

AS ORIGENS DE UMA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA: DIVISÕES E NOMENCLATURAS

*THE ORIGINS OF ONE STORY OF THE BRAZILIAN ART: DIVISIONS AND
NOMENCLATURES*

Franciane Canêz Cardoso/ IFSul

RESUMO

O presente estudo busca fazer um apanhado das raízes historiográficas da arte brasileira, recorrendo a autores pioneiros no que se refere à uma escrita da história da arte nacional. O estudo é amparado em três autores, Manuel de Araújo Porto Alegre a partir de suas publicações periódicas na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Félix Ferreira a partir do livro *Belas artes: estudos e apreciações* (1885) e Luiz Gonzaga Duque Estrada partindo da publicação *A Arte brasileira* (1888). A análise das obras busca um ponto de partida na forma como cada autor divide e nomeia os acontecimentos que narram em suas publicações, busca-se também identificar alguns dos aportes e influências teóricas que conduziram seus textos.

PALAVRAS-CHAVE

História da arte brasileira; Historiografia; Manoel de Araújo Porto Alegre; Félix Ferreira; Luis Gonzaga Duque Estrada

ABSTRACT

*This present study aims to give an overview of the historiographic roots of the Brazilian art by resorting to some pioneering authors with respect to one particular writing part of the national art history. The study is supported by three authors: Manuel de Araújo Porto Alegre, from his periodical publications in the Brazilian Historical and Geographic Institute Journal; Félix Ferreira, from the book *Belas Artes: estudos e apreciações* (1885); and Luiz Gonzaga Duque Estrada, beginning with a publication called *A Arte Brasileira* (1888). The analysis of these works searches for a starting point in the way that each author divides and names the events they narrate in their publications. It also seeks to identify some of the contributions and theoretical influences that guided their texts.*

KEYWORDS

Brazilian art history; historiography; Manoel de Araújo Porto Alegre; Félix Ferreira; Luis Gonzaga Duque Estrada.

Os processos de escrita de uma história da arte brasileira são bastante recentes e heterogêneos no que tange aos métodos e objetivos de cada autor. Pensando nisso, o presente artigo apresenta uma revisão de textos pioneiros, escritos sobre a produção artística brasileira elencando autores que foram determinantes no século XIX para a organização das narrativas históricas sobre a arte produzida em território nacional e, enfatiza a análise de como cada um desses autores periodizou e nomeou as distintas fases das produções nacionais em sua época.

A escolha por delimitar a escrita a autores do século XIX se dá, dentre outros motivos, pelo fato de que ainda existem poucos e esparsos estudos sobre o tema. Outra questão relevante a se considerar é o contexto de criação dos discursos no período. Diante de um latente desejo por encontrar traços que dessem conta de uma arte nacional, os autores viam-se diante da tarefa de alinhar as narrativas sobre as produções locais a uma história da arte europeia que, na época, era tida como modelo universal. Essas tentativas resultaram em escritos pioneiros e fundadores de uma tradição historiográfica no contexto brasileiro. Assim sendo, os autores e textos escolhidos para análise de como se deu esse processo de periodização e nomenclatura da produção brasileira até o século XIX foram: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), a partir do texto *Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense* de 1841, o livro *Belas artes: estudos e apreciações* (1885) de Félix Ferreira (1841-1898) e *A Arte brasileira* (1888) de Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911).

As manifestações artísticas que fazem parte do início da trajetória do país após sua colonização apenas recentemente começaram a ser pensadas, organizadas e encerradas dentro de uma narrativa. Podemos dizer que a história da arte nacional começa a ser gestada “nas letras de um pintor”. Manuel de Araújo Porto Alegre, escreve enquanto esteve na França, em 1834 um *Resumo da história, da literatura, das ciências e das artes no Brasil*. É considerado o primeiro ensaio que busca, mesmo que superficialmente, elaborar uma narrativa que registre o passado da arte brasileira. Na década de 80 do mesmo século, os outros dois autores aqui já elencados ocuparam-se em engendrar, a partir de publicações específicas, uma organização para o passado e o presente das manifestações artísticas no território nacional.

