CRUZAR O ATLÂNTICO
E REFAZER O TEMPO
UM ESTUDO SOBRE O ENSINO DE HISTÓRIA PARA ARQUITETOS EM DUAS CAPITAIS AMERICANAS [1854-1864]

KAROLYNA DE PAULA KOPPKE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO . 2025

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CRUZAR O ATLÂNTICO E REFAZER O TEMPO

Um estudo sobre o ensino de história para arquitetos em duas capitais americanas [1854-1864]

Karolyna de Paula Koppke

2025

UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

CRUZAR O ATLÂNTICO E REFAZER O TEMPO

Um estudo sobre o ensino de história para arquitetos em duas capitais americanas [1854-1864]

Karolyna de Paula Koppke

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutora em Ciências em Arquitetura, linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto
Coorientadora: Profa. Dra. Priscilla Alves Peixoto

Rio de Janeiro
Agosto de 2025

Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

CRUZAR O ATLÂNTICO E REFAZER O TEMPO

Um estudo sobre o ensino de história para arquitetos em duas capitais americanas [1854-1864]

Karolyna de Paula Koppke

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto
Coorientadora: Profa. Dra. Priscilla Alves Peixoto

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Ciências em Arquitetura, Linha de Pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Aprovada por:

_____
Presidente, Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

_____
Profa. Dra. Priscilla Alves Peixoto (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

_____
Profa. Dra. Niuxa Dias Drago (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

_____
Profa. Dra. Ana Maria Pessoa dos Santos (Fundação Casa de Rui Barbosa)

_____
Profa. Dra. Daniela Ortiz dos Santos (Goethe University em Frankfurt am Main)

_____
Profa. Dra. Elizabeth Fuentes Rojas (Universidad Nacional Autónoma de México)

Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS ARTES
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

UFRJ

PROARQ UFRJ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

ATA DA 205ª DEFESA DE TESE

PARA CONCESSÃO DO GRAU DE DOUTOR EM CIÊNCIAS EM ARQUITETURA - DSc.

DATA 20/08/2025 LOCAL Sala 445 e sala remota: http://meet.google.com/vjm-cauf-grd HORA DE INÍCIO 13:47

CANDIDATO(A) KAROLYNA DE PAULA KOPPKE

ORIENTADOR(A) GUSTAVO ROCHA-PEIXOTO

COORIENTADOR(A) PRISCILLA ALVES PEIXOTO

BANCA EXAMINADORA

1 GUSTAVO ROCHA-PEIXOTO (PROARQ) (Presidente)
2 PRISCILLA ALVES PEIXOTO (PROARQ CO-ORIENTADORA)
3 LUCIA DIAS DRAGO (PROARQ)
4 ANA MARIA PESSOA DOS SANTOS (FCRB)
5 DANIELA ORTIZ DOS SANTOS (GOETHE UNIVERSITÄT)
6 ELIZABET FUENTES ROJAS (UNAM)
7

TÍTULO DA TESE: CRUZAR O ATLÂNTICO E REFAZER O TEMPO: Um estudo sobre o ensino de história para arquitetos em duas capitais americanas [1854 – 1864]

OBS:

Em sessão única, após exposição de cerca de 50 minutos, o(a) candidato(a) foi arguido(a) oralmente pelos membros da Banca, tendo como resultado:

[X] APROVAÇÃO [ ] EM EXIGÊNCIA (EXIGÊNCIAS CONSTANTES DA FOLHA DE EXIGÊNCIAS, EM ANEXO) [ ] REPROVAÇÃO

No caso de banca realizada com participação(ões) por videoconferência a presente ata é abaixo-assinada somente pelo presidente, devendo ser concordada por meio e-mail por todos os membros, conforme a **Resolução CEPG/UFRJ Nº 128, de 11 de novembro de 2022**.

Presidente

Candidato(a) Karolyna de Paula Koppke

Av. Pedro Calmon, 550 | Sala 433
Cidade Universitária, Ilha do Fundão - Rio de Janeiro.
CEP 21941-590 | +55 (21) 39380288

Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

À MEMÓRIA DE MINHA QUERIDA AVÓ, MARLENE DA GLÓRIA GOMES DE PAULA, E DE MEU SAUDOSO PAI, MARCOS ANTONIO KOPPKE, QUE SE FORAM CEDO, DEIXANDO, PARA NÓS, UMA VALIOSA LIÇÃO SOBRE A VIDA.

Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

AGRADECIMENTOS

Ao final deste longo processo, agradeço, em primeiro lugar, à vida por ter tido saúde e energia suficientes para chegar até aqui. Agradeço à minha família: a meus saudosos avós, Pedro de Paula (*in memoriam*) e Marlene da Glória Gomes de Paula (*in memoriam*), pais duas vezes; a meus pais, Marcos Antonio Koppke (*in memoriam*) e Regina de Paula Koppke, que nunca mediram esforços para que eu pudesse ser quem eu desejasse; a minhas queridas tias que, nestes anos difíceis, com sua presença gentil, não nos deixaram esmorecer: Angela Maria Koppke, Ana Maria Koppke Henriques (*in memoriam*), Rejane Gomes de Paula e Rozilene Gomes de Paula.

Ao meu querido orientador, professor doutor Gustavo Rocha-Peixoto que, com sua delicadeza e sabedoria infinitas, ensina-me sempre sobre uma docência amiga e uma academia mais humana. À minha querida coorientadora, professora doutora Priscilla Alves Peixoto, cuja dedicação à docência é para mim sempre objeto de grande admiração. À minha tutora no Programa de Posgrado en Artes y Diseño da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), professora doutora Elizabeth Fuentes Rojas, que me acolheu e me estendeu as mãos generosamente e me abriu os caminhos de pesquisa nos arquivos mexicanos. Aos três, agradeço a paciência, o incentivo e o cuidado, que foram a base a partir da qual se desenvolveu este trabalho.

Às pesquisadoras que compuseram as bancas de qualificação e defesa: a professora doutora Ana Maria Pessoa dos Santos, devo parte importante de minha formação como pesquisadora em história da arquitetura e, no caso específico desta tese, foi ela justamente quem sugeriu aproximar as academias de belas artes brasileira e mexicana. Sem a doutora Ana Pessoa, portanto, esta tese não teria existido. Às professoras doutoras Ana Paula Polizzo, Daniela Ortiz dos Santos e Niuxa Dias Drago, agradeço pelo carinho e disponibilidade com que acolheram o convite, pela leitura cuidadosa do texto, pelo debate proveitoso e olhar crítico.

Ao corpo docente do PROARQ, em especial à professora doutora Ana Albano Amora, que se entusiasmou desde o princípio com a perspectiva de comparação entre Brasil e México, e à professora doutora Ethel Pinheiro Santana, que, na função de coordenadora do programa, ofereceu-me auxílio ilimitado em muitos momentos determinantes para o desenvolvimento da investigação. À Maria da Guia Silva Monteiro, secretária do programa, que sempre ofereceu suporte gentil e atento para solucionar as complexas questões burocráticas.

Aos pesquisadores que me ajudaram no início da caminhada, antes mesmo que o projeto ganhasse forma: à doutora Alice Santiago Faria, da Universidade Nova de Lisboa, a quem

devo uma primeira aproximação à abordagem das histórias conectadas; à professora doutora Ana Lucia Vieira dos Santos, da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (EAU-UFF), presente durante os anos em que atuei como bolsista de pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB); à professora doutora Daniella Martins Costa, do PROARQ/UFRJ, que disponibilizou tempo e atenção quando tudo era só uma ideia e seguiu-me incentivando ao longo de todo o processo; à professora doutora Margareth da Silva Pereira, do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da UFRJ, minha primeira referência como pesquisadora; ao professor doutor Ramón Gutierrez, do Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), que generosamente sugeriu referências quando apenas poucas linhas haviam sido escritas; ao professor doutor Rodrigo Gutiérrez Viñuales, da Universidad de Granada, que não hesitou em acreditar na proposta, ainda em sua versão preliminar.

Ao professor doutor Eduardo Báez Macías (*in memoriam*), que, com o trabalho desenvolvido ao longo de toda a sua vida, permitiu que outros pesquisadores e pesquisadoras construíssem conhecimento acerca da história da Academia de San Carlos. Ao professor doutor Roberto Segre (*in memoriam*), o primeiro mestre que me despertou o olhar para a história da arquitetura na América Latina.

Às amigas e aos amigos, cuja presença constante, o abraço e o carinho tornam mais firme o terreno de solo instável que é a vida: Allison Goldthorpe, Bereniz Tello, Carina Pires Batista, Carmen Dias Castro, Carolina Passos, Denise Vianna Nunes, Elisabeth Daroβ, Gisele dos Santos Garcia, Grasiéle Peters, Helena Ponce Maia, Maria Stella Oranday Dávila, Mariana Silveira Moretzsohn, Miriam Lins, Raul Whately Sundfeld, Ticianne Ribeiro. Agradeço, em especial, a Sylvia Couto Limberger (Syl), Núbia Nemezio (Nubinha), Priscila Gonçalves Santos (Pri), René Ojeda, centrais para o meu bem-estar e, portanto, para o desenvolvimento deste trabalho ao longo dos últimos anos.

Ao Sergio Nieves Díaz (Serch), que, com sua paciência e generosidade, ensina-me outra vez a viver. A ele, agradeço também pelo gentil apoio com as traduções e revisões de textos em língua espanhola.

À Doralice (Dorinha), que enche os meus dias de caos e de alegria.

Aos muitos arquivistas e bibliotecários que, anônima e silenciosamente, permitiram que eu acedesse ao material a partir do qual se desenvolveu o trabalho, em especial à licenciada Fabiola Aguilar, do Archivo Histórico da Facultad de Arquitectura da UNAM, de uma gentileza ímpar desde o nosso primeiro contato.

