do general Wolfe*, de 1770, obra de Benjamin West [Imagem 100], na qual o índio, reflexivo, apresenta a cabeça raspada, com um coque enfeitado. Precisamente, o principal escultor no Brasil do período, Ferdinand Pettrich, estava naquele momento realizando uma série de esboços sobre índios brasileiros [Imagem 101], a partir dos estudos que ele realizou nos Estados Unidos, território possuidor de uma escultura indianista mais forte e anterior à brasileira, com exemplos relevantes, como o *Tecumesh morrendo*, de Pettrich, que pela datação poderia estar feito no Brasil, ou *O índio ferido*, de Peter Stephenson, que dialogam com o *Galo morrendo*, precisamente com a imagem do outro clássico, do bárbaro, para representar o outro americano, o índio.

Imagem 100 - The Death of General Wolfe, Benjamin West, 1770, óleo sobre tela, Ottawa, National Gallery of Canada.



Imagem 101 - Ferdinand Pettrich. *Bustos de índios norteamericanos*, terracota, Museus Vaticanos.



Imagem 102 - Ferdinand Pettrich, *Tecumseh morrendo*, 1856, mármore, 93,1x197,2x136,6 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington. Realizado no Rio de Janeiro.



Ferdinand Pettrich recebeu em 1855 a visita de Wilhelm Heine, artista na expedição japonesa de Matthew Perry, quem pôde ver os trabalhos que Pettrich estava realizando nesse momento, mencionando os modelos de *Tecumseh morrendo* e *Tah-tapessa*, além de mais quatro figuras de índios de tamanho natural e um grande baixo-relevo com cenas de batalha e cotidianas das tribos indígenas norte-americanas, encomendas de um nobre inglês. Depois da visita de Heine, Pettrich e seus filhos realizaram para Dewitt van Tuyl, um dentista inglês residente na corte, o *Tecumseh morrendo* em mármore [Imagem 102], além de outras obras no mesmo material, como *a Caridade*, quatro bustos representando as estações e dois medalhões representando o dia e a noite.

Assim, na situação de criar uma obra de um gênero novo, quase sem referentes, o artista se depara com muitas escolhas e eleições, e à diferença de Rochet, não se preocupa com a caracterização individual dos rostos e a anatomia do indígena, focando mais na ação, em uma peça de caráter mais decorativo, onde o indianismo se expressa mediante roupas, colares, penteados, animais e plantas das mais variadas origens, numa estrutura clássica piramidal.

A obra do Pettrich bem pôde servir de inspiração ou influenciar esta obra, dando lugar a uma interessante experiência, única no Brasil<sup>637</sup>, que nos faz lembrar as palavras de Humboldt nas suas viagens pela América, que lhe aparece como uma nova Ática, um novo Lácio, uma nova Antiguidade, que faz de sua viagem quase uma expedição imaginária no tempo, afirmando diante da visão dos índios: "suas grandes figuras de um vermelho de cobre,

<sup>637</sup> Rodolpho Bernardelli modelará em 1875, *À espreita*, também chamado *Um índio surpreendido por um réptil*, de inspiração temática muito próxima à obra de Despres. SILVA, M. do C. C. da. 2007, *Op. cit.*, p. 17.

e pitorescamente vestidas, parecem de longe, ao se projetar sobre a estepe contra o céu, antigas estátuas de bronze”<sup>638</sup>.

### 2.3.3 A proposta etnográfica. Um caminho descontínuo

Sem dúvida, a obra mais conhecida é o monumento a dom Pedro I, 1862, realizado pelo escultor francês Louis Rochet<sup>639</sup>, feito sob projeto inicial de João Maximiano Mafra, cujo modelo foi apresentado no Salão de 1861 em Paris quando, em *L'Artiste*, Francis Aubert qualificou Rochet como o primeiro escultor que enfrentou a tarefa de representar índios, que resolveu bem o tema apesar da falta de tradição. Neles, "predominava uma dignidade firme mesclada com a melancolia que é peculiar à etnia representada e, finalmente, arrematava: *ils sont vrais, et pourtant ils sont beaux*"<sup>640</sup>, pondo de manifesto o traço mais destacado pela crítica, a verossimilitude dos traços faciais indígenas, que Rochet estudou, direta ou indiretamente, através de gravuras, na sua estância no Rio de Janeiro em 1856, estudo do que se conservam vários bustos no Museu do Homem de Paris, retratando as diversas etnias<sup>641</sup>.

A diferença das alegorias fluviais do monumento definitivo, o projeto de 1839 contemplava um pedestal com um relevo na frente apresentando o Gênio de Brasil, escrevendo sobre o escudo da Ciência a época da Independência do Império<sup>642</sup>.

Com um caráter novo, *O Paraíba*, obra produzida em Paris por um discípulo brasileiro de Rochet, apenas quatro anos depois da inauguração do monumento a dom Pedro I, é considerado como o início na escultura de um "indianismo de caráter mais intencional, filiado ao Romantismo"<sup>643</sup>. O índio proposto por Cândido Caetano de Almeida Reis é reconhecível como índio sem necessidade de qualquer tipo de atributo, uma vez que o escultor "coloca a figura do indígena como essência mais naturalista do que simbólica"<sup>644</sup>.

---

<sup>638</sup> LUBRICH, O. "Como antigas estatuas de bronze" Sobre la disolución del clasicismo en la Relación histórica de un viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente, de Alejandro de Humboldt, *Revista de Indias* (Setembro/Dezembro 2001), p. 749-766.

<sup>639</sup> KNAUSS, Negro Horácio... *Op. cit.*, p. 2.

<sup>640</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>641</sup> KNAUSS, Jogo de olhares... *Op. cit.*, p. 122.

<sup>642</sup> Descrição das estátuas: equestre do Sr. D. Pedro I e pedestre do Conselheiro José Bonifácio, com orçamento assinado por Zeferino Ferrez e Augusto Henrique Vitório Grand Jean de Montigny, 1839. Manuscrito. I-46,23,1A – Manuscritos. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

<sup>643</sup> ZANINI, *Op. cit.*, p. 410.

<sup>644</sup> *Ibidem*.

*O Paraíba* se encontra fora dos usos da época da imagem do índio: não é o mito fundador da nação, a imagem do Império, ou representação do território; não está dentro da inspiração literária, nem com uma face mais decorativa. Seguindo o caminho aberto por Rochet, o artista vai além da obra do seu mestre, que já se preocupou com os traços individualizadores dos diferentes grupos indígenas para modelar seus grupos de rios. Como explica Paulo Knauss<sup>645</sup>, Rochet ilustra bem o interesse antropológico que estava acontecendo na Europa nesses momentos. Outros escultores, como Carpeaux, estavam também se preocupando em traduzir nas suas obras os traços estudados com um caráter mais antropológico, fato que se vê marcado com mais força no que poderiam ser esboços em madeira desta obra de Almeida Reis<sup>646</sup>, onde a postura e o tratamento são mais livres [Imagens 103 e 104].

Imagem 103 - Cândido Caetano de Almeida Reis. Caboclo. madeira, 31x23x10cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.




---

<sup>645</sup> KNAUSS, Negro Horácio... *Op. cit.*

<sup>646</sup> SANTOS, G. R. dos. 1938, *Op. cit.*

Imagem 104 - Cândido Caetano de Almeida Reis.  
Caboclo. madeira, 31x22x10cm. Museu Nacional de  
Belas Artes, Rio de Janeiro.