Quando escreve *Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense*, Porto Alegre cria uma categoria, nomeia uma *escola*. O texto em questão buscava criar uma narrativa cronológica inventariando nomes de artistas do período colonial e buscando suas filiações artísticas. Entretanto, conforme aponta Letícia Squeeff (2004) o texto é “desconcertante”, tendo em vista que apresenta poucas datas específicas deixando ampla lacuna cronológica, segundo a autora “a impossibilidade de situar os artistas em uma linha do tempo mais ou menos precisa torna difícil a tarefa de encontrar conexões entre eles” (2004, p.149).

Porto Alegre utilizou métodos da historiografia europeia, buscando adaptá-los a contingências nacionais. A arte colonial analisada pelo autor era constituída em grande parte por escravos e ex-escravos. Cabia à escrita encontrar um lugar que dignificasse essas obras e existências. O uso da ideia de *escola*ⁱⁱⁱ permite uma postura elogiosa à produção colonial, tendo em vista, que ela é analisada como o início da arte brasileira a partir de uma postura positivista^{iv} que analisava os acontecimentos dentro de uma lógica evolucionista de progresso.

Já na primeira página de seu texto de 1841, Porto Alegre destaca sua percepção com relação às análises dedicadas para a arte em seu contexto, segundo ele “as bellas artes, que começam sempre com a religião, são as últimas que vem sentar-se nos seus bancos a par das sciencias” (1841, p.548). O autor deixa claro seu desejo de imprimir uma análise mais científica à escrita sobre arte. Ele destaca:

Todas as applicações que são susceptíveis de engrandecerem as sciencias, empregadas nas bellas artes, dão um igual resultado; porque estas não são mais que a intelligencia applicada à matéria na escala do bello. (1841, p. 549)

Entretanto, é preciso considerar o pioneirismo desse empreendimento, sem referências nacionais na área, o teórico trabalha a partir de uma pesquisa de campo, feita principalmente nas igrejas fluminenses, onde elenca vestígios de trabalhos e nomes de pintores que formaram essa “escola fluminense”. Ele traz para este primeiro escrito sobre arte em terras nacionais o nome de 8 pintores. O primeiro deles é Frei Ricardo do Pilar, elencado por Porto Alegre como “o pintor histórico mais antigo”, no texto ele não chega a apresentar a data de nascimento do artista apenas sua data de morte, o ano de 1700. O último artista citado no texto é Manoel Dias, *O Romano*, artista que morreu em 1837, 4 anos antes da publicação do texto, mas que também não tem suas datas de nascimento e morte anunciados. Dessa maneira, a abrangência temporal do texto de Manuel de Araújo Porto Alegre é de mais ou menos 150 anos, mas com lacunas e vazios relativos a datações que tornam difícil pensar em influências e filiações somente a partir do texto original.

A trajetória de Manuel Araújo Porto Alegre apresenta, a partir de suas muitas publicações sobre arte em periódicos, uma série de tentativas de criar um método e uma organização para o passado e aquilo que se mostrava como produção contemporânea, ele é o responsável pelo resgate de nomes importantes e significativos da arte colonial brasileira.

Em 1879, nove anos antes de lançada a primeira edição de *A Arte Brasileira*, escrito por Gonzaga Duque, a Academia Imperial de Belas Artes se posicionou publicamente sobre a questão da existência de uma arte que pudesse ser considerada nacional quando montou uma mostra especial intitulada *Coleção de quadros nacionais formando a escola brasileira*. O posicionamento da Academia provocou um acirramento dos ânimos no cenário carioca. Críticos e artistas viram-se impelidos a pensar sobre essa “arte brasileira” apresentada pela AIBA na configuração de produções realizadas por mestres, alunos, ex-alunos e muitos estrangeiros.