À Annabella Blyth, pela disponibilidade e paciência para realizar traduções e revisões dos documentos derivados desta investigação redigidos em língua inglesa.

Às queridas colegas que me substituíram na função de professora no Centro Universitário Ibmec RJ durante minha estada de pesquisa no México: professoras doutoras Fabiana Crispino Santos e Thêmis Amorim Aragão, pela solicitude e prontidão.

Aos colegas pesquisadores com quem compartilho interesses comuns: Anne Mayara Almeida Capelo (USP), Fabriccio Miguel Novelli Duro (Unicamp), Marta Cristina Ferreira Buarque Guimarães (UFRJ) e Tássia Christina Torres Rocha (UFRJ). Com todos eles, troquei informações valiosas em algum momento da preparação deste trabalho.

Aos membros grupo de pesquisa *História da crítica da arquitetura*, com quem tive oportunidade conviver cotidianamente, em especial àqueles de quem estive mais próxima: Andreza Baptista, Carolina Yuki Kina de Oliveira, Luiza Victorino, Luiz Ricardo Castro, Maria Eduarda dos Santos, Sarah Jansen Barros e doutora Thaís Piffano Oliveira.

Aos membros da plataforma de debates *Crítica Memória*, nomeadamente os professores doutores Daniela Ortiz dos Santos, Joana Mello de Carvalho e Silva, Mário Magalhães e Rute Figueiredo, que me acolheram e estiveram sempre dispostos a ouvir e a contribuir para o aprimoramento de ideias com críticas estimulantes.

A meus e minhas estudantes, que me desafiam e me ensinam todos os dias, em especial aos jovens de afinada inteligência, com quem tive oportunidades de trocar sobre o tema, Gabriela Duarte Costa, Pedro Chaves Falcão e Roberta de Freitas Monteiro.

Ao professor doutor Bernard Hendrik Slicher van Bath (*in memoriam*) e à sua esposa, Jacoba Petronella de Jong (*in memoriam*), que, generosamente, constituíram o fundo Slicher van Bath de Jong (Centre for Latin American Research and Documentation/University of Amsterdam). Foi através desse financiamento que pude realizar uma estada de pesquisa na Cidade do México entre os meses de janeiro e julho de 2024 que me permitiu levantar e sistematizar os documentos referentes à história da Academia de San Carlos.

Às mexicanas e aos mexicanos que, com sua incomparável gentileza, acolheram-me em seu fascinante país, onde a tristeza não tem lugar porque mesmo a morte é celebrada. Arrisco-me a dizer que, ao final de tudo, fui salva pelo México!

Aos muitos que me estenderam as mãos ao longo destes cinco anos e cujos nomes aqui não incluí porque, não raro, o fizeram de forma silenciosa e anônima: meu muito obrigada, que a vida lhes seja sempre gentil e generosa.

Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

"ENCHERAM A TERRA DE FRONTEIRAS, CARREGARAM O CÉU DE BANDEIRAS, MAS SÓ HÁ DUAS NAÇÕES – A DOS VIVOS E DOS MORTOS."
MIA COUTO, 2002

CIP - Catalogação na Publicação

K83c

Koppke, Karolyna de Paula
Cruzar o Atlântico e refazer o tempo: um estudo sobre o ensino de história para arquitetos em duas capitais americanas [1854-1864] / Karolyna de Paula Koppke. -- Rio de Janeiro, 2025.
489 f.

Orientador: Gustavo Rocha-Peixoto.
Coorientadora: Priscilla Alves Peixoto.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2025.

1. Ensino acadêmico de arquitetura. 2. Século XIX. 3. Manuel de Araújo Porto-alegre. 4. Francesco Saverio Cavallari. 5. Histórias conectadas. I. Rocha Peixoto, Gustavo , orient. II. Peixoto, Priscilla Alves, coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

RESUMO

CRUZAR O ATLÂNTICO E REFAZER O TEMPO

UM ESTUDO SOBRE O ENSINO DE HISTÓRIA PARA ARQUITETOS
EM DUAS CAPITAIS AMERICANAS [1854-1864]

KAROLYNA DE PAULA KOPPKE
ORIENTADOR: PROF. DR. GUSTAVO ROCHA-PEIXOTO
COORIENTADORA: PROFª. DRª. PRISCILLA ALVES PEIXOTO

Resumo da tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutora em Ciências da Arquitetura.

Esta tese trata do ensino de história da arte e da arquitetura para arquitetos nas academias de belas artes da Cidade do México e do Rio de Janeiro em meados do século XIX. Nessas capitais, estabeleceram-se as duas primeiras instituições de ensino das belas artes nas Américas que incluíam a formação do arquiteto: no México, a cronologia de fundação da Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos remonta ao ano de 1781; no Brasil, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios é fundada em 1816, com início efetivo de seu funcionamento apenas dez anos mais tarde, já sob a denominação de Academia Imperial de Belas Artes (Aiba). Esta instituição passa por processo de revisão de seus métodos de ensino a partir do ano de 1854, conduzida pelo artista e homem de letras Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879). Na academia mexicana, o curso de arquitetura é integralmente revisto a partir de 1857 pelo arquiteto, arqueólogo e engenheiro civil italiano Francesco Saverio Cavallari (1810-1896). O reposicionamento desses dois eventos em escala ampliada, isto é, tomando-se os debates sincrônicos acerca da formação dos arquitetos em outras localidades europeias e americanas, permite notar que processos semelhantes de revisão do ensino aconteceram em diferentes instituições àquele mesmo momento. A aproximação às biografias dos homens que conduziram essas reformas tem-nos feito perceber que suas vidas se desenrolaram em momento de rearticulação do tempo histórico. Dessa condição, parece derivar, nas reformas, a centralidade do problema da reformulação da história da arte e da arquitetura, estreitamente associado ao desafio da escrita de histórias nacionais. O objetivo central do trabalho consiste, assim, em compreender que noções de tempo histórico – e, consequentemente, que historiografias da arte e da arquitetura – ajudam a construir e são construídas a partir das revisões do ensino de arquitetura empreendidas nas academias de belas artes estudadas. Os dois casos serão tomados a partir das abordagens da história comparada e das histórias conectadas, com ênfase nos deslocamentos dos reformadores, na atenção às suas biografias e no entendimento de que os sujeitos em estudo compartilham a construção de um modo de conhecimento do mundo comum, a que denominamos, conforme a proposta do historiador francês François Hartog (2021), "regime de historicidade".

Palavras-chave: Ensino acadêmico de arquitetura; Século XIX; Manuel de Araújo Porto-alegre; Francesco Saverio Cavallari; Histórias conectadas; Regime de historicidade.

RESUMEN

CRUZAR EL ATLÁNTICO Y REHACER EL TIEMPO

UN ESTUDIO SOBRE LA ENSEÑANZA DE HISTORIA PARA ARQUITECTOS
EN DOS CAPITALES AMERICANAS [1854-1864]

KAROLYNA DE PAULA KOPPKE
DIRECTOR: PROF. DR. GUSTAVO ROCHA-PEIXOTO
CODIRECTORA: PROFª. DRª. PRISCILLA ALVES PEIXOTO

Resumen de la tesis de doctorado presentada al Programa de Pos-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, de la Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de doctora en Ciencias de la Arquitectura.

Esta tesis aborda la enseñanza de la historia del arte y de la arquitectura a los arquitectos en las academias de bellas artes de la Ciudad de México y Río de Janeiro a mediados del siglo XIX. En estas capitales, se establecieron las dos primeras instituciones de enseñanza de bellas artes en América que incluían la formación de arquitectos: en México, la cronología de la fundación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos se remonta a 1781; en Brasil, la Real Escola de Ciências, Artes y Ofícios fue fundada en 1816 y comenzó a funcionar efectivamente sólo diez años después, bajo el nombre de Academia Imperial de Belas Artes (Aiba). Esta institución pasó por un proceso de revisión de sus métodos de enseñanza a partir de 1854, liderado por el artista y hombre de letras Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879). En la academia mexicana, la carrera de arquitectura fue completamente revisada a partir de 1857 por el arquitecto, arqueólogo e ingeniero civil italiano Francesco Saverio Cavallari (1810-1896). El reposicionamiento de estos dos eventos en una escala mayor, es decir, tomando en cuenta los debates sincrónicos sobre la formación de arquitectos en otras localidades europeas y americanas, permite constatar que procesos similares de revisión de la enseñanza se dieron en diferentes instituciones al mismo tiempo. Mirar atentamente las biografías de los hombres que lideraron estas reformas hace darnos cuenta de que sus vidas se desarrollaron en una época de rearticulación del tiempo histórico. De esta condición, parece derivar, en las reformas, la centralidad del problema de la reformulación de la historia del arte y de la arquitectura, estrechamente asociado al desafío de escribir historias nacionales. El objetivo central del trabajo es, por tanto, comprender qué nociones de tiempo histórico –y, en consecuencia, qué historiografías del arte y de la arquitectura– ayudan a construir y se construyen a partir de las revisiones de la enseñanza de la arquitectura realizadas en las academias de bellas artes estudiadas. Los dos casos serán tomados desde los enfoques de la historia comparada y de las historias conectadas, con énfasis en los desplazamientos de los reformadores, en la atención a sus biografías y en la comprensión de que los sujetos estudiados comparten la construcción de una forma común de conocer el mundo, a la que llamamos, según la propuesta del historiador francés François Hartog (2021), “régimen de historicidad”.

Palabras clave: Enseñanza académica de arquitectura; Siglo XIX; Manuel de Araújo Porto-alegre; Francesco Saverio Cavallari; Historias conectadas; Régimen de historicidad.