A proposta audaz do escultor consistiu em despojar a figura do índio de todos os seus atributos tradicionais, apresentando-o como obra individual, fora de qualquer grupo artístico ou programa iconográfico, como as representações do *Gênio do Brasil* no Cassino Fluminense, de 1857, onde o índio ainda é um conceito, a tradução de uma longa tradição com uma grande carga de significados, ou no monumento já citado de Dom Pedro I, em que os índios são a representação territorial do Brasil. Precisamente num dos bustos para o estudo do monumento parece basear-se Almeida Reis para conceber o rosto do seu *Paraíba*. O índio se vê representado como alegoria, como reflexo de uma ideia ou de um conceito; porém, *O Paraíba* tem uma inspiração nova e diferente, ainda que entendido como alegoria na sua recepção, já que perde esse caráter, apresentando um índio que é definido como "o molde mais correcto e typo do índio Americano"<sup>647</sup>, desvelando assim a preocupação de parte da crítica de representar o índio levando em consideração os traços de um índio, ainda que genérico.

Precisamente as representações de rios será um dos temas especialmente prolíficos na arte brasileira, e também uma iconografia muito relacionada com as representações indígenas. Este tipo de uso das alegorias fluviais aparece já em 1817, nos festejos para a chegada da

<sup>647</sup> MORAES, A. J. de M. *Jornal da tarde*, 2 de novembro de 1871.



princesa Leopoldina da Áustria<sup>648</sup>, quando os comerciantes da cidade erigiram um arco na rua dos Pescadores, sob a direção de Grandjean de Montigny e Debret, e representaram em dois pedestais as figuras do rio Janeiro, apresentando as armas do Reino Unido de Portugal, e o rio Danúbio, apresentando as águias do Império, com as inscrições *Januarium* e *Danubios*, representação dos dois impérios. Em 1818, nas festas de aclamação de dom João VI no Rio de Janeiro, a Junta de Comércio financiou e iluminou um arco de triunfo realizado por Debret e Montigny. No meio do arco apareciam os rios Tejo e Janeiro com as armas do Reino Unido sustentadas por uma coroa<sup>649</sup>. Também o Amazonas aparece num baixo-relevo que se situava no tímpano do Templo à Minerva, na coroação de dom João VI, no qual apareciam “*Neptuno* e os principais rios do Universo: *Danubio, Eufrates, Nilo e Amazonas*, oferecendo aos reis os produtos das regiões por eles percorridas”<sup>650</sup>.

Durante o Império, vários seriam os projetos que contemplariam estas figuras fluviais, em muitos casos sem mais especificações sobre sua aparência, como um dos mais importantes projetos públicos imperiais, porém sem realização, que esteve a cargo de Grandjean de Montigny. O artista idealizou um amplo conjunto de monumentos que se estenderia pelo campo de Aclamação, onde "seriam erguidas nove fontes, decoradas com emblemas ou representações dos principais rios do Brasil"<sup>651</sup>. Fazendo parte de um grande projeto para comemorar a Guerra de Paraguai apareceram no pedestal “oito estatuas diferentes em grupos de duas, representando os principais rios do Império”<sup>652</sup>, obra de F. de A. Caminhoá e P. Bernard<sup>653</sup>.

No entanto, em que momento estas alegorias começaram a se vestir com penas? Num desenho conservado na coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro<sup>654</sup>, projeto para erigir um monumento no Campo da Honra em memória do dia 7 de abril de 1831, aparecem, na base, três alegorias fluviais, e, segundo Morales de los Rios, estaria coroado por uma figura de índio simbolizando o Brasil<sup>655</sup>.

---

<sup>648</sup> RIOS, *Op. cit.*, p. 234.

<sup>649</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.*, p. 219.

<sup>650</sup> RÍOS, *Op. cit.*, p. 236. Na medalha acunhada por Zepherin Ferrez, onde representa o templo de Minerva, não aparecem os rios, senão um escudo com decoração vegetal.

<sup>651</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.*, p. 300-301. Como em Versalhes, onde aparecem os principais rios da França.

<sup>652</sup> "Monumento que no Campo de Sant'Anna vai ser levantado em honra dos bravos da campanha do Paraguay", *Semana Ilustrada*, 2 de fevereiro de 1873.

<sup>653</sup> *A República*, 20 de junho de 1872, p. 1.

<sup>654</sup> BANDEIRA, *Op. cit.*, p. 187.

<sup>655</sup> RIOS, *Op. cit.*, p. 239.

Sem dúvida, uma das representações onde o rio vai se aproximando, senão do índio, mas dos atributos tradicionais das representações da América, vestida de penas, será a varanda efêmera idealizada por Manuel de Araújo Porto-Alegre para a coroação de dom Pedro II, que se rematava com um ático “coroadado por uma quadriga, em cujo carro triunfante está o Gênio do Brasil, tendo na mão esquerda as rédeas dos ginetes, e na direita o cetro Imperial”<sup>656</sup>. “Do lado norte ve-se a estatua colossal do Amazonas sentado e recostado sobre hum jacaré, tendo na mão esquerda a pá e na direita huma cornucopia cheia de fructos do Brasil: do lado do sul corresponde-lhe a estatua do Prata com iguais attributos”<sup>657</sup>. Os atributos escolhidos vão se repetir, ampliados e reforçados com traços faciais indígenas na obra de Rochet, de novo acompanhando o imperador, e, segundo Migliaccio, já na varanda de coroação estariam caracterizados como índios, representando o “papel histórico destes povos no processo histórico desde a evangelização até a proclamação da independência, assim como o papel dos rios no processo de colonização e unificação política do Brasil”<sup>658</sup>.

Segundo Lilia Moritz, a “coroação de dom Pedro II, em 1841, constituiu uma das maiores festas do Império, onde as alegorias foram criadas com o propósito de representar os anseios da elite política do país e o perfil que o jovem Pedro deveria simbolizar diante da nação e, paralelamente, aos súditos do Império”<sup>659</sup>. Assim, a presença dos rios Amazonas e Prata serve para delimitar, por uma parte, o vasto território brasileiro, e, por outro, para engrandecer o monarca capaz de reger semelhante império. Na sua função de caracterizar o novo território perante o mundo, o rio já foi usado como recurso em 1823 na varanda de coroação de dom Pedro I no Pará, onde a América, ao lado do Brasil, do Rio Amazonas e do Prata, proclamava o novo soberano<sup>660</sup>.

---

<sup>656</sup> *Jornal do Comercio*, 2 de julho de 1841.

<sup>657</sup> *O despertador*, 12 de junho de 1841.

<sup>658</sup> MIGLIACCIO, *Op. cit.*, p. 240.

<sup>659</sup> SCHWARCZ, 2001, p. 22.

<sup>660</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.* p. 222.