O autor de *A arte Brasileira* determina uma forma de classificar e separar os estilos e fases que narra em sua publicação. O autor divide seu livro em seis capítulos. *Causas* e *Conclusão* que, respectivamente abre e conclui o livro, *Manifestação*, *Movimento*, *Progresso* e *Escultura* descrito por Tadeu Chiarelli (1995) como um “apêndice” no texto de apresentação que escreve para a segunda edição do livro.

O capítulo introdutório do livro de Gonzaga Duque não se dedica a esmiuçar técnicas, tampouco a enumerar artistas que produziram no país. Ao invés disso pinta com suas palavras um retrato histórico da formação da sociedade brasileira e a imagem resultante deste texto é desanimadora. Ao encerrar *Causas* o autor deixa clara a linha que pretende seguir com as análises dos demais capítulos, ele encerra o texto com uma citação de Hyppolyte Taine (1828-1892), filósofo e crítico francês seguidor do positivismo, criador de uma teoria que se baseia em determinismos de raça, do meio e da história para compreender as produções visuais.

O autor de *A arte brasileira* estabelece uma cronologia, cria blocos onde busca elencar familiaridades entre os artistas descritos em cada período por ele determinado. O capítulo *Manifestação* começa sua análise ainda no século XVII, mais precisamente em 1695, e é concluído em 1816, ano da chegada da missão artística francesa. O segundo capítulo intitulado *Movimento* abrange o período que vai de 1831 até 1870, 1831 foi o ano em que Debret teria deixado o Brasil e retornado à França. A fase *Progresso* que constitui o terceiro capítulo do livro inicia no ano de 1870 e é finalizada no ano de publicação de *A Arte Brasileira*.

O capítulo *Manifestação* é visivelmente amparado pelo texto de Porto Alegre, os

autores compartilham o ponto de vista que almeja cientificismo e organizam cronologicamente os acontecimentos. Gonzaga Duque cita inclusive os mesmos exemplos elencados por seu antecessor. Dentre eles o de José Leandro de Carvalho^{vi}, Artista que, segundo a narrativa de ambos os autores nos textos aqui analisados, teria sido forçado a pintar de branco uma parede da capela da Igreja de Nossa Senhora do Carmo do Rio de Janeiro, apagando um painel representando a família real, por ele pintado, em função da revolta popular diante de vestígios estrangeiros na ocasião da abdicação do trono por parte de Dom Pedro I.

No capítulo *Movimento* o autor narra a contribuição principalmente dos artistas estrangeiros e deixa claro seu descontentamento com a influência da Academia Imperial de Belas Artes na produção nacional, o autor usa adjetivos como “amaneirados”, “desagradável”, “mediocre”, “fraca”, “dura” e “fatigante” para descrever o trabalho dos artistas mencionados. Esse *movimento* anunciado por Gonzaga Duque parece colocar-se para o autor como um período de passagem, de deslocamento para a chegada no ponto esperado, no *Progresso*.

Nesse último capítulo, em que o autor se dedica a enumerar artistas que produziram de 1870 até a data de produção do livro, existe um desejo de anunciar o nascimento de produções que conseguiram desvencilhar-se dos padrões acadêmicos implementados no país pela AIBA. Ao analisar Batalha do Avaí (1868) de Pedro Américo, Gonzaga Duque destaca:

O artista abandonou as cediças linhas da composição acadêmica e compôs o sujeito como melhor entendeu para transmitir mais fielmente a impressão recebida. para alguns constitui esse modo de proceder um imperdoável erro, porque é desprezar os mais austeros princípios da arte. limitar o artista a copiar a linha de composição desse ou daquele mestre antigo (...) é negar o direito do estilo, que é a afirmação da individualidade. Copiar dos mestres as obras primas é procurar imitá-los, e a imitação não faz mais do que realçar o mérito do original. De resto, quem imita é porque não pode inventar.(1995, p. 151-152)