ABSTRACT

CROSS THE ATLANTIC AND REBUILD TIME

A STUDY ON THE TEACHING OF HISTORY FOR ARCHITECTS
IN TWO AMERICAN CAPITALS [1854-1864]

KAROLYNA DE PAULA KOPPKE
ADVISOR: PROF. DR. GUSTAVO ROCHA-PEIXOTO
CO-ADVISOR: PROF. DR. PRISCILLA ALVES PEIXOTO

Abstract of the doctoral dissertation submitted to the Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, of the Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, as part of the requirements necessary to obtain the doctor in Architectural Sciences title.

This dissertation addresses teaching the history of art and architecture to architects in the fine arts academies of Mexico City and Rio de Janeiro during the mid-19th century. The first two fine arts education institutions for architects in the Americas were established in these capitals: in Mexico, the chronology of the founding of the Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos dates back to 1781; in Brazil, the Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios was founded in 1816, and began operating ten years later under the name Academia Imperial de Belas Artes (Aiba). From 1854 onwards, this institution initiated a review of its teaching methods, led by the artist and writer Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879). In the Mexican academy, the architecture course underwent a comprehensive revision starting in 1857, overseen by the Italian architect, archaeologist, and civil engineer Francesco Saverio Cavallari (1810-1896). By placing these two events within a broader context and considering the simultaneous discussions on architectural education in other European and American locations, we observed that similar teaching revision processes were occurring concurrently. Examining the biographies of those who led these reforms shows that they lived during a significant period of rearticulation of historical time. This context seems crucial for understanding the focus on reshaping the history of art and architecture within these educational reforms. These efforts are closely connected to the challenge of crafting national histories. Therefore, the central objective of this work is to understand which notions of historical time – and, thus, which historiographies of art and architecture – contributed to and were shaped by the revisions in architectural education at these fine arts academies. The study will be based on the approaches of comparative history and connected histories, focusing on the displacements of the reformers, on the attention to their biographies, and on the recognition that these individuals share the construction of a common way of understanding the world, which we refer to as a "regime of historicity," as proposed by French historian François Hartog (2021).

Keywords: Academic teaching of architecture; Nineteenth century; Manuel de Araújo Porto-alegre; Francesco Saverio Cavallari; Connected histories; Regime of historicity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 1A, 1B e 1C: Françoise Choay recorda-nos que mais de três séculos foram necessários para que se obtivesse, dos viajantes, uma representação "realista" do Pártenon. A primeira gravura consiste em cópia dos autores antigos por Ciríaco da Ancona (1391-1455). A segunda, resulta da visita ao edifício por Jacob Spon (1647-1685), em 1676. A terceira tem por autor Julien-David Le Roy (1724-1803) e data de 1770.....41

Figura 2: Giovanni Battista Piranesi; *Veduta degli avanzi de'Mausolei, e delle fabbriche sepolcrali, sparse per la Via Appia, cinque miglia in circa, da Porta S. Sebastiano distante. 1 Avanzo di Fabbrica sepolcrale, formata a guisa di un'Aede sacra. Avea ella due piani; ed ascendevasi al piano di sopra per mezzo di una scala, sostenuta dall'Arco. 2 Il Piano di sotto resta sepolto dalle Rovine. 3 Camera sepolcrale, o sia Colombajo di tre Piani, vicina all'Ustrino. 4 Torricella moderna, piantata sulle Rovine dell'Ustrino*; 1784; gravura; 36,3 x 59,2 cm em papel 51,4 x 71,5 cm..... 42

Figura 3: Auguste Choisy; *Histoire de l'architecture*; 1899. Edição de 1963 traduzida para o espanhol. Trata-se de um dos quatro exemplares da obra disponíveis na Biblioteca Integrada EBA-FAU-IPPUR da UFRJ.....47

Figura 4: Le Corbusier; *Por uma arquitetura*; edição brasileira de 1994 (primeira edição de 1923). Aqui, os arquitetos são lembrados de que convém olhar para os silos e elevadores de trigo no Canadá e nos Estados Unidos. 52

Figura 5: Autor desconhecido; *Fotografia de M. de A. Pôrto-Alegre*; sem data; fotografia; dimensões não informadas. 56

Figura 6: Autor desconhecido; Retrato de Francesco Saverio Cavallari; sem data; fotografia; dimensões não informadas. 59

Figura 7: Algumas das obras que compõem a revisão de literatura sobre Manuel de Araújo Porto-alegre. 61

Figura 8: Algumas das obras que que compõem a revisão de literatura sobre Francesco Saverio Cavallari. 89

Figura 9: Aspecto geral da cronologia, com organização das informações em camadas. 133

Figura 10: Entrada *Reforma dos Estatutos da Academia Imperial de Belas Artes – Reforma Pedreira*, na cronologia.....133

Figura 11: Aspecto da reunião de dados na plataforma virtual *Miro*. 134

Figura 12: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc; *Entretiens sur l'architecture, par M. Viollet-le-Duc architecte du gouvernement. Atlas*; 1863 (extratos).....152

Figura 13: Charles Nodier, Barão Taylor e Alphonse de Cailleux; *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*; 1820; volume 1 (extratos). 154

Figura 14: Basílica de Saint-Denis, localizada ao Norte de Paris: projeto de Viollet-le-Duc concebido em 1860 para a conclusão da fachada ocidental, nunca realizado. 157

Figura 15: Sem indicação de autor; Le musée de Sculpture comparée: première salle Navellier et Marie d'après une ouvre d'Hubert Clerget (1818-1899); 1882; sem informações sobre técnica e dimensões. 159

Figura 16: Jean-Baptiste Debret; *Armes offensives*; 1834; litografia preta e branca, 24,5x33,8cm (gravura); 54,0x36,0cm (folha). 161

Figura 17: *Nitheroy, Revista Brasiliense, Sciencias, Letras e Artes*; 1836; capa do primeiro número. 163

Figura 18: Claude-François Brunet Debaines; *Curso de arquitectura, escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile I traducido al castellano de orden del Supremo Gobierno por D. Francisco Solano Perez*; 1853; capa e p. 19. 168

Figura 19: O ensino de história no programa do curso de arquitetura proposto por Debaines. 169

Figura 20: Francesco Saverio Cavallari; *Zur Historischen Entwicklung der Künste nach der Theilung des Römischen Reichs von Saverio Cavallari, Architekt*; 1847; capa. 171

Figura 21: Pietro Selvatico Estense; *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di Pietro Selvatico per servire di guida estetica*; 1847; capa. 172

Figura 22: Aspecto geral da cronologia cartografada. 181

Figura 23: Uma das entradas na cronologia cartografada. 182

Figura 24: Francisco de Sales Torres Homem; Texto autógrafo "importância da novidade" [atribuído]; c. 1834; nanquim sobre papel; 21,1x29,8cm. 189

Figura 25: Antonio Nibby e William Gell; Le mura di Roma; 1820. Folha de rosto com dedicatória de Manuel de Araújo Porto-alegre. 196

Figura 26: Antonio Nibby e William Gell; Le mura di Roma; 1820; notas de rodapé nos. 94 e 95. 198

Figuras 27A e 27B: Antonio Nibby e William Gell; Le mura di Roma; 1820; tavola IX (Interno della Porta Pia) e tavola XVII (Mura fra l'anfiteatro e la Porta S. Giovanni). Exemplos da oposição entre "monumental" e "pitoresco", respectivamente. 199

Figuras 28A, 28B e 28C: Manuel de Araújo Porto-alegre; Porta da cidade de Peruggia; sem data; grafite; 26,5x43,0cm. Manuel de Araújo Porto-alegre; Villa italiana; c. 1834-1835; lápis sobre papel; 29,1x41,5cm. Manuel de Araújo Porto-alegre; Tivoli; 1863; grafite; 13,5x30,0cm. 202

Figura 29: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; Le antichità della Sicilia; 1834; v. 1, p. 100-101. 207

Figura 30: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; Le antichità della Sicilia; 1834; v. 1, p. 75, quadro comparativo. 210

Figura 31: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; Le antichità della Sicilia; 1834; vol. 1, tavola III (Veduta del tempio di Segesta). 211

Figura 32: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; Le antichità della Sicilia; 1834; v. 1, tavola IV (Pianta del tempio di Segesta), com detalhes. 212

Figura 33: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; Le antichità della Sicilia; 1834; v. 1, tavola V (Prospetto e spaccato del tempio di Segesta). 213

Figuras 34A e 34B: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; Le antichità della Sicilia; 1834; v. 1, tavola IX (Veduta I del teatro di Segesta) e tavola X (Veduta II del teatro di Segesta). 215

Figura 35: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; Le antichità della Sicilia; 1834; v. 1, tavola XI (Pianta del teatro di Segesta), detalhe. 216

Figura 36: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; Le antichità della Sicilia; 1834; vol. 1, tavola XV (Dettagli della scena del teatro di Segesta). 217

Figura 37: Francesco Saverio Cavallari; Ritratti messicani del dr. Saverio Cavallari; 1865; capa. 221

Figuras 38A e 38B: Manuel de Araújo Porto-alegre; Estudo de interior (atribuído); sem data; grafite e aguada de sépia sobre papel, 21,2x29,9cm e William Gell; tavola II (Mura Capitoline); 1820. 225

Figura 39: Manuel de Araújo Porto-alegre; Estudo de vegetação; sem data; aquarela e nanquim sobre papel; 36,8x26,5 cm. 227

Figura 40: Manuel de Araújo Porto-alegre; Antônio de Pinho (gravador); Rio de Janeiro. Floresta virgem; c. 1856; litografia sobre papel, 18,6x27,6 (mancha) e 31,7x45,0 (suporte). 228