### 2.3.4 A longa tradição: a imagem do Brasil e do Império

O rio Amazonas e o rio da Prata, imagens da nação enquanto território, faziam parte de um dos aparatos mais importantes e representativos do Império: a varanda de coroação de dom Pedro II, em 1841. Neste momento, segundo Migliaccio:

a política cultural da corte brasileira, orientada pelas escolhas do jovem soberano e do seu círculo, adquire um caráter nacionalista e americanista. A imagem do país e da monarquia se separa do passado vinculado à herança portuguesa, ainda presente no Primeiro Reinado, e passa a afirmar a inspiração católica e o caráter americano do império constitucional fundado nos trópicos. A imagem do índio, antes utilizada como alegoria do novo estado, adquire uma nova consistência histórica como fundador da nacionalidade e da identidade americana do Brasil.<sup>661</sup>

A ideia de Brasil, desde o descobrimento, se vê associada à sua natureza exuberante e a seu exotismo, ideia que aparece frequentemente ligada à figura do índio como seu habitante primordial. Como assinala Knauss, "ainda que a imagem alegórica dos índios fosse usada desde o período colonial para identificar a terra do Brasil, é na segunda metade do século XIX que as artes plásticas vão participar do movimento de promoção do índio como ícone do Império do Brasil"<sup>662</sup>.

A relação da imagem do índio com a construção da imagem do império, em suas diversas manifestações, se constitui como um fato recorrente. Os grandes eventos monárquicos - entradas reais, casamentos, coroações - formam um campo onde os índios aparecem com certa frequência [Imagens 105A e 105B]. Obras como *Cenário para o Bailado Histórico* para a apoteose de dom João VI no Teatro Real de São João, em 13 de maio de 1818, e *Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da Coroação do imperador dom Pedro I, 1822*<sup>663</sup>, realizados por Jean-Baptiste Debret, ilustram o papel do índio na imagética nacional. No primeiro é o pilar em que o rei se sustenta, a ilustração de um dos territórios do grande império português, junto com as personificações dos diferentes territórios. Já no segundo pano, a figura central do imperador é substituída por uma alegoria da nação, rodeada por diferentes formadores da nacionalidade, entre eles os indígenas no seu lado esquerdo, mas não embaixo, senão do lado.

<sup>661</sup> MIGLIACCIO, *Op. cit.*, p. 239.

<sup>662</sup> KNAUSS, 2011, Negro Horácio... *Op. cit.*, p. 2

<sup>663</sup> TREVISAN, *Op. cit.*

Já antes da Missão Francesa, é recorrente o uso do indígena no aparato monárquico. Na cidade mineira de São João Del Rei, "dois gênios vestidos com capacetes e cocares de plumas"<sup>664</sup> sustentavam uma coroa e um cetro, sob o trono oferecido pelos negociantes da Rua Direita com ocasião da coroação de dom Pedro. Também em chafarizes, como o da Carioca, num projeto não realizado de Granjean de Montigny e Zéphyrin Ferrez, foram projetadas estátuas de índias<sup>665</sup> em bronze como ornamentos da fonte.

Neste processo terá uma especial relevância o *Gênio do Brasil*, segundo o visto na seção anterior, que aparecerá como uma figura masculina, às vezes indígena, com um caráter bem diferenciado da alegoria do Brasil, frequentemente submissa e oferecendo suas riquezas ao monarca. Uma evolução do Gênio, será a *Alegoria do Império brasileiro* ou *Cabloco em barro*, *symbolizando o Brasil*.

Imagem 105 - Representações indígenas.



(A)



(B)

(A) Iluminação da rua de São Pedro para a coroação de dom Pedro II

(B) Arco triunfal erguido na rua Direita por ocasião da coroação de Dom Pedro como imperador do Brasil, aquarela, Universidad Cornell, Ithaca, N. Y.

Fonte: CARVALHO, R. M. de. Collecção dos desenhos das principaes iluminaçõs nos dias da coroação do Snr D. P. 2º. Fundação Biblioteca Nacional.

<sup>664</sup> SOUZA, 1999, *Op. cit.* p. 245.

<sup>665</sup> Correio Oficial, 9 de setembro de 1840, p. 220.

Esta obra, modelada em terracota por Francisco Manuel Chaves Pinheiro em 1874<sup>666</sup>, de tamanho natural, e conservada no Museu de Belas Artes de Rio de Janeiro<sup>667</sup>, outorga ao índio o papel protagonista na sua composição. O índio e o império se fundem numa mesma figura destinada a uma representação pública do Império concebida "para ser exposta em praça pública, em bronze, em tamanho três vezes maior que o atual"<sup>668</sup>, embora depois fosse colocada na escadaria do prédio do Tesouro Nacional até a chegada de República<sup>669</sup>. Uma representação diante dos próprios cidadãos, em forma de escultura pública, legítima e continua os modelos indianistas surgidos nas páginas da imprensa.

Chaves produziu o documento mais emblemático de sua geração ao embutir no título da sua obra a intenção do projeto indianista. Com uma postura corporal idêntica à do imperador em sua imagem oficial elaborada por Pedro Américo, que o retrata na Fala do Trono, o indígena de Chaves carrega o cetro da monarquia em vez da sua arma, um escudo com o brasão imperial em lugar de sua borduna. O cocar está na cabeça, mas é o manto do rei que cobre a "nudez natural" desse "símbolo nobre e puro de nossa origem."<sup>670</sup>

Esta representação levanta várias perguntas: Quais seriam as escolhas do artista na hora de modelar uma obra destas características? Qual o seu significado? Qual o seu papel no indianismo e na arte da época? Quais os seus antecedentes e consequências? Qual a sua importância?

A imagem do índio proposta por Pinheiro é definida como "uma das mais idealizadas do indígena representante do país"<sup>671</sup>, "como se tivesse travestido uma estátua de Apolo com os aparatos indígenas"<sup>672</sup>, "uma estátua grega vestida de tanga"<sup>673</sup>. Parece claro, como assinala Knauss, que define a obra como um "evidente exercício classicizante na construção da imagem do indígena"<sup>674</sup>, que o classicismo foi a escolha do artista, que cria um nu masculino, estático, que remete fortemente à arte greco-romana. Apesar do geral reconhecimento do classicismo da figura, uma visão direta da obra, da face do índio

<sup>666</sup> Existe uma divergência na hora de estabelecer a datação da peça. Comumente aceita-se 1872, mas a peça foi executada em 1874, como aparece na lateral da base da escultura.

<sup>667</sup> Nº de registro 2571. Doação de Élio Pederneiras em 1951. 192 x 75 x 31 cm.

<sup>668</sup> CHRISTO, M. de C. V. "Indianismo na década de 1860: exposições e crítica de arte". *Boletim Grupo de Estudos Arte & Fotografia - Anais do VI Seminário Arte, Cultura e Fotografia*. São Paulo: CAP-ECA-USP, n. 5, 2012.

<sup>669</sup> ALFREDO, *Op. cit.*

<sup>670</sup> SCHWARCZ, 2008, *O sol do Brasil... Op. cit.*, p. 147.

<sup>671</sup> COSTA, R. S. *Op. cit.* p. 41-42.

<sup>672</sup> *Ibidem.*

<sup>673</sup> COLI, J. Idealização do índio moldou a cultura nacional. Disponível em:

<http://www.uol.com.br/fol/brasil500/imagens5.htm>. Acesso em: 23 setembro 2014.

<sup>674</sup> KNAUSS, 2013, *Op. cit.*, p. 128.

representado, ainda que não se constitua como um estudo detalhado dos traços étnicos do indígena brasileiro, não encaixa com os cânones clássicos [Imagem 16] . Os olhos levemente rasgados, os pômulos altos e marcados, o nariz grande ou o queixo proeminente, fogem do clássico, mas sem chegar a um estudo etnográfico, como assinala Pereira, para quem a "postura ainda é clássica, como representação de um guerreiro antigo, mas o indígena é imediatamente reconhecível"<sup>675</sup>.