Partindo da análise do estilo pictórico de Pedro Américo, Gonzaga Duque ilustra sua crença na importância de um estilo, primeiro pessoal, para a posterior sedimentação de um estilo nacional. Essa valorização do ímpeto pessoal e da subjetividade leva o autor a comparar o trabalho de Pedro Américo com o de artistas como Eugène Delacroix (1798-1863), um dos artistas de destaque da escola do romantismo francês, e Peter Paul Rubens (1577-1640), representante do estilo barroco. Ao estabelecer tal comparação é clara a relação estabelecida pelo autor, enquanto no capítulo *Movimento* é descrita a herança deixada pelo classicismo em terras nacionais, no capítulo seguinte, *Progresso* existe o intento de localizar, na produção

nacional, traços formais e de estilo individual que estiveram presentes em manifestações da arte europeia que sucederam as escolas de característica clássica como é o caso do movimento Barroco que sucede o Renascimento, e do Romantismo que, na arte, não sucede o Neoclassicismo francês, mas encontra nele motor e perguntas que passa a responder a partir do posicionamento de alguns de seus artistas.

Félix Ferreira, em seu livro *Belas Artes: estudos e apreciações* (1885), considerado o primeiro livro publicado sobre o assunto no Brasil do século XIX, divide seu texto em duas partes. A primeira, denominada *estudo histórico* traz uma narração sobre períodos e estilos internacionais. O autor vai da arte egípcia ao Renascimento, com isso procura criar uma contextualização daquilo que compreende como a história da arte, pensando a partir de uma ideia universalista. Cria assim uma cronologia histórica da arte europeia que dará embasamento para a posterior leitura, entretanto, essa narrativa não abrange movimentos como Barroco, Neoclássico e Romântico.

A segunda parte do livro é dedicada à produção nacional e não existe nenhum elemento de ligação criado pelo autor para encadear as duas estruturas textuais. Essa segunda parte é apresentada a partir de capítulos que são divididos por exposições selecionadas pelo autor, que elenca essencialmente artistas contemporâneos a ele. A primeira exposição citada por Ferreira é a do Liceu de Artes e Ofícios^{vii} de 1882, logo em seguida a de Almeida Júnior do mesmo ano. Na sequência Ferreira dedica capítulos a duas exposições individuais de 1883, a de Arsênio da Silva e a de Aurélio de Figueiredo. As duas últimas exposições exploradas em capítulos do texto são a de Firmino Monteiro e a de Victor Meirelles, todas essas já citadas estão dentro de uma parte do livro denominada pelo autor como “pequenas exposições”. Em seguida são dedicados capítulos à “Exposição geral de 1884” e ao “Perfil artístico de Bethencourt da Silva”^{viii}. Félix Ferreira Discorre ao longo de seu texto sobre um curto período de tempo, de 1882 a 1884. Busca elencar artistas e exposições que tiveram espaço e notoriedade nesse breve intervalo e aproveita os agrupamentos e seleções de obras e artistas elencados pelas instituições promotoras, como é o caso da mostra do Liceu e da exposição de 1884 promovida pela AIBA.

Embora hoje se viva um momento em que diversos estudos contemporâneos amparados em autores importantes para o campo da arte como Hans Belting e Arthur Danto, apontem para o declínio das *Grandes Narrativas*, compreender como os narradores do passado dispuseram da realidade que os rodeava para dar existência histórica aos acontecimentos sobre arte brasileira é crucial, inclusive para

se ter uma percepção mais ampla do cenário contemporâneo. Pesquisar os primeiros narradores a se ocuparem das questões artísticas, de seus processos e resultados é também uma forma de remontar o cenário existente para a arte no Brasil do século XIX, em busca de poder analisá-lo sob diferentes aspectos.