Figura 41: Francesco Saverio Cavallari; Lezioni sull'architettura del dottore Saverio Cavallari; 1854; capa. 242

Figura 42: Carta que anuncia a chegada de Saverio Cavallari ao México em princípios de 1857. 255

Figura 43: O plano provisório de 1856 (detalhe), que inclui a disciplina Historia de la Arquitectura 257

Figura 44: Reglamento provisional para las catedras de Arquitectura en el presente año. 16 de fevereiro de 1857. 261

Figura 45: Ramón Agea; Intercolumnio toscano y pórtico com pedestal toscano. Tomado del tratado "Reglas de los cinco órdenes de arquitectura" de Jacopo Vignola; 1866; sem dados sobre técnica e dimensões. 262

Figura 46: Autor desconhecido; Directores de la Academia de San Carlos [atribuído]; sem data; fotografia; dimensões desconhecidas. 263

Figura 47: Jean León Pallière; Alegoria às artes; 1855; óleo sobre tela; 297,0x410,0cm; assinada Pallière Gradjean Ferrª 1855. 264

Figura 48: Jean-Baptiste Debret; Académie Impériale des Beaux Arts de Rio de Janeiro: ouverte à l'étude le 15 Novembre 1826; 1839; litografia em preto e branco sobre papel; 32,2x47,3cm 265

Figura 49: Manuel Buen-Abad y Cia.; Salón de actos públicos que actualmente sirve de Secretaria y Biblioteca; 1897; fotografia, positivo em albumina; 17,0x24,0cm. 272

Figura 50: Sem indicação de autor; Plano de la Ciudad de México (detalhe, escala desconhecida); 1907; sem informação sobre técnica; 80,0x104,0cm. 274

Figura 51: Manuel Buen-Abad y Cia.; Fachada del edificio de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México; 1897; fotografia, positivo em albumina; 20,2x24,0cm. 274

Figura 52: Manuel Francisco Álvarez; Academia de San Carlos 1791 – Escuela N. de Bellas Artes 1867; 1903-1907 (?). 276

Figura 53: Juan Francisco de Aguilera; La Purísima Concepción con jesuítas; c. 1720; óleo sobre tela; sem informação sobre dimensões. 277

Figura 54: Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy; Monuments et ouvrages d'art antiques...; 1829; planche 2. 282

Figuras 55A e 55B: Jean-Charles Krafft; Modèles de dessin linéaire appliques a l'architecture antique et moderne...; c. 1820; planche 20 e planche 51. 283

Figuras 56A e 56B: James Stuart e Nicholas Revett; Les antiquités d'Athènes; 1808; tomo I; capítulo IV; pranchas XXIII e XXIV. 285

Figuras 57A, 57B, 57C e 57D: Thomas Hope; Histoire de l'architecture; 1852; tomo I; capa e índice (p. 353-355). 286

Figuras 58A e 58B: Thomas Hope; Histoire de l'architecture; 1852; tomo II; pranchas 11 e 17. 288

Figura 59: Karl Friedrich Schinkel; Sammlung von theater-decoration; 1849; Tempel der peruaner in dem ersten Act der Oper Cortez. 290

Figura 60: Manuscrito em que são elencados os títulos doados por Porto-alegre à biblioteca da Aiba em setembro de 1859. 293

Figuras 61A, 61B, 61C, 61D, 61E e 61F: Anderson; da esquerda para a direita, Roma – Terme di Caracalla; Roma – Carri con buoi – Porta Maggiore; Roma – Chiesa di S. Maria Antiqua, veduta dall'Abside; Roma – Chiesa di S. Maria Antiqua; Roma – S. Costanza; Roma – Chiesa di S. Sabina – Balaustro del Coro; c. 1890; fotografias, sem dados sobre o suporte; sem dados sobre as dimensões. 296

Figuras 62A e 62B: Auguste Nicolas Caristie; Monuments antiques a Orange: arc de triomphe et théatre; 1856; pranchas IV e XXIX..... 300

Figuras 63A, 63B, 63C, 63D e 63E: Daniel Ramée; Manuel d'histoire générale d'architecture; não datado; volume 1; índice (p. 497-501)..... 301

Figura 64: Friedrich Osten; Bauwerke in der Lombardei vom 7ten bis zum 14ten Jahrhundert; 1847; prancha X (corte longitudinal da basílica de Sant'Andrea em Vercelli). 304

Figura 65A e 65B: Karl Alexander von Heideloff; L'ornementation du Moyen Age...; 1845; volume 1; pranchas 5 e 7. 304

Figuras 66A e 66B: Ferdinand-Marie-Nolasque de Guilhermy; La Sainte-Chapelle de Paris aprés les restaurations; 1857; pranchas 59, 66 e 67. 305

Figura 67: John Bitton e Augustus Charles Pugin; Antiquités architecturales de la Normandie...; 1855; pranchas 32 e 33 (Cathèdrale de Bayeux. Élevation, Coupe, Plan et Détaile d'une Travée de la Nef). 306

Figura 68: Benjamin Winkles; Architectural and picturesque illustrations of the cathedral churches of England and Wales...; 1851; p. 4 e planta baixa da catedral de Salisbury. 306

Figuras 69A e 69B: Henry Gally Knight; Saracenic and Norman remains...; 1840; pranchas XVII (The ruins of la Favara e The Ponte del Ammiraglio) e XVIII (The interior of la Capella Palatina, or Chapel Royal of the Palace, at Palermo). 307

Figura 70: Mathieu Prosper de Morey; Charpente de la Cathédrale de Messine; 1841; prancha 3 (Plan et élévation d'une travée). 308

Figura 71: George Vivian; Scenery of Portugal & Spain; 1839; Cintra [sic]. Cloister of the Penha Convent..... 309

Figura 72: Louis-François Cassas; Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palestine, et de la Basse Aegypte; edição de 1799; prancha 21. 310

Figuras 73A e 73B: Joseph-Philibert Girault de Prangey; Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845; edição de 1846; pranchas 13 (Détails, mosquée d'Ibn-Toûloûn), 14 (Mosquée El-Hakem, au Kaire), 59 (Plans et détails, Château d'Alep) e 60 (Porte Kennesrîne, à Alep). 310

Figura 74: Wilhelm Salzenberg, Paulus Sinlentiarus s. VI e Carl Wilhelm Kortüm; Alt-christliche Baudenkmale von Constatinopel vom V. bis XII. Jahrhundert; 1854; prancha 9 (Agia Sophia). 312

Figura 75A, 75B e 75C: Georg Gottlob Ungewitter; Vorlegeblätter für Ziegel- und Stein Arbeiten; c. 1850; frontispício com as inscrições mencionadas e prancha nº 39. 313

Figura 76: Recibo de pagamento pela tradução do "cuadro sinoptico de Arquitectura" escrito por Cavallari..... 314

Figura 77: Manuel Buen-Abad y Cia; Galería de arquitectura; 1897; fotografia, positivo em albumina, 17,0x24,0cm. 316

Figura 78: Autor desconhecido; Retrato de José Bernardo Couto; sem data; fotografia; dimensões desconhecidas..... 325

Figura 79: José Bernardo Couto; Diálogo sobre la historia de la pintura en México; 1872..... 329

Figura 80: Iriarte y ca. (litógrafo); Ruinas de la Capilla de los Servitas; 1862; fotografia, impressão em papel de gelatina de prata; 12,7x12,7cm. 334

Figura 81: Manuel de Araújo Porto-alegre; Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense; 1841..... 335

Figuras 82A e 82B: João José da Silva Monteiro (gravador); Medalha comemorativa do lançamento da pedra fundamental da Pinacoteca Imperial em 1854; 1854; cobre cunhado; Ø 6,0cm x 0,4cm..... 340

Figuras 83A, 83B e 83C: Leopoldo José da Silva, A. Rangel, bacharel Afonso Carneiro de Oliveira Soares, C. d'Azambuja, Daniel Muller, J. A. da Cunha e João Baptista N.; Planta da cidade do Rio de Janeiro (detalhe, escala desconhecida); 1870; sem informações sobre técnica; 103,0x75,0cm. Edward Gotto, Robert J. Cook & Co.; Plan of the city of Rio de Janeiro [Cartográfico]: Brazil (detalhe, escala desconhecida); 1871; 1 atlas (29 plantas), litografia; 65,5x98,0cm. E. de Maschek; Planta da cidade do Rio de Janeiro e de uma parte dos subúrbios (detalhe, escala desconhecida); 1890-1899; sem informações sobre técnica; 84,0x105,0cm. 342

Figura 84: Jorge Kfouri; Vista da Praça Tiradentes; c. 1921; fotografia, impressão em papel de gelatina e prata; 12,2x17,3cm. 349

Figura 85: Rodrigues & Cº. Editores e Proprietários; Estátua em homenagem a João Caetano, na Escola Nacional de Belas Artes; c. 1905; fotografia, impressão em papel de gelatina e prata; 7,5x15,5cm e 9,0x18,0cm..... 350

Figuras 86A e 86B: Noticia do palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e da Exposição de 1859; 1859; p. 39. Manuel Dias de Oliveira, dito o Brasiliense; Alegoria à Nossa Senhora da Conceição; 1813; óleo sobre tela; 127,0x92,5cm; assinada Oliv.ra Braz.ce Inv. P. Rio A. 1813. 354

Figura 87: Vista atual da Galería Pelegrín Clavé, no edifício da antiga Academia de San Carlos. 356

Figura 88: Sem indicação de autor; Croquis de una parte de las galerías de la Academia; 1843-1860; sem informação sobre técnica e dimensões. 362

Figura 89: Manuel Francisco Álvarez; Planta baixa do primeiro pavimento da Academia de San Carlos em 1860 [atribuído]; 1906; sem informação sobre técnica e dimensões. 363