Imagem 106 - Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Alegoria do Império Brasileiro*, 1874, terracota, 192x72x21 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Uma vez que já fora comparado com um soldado clássico<sup>676</sup>, parece que os referentes do artista remetem-se à cultura greco-romana. Chaves Pinheiro escolhe uma figura masculina, quase nua, portando cetro e manto, que nos faz lembrar as representações próprias do poder, especialmente perceptível na mão que segura o cetro, como as efigies de imperadores romanos divinizados em nu heroico, tradição que continuam obras como *Napoleão como Marte pacificador*, de Antonio Canova, de 1808, ou *Carlos V dominando o furor*, de Pompeo Leoni, de 1564.

<sup>675</sup> PEREIRA, S. G. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2008, p. 38.

<sup>676</sup> KNAUSS, 2013, *Op. cit.*, p. 129.

Imagem 107 - Marc Ferrez. Indumentária dos caciques Apiacá (Amazonas, ca. 1874), Álbum Brasil, albúmen, 16 x 22 cm. Coleção Museu Imperial.



Esta imagem da encarnação da força e do poder procura sua vestimenta, além do manto, fora das tradições ocidentais, recorrendo à grande tradição indianista brasileira. A posição em que se representa o índio não é alheia à representação plástica dos chefes ou caciques indígenas, que na hora de remarcar seu poder, como líderes dos seus povos, são representados em posições parecidas à empregada por Chaves Pinheiro. No mesmo ano da criação da *Alegoria do Império*, Marc Ferrez retrata, através de sua lente, um cacique Apiacá, portando cocar, saia, e uma série de atributos de sua dignidade, numa posição frontal, segurando uma longa vara como se fosse um cetro [Imagem 107]. Trata-se de uma imagem de estudo, com uma forte construção, com um tratamento quase escultórico, remarcado ainda

mais pela disposição da parte inferior da imagem, ocupada por um pano branco, deixando um espaço retangular, similar à base de uma estátua.

Em nada diferem a saia e o cocar de penas das representações tradicionais do indígena, mas um detalhe chama a atenção. O elaborado arranjo de penas com uma concha marinha no meio [Imagem 108], que oculta as orelhas, é muito original, e inédito nas representações indianistas, desconhecendo-se até o momento qual foi sua fonte de inspiração, e se se pôde estar nas incipientes coleções de objetos indígenas que estava se formando nesses anos. O único elemento achado que guarda alguma semelhança é o arranjo de um dos índios pintados por Pedro Peres na *Elevação da cruz em Porto Seguro*, de 1879 [Imagem 109]. Aludindo a outro aspecto típico da representação indígena, Valeria Piccoli acredita que o índio da escultura apresenta os pés descalços, “como a identificar o homem da selva que domina a natureza”<sup>677</sup>.

---

<sup>677</sup> PICCOLI, V. "As três raças do império", em: *O Brasil redescoberto*. MARTINS, C., (curadoria geral). Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999. p.46.



Imagem 108 - Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Alegoria do Império Brasileiro*, 1874, terracota, 192x72x21 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Imagem 109 - Pedro Peres. A elevação da cruz em Porto-Seguro, 1879, óleo sobre tela, 119x202 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



A imagem do índio está servindo à "intenção de criar um emblema nacional"<sup>678</sup>. A finalidade da obra é clara e bem definida, a representação do Império, ou da nação identificada com o Império<sup>679</sup>, ou segundo outros autores da pátria<sup>680</sup>, conceitos que acabam fundindo-se nesta obra, reforçados pela sua localização numa praça pública em grande tamanho, de aproximadamente 6 metros.

Assim, nesta dilatada relação entre o índio e a imagem imperial podemos traçar um paralelismo entre a obra de Chaves Pinheiro e o frontão, que consideramos frutos de um mesmo desejo. Se nesta última o Gênio, como representação do Império, ainda está mais preocupado com a estabilidade política do Império, a *Alegoria do Império*, uma vez consolidado o âmbito político, se preocupa com o campo artístico, realizando o mesmo processo. As duas são imagens do Império, duas representações dos anseios imperiais.

---

<sup>678</sup> KNAUSS, 2013, *Op. cit.*, p. 128.

<sup>679</sup> COSTA, *Op. cit.*, p. 41-42.

<sup>680</sup> *Ibidem.*



Nesta procura pelas representações indígenas, parece claro que a grande maioria não se produziu nas artes plásticas, senão em "criações efêmeras", como teatro, celebrações cidadãs e imperiais, assim como na literatura e na imprensa, que moldavam a imagem do índio. O papel destas representações resulta mais difícil de se valorizar, devido a seu próprio caráter, mas resulta chave na construção e produção de imagens e protótipos, e seu conhecimento resulta extremadamente importante para uma melhor compreensão de fenômenos e produções mais amplas, e para entender qual foi o papel dessas representações e o grau de responsabilidade nas conformações imagéticas.

Um interessante desenho de Miguel Dutra nos oferece a visão de um arco triunfal, construído em Itú para a recepção do imperador, rematado por uma alegoria fluvial como um índio que, por sua vez, segura uma bandeira do Império Brasileiro, unindo assim a representação fluvial com as intenções representativas do Império. Assim, este exemplo se constitui como um antecedente às alegorias fluviais de Rochet, e testemunha de uma tradição mais antiga, com uma representação fluvial indígena como representante do Império.

Continuando com as representações efêmeras, ou menos oficiais, por exemplo, a *Alegoria do Império Brasileiro* estabelece interessantes relações com uma série de representações simbólicas aparecidas na imprensa nos anos 60, onde a pátria, a nação, o país e as diversas províncias são representadas como indígenas, homens, mulheres e, às vezes, representações bastante indefinidas, que não deixam claro o sexo representado.

Especialmente uma delas, de Henrique Fleuiss, defensor da monarquia ao contrário de Angelo Agostini, um dos principais agentes nessa popularização da imagem da pátria como índio, publicada na *Semana Ilustrada*, em 16 de abril de 1865 [Imagem 110], apresenta uma alegoria do Império que se corresponde de uma maneira quase idêntica, mas em posição sedente, à obra de Chaves Pinheiro. Temos que considerar, assim, que é durante a guerra de Paraguai, que os sentimentos de pátria se intensificam e a imagem do índio representa frequentemente a nação. Segundo a opinião de Murilo de Carvalho, a representação do país como índio tornou-se comum durante o Império<sup>681</sup>. Estudando a imprensa ilustrada durante a Guerra de Paraguai, o autor mostra que o imperador ou a coroa eram raramente representados, substituídos pela figura do índio. É neste momento quando se produz uma mudança substancial na concepção de pátria. A Guerra do Paraguai supõe um fato marcante já que une aos brasileiros como uma nação ao confrontar-se com o inimigo comum, e na imprensa

---

<sup>681</sup> CARVALHO, J. M. de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 243-244.

começam a aparecer com maior frequência as representações da pátria, da nação ou do Império.

Imagem 110 - Henrique Fleuiss, Domingo de Pascoa. *Semana Ilustrada*, 16 abril 1865. Fundação Biblioteca Nacional.