Embora a divisão estilística seja razoavelmente recente, tendo em vista que a concepção de um estilo de época ganha força e corpo a partir do século XVIII, especialmente com as publicações de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que escreve distinções entre arte grega, greco-romana e romana, essa divisão tornou-se rapidamente popular na literatura sobre arte, sendo encarada muitas vezes como a única possibilidade. Quando Félix Ferreira cria um capítulo introdutório em seu livro com textos sobre arte egípcia e europeia ele está buscando introduzir seu leitor no assunto a partir de critérios universais.

Didi-Huberman em seu livro *A imagem sobrevivente* atenta para o fato de que “o discurso histórico não nasce nunca. Sempre recomeça” (2013, p.13). Ele destaca que, de tempos em tempos, as mudanças que acontecem no campo da produção exigem daqueles que organizam as narrativas a invenção de métodos distintos para registrar aquilo que percebem ao olhar para o passado. O autor afirma que “Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples curiosidade dos antiquários, algo como um método histórico”(2013, p.15), método esse que por alguns séculos permaneceu como uma das únicas maneiras possíveis de organizar um pensamento sobre arte, sendo assim, não impressiona que esse pensamento tenha tido forte eco nas narrativas dos teóricos que dedicaram-se a escrever sobre arte nacional.

Didi-Huberman aponta, assim, possibilidades para compreender esse processo de *invenção* da história da arte brasileira que ocorreu no século XIX, podemos perceber que os autores atuantes na época fizeram uma série de escolhas e recortes que permitiram que ambos descrevessem a produção artística nacional, ou carioca, seja a partir da ideia de *escola* como fez Porto Alegre em seu texto de 1841, *Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense*, ou mesmo, estabelecendo uma cronologia com marcos temporais determinados como fez Gonzaga Duque, ou ainda usando as exposições como um dispositivo de divisão como é o caso de Félix Ferreira .

Diante do exposto, é possível encontrar uma matriz dos métodos e processos que levaram os três autores citados a dividir e nomear suas narrativas nas teorias historiográficas engendradas na Europa a partir do século XVIII. Além disso, destaca-se os cruzamentos e colaborações que podem ter ocorrido entre eles. Porto Alegre, citado por Gonzaga Duque, foi indiscutivelmente uma referência para este,

enquanto Ferreira e Gonzaga Duque eram contemporâneos e dividiam a cena teórica no período. As pesquisas dos três teóricos produzem espaços de propagação para as informações e posicionamentos por eles enunciados e originam um início para aquilo que virá a ser uma História da Arte brasileira.

Levando em consideração os dados apresentados até aqui, algumas discussões parecem pertinentes para pensarmos a forma como se produziu a periodização da arte brasileira no século XIX. Dentre elas a busca que se estabeleceu pelos autores para criar uma correlação entre a periodização da arte europeia e a brasileira. A constatação de que muitas vezes essa equivalência entre o que se produziu aqui e lá não era de fácil aproximação, levou Porto Alegre e outros autores da época a criar métodos próprios para dividir e nomear o que documentavam sobre arte nacional em seus textos.

Existe um forte condicionamento com relação a crença de que cada época está fadada a produzir dentro de determinado estilo. Essa tendência acaba resultando em narrativas que destacam aquilo que conseguem facilmente encaixar nesse dito estilo de época, enquanto aquilo que foge das características esperadas termina por ser suprimido por ser considerado anacrônico. Entretanto, hoje compreende-se que esse anacronismo não se configura mais como um vilão, mas como personagem indispensável. Didi-Huberman questiona:

A história das imagens é uma história de elementos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a própria história da arte é uma disciplina anacrônica tanto negativa quanto positivamente? (2015, p.28)