Figura 90: Manuel Buen-Abad y Cia; Galería de la Escuela Antigua Mexicana; 1897; positivo em albumina; 15,9x24,7cm (vista A da primeira sala da galeria dedicada à "antigua escuela mexicana de pintura"). 369

Figura 91: Manuel Buen-Abad y Cia.; Primera Galería de la Escuela Antigua Mexicana; 1897; positivo em albumina; 18,0x24,6cm (vista B da primeira sala da galeria dedicada à "antigua escuela mexicana de pintura"). 370

Figura 92: Manuel Buen-Abad y Cia.; Segunda Galería de la Escuela Antigua Mexicana; 1897; fotografia, positivo em albumina; 18,1x24,3cm (vista da segunda sala da galeria dedicada à "antigua escuela mexicana de pintura"). 371

Figura 93: Frank Lloyd Wright; casa e estúdio do arquiteto; 1889; Oak Park, Illinois, Estados Unidos. 394

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Tabela 1: Obras organizadas a partir dos temas que compõem o problema de pesquisa. 110

Tabela 2: Documentação principal selecionada para a elaboração do capítulo "Regimes de historicidade" na formação em arqueologia. 141

Tabela 3: Documentação principal selecionada para a elaboração do capítulo *"Regimes de historicidade" nas bibliotecas*. 142

Tabela 4: Documentação principal selecionada para a elaboração do capítulo "Regimes de historicidade" nas galerias de pintura. 143

Tabela 5: Síntese dos dados colhidos acerca dos reformadores do ensino de arquitetura em meados do século XIX. 176

Tabela 6: Currículo vigente na Aiba para o ensino de arquitetura antes da reforma Pedreira. 252

Tabela 7: Currículo implantado na Aiba para o ensino de arquitetura na reforma Pedreira. 252

Tabela 8: Currículo vigente na Academia de San Carlos para o ensino de arquitetura antes da reforma realizada por Cavallari. 259

Tabela 9: Currículo implementado na Academia de San Carlos para o ensino de arquitetura pela reforma realizada por Cavallari. 260

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABCA	Associação Brasileira de Críticos de Arte
ACI-RJ	Arquivo Central do Iphan – Seção Rio de Janeiro
AGCRJ	Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
AGN	Archivo General de la Nación
AH-FA	Archivo Histórico de la Facultad de Arquitectura
AHUNAM	Archivo Historico de la Universidad Nacional Autónoma de México
Aiba	Academia Imperial de Belas Artes
ALAA	Association for Latin American Art
AN	Arquivo Nacional
BND	Biblioteca Nacional Digital, Portugal
BnF	Bibliothèque nationale de France
BNM	Biblioteca Nacional de México
CAA	College Art Association
CAU/RJ	Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro
CBHA	Comitê Brasileiro de História da Arte
CEAA/ESAP	Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto
CEDLA	Centre for Latin America Research and Documentation
CEDODAL	Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana
CEFET-MG	Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
CEFET-RJ	Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca do Rio de Janeiro
CHAA/UNICAMP	Centro de História da Arte e Arqueologia da Universidade Estadual de Campinas
CIDyCC	Coordinación de Investigación, Difusión y Catalogación de Colecciones
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
CREA-RS	Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia do Rio Grande do Sul
EAU-UFF	Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense
EBAOR	Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes
EBA/UFRJ	Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro
EHESS	École des hautes études en sciences sociales
ENANPARQ	Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
ÉSA	École spéciale d'architecture
FAU/UFRJ	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa
FCT-Unesp	Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
FFLCH/USP	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
FNA	Faculdade Nacional de Arquitetura
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus

IFCS / UFRJ	Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro
IHF	Institut historique de France
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IMS Rio	Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPN	Instituto Politécnico Nacional
IPPUR/UFRJ	Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro
LANA	Laboratório de Narrativas Arquitetônicas
LARHRA	Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes
LeU	Laboratório de Estudos Urbanos
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MHN	Museu Histórico Nacional
MinC	Ministério da Cultura
MIT	Massachusetts Institute of Technology
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MUNAL	Museo Nacional de Arte
NEVE	Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos
PAC - Cidades Históricas	Programa de Aceleração do Crescimento - Cidades Históricas
PIPC	Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na área da Cultura
PPGAV/UFRJ	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro
PROARQ/UFRJ	Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro
PROURB/UFRJ	Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
RHAA	Revista de História da Arte e Arqueologia
RHAC	Revista de História da Arte e da Cultura
SAH	Society of Architectural Historians
SMGE	Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística
Sphan	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UEA	Universidade do Estado do Amazônas
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFV	Universidade Federal de Viçosa
UGA	Université de Grenoble Alpes
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
Unifesp	Universidade Federal de São Paulo
UNIP	Universidade Paulista
Unirio	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNM	University of New Mexico
UPM	Universidad Politécnica de Madrid
USP	Universidade de São Paulo

Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

SUMÁRIO

ALGUMAS PALAVRAS PRELIMINARES 29

INTRODUÇÃO 39

UMA NOVA ORDEM DO TEMPO 39

PROBLEMÁTICA E JUSTIFICATIVA 39

ENSINO ACADÊMICO E CRISE DO TEMPO 39

NOTAS SOBRE O "REGIME DE HISTORICIDADE" 50

"REFORMADORES-HISTORIADORES" 55

O FAZER HISTORIOGRÁFICO NOS DESLOCAMENTOS, OBRAS E REFORMAS 60

REVISÃO DE LITERATURA E ESTADO DA QUESTÃO 60

REVISÃO DE LITERATURA I: SOBRE MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE 61

REVISÃO DE LITERATURA II: SOBRE FRANCESCO SAVERIO CAVALLARI 89

ESTADO DA QUESTÃO 110

HIPÓTESE 113

OBJETIVOS 113

OBJETIVO GERAL 113

OBJETIVOS ESPECÍFICOS 114

SUJEITOS EM CIRCULAÇÃO E O FAZER HISTORIOGRÁFICO 116

ABORDAGEM 116

ENTRE COMPARAÇÃO E CONEXÃO 117

A CONEXÃO E O APORTE BIOGRÁFICO 126

DOS INSTRUMENTOS 132

DO *CORPUS* DOCUMENTAL 134

REFORMAS DO ENSINO DE ARQUITETURA NO SÉCULO XIX, SUBSÍDIOS PARA UMA HISTÓRIA TRANSATLÂNTICA 146

O "REGIME DE HISTORICIDADE" E A ÉCOLE DES BEAUX-ARTS 149

FRAGMENTOS BIOGRÁFICOS DE HOMENS EM CIRCULAÇÃO 151

ENTRE PARIS, RIO E SANTIAGO DO CHILE 151

ENTRE MILÃO, VENEZA E CIDADE DO MÉXICO 169

UMA "CRONOLOGIA CARTOGRAFADA" EM PROCESSO 179

REFORMAS EM DOIS LADOS DO ATLÂNTICO: DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS 183

"REGIMES DE HISTORICIDADE" NA FORMAÇÃO EM ARQUEOLOGIA 189

A FORMAÇÃO DO OLHAR PELA PRÁTICA ARQUEOLÓGICA 192

O GIRO ITALIANO DE PORTO-ALEGRE 195

"LE MURA DI ROMA" 196

OS PRIMEIROS ANOS DE CAVALLARI NA SICÍLIA 204

"LE ANTICHITÀ DELLA SICILIA" 207

A TRAVESSIA TRANSATLÂNTICA E O (RE)ENCONTRO COM A AMÉRICA 218

CONECTAR OS DOIS LADOS DO ATLÂNTICO 230

"REGIMES DE HISTORICIDADE" NAS BIBLIOTECAS 235

DUAS ACADEMIAS DE BELAS ARTES NAS AMÉRICAS 237
ANTECEDENTES 240
AS CADEIRAS DE HISTÓRIA DA ARTE E DA ARQUITETURA 248
BIBLIOTECAS EM RECONSTRUÇÃO 264
CRUZAR TEMPO E ESPAÇO I: NOVAS SALAS DE LEITURA 264
COLEÇÕES TRANSATLÂNTICAS 279
SOBRE A AUTORIDADE DA HISTÓRIA 315
"REGIMES DE HISTORICIDADE" NAS GALERIAS DE PINTURA 321
JOSÉ BERNARDO COUTO E MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE: HISTORIADORES E HISTÓRIAS DA ARTE EM CONSTRUÇÃO 324
CRUZAR TEMPO E ESPAÇO II: DOIS MUSEUS DE ARTE NAS AMÉRICAS 340
A CONSTRUÇÃO DE UMA "PINACOTHECA NACIONAL" 340
UMA GALERIA PARA OS "ANTIGUOS PINTORES MEXICANOS" 355
DESLOCAMENTOS HISTORIOGRÁFICOS NO *DIÁLOGO*... E NA *MEMORIA* 372
DESLOCAMENTOS CRONOLÓGICOS 373
DESLOCAMENTOS GEOGRÁFICOS 378
DESLOCAMENTOS CONTEXTUAIS 380
DESLOCAMENTOS ÉTNICOS 383
UMA HISTÓRIA DIANTE DOS OLHOS 389
BREVES PALAVRAS DE ENCERRAMENTO 394
REFERÊNCIAS 410
ANEXO 440
ANEXO A 440
APÊNDICES 444
APÊNDICE A 444
APÊNDICE B 449
APÊNDICE C 451
APÊNDICE D 455
APÊNDICE E 462
APÊNDICE F 469
APÊNDICE G 477
APÊNDICE H 482
APÊNDICE I 486

PREFÁCIO

ALGUMAS PALAVRAS PRELIMINARES

"ALLÍ SUPE, NACHITA, QUE EL TIEMPO Y EL AMOR SON UNO SOLO."[1]
ELENA GARRO, 1989

Peço licença para expor, aqui, em breves palavras, o percurso vagaroso e incerto associado à construção desta tese. De fato, todo trabalho acadêmico – se honesto em sua condição de fazer científico – é precedido por um percurso vagaroso e incerto. Muita angústia e alguma felicidade não fazem, portanto, desta tese um produto mais ou menos especial. Se opto pela escrita deste curto prólogo é porque entendo, por um lado, que este trabalho começa antes mesmo de começar e, por outro, que termina antes de estar terminado. Tomo-o, assim, como processo mais que produto. Processo compartilhado, artesania construída a muitas mãos, mas que se vem materializar, por acaso, através das minhas. Partilho, então, os bons resultados com os muitos que me formaram ao longo destes cinco anos de trabalho (e antes), mas tomo para mim a responsabilidade pelos erros que se venham a revelar. Assumo meu lugar de pesquisadora em construção e deixo que o tempo faça, amorosamente, o seu trabalho.