DOMINGO DE PASCOA.

o dia de hoje, o Chefe Supremo da Christandade lança a benção pápal URBI ET ORBI, ao Imperio do Brasil, radiante de  
ia e de triumphos, abençoa o seu Anjo dá guarda.  
Qual outr'ora surgiu p'ra resgatar-nos  
O Filho desse Deos, que se humanára ;

Taes surgem p'ra livrar um povo escravo  
Os filhos do Brasil, da patria cara !

A effigie de Chaves Pinheiro é destacada por sua semelhança com *Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral*, de 1873<sup>682</sup>, de Pedro Américo, só um ano anterior à obra de Chaves Pinheiro. Devemos agregar algumas representações escultóricas que talvez tenham influenciado as escolhas do escultor. Em 1844 foi apresentada a grande effigie pedestre em mármore de Pedro II, realizada pelo escultor dinamarquês Ferdinand Pettrich, que parece ser, apesar de algumas variantes, que foi fundida em bronze e apresentada na primeira Exposição Nacional de 1861<sup>683</sup>. Em ambas, a postura do imperador é muito semelhante à *Alegoria do Império Brasileiro*, substituindo a espada pelo escudo com o brasão imperial. A imagem imperial aparece assim muito ligada à effigie de Chaves Pinheiro, tanto em escultura, pintura, quanto nas gravuras de ampla difusão que apresentavam aos imperadores com suas roupas de coroação.

<sup>682</sup> SCHWARCZ, 2008, *Op. cit.*, p. 147. CHRISTO, *Op. cit.* KNAUSS, 2013, *Op. cit.*

<sup>683</sup> Recordações da Exposição nacional de 1861, *Op. cit.*.

Talvez, a obra de Chaves seja o ponto álgido de um processo que tenta aliar a imagem indígena à imagem imperial, ao mesmo tempo em que inicia um processo de "falência", já que durante a década de 70 se produzem mudanças substanciais no entendimento e uso do indianismo<sup>684</sup>. Assim, podemos dizer que ao longo dessa década a ideia do bom selvagem já não tinha mais sentido, sendo vista como um símbolo caduco, uma construção dos tempos da independência. Aos poucos, "a evidência material da realidade da vida indígena exigia uma reavaliação da utilidade do índio como representante da nação moderna"<sup>685</sup>. Supõe, portanto, uma falência ao mesmo tempo que um ponto álgido, não do indianismo nem do índio como tema, senão, talvez, de um indianismo mais intencional, ligado à política imperial.

Por exemplo, Almeida Reis usaria em 1873 a imagem indígena num monumento dedicado a Tiradentes, com um caráter muito diferente aos monumentos erigidos para legitimar o império, e nele o índio, com arco e flecha, também representaria o Brasil, escrevendo em bronze o nome do alferes José Joaquim da Silva Xavier<sup>686</sup>.

Na mesma data da Exposição Antropológica de 1882, que legitima o interesse científico no índio como ser real, como ser humano, aparece uma caricatura de Angelo Agostini [Imagem 111], que podemos entender como uma crítica às tentativas indianistas do Império, onde o imperador aparece vestido como um índio, com o seguinte texto: "Parece-nos que se o nosso imperial senhor juntasse ao seu imperial costume de papos de tucanos mais algumas pennas daria com certeza um imperial cacique bem bonito"<sup>687</sup>.

Assim, o monarca tropical é retratado, de forma irônica, tal qual foi representado o índio de Chaves Pinheiro, duas percepções de um mesmo fato com apenas dez anos de diferença. Assim, a imagem simbólica do índio de Chaves, ou a fotografada por Ferrez, são percebidas agora de um jeito diferente. As tentativas imperiais de moldar sua imagem, como vemos aqui em seus diferentes exemplos, vão criando uma tipologia representativa de poder, onde o índio vai, aos poucos, tomando maior importância, passando de acompanhante do imperador, a quem coroava e legitimava, da alegoria fluvial como elemento da natureza e o território brasileiro, a funções mais representativas, já percebidas na obra de Dutra, onde o rio-índio ostenta a bandeira do Império, passando pelo Gênio do Cassino Fluminense e os

---

<sup>684</sup> Ver: MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.  
SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>685</sup> ANDERMANS, J. "Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882". *Revista Topoi*. v. 3, Jul/dez 2004.

<sup>686</sup> *Diário de Minas*, 20 de fevereiro de 1873, p. 2.

<sup>687</sup> AGOSTINI, A. *Revista Illustrada*, 5 de agosto de 1882.

desenhos aparecidos na imprensa, e culminando na união do índio e o império na obra de Chaves Pinheiro.

Imagem 111 - Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 310, 5 de agosto de 1882. Fundação Biblioteca Nacional.

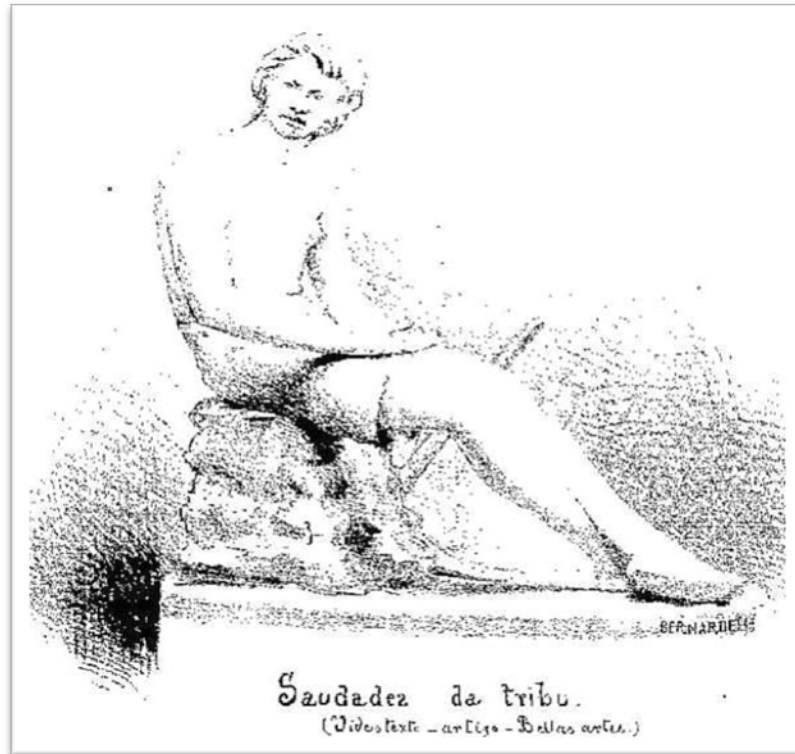


Uma obra de arte, atendendo a sua descrição, parece aludir a esta mudança no entendimento do índio como objeto escultórico. Rodolfo Bernardelli modelará em 1874 *Índio em repouso*, ou também chamado *Saudade da Tribo* [Imagem 112], que retrataria um índio descansando após o seu trabalho. Segundo Couto da Silva, o próprio Bernardelli a recordaria na sua velhice assim:

É um índio; tem concluído a tarefa; sentado em uma pedra, repousa os membros fatigados, empunha ainda o alvião, e lembra-se da patria, e tem saudades da sua

tribu, donde o afastou a catechese para admittil-o á communhão dos homens civilisados: o trabalho.<sup>688</sup>

Imagem 112 - Rodolpho Bernardelli. *Saudades da tribo*, 1874. *Mephistopheles*. Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.7, janeiro de 1875.