Hoje, diante de inúmeros estudos que dão conta de nos apresentar muitas outras histórias da arte além da europeia, parece simples compreender a natureza distinta da arte que se produziu no Brasil em seus primeiros séculos de existência, porém, ao considerarmos a configuração do cenário no país oitocentista compreende-se o embaraço dos autores selecionados. Os três deixam claro, já numa primeira leitura, sua postura fortemente embasada por teorias progressistas e deterministas que encontram amparo nessa categorização estilística importada e de difícil aplicação a realidade aqui existente na época. Sônia Gomes Pereira (2012) destaca a dificuldade encontrada para compreender a arte brasileira fora desse esquema sequencial de estilos determinado a partir da produção europeia. A autora aponta:

O que está sendo repensado nas últimas décadas é justamente esta estrutura sequencial e evolutiva na construção da História. Isto não quer dizer que a arte não tenha a sua historicidade. Mas significa perceber que

os estilos tiveram durações diferentes e que muitas vezes coexistiram – em conflito ou pacificamente. Nesta concepção, a história não é feita apenas de uma camada, em que as obras e os artistas têm de se encaixar em fila; ao contrário, ela é tecida por várias camadas que se superpõem e muitas vezes também se interpenetram. (2000, p.94)

Certamente o Brasil do século XIX, no que tangia ao universo da produção artística também era repleto de camadas que precisam ser consideradas para compreender esses processos. A composição heterogênea de seu tecido social, as posições controversas quanto à questão escravagista, o anseio pela criação de um passado digno, quiçá heroico, a partir das representações, as origens de cada artista que contribuiu com seu trabalho para a construção efetiva do conjunto de obras que formam a arte brasileira do século XIX, o papel da *Academia Imperial de Belas Artes* nesse contexto. Não são poucos os aspectos que formam essa trama de relações dentro da qual a historiografia nacional nasce.

A partir da proclamação da República, um projeto de governo começa a consolidar-se e encontra na arte e nas instituições que a envolvem uma importante parceria. O século XIX é, então, tomado num âmbito nacional pelo objetivo de criar uma narrativa que fortaleça a ideia de nação. Seja pela produção artística ou pelos discursos produzidos por ela, destaca-se aqui a criação, ainda no período imperial, do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (1838), inspirado no *Instituto Histórico criado em Paris* (IHP), quatro anos antes. Essa demanda tão específica por usar sua potencialidade para engendrar uma arte nacionalista confere à arte brasileira traços bastante característicos. Ao mesmo tempo em que se difundia um estilo importado através da *Academia Imperial de Belas Artes* também se fortalecia uma simbologia nacional.

A pretensão deste ensaio centrado no estudo de três casos específicos, três autores pioneiros, personagens distintos entre si, porém com trajetórias que se entrecruzam, é dar a ver como esses autores, imersos em uma realidade complexa e específica criaram estruturas para dividir e nomear o que encontraram em suas respectivas pesquisas. A investigação aqui exposta não se encerra nessas páginas. São muitos outros os pontos de aproximação e afastamento que se encontra entre os autores selecionados e a historiografia europeia, espera-se que a continuidade dessa proposta de pesquisa possa também contribuir para a compreensão do impacto que todos os elementos sociais já citados tiveram sobre o cenário artístico brasileiro no século XIX. Conforme pontuou Roland Recht em ensaio de 1996

O historiador da arte que desenvolve uma reflexão a partir da arte do passado é não apenas inteiramente tributário do momento histórico no qual ele se situa, mas nesse trabalho sobre o passado, ele toma posição

sobre a arte que lhe é contemporânea, no mais das vezes inconscientemente. Há em todo discurso sobre a arte do passado um discurso subterrâneo sobre a arte do presente, pois a atividade artística é um movimento ininterrupto. (2012, p.35)

Isto posto, busca-se encontrar no recorte escolhido um ponto de entrada para uma análise dos múltiplos atravessamentos que tornaram o século XIX o nascedouro do que viria a ser uma história da arte nacional. Sem a pretensão de estabelecer “a” narrativa, mas em busca de ter expostos uma diversidade de fatores e possibilidades que possam oferecer aos futuros leitores e estudiosos da historiografia da arte nacional uma teia, a partir da qual diferentes trajetórias e imagens sobre a formação desse passado possam ganhar visibilidade.