Entre agosto de 2017 e agosto de 2019, tive o privilégio de atuar como bolsista de pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no âmbito do projeto *O gosto neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850)*, sob coordenação da professora doutora Ana Maria Pessoa dos Santos[2]. Meu interesse pela

[1] "Ali eu soube, Nachita, que o tempo e o amor são um só." *La culpa es de los tlaxcaltecas* (Garro, 2021, p. 20, tradução livre da autora)

[2] O projeto *O gosto neoclássico...* tinha o objetivo estudar os percursos pessoal e profissional do arquiteto francês Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850). Tal empreitada pode ser levada a cabo a partir de parceria entre dois grupos de pesquisa. O primeiro, sediado na FCRB e denominado *O gosto neoclássico,* tem por coordenadora a professora doutora Ana Maria Pessoa dos Santos, responsável, àquela ocasião, por orientar minhas atividades. O segundo, Laboratório de Estudos Urbanos (LeU), integra o Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB/UFRJ) e é dirigido pela professora doutora Margareth da Silva Pereira. Essa cooperação fundamentou-se na possibilidade de construção de um olhar interdisciplinar sobre a cidade do Oitocentos e a estética neoclássica, por um lado, e o pensamento urbanístico no Brasil, por outro, temas norteadores das

produção arquitetônica no Rio de Janeiro do longo século XIX remonta, entretanto, aos anos de 2012 a 2014, quando segui o curso de especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Na ocasião, escrevi monografia, sob a orientação do professor Cesar Augusto Tovar, que trata do desenho da fachada da igreja da Santa Cruz dos Militares, erguida entre 1780 e 1811, cuja autoria é atribuída ao engenheiro militar português José Custódio de Sá e Faria (1710-1792)[3].

Os dois anos em que estive na FCRB, no entanto, permitiram que minha atenção se voltasse, para além da biografia de Montigny, ao próprio século XIX, em dimensão ampliada. O Oitocentos recebeu, recorrentemente, ao longo do século seguinte, a classificação de "estrangeiro", sobretudo pelos autores que se dedicaram a refletir sobre o lugar da Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) na história da arquitetura no Brasil. Cabe ressaltar que essa classificação está presente tanto nos escritos daqueles estudiosos interessados em defender a instituição enquanto "civilizadora" das práticas artísticas em território brasileiro quanto naqueles de autoria dos que, comprometidos com a formulação e defesa do movimento moderno, deliberadamente recusaram as referências acadêmicas, compreendendo aquele século como hiato indesejável entre o que o antecedeu e o sucedeu[4].

Ao longo do trabalho como bolsista de pesquisa, pude verificar que, de fato, essa narrativa construída pela literatura produzida no século XX resultou em relativa escassez de estudos sobre o Oitocentos. Naquela função, tive a oportunidade de apresentar resultados parciais de nosso trabalho na 107ª. conferência anual da College Art Association (CAA)[5], ocasião em que travei contato com alguns latino-americanistas, com

investigações das equipes mencionadas. As atividades de pesquisa que ali desenvolvi foram financiadas pelo Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na área da Cultura (PIPC), da FCRB.

[3] Conferir Koppke, 2014.

[4] Em sua tese de doutorado, que trata da produção arquitetônica dos primeiros discípulos da Aiba, Gustavo Rocha-Peixoto (2004) realiza longa revisão bibliográfica, compilando o que sobre esses pioneiros já se escreveu. Ao fazê-lo, realiza também fundamental sistematização da literatura acerca da instituição mesma. Organiza essa literatura em três grupos: (i) os escritos publicados ainda no século XIX, enquanto estavam ativos alguns dos últimos alunos da primeira geração da Academia; (ii) a literatura a que denomina "combativa", produzida entre as décadas de 1920 e 1980 e marcada pela discussão entre os modernistas, ultranacionalistas e tardo-acadêmicos; e (iii) a revisão da interpretação da arquitetura oitocentista, iniciada na metade do decênio de 1960. O segundo conjunto de escritos, isto é, a literatura chamada "combativa", estabeleceu, por longo tempo, os critérios a partir dos quais se interpretou aquele século. Os escritos são marcados pela intenção, um tanto ambiciosa, de produção de "histórias panorâmicas", cujo maior objetivo consiste em organizar "toda" a história da arquitetura no Brasil, desde o princípio da dominação colonial até o século XX, com um tipo de linearidade que pudesse justificar a arquitetura que à altura era praticada.

[5] Compilados na comunicação *The Neoclassical Taste and the Construction of Rio de Janeiro as a Capital: Pragmatic Knowledge versus Aesthetic Awareness*. O evento, realizado em fevereiro de 2019 na cidade de Nova Iorque, reuniu artistas e historiadores da arte dedicados às mais diversas temáticas. A comunicação foi aceita para a sessão *The Politiques of Independence: European Neoclassicism and Latin American Identity*, coordenada pelas professoras doutoras Martina Meyer e Susan Douglas, da University of Guelph. Segundo as autoras, a sessão propunha explorar "[...] questions of race, ethnicity and social hierarchy in the arts with

destaque para o professor doutor Paul Niell, da Florida State University. Editor, ao lado da professora doutora Stacie Widdifield, da University of Arizona, da coletânea *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910* (2013), Niell tem trabalhado, partindo de uma perspectiva atenta às formas visuais, mais especificamente às negociações que forjaram as linguagens neoclássica e barroca na América espanhola na passagem do século XVIII para o XIX, tendo-se dedicado a estudar o caso de Cuba e, mais recentemente, de Porto Rico.

Esse contato com o cenário estadunidense e a leitura da referida obra permitiram que a doutora Ana Pessoa e eu observássemos, em primeiro lugar, a relativa escassez de latino-americanistas sediados naquele país dedicados a estudar o século XIX, concentrando-se a maior parte das pesquisas nos períodos pré-hispânico, colonial e moderno[6]. Em segundo lugar, pudemos perceber, pelo menos no ambiente acadêmico estadunidense, o desconhecimento sobre o caso brasileiro e, em simultâneo, a extensa produção dedicada ao caso mexicano[7], onde se estabelece a primeira academia de belas artes do continente, cuja fundação remonta ao ano de 1781. Foi então que a doutora Pessoa levantou a possibilidade de que esta pesquisa de doutoramento pudesse contribuir para o preenchimento de tal lacuna. De fato, nota-se haver uma rede internacional, em formação, de pesquisadores dedicados a estudar a produção artística latino-americana oriunda das academias, ou seja, especializados no longo século XIX.

Assim, com vistas a estreitar relações com os integrantes dessa rede, nosso grupo de pesquisa na FCRB organizou, em março de 2021, o seminário *O gosto neoclássico: a dimensão americana: instituições, atores e obras*. O evento reuniu significativo grupo de historiadores da arte e da arquitetura dedicados ao século XIX. As pesquisas apresentadas trataram de casos no Brasil, nos Estados Unidos, na França, no México, em Porto Rico e em Portugal. Foi importante oportunidade de trocas, debates e divulgação de investigações pautadas em outros recortes espaciais, que extrapolam a via que temos tradicionalmente estabelecido entre Brasil e Europa. Promoveu-se, ali, um giro no olhar, de que este trabalho é direto devedor[8].

---

a particular emphasis on how newly independent South American regions adopted and adapted European visual culture in ways that asserted their cultural, political, and national maturity at a time when Neoclassicism was dominating the humanities in Europe and Latin America." (Meyer; Douglas, 2019, p. 280)

[6] Exercício interessante é consultar a página da Association for Latin American Art (ALAA - <https://associationlatinamericanart.org/>) e verificar, na lista de programas de pós-graduação em *Latin American Art History*, as pesquisas dos professores vinculados a esses programas, em sua grande maioria concentradas nas produções pré-colombiana, colonial ou moderna.

[7] Sobre o caso do México do longo século XIX, destaco as pesquisas empreendidas pela professora doutora Kelly Danahue-Wallace, da University of North Texas, e pelo professor doutor Ray Hernández-Durán, da University of New Mexico.

[8] Os debates encampados na ocasião podem ser retomados em <https://www.youtube.com/watch?v=PW7zlztQXIU&list=PLaMooh6fwqcrt82q5IHruMIrX9cExnRRq>.

Paralelamente à participação nesse evento, tanto como integrante da comissão organizadora quanto como comunicadora, seguia, à altura, os estudos de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/UFRJ), em que ingressei em março de 2020. É oportuno comentar como a frequência às disciplinas do programa, a atuação como tutora em disciplinas da graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/UFRJ) e a vivência cotidiana como integrante do Laboratório de Narrativas Arquitetônicas (LANA) foram fundamentais para que o projeto submetido ao processo de seleção fosse reconfigurado, ainda que se tenha mantido o vínculo com o tema originalmente proposto.