*Saudades da tribo* reflete as preocupações civilizatórias do Império, mas o olhar do artista ou, pelo menos, a recepção da obra<sup>689</sup>, perpassa essas ideias, se preocupando com o outro, com os efeitos que a pretendida melhora estava provocando nesse sujeito ou grupo, e que foi estudada na época também de maneira científica, se preocupando com os efeitos que a nostalgia produzia nos índios civilizados:

(...) A nostalgia dos selvagens bruscamente arredrados da vastidão e do aldeamento é acompanhada de phenomenos menos alarmantes na apparencia, porém physiologicamente mais graves: perda de appetite, perturbações de secreções, desordens visceraes, allucinações, hepatites, tristeza misturada de melancolia sombria, edemas, calma seguida de aspecto taciturno; recusam o que se lhes offerece, incommodam-se sem causa, obstinam-se no silencio... Se alguem lhes fala na linguagem das suas selvas, respiram largamente, sentem-se felices. (...) A este estado mental, cuja phosphorescencia se colora das paizagens grandiosas das solidões brazileiras, debalde procuraremos oppôr agente mais activo; primogénitos

<sup>688</sup> SILVA, 2005, A obra Cristo... *Op. cit.*, p.15.

<sup>689</sup> Seria interessante analisar até que ponto o artista conscientemente decidiu dar à sua obra esse caráter crítico ou contemporâneo ou foi a crítica que a entendeu desse modo.

da natureza, tamanhas são as influencias physicas e moraes que os assaltam, submettidos á civilisação, que o corolario desta superexcitabilidade provocada é a nostalgia, o mais bello apanagio de uma franqueza tão intima e tão generosa.<sup>690</sup>

O escultor se apresenta, como afirma Silva, como um artista inovador, seguindo a linha das obras de Almeida Reis e Rochet. A crítica da época elogia "a fidelidade do tipo apresentado, com as características da raça, mas sem mesquinhez que prejudique a grandeza do assunto, sem exageração que o torne absurdo"<sup>691</sup>. E o crítico percebe a carga ideológica e crítica que a peça tem, o problema que está refletindo. Aquele índio, com o instrumento de trabalho e a cruz no pescoço, civilizado, portanto, sente falta da sua terra, da sua identidade. "Está só, mas é uma composição, representa uma Idea, conta uma historia, exprime um poema inteiro aquella figura solitária"<sup>692</sup>. Bernardelli se constitui, ou, pelo menos, a crítica recebe a obra do artista como a de um artista mais próximo aos artistas viajantes da primeira metade do século, que testemunhavam suas experiências, nem sempre reais, através de desenhos e pinturas com certo caráter documental. Uma experiência artística diferente, e que refletia um objetivo importante para o Império e a nação civilizada.

### 2.3.5 Indianismo após indianismo: invenções e reinvenções

Ao longo deste texto não ultrapassamos na nossa análise a década de 70, e dito limite não é casual, já que, ainda que não possamos marcar um ponto exato de mudança, uma data concreta onde situar o começo ou o final de alguma coisa, podemos observar que durante a década de 70 se produzem mudanças substanciais no entendimento e uso do indianismo. Assim, podemos dizer que ao longo dessa década a ideia do bom selvagem já não tinha mais sentido para uma parte da sociedade, sendo vista como um símbolo caduco, uma construção dos tempos da independência<sup>693</sup>. Aos poucos, a "evidência material da "realidade" da vida indígena exigia uma reavaliação da utilidade do índio como representante da nação moderna"<sup>694</sup>. O ano de 1874 aparece como um ano interessante desde nosso ponto de vista, reunindo nele três grandes produções: no campo escultórico *Alegoria do Império Brasileiro* e

<sup>690</sup> MORAES, A. J. de M. *Jornal da tarde*, 2 de novembro de 1871, p. 31.

<sup>691</sup> SILVA, M. do C. C. da, 2011, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>692</sup> DIAVOLINO, G. "Bellas Artes". *Mepistopheles*, ano 1, n. 32, p. 6, janeiro de 1875.

<sup>693</sup> SILVA, M. do C. C. da. *Representações...* *Op. cit.*, p. 65.

<sup>694</sup> ANDERMANS, *Op. cit.*

*Índio em repouso*, e no literário, *Ubirajara*, de José de Alencar, que se constituem em três faces de um mesmo fenômeno.

*Alegoria do Império Brasileiro* é o ponto culminante de um longo processo de relação entre o Império e a imagem indígena, que afunda suas raízes nas tradicionais representações da América de moldes europeus, e que se vê impulsada também pela maneira de entender a pátria, a nação, conceito que deve muito ao período da Guerra do Paraguai, com uma ampla difusão de imagens indígenas da pátria, o Império, as províncias, o país etc.; por outro lado, *Índio em repouso* supõe um olhar desde um viés diferente, desde um ponto de vista já não histórico, nem alegórico, nem simbólico ou representativo. Um olhar ao índio enquanto indivíduo e não enquanto conceito.

Rodolpho Bernardelli conseguiu encontrar, talvez, um ponto médio na representação do indígena, respeitando "a fidelidade do tipo apresentado, com as características da raça, mas sem mesquinhez que prejudique a grandeza do assunto, sem exageração que o torne absurdo"<sup>695</sup>, fato que Almeida Reis não conseguiria, e sua obra, apesar de ser catalogada como o *molde mais correcto e typo do índio Americano*<sup>696</sup>, ou precisamente por isso, não teve o sucesso e aceitação no momento de sua criação, oito anos antes, do que gozou a obra de Bernardelli, escolhida pela Academia Imperial para ser enviada à Exposição Universal de Philadelphia de 1876 como representação da arte brasileira. Infelizmente a obra de Bernardelli se perdeu, nos privando de uma fonte de informação essencial, e deixando lugar a suposições. Parece que foi uma obra que conseguiu convencer tanto a Academia Imperial quanto a crítica mais ávida por renovações, e se converter em um espelho onde os diferentes grupos podiam observar seus anelos e desejos.

No mesmo ano José de Alencar publicou sua obra *Ubirajara*, entendida "como um protesto de Alencar contra os que anunciavam a morte do indianismo e como o refinamento de um programa estético-ideológico que havia começado com *O Guarani*, (...)"<sup>697</sup>. Alencar então está defendendo um programa iniciado em 1857, justamente a data em que o modelo do frontão do Cassino Fluminense estava finalizado e aparecia na imprensa, diante dos que afirmavam a morte do indianismo.

Essa morte do indianismo, tendo em conta as obras produzidas, se entende mais como uma contínua reinvenção, uma vez que supõe uma mudança de direção. Entre 1878 e 1884 se

---

<sup>695</sup> SILVA, M. do C. C. da. Representações... *Op. cit.*, p. 64.

<sup>696</sup> MORAES, A. J. de M. *Jornal da tarde*, 2 de novembro de 1871.

<sup>697</sup> *Ibidem*, p. 133-134.

criam as grandes composições pictóricas de temática indianista: *Exéquias de Atala* de Rodrigues Duarte, *Exéquias de Camorim* de Antônio Firmino Monteiro, *A elevação da cruz de Pedro Peres*, *Lindóia* e *Iracema* de Jose Maria de Medeiros, *Marabá*, *A morte de Atalá* e *O último Tamoio* de Rodolfo Amoedo, entre outros. Esta profusão pictórica contrasta com a escassez de esculturas, praticamente reduzida a *A faceira*, de Rodolpho Bernardelli, com uma inspiração nova, fora dos moldes vistos para a escultura até o momento, e em relação, segundo Cavalcanti, com o desejo de agradar ao público com vistas a uma melhor venda<sup>698</sup>.