Notas

ⁱ Termo utilizado por Letícia Squeff no livro *O Brasil nas letras de um pintor*.

ⁱⁱ O ensaio foi lido nas sessões e publicado no segundo número do jornal editado pelo *Instituto Histórico de Paris*.

ⁱⁱⁱ Em publicações posteriores Porto Alegre chega a citar o antiquário e erudito Luigi Lanzi (1732-1810), dessa forma, é possível acreditar que o sentido com o qual emprega no título de seu texto o termo “escola” seja o mesmo conceituado pelo teórico italiano. Lanzi traz em sua *Storia Pittorica dell’Italia* (1792) a ideia de escolas artísticas, ele concebe na primeira publicação quatro escolas, porém, vai ampliando essa categorização até chegar a um número de catorze, o que cria o modelo de análise descentralizado, que supera a ideia de centro/periferia. Seu texto foi um grande sucesso, sendo lido e utilizado largamente durante o século XIX. O conceito de *escola* aplicado por Lanzi seguia critérios geográficos além de uma série de relações estabelecidas entre a produção dos artistas de cada região.

^{iv} O positivismo foi uma corrente teórica criada pelo filósofo francês Auguste Comte (1798-1857) que defendia que a regra para o progresso social seriam a disciplina e a ordem. A partir da teoria positivista entende-se que existe um progresso constante da humanidade, a qual nunca regrediria, mas tenderia a ser mantida sempre em evolução.

^v No último, capítulo denominado *Escultura*, Gonzaga Duque faz um breve apanhado de escultores que produziram do período colonial até o período da publicação, o faz porque ao longo dos demais subtítulos dedica seu olhar e atenção somente à produção pictórica.

^{vi} Artista nascido em Muriqui, município de Itaboraí, em 1770 e morto em 1835. Foi discípulo de Leandro Joaquim e de Raimundo da Costa e Silva, ambos artistas citados no Texto de Porto Alegre sobre a Escola Fluminense. Foi um dos artistas que trabalhou na corte de D. João na colônia.

^{vii} O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro é criado pela Sociedade Propagadora das Belas Artes em 1856, por iniciativa do arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831 - 1911).

^{viii} Professor na Academia Imperial de Belas Artes e na Escola Politécnica do Rio de Janeiro que liderou um movimento que culminou com a fundação da *Sociedade Propagadora das Belas-Artes* do Rio de Janeiro e do *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro*, em 23 de novembro de 1856.

Referências

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Ed. CosacNaify, 2006.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte Brasileira**. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.

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

HUBERMAN, Georges Didi, **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

HUBERMAN, Georges Didi, **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

PEREIRA, Sônia Gomes. Revisão Historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo. v. n54, p. 87-106, set/mar. 2012..

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro. Tomo III, 1841.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Resumo da História da Literatura, das Ciências e das Artes no Brasil. In: DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. Coleção Biblioteca Brasileira, Tomo II. p. 440.

RETCH, Roland- 1996. A escritura da História da Arte diante dos Modernos (observações a partir de Riegl, Wolfflin, Warburg e Panofsky). In Stéphanou Huchet (Org.) **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012..

SQUEFF, Leticia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. In **Cadernos Cedex**. Ano XX, n. 51, nov/2000. p. 103-118.

SQUEFF, Leticia Coelho. **O Brasil nas Letras de um pintor**. São Paulo: Editora Unicamp, 2004.

Franciane Canêz Cardoso

Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas, Especialista em Educação pelo Instituto Federal Sul-Riograndense e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora de Arte do Instituto Federal Sul-Riograndense atuante no campus Gravataí. Contato: francianecardoso@ifsul.edu.br