A primeira disciplina que tive a oportunidade de seguir foi *Seminário de pesquisa I* (FAP811), ministrada pelas professoras doutoras Ana Albano Amora e Sylvia Meimaridou Rola. Foi esse curso meu contato inicial com o programa em que, à altura, realizava-se grande esforço de adaptação, com atenção às demandas específicas dos discentes, às condições de confinamento impostas pela pandemia do coronavírus. Apesar das inúmeras adversidades que todos enfrentávamos àquele momento, nas esferas pessoal e coletiva, pudemos, ali, começar a compreender nossa tarefa, isto é, tornava-se mais evidente, para nós, o que se pretende de uma tese de doutoramento. Foi também a primeira oportunidade de exposição pública do projeto de pesquisa, que recebeu inúmeras contribuições das professoras e dos colegas e tomou já outra forma, ainda diferente, entretanto, daquela que aqui se consolida.

Destaco também o curso ministrado por meu orientador, *Historiografia da arte e da arquitetura* (FAH803), para mim marco significativo ao permitir, pela primeira vez de forma sistematizada, a visita ao campo da teoria da história. O trabalho final elaborado para a disciplina consistiu em desenho preliminar do quadro teórico-metodológico da tese. Naquele esboço, ainda bastante inicial, constavam já os aportes que agora se estabelecem como aqueles a que recorreremos nesta pesquisa, quais sejam, a história comparada e as histórias conectadas em cruzamento com a perspectiva biográfica.

Tive ainda a oportunidade de seguir duas disciplinas como ouvinte, ambas coordenadas por minha coorientadora: *Diálogo entre culturas: os livros de Françoise Choay, sua tradução e difusão* (FAH811 – Tópicos especiais em arquitetura II) e *Culturas historiográficas e biografia intelectual* (FAH813 – Tópicos especiais em arquitetura III). Foram ambas ocasiões de alargamento daquele meu primeiro trânsito pelo campo da teoria da história, que me permitiram um aprofundamento dos conhecimentos acerca da

Acesso em: 22 jan. 2026. As contribuições apresentadas foram reunidas em volume homônimo, organizado pelas professoras doutoras Ana Pessoa e Margareth da Silva Pereira e publicado pelo selo FCRB em 2023. Cf. Pessoa; Pereira, 2023. A partir daí, preparou-se uma versão impressa do trabalho, publicada pela editora Garamond em 2025. Cf. Pessoa; Pereira, 2025.

história da historiografia. Das duas experiências, destaco a dilatação de meu entendimento sobre as práticas arquitetônicas, que passo agora – é já claro – a perceber como práticas culturais, que, não raro, enunciam-se e concretizam-se a partir do exercício da escrita. A atenção à escrita – compreendida enquanto ação praticada por um sujeito em condições particulares – estará presente em boa parte deste trabalho.

Convém também mencionar, nessa trajetória enquanto discente de doutorado, a atuação como tutora de disciplinas da graduação em arquitetura e urbanismo na FAU/UFRJ, em dois momentos distintos. O primeiro deu-se em *Teoria da Arquitetura I* (FAH361), ministrada no âmbito do *Ateliê Integrado I* (FAW 240)[9]. Considero a experiência vital para um exercício de revisão de minha prática docente. No que concerne propriamente ao processo de pesquisa, foi importante o contato com a plataforma digital *Miro*, que ali nos foi apresentada[10]. Conforme se verá na Introdução a este trabalho, a referida plataforma foi basilar para o processo de desenho do objeto de pesquisa ao permitir uma associação/reassociação livre das informações levantadas. Essa flexibilidade facilitou-me a concepção da estratégia comparativa e, em última instância, aproximou-me ao campo das humanidades digitais, que tem ganhado relevância em meu trabalho como investigadora.

Minha segunda experiência como tutora está associada à disciplina *Arquitetura no Brasil II* (FAH 473)[11], que tem por foco a produção arquitetônica no Brasil em todo o século XIX e em princípios do XX. Seu conteúdo, portanto, é bastante próximo a meus interesses de pesquisa. Foi assim que, já em janeiro de 2021, acompanhei algumas das aulas, com ênfase naquelas mais propriamente relacionadas ao tema da tese. Essa atividade, naquele momento com caráter informal, desdobrou-se em minha atuação como tutora no segundo semestre de 2021. A partir dessa atuação, reformularam-se muitos dos pressupostos teórico-metodológicos do projeto, fomentando novos enfoques na construção do problema de investigação.

Esta pesquisa de doutorado resulta, portanto, das atividades de formação descritas e da convivência cotidiana no LANA, nomeadamente em torno do projeto *História da crítica da arquitetura*, coordenado por minha coorientadora e para o qual contribuímos mais regularmente entre princípios de 2022 e meados de 2024. Justamente nesses encontros,

[9] A tutoria foi realizada entre os meses de março e junho de 2021, sob a supervisão do professor Gustavo Rocha-Peixoto.
[10] A ferramenta foi essencial para o funcionamento do *Ateliê Integrado I* na modalidade de ensino à distância, em decorrência da pandemia do coronavírus e da consequente suspensão das atividades presenciais. Ela permitiu a transposição – considerados os devidos limites – do processo de projeto para meio virtual, viabilizando, nas condições então impostas, a realização do *Ateliê Integrado*, em sua origem já bastante complexo.
[11] Àquela altura, a professora doutora Priscilla Peixoto era a responsável pela cadeira. Minha atuação como tutora, sob sua supervisão, deu-se entre os meses de dezembro de 2021 e março de 2022.

nas conversas rotineiras e nas trocas mais honestas – porque menos formais – pude reconstruir-me enquanto pesquisadora e repensar minhas práticas de investigação.

No domínio do referido projeto, cabe ressaltar minha aproximação – também a convite de minha coorientadora – à plataforma de debates *Crítica Memória*[12]. A partir de interesses comuns, sobretudo, no que concerne a questões de abordagem, tive a feliz oportunidade de participar, em funções diversas, dos três eventos até o momento organizados pelo grupo: o colóquio *A crítica da arquitetura, suas mídias e memória*, realizado em setembro de 2022, em formato híbrido e com sede no Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro (CAU/RJ); a jornada de estudos *Para ligar dois hemisférios. Os mecanismos da mediação crítica na cultura transatlântica*, realizada em maio de 2023, também em formato híbrido, e com sede na Escola Superior Artística do Porto (ESAP); e, por fim, o *II colóquio crítica . mídias . memória | diálogos transatlânticos em arquitetura*, empreendido em outubro de 2024, mais uma vez, de forma híbrida, com sede também na ESAP. Recordo, ainda, a sessão organizada para o VII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (ENANPARQ), intitulada *Historiografia da arquitetura no Brasil, construção transatlântica*. Coordenada pelos professores doutores Priscilla Alves Peixoto e Guilherme Bueno, o painel decorreu em plataforma *online*, em novembro de 2022, envolvendo temas de abordagem que interessam diretamente a esta tese[13]. O contato com os diversos pesquisadores que integram a rede e que estiveram envolvidos na preparação e realização desses eventos foi fator fundamental para o arejamento de meu processo de pesquisa. Com eles, compartilhei dúvidas e hipóteses e recebi contribuições gentilmente oferecidas, que compõem este trabalho tal como ele se apresenta hoje.

Também no âmbito dos eventos e das redes, ressalto minha participação nos *Seminários do Museu Dom João VI*. Estes seminários consistem em referência para os estudiosos da produção de arte e arquitetura no longo século XIX brasileiro. São conduzidos pelo grupo de pesquisa *ENTRESSÉCULOS – mudanças e continuidades nas artes no Brasil nos séculos XIX e XX*, sediado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da

[12] Essa plataforma resulta dos esforços empreendidos por quatro professores investigadores: professora doutora Priscilla Alves Peixoto; professor doutor Guilherme Bueno, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); professora doutora Rute Figueiredo, da Escola Superior Artística do Porto (ESAP); e professora doutora Daniela Ortiz dos Santos, da Goethe University Frankfurt am Main. No sítio eletrônico em que está sediada, expõem-se seus objetivos: "A Plataforma de Debates Crítica Memória visa aprofundar e desdobrar parcerias a partir de uma rotina de encontros e intercâmbios e com um eficaz canal de divulgação das pesquisas. Portanto, trata-se de construir um território de produção do conhecimento que seja propício à renovação das pesquisas em história da crítica da arquitetura, de modo a garantir sua vitalidade e integrar gradativamente novos autores." Disponível em: <https://www.criticamemoria.org/aplataforma>. Acesso em: 22 jan. 2026.

[13] Além das comunicações apresentadas pelos coordenadores, a sessão incluiu ainda um trabalho preparado pela professora doutora Niuxa Dias Drago e um outro mais, de minha autoria.

UFRJ e coordenado pela professora doutora Marize Malta, com participação dos professores doutores Alberto Martín Chillón, Ana Maria Tavares Cavalcanti e Sonia Gomes Pereira. Nas duas edições de que participei – a 13ª, em 2022, e a 14ª, em 2023 – recebi aportes de pesquisadores que dominam profundamente o tema de meu interesse. Ali, apresentei os primeiros esboços – e recebi considerações muito oportunas – dos temas que serão explorados no primeiro e no quarto capítulos desta tese, respectivamente[14].

Também no ano de 2023, o projeto de pesquisa foi contemplado com a Slicher van Bath de Jong Foundation, do Centre for Latin American Research and Documentation (CEDLA), da University of Amsterdam. O generoso auxílio ofertado permitiu-me realizar estágio doutoral no Programa de Posgrado en Artes y Diseño da UNAM, sob a gentil tutoria da professora doutora Elizabeth Fuentes Rojas durante o primeiro semestre de 2024. Afirmo, conscientemente, que, sem esta experiência, a presente tese não teria sido possível. Para além do tempo que pude dedicar à visita aos arquivos e bibliotecas que resguardam documentos incontornáveis para a concretização do projeto, a oportunidade de viver o México, de entender com um pouco mais de profundidade sua cultura, suas questões do presente e do passado e suas dinâmicas permitiram-me a construção de um olhar mais sutil e cuidadoso ao tratar da história de um país de tão grandes complexidades.

Por fim, se posso talvez estabelecer como ocasião inaugural para esta tese a ida à 107.ª conferência anual da College Art Association, seu lugar de encerramento, simbolicamente, se teria dado na 112.ª edição da mesma conferência, realizada na cidade de Chicago em fevereiro de 2024. Neste evento, tive a alegria de compor a sessão organizada pelo professor doutor Ray Hernández-Durán[15], sediado na University of New Mexico (UNM) e cujos estudos de doutoramento consistem em base a partir da qual se desenvolve o quarto capítulo deste trabalho. Encontrar este pesquisador e os demais painelistas foi circunstância ímpar de trocas e de aprendizado, que me permitiu situar o

[14] Da participação na 13.ª edição, resulta o artigo *Reformas do ensino acadêmico e o "regime moderno de historicidade": uma cronologia cartografada*. Das contribuições à 14.ª edição, consta o texto *Estranhamentos e deslocamentos crítico-historiográficos na* Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense *e no* Diálogo sobre la historia de la pintura en México. Ambos os trabalhos foram publicados nos respectivos anais dos eventos (Conferir Koppke, 2023B e Koppke, 2025).

[15] Intitulada *Decentering the North Atlantic in Global Discussions of Race: From Alejandro Malaspina to Lorgia García Peña and the Iberian/Ibero-American Experience*. As intenções do doutor Hernández-Durán, ao organizar a mesa, podem ser identificadas no seguinte excerto: "This panel will feature new research that examines the visual and material record with an eye to an exploration of how questions of race, ethnicity etc. unfolded in the Iberian global context, which included Spain/Portugal, their imperial territories from the West/Southwest U.S. down through South America, including the Caribbean, the Philippines, and regions of Africa." (Hernández-Durán, 2024, p. 94). A partir da chamada, apresentei a comunicação *"Ethnic-Historiographical" Repositioning: on the Construction of Two Schools of Painting in the Americas*. Algumas das questões nela abordadas são retomadas no quarto capítulo desta tese. Minha participação na conferência foi parcialmente custeada pela CAA Support Grant, benefício pelo qual sou muito grata.

lugar e as possíveis contribuições que esta pesquisa e seus desdobramentos poderão oferecer aos interessados nos estudos de artes visuais no século XIX latino-americano.

Para não me estender demasiadamente, encerro este texto de abertura registrando que o trabalho que segue, o ofereço aos estudiosos da produção arquitetônica nas Américas do século XIX. A intenção é, sobretudo, chamar a atenção de jovens pesquisadores interessados no Oitocentos para um vasto campo de pesquisa, ainda inexplorado. Simultaneamente, gostaria de disponibilizar, a uma rede internacional de pesquisadores – ainda em formação, como se disse – uma perspectiva comparada entre México e Brasil, mas que a ela não se restrinja: a partir do aporte das histórias conectadas, anuncia outras possibilidades de enquadramento. É no Brasil e no México que, entretanto, organizam-se as duas pioneiras escolas de ensino de arquitetura do continente americano. Proponho então aproximar dois casos já bem conhecidos – mas raramente confrontados[16] – e cujas trajetórias parecem, em diversos momentos, assemelhar-se.

[16] Cabe aqui menção aos esforços pioneiros de Taís Gonçalves Avancini no sentido de aproximar as trajetórias históricas das duas instituições, registrados em *A formação dos artistas mexicanos e brasileiros, entre 1890 e 1920, na ENBA/México e na ENBA/Brasil através da produção de desenhos ("academias")* (2017).

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

UMA NOVA ORDEM DO TEMPO

PROBLEMÁTICA E JUSTIFICATIVA

"NOTRE TEMPS, ET NOTRE TEMPS SEULEMENT DEPUIS LE COMMENCEMENT DES SIÈCLES HISTORIQUES, A PRIS EN FACE DU PASSÉ UNE ATTITUDE INUSITÉE. IL A VOULU L'ANALYSER, LE COMPARER, LE CLASSER ET FORMER SA VÉRITABLE HISTOIRE, EN SUIVANT PAS À PAS LA MARCHE, LES PROGRÈS, LES TRANSFORMATIONS DE L'HUMANITÉ. UN FAIT AUSSI ÉTRANGE NE PEUT ÊTRE, COMME LE SUPPOSENT QUELQUES ESPRITS SUPERFICIELS, UNE MODE, UN CAPRICE, UNE INFIRMITÉ, CAR LE PHÉNOMÈNE EST COMPLEXE."[17]

EUGÈNE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, 1869

ENSINO ACADÊMICO E CRISE DO TEMPO

Em *Grandjean de Montigny: notas sobre a ressignificação da ideia de arquitetura e a cena americana*, a professora Margareth da Silva Pereira [18] (Pereira, 2025) trata, tomando por apoio a biografia do arquiteto francês, da lenta ressignificação por que passa a ideia de "arquitetura" entre finais do século XVIII e princípios do XIX. Em seu texto, a professora lança a hipótese de que, naquele momento, começam a desenhar-se duas tradições associadas à compreensão do termo: a primeira delas, ainda hoje dominante, estaria pautada na apreensão da arquitetura enquanto sistema de ordens ou estilos a ser contemplado; a segunda, apoiar-se-ia em seu entendimento enquanto gesto agenciador de fluxos de forças e relações espaciais, interessado em afetar os sentidos a partir de uma experiência vivida. Na passagem entre séculos, passar-se-ia então, lentamente, de um sistema de ordens a outro, pautado na composição.

---

[17] "O nosso tempo, e somente o nosso tempo, desde o começo dos séculos históricos, tomou, em face do passado, uma atitude inusitada. Quis analisá-lo, compará-lo, classificá-lo e formar sua verdadeira história, seguindo passo a passo a marcha, os progressos, as transformações da humanidade. Um fato tão estranho não pode ser, como supõem alguns espíritos superficiais, uma moda, um capricho, uma enfermidade, pois o fenômeno é complexo." *Restauration* (Viollet-le-Duc, 1869, p. 15, traduzido por Beatriz Mugayar Kühl, 2006, p. 32-33)

[18] Margareth da Silva Pereira é professora titular da FAU/UFRJ. Coordena o Laboratório de Estudos Urbanos (LeU) do PROURB, na mesma universidade. O texto aqui estudado consiste em desdobramento da palestra *Grandjean de Montigny e a ressignificação da ideia de arquitetura: a cena americana e a educação dos sentidos*, ministrada pela professora no seminário *O gosto neoclássico: a dimensão americana: instituições, atores e obras*, realizado no ano de 2021 e ao qual fizemos referência no prólogo deste trabalho. A exposição pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=9iZgnj747S0&t=15s>. Acesso em: 23 dez. 2025. Foi publicado primeiramente em 2023, em livro digital (https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias/2023/fcrb-lanca-a-obra-o-gosto-neoclassico-a-dimensao-americana), e mais tarde em 2025, em versão impressa. É a esta última versão que fazemos referência neste trabalho.

À essa primeira hipótese, a professora acrescenta uma segunda, que diz respeito aos diferentes modos de percepção da Antiguidade que então se anunciavam. Novos regimes de rememoração e temporalização marcam o período, promovendo um deslocamento gradual da noção de "antigo", para a de "arcaico" e, mais adiante, para a de "primitivo". Em outras palavras, parecem mudar, ali, as concepções de história, tempo e memória. E, em última instância, a maneira mesma de pensar-se o conhecimento. Este que, até há pouco, estava disponível sobretudo através dos textos e gravuras, passava, desde o estabelecimento, no século XVIII, do Grand Tour como prática incontornável para a formação de jovens artistas, arquitetos e literatos, a ser vivenciado através da experiência radical do viajante, cujo corpo coloca-se em presença efetiva com o que está em volta de si[19]. Assim, os edifícios – mesmo os modelares – vão, pouco a pouco, ganhando peso e espessura. Convertem-se em matéria e afastam-se de uma abstração impalpável que, por longos séculos, caracterizou a relação entre os arquitetos e o passado (Figuras 1A, 1B e 1C). Trata-se de uma leitura desse passado que está para além da tradicional oposição entre "antigos" e "modernos", ao exigir sua constante mobilização a partir das questões colocadas no presente. Em consequência, muda também a noção de espaço, atravessada, agora, pelas ideias de fluxo e movimento.

Na obra intitulada *A estratégia da aranha ou: da possibilidade de um ensino metahistórico em arquitetura*, publicada em 2013 e resultante de concurso para a posição de professor titular da FAU/UFRJ, Gustavo Rocha-Peixoto[20] reflete sobre as experiências pedagógicas que vinha realizando na escola, no que concerne, especificamente, ao ensino da história da arquitetura. Tomando a imagem da teia de aranha, o professor propõe, para tal ensino, abordagem coerente com as demandas que se têm colocado ao arquiteto na contemporaneidade.

Na primeira parte do trabalho, são definidas as três bases epistemológicas do saber profissional referentes às relações entre história e arquitetura, identificando-se os modos[21] historicista, que prevalece na concepção academicista da profissão; histórico-modernista, responsável pelas grandes narrativas historiográficas do século XX; e