Assim, nos dados recolhidos até o momento, a escultura predomina no indianismo entre começos dos anos 60 e finais dos 70, e se encontra entre dois períodos dominados pela pintura, num primeiro momento focado no histórico e evangelização dos índios, e também na literatura, e depois com uma presença massiva de inspiração literária. Mas, aos poucos, o indígena vai saindo do campo literário e simbólico, para intensificar-se, já que sempre existiu uma preocupação de entendê-lo desde um ponto de vista antropológico, interesse que tem um dos seus momentos mais importantes na Exposição Antropológica de 1882 no Rio de Janeiro. Neste momento as telas pintadas por Décio Villares são retratos individuais, com nomes próprios, de índios selvagens e civilizados. Também as esculturas colecionadas destes índios têm um caráter bem diferente, já que são moldes em papier-maché realizados por Leon Despres de Cluny, quem já realizou, quase 20 anos antes, *Família de índios atacados por uma serpente*. A comparação entre as duas obras não deixa lugar a dúvida de que os tempos estavam mudando. Estas efigies, conservadas em parte no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, e também conservadas pela lente do fotógrafo Marc Ferrez, responderiam a interesses bem diferentes:

O colecionismo do final do século XIX buscava evitar a perda não só da cultura dos povos indígenas, na época compreendidos como fadados a extinção, como também do que se poderia encontrar nesses artefatos sobre a origem e a evolução do homem. Assim, em grande parte, o valor atribuído a esse objetos era a sua capacidade de testemunhar a respeito de estágios primitivos da cultura humana, assim como de um passado comum que confirmava o triunfo e a superioridade europeia.<sup>699</sup>

A história e a antropologia, envolvidas no processo indígena, não podiam compartilhar a imagem simbólica e alegórica do índio. Essa origem comum buscada com intensidade não chegou a convencer nem a unir a população, despertando fortes críticas, precisamente pelo seu caráter literário e alheio a qualquer realidade. Cria-se uma situação totalmente

<sup>698</sup> CAVALCANTI, A. M. T. *Op. cit.*

<sup>699</sup> CUNHA, *Op. cit.*, p. 104.



descompensada entre o que a arte estava propondo e o que, por exemplo, a história, pelo menos certos setores, defendia, do mesmo modo que os positivistas, que também não compartilhavam a visão idealizada e propunham uma regeneração das "tribos fetichistas" através do positivismo<sup>700</sup>. A idealização do indígena como símbolo do nacional, para eles, suponha um caminho errado:

Cumpra sobretudo combater essa mania para a qual concorreu poderosamente o Gonçalves Dias, que quer reduzir o nosso movimento estético atual e futuro às idealizações da vida selvagem. Nós não somos tapuias, somos portugueses, europeus ocidentais, as nossas tradições têm as suas raízes no Velho Continente. O índio na nossa tradição só representa um elemento modificador apenas pela alguma mistura que houve com a raça branca e negra.<sup>701</sup>

Assim, o panorama indígena, a partir da década de 70, adquire uma complexidade maior, com a entrada forte de correntes científicas, antropológicas, visões mais modernas, ligadas a movimentos políticos e sociais, que em certa maneira fazem com que se anunciara, como assinalava Alencar, a morte do indianismo, ou, pelo menos, de um indianismo. Indianismo e indianismos, múltiplas visões, elaborações, apropriações e usos da imagem do habitante primordial da terra brasileira, do símbolo do puramente nacional, da imagem do império, do país, pátria ou nação, do selvagem e bárbaro, do mestiço e civilizado, da raça decadente, do objeto do fascínio do cidadão civilizado, do objeto de museu, de estudo científico, dos mil e um usos e concepções do índio.

Desde a chegada dos europeus à América o índio se constitui como um símbolo ligado à terra americana e por consequência à terra brasileira, tanto como colônia quanto como território independente. As alegorias da América e Brasil, *O Gênio do Brasil*, as representações fluviais se constituem em temas privilegiados na representação do indígena, mas também são utilizados para composições históricas, decorativas, e é tanta a repercussão que alcançam que se convertem em ilustrações de anúncios publicitários de diversos produtos e povoam as criações literárias, as páginas da imprensa, as obras de arte. Mas qual é o papel da escultura neste indianismo e suas representações?

Mapeando as obras escultóricas que se ocupam da representação do indígena, podemos diferenciar várias linhas principais: o uso meramente decorativo de escultores como Leon Despres de Cluny, ou como pretexto temático, como no caso de Bernardelli, também

---

<sup>700</sup> NASCIMENTO, F. T. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>701</sup> AZZI, R. *A concepção da ordem social segundo o positivismo ortodoxo brasileiro*. São Paulo: Edições Loyola, 1980, p.111.

um uso etnográfico nos moldes de Leon Despres de Cluny, histórico como a obra de Steffens, ou literário como a obra de Pamphiro, e antropológico nas obras de Louis Rochet e Almeida Reis. Já a obra de Bernardelli, *Saudades da tribo*, supõe um interessante exercício de observação social, reflexo da falência de uma arte indianista como representação do império através da figura de um índio genérico, um índio como conceito e não como indivíduo. Esta tentativa imperial pode ser entendida como uma arte indianista enquanto que compartilha alguns objetivos claros e comuns, com um caráter programático, tentando apropriar-se de uma imagem muito comum, tanto em teatro, arte, publicidade<sup>702</sup>, literatura, imprensa, etc, com diferentes usos e finalidades, como reflexo do brasileiro em muitos sentidos, e que fracassou na sua tentativa. A imagem que o império procurou foi se desvanecendo ao mesmo tempo que o fazia o próprio sistema imperial.

Uma peculiaridade destas obras é a ausência de nomes próprios. As denominações que recebem aludem a alegorias: do Império, fluviais, Gênio do Brasil, representações genéricas do indígena, famílias de índios, cenas próprias do indígena de caça e pesca, de luta. Não encontramos figuras individuais caracterizadas, ainda que fictícias, como Lindoia, Moema, ou qualquer outra personagem. Os índios escultóricos não têm nome, privando ao índio de qualquer caráter individual, aproximando-o ao mito. Recorrendo à definição de mito, personagem, fato ou particularidade que, não tendo sido real, simboliza não obstante uma generalidade que se deve admitir, podemos entender como o índio é privado de individualidade em favor de uma construção mítica ou simbólica.

Também cronologicamente, as obras encontradas até agora acham-se em distribuição complementar com as obras pictóricas. Enquanto a maioria de pinturas indianistas é criada na década de 1870 e 1880, as esculturas indianistas têm seu declínio precisamente no auge da pintura.

Resulta interessante tentar aproximar algumas datas significativas para este período escultórico. Em 1856 se publicava o que era esperado, com apoio direto do imperador, como a grande confirmação indianista, *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, e em 1875, *Ubirajara*, de José de Alencar. O desenvolvimento do romance indianista produz-se, aproximadamente, nas mesmas datas que o período escultórico, e decorrem quase como caminhos paralelos, com pouca influência da literatura na escultura, reforçando ainda mais a ideia de uma clara diferenciação. Essa diferenciação é mais evidente se observamos que a

---

<sup>702</sup> REZENDE, L. R. “A circulação de imagens no Brasil oitocentista”, em: CARDOSO, R. (org.). *O design brasileiro antes do design: Aspectos a história gráfica (1870-1960)*. Rio de Janeiro. Cosac Naify, 2005.

pintura nessa época está recorrendo a temas literários, baseados em Atalá, de François-René de Chateaubriand, no caso de *Fuga de Atalá* e *Exéquias de Atalá*, de Frederico Tirone, 1860, e em *Caramuru*, de Jose de Santa Rita Durão, assim como *Paraguassú* e *Diogo Alvares Correa*, de Jules Le Chevrel, 1861, ou *Moema*, de Victor Meirelles, 1866. Em muitas ocasiões as pinturas nas Exposições Gerais de Belas Artes se complementavam com um pequeno texto literário ou histórico, no caso de obras como *A primeira missa no Brasil*, que explicava a composição ou sua inspiração, e uniam mais pintura e literatura ou pintura e história.

A Exposição de Paris aparece como um fim de ato para a política Imperial, exposições que ilustravam o progresso das nações, onde "o mundo ocidental representava o topo da civilização, e as culturas indígenas o passado da humanidade"<sup>703</sup>. Neste momento o pavilhão brasileiro orna-se com as alegorias dos rios<sup>704</sup> Amazonas, Tocantins, Madeira, São Francisco, Parnaíba e Paraná<sup>705</sup>. Velhos conhecidos, o indianismo e as alegorias fluviais se reúnem de novo, para apresentar o Brasil ao mundo. Seis figuras clássicas, ataviadas com penas, armas, pás e frutos e vegetação da terra, convertem-se de novo em símbolo, em representação, retomando uma longa tradição.

Esta ocasião será uma das últimas durante o Império em que o índio será utilizado na escultura, ainda que foram modelados pelo escultor francês François Ambrose Gilbert<sup>706</sup>, voltando, precisamente, aos velhos lugares do indígena, as alegorias fluviais como representação territorial, como representação do próprio brasileiro, mas o índio vai aparecer de maneira contínua com múltiplas funções, e vai se converter em "uma espécie de massa moldável de acordo com os interesses dos diversos grupos constitutivos do país"<sup>707</sup>, provocando assim uma série de "projetos" ou finalidades distintas, uma multiplicidade de indianismos, abordados aqui desde uma de suas múltiplas faces, a escultura.

\*\*\*\*\*

A modo de pequena síntese, vimos neste capítulo os mecanismos da criação de uma arte nacional, seguindo o projeto civilizatório e ideias de Manuel de Araújo Porto-Alegre num

---

<sup>703</sup> SCHWARCZ, 2008, O sol do Brasil... *Op. cit.*, p. 389.

<sup>704</sup> O rio São Francisco apresenta interessantes semelhanças com o Gênio do Brasil, e também, quase como uma figura clássica ornada com penas, com o Doríforo, enlaçando a antiguidade com o império tropical.

<sup>705</sup> SCHWARCZ, 2008, O sol do Brasil... *Op. cit.*, p. 403.

<sup>706</sup> SCHUSTER, S. "The "Brazilian Native" on Display: Indianist Artwork and Ethnographic Exhibits at the World's Fairs, 1862-1889". *RIHA Journal*, setembro de 2015.

<sup>707</sup> COSTA, *Op. cit.*, p. 72.

primeiro momento, com a construção do monumento a dom Pedro I. Além desta grande obra, foram introduzidas, para uma visão mais abrangente a fim de entender melhor este projeto, outras obras idealizadas por Porto-Alegre, tanto realizadas, como a varanda de coroação de dom Pedro II em 1841, quanto projetadas, como as tentativas de construção monumentais de 1839 e 1844. Através delas observamos as diretrizes que guiavam a formação de uma imagem imperial, usando os monumentos como elementos afiançadores e de propaganda deste sistema.

Dentro desta finalidade quisemos destacar o frontão do Cassino Fluminense, que consideramos um manifesto ideológico do império, pois nele aparecem refletidas suas principais preocupações. Este monumento representa um monumento ao futuro, aos desejos de prosperidade do império, e cria, baseando-se em modelos europeus, principalmente de vários frontões napoleônicos do Palácio do Louvre, um discurso nacional em diversos níveis. Por uma parte contém uma mensagem política, pois apresenta o Gênio do Brasil, uma figura muito identificada com o Império e com o imperador, como restaurador da paz e garantidor da prosperidade, diante de um passado de revoluções e anarquia, aludindo às ideias republicanas presentes no continente. Já desde o ponto de vista artístico, esta paz, e o apoio do imperador, faz com que as artes possam renascer e desenvolver-se como reflexo da civilização desejada.

Esta ideia apoia-se numa extensa pesquisa sobre a figura do Gênio do Brasil, tema inédito até o momento, e que cremos que é uma contribuição importante, pois perpassa os limites da história da arte. Esta pesquisa mostrou uma relação de longa data entre o Gênio e o império e o imperador, e uma presença ativa e importante na sociedade, pois aparecia em diversos âmbitos, principalmente ligados a representações teatrais, comemorações urbanas e passeatas, mas também na imprensa e na literatura, e nas artes plásticas.

Esta figura, representada como um indígena, nos leva ao último ponto, recorrente na historiografia: a arte indianista. Não almejando uma discussão do termo, e diante da indefinição clara do mesmo, procuramos localizar e analisar as obras de temática indígena, mostrando diversos usos da mesma, e destacando que, se existe uma arte indianista organizada e com fins próprios, essa seria o uso que o império faz do índio para auto representar-se, tentando usar uma imagem muito popular e de longa tradição.

Para enriquecer o conhecimento da escultura monumental, apresentamos e analisamos também outros monumentos, tentando preencher alguns vazios e abrir novos caminhos no entendimento da escultura. Assim realizamos um pequeno esboço sobre as arquiteturas efêmeras e a conseguinte escultura, que se mostra como um campo relevante dominado em sua maioria por artistas nacionais. Por isso apresentamos o monumento à Paz, realizado por

Almeida Reis, após a vitória na Guerra de Paraguai, assim como outras obras realizadas idealizadas por Bethencourt da Silva, nas quais trabalham artistas como Honorato Manuel de Lima, Chaves Pinheiro ou Severo da Silva Quaresma, entre outros.

Com a mesma finalidade mostramos alguns projetos para monumentos, destacando o projeto de Caimnhoá para a comemorar a Guerra de Paraguai, introduzindo a hipótese de que a obra *Alegoria ao Império Brasileiro*, de Chaves Pinheiro, estivesse destinada a este monumento. Do mesmo autor, o monumento ao ministro Buarque de Macedo é apresentado como um monumento inédito, projetado como uma união entre fonte e monumento, que gera um forte debate sobre o monumento público.

Uma vez entendido o projeto civilizatório do império, suas necessidades de criar uma arte nacional através dos monumentos e de temas próprios como o índio, é necessário olhar para a Academia Imperial de Belas Artes, centro artístico do Império e protagonista de todo este processo, o que será feito no terceiro capítulo. Porém, antes de qualquer tipo de reflexão mais aprofundada sobre seu papel no projeto civilizatório, cremos indispensável, em primeira instância, tratar da Seção de escultura, individualizando-a e conhecendo alguns aspectos fundamentais, como seu funcionamento, estatutos e regulamentos, seus programas e materiais de ensino, seus professores e alunos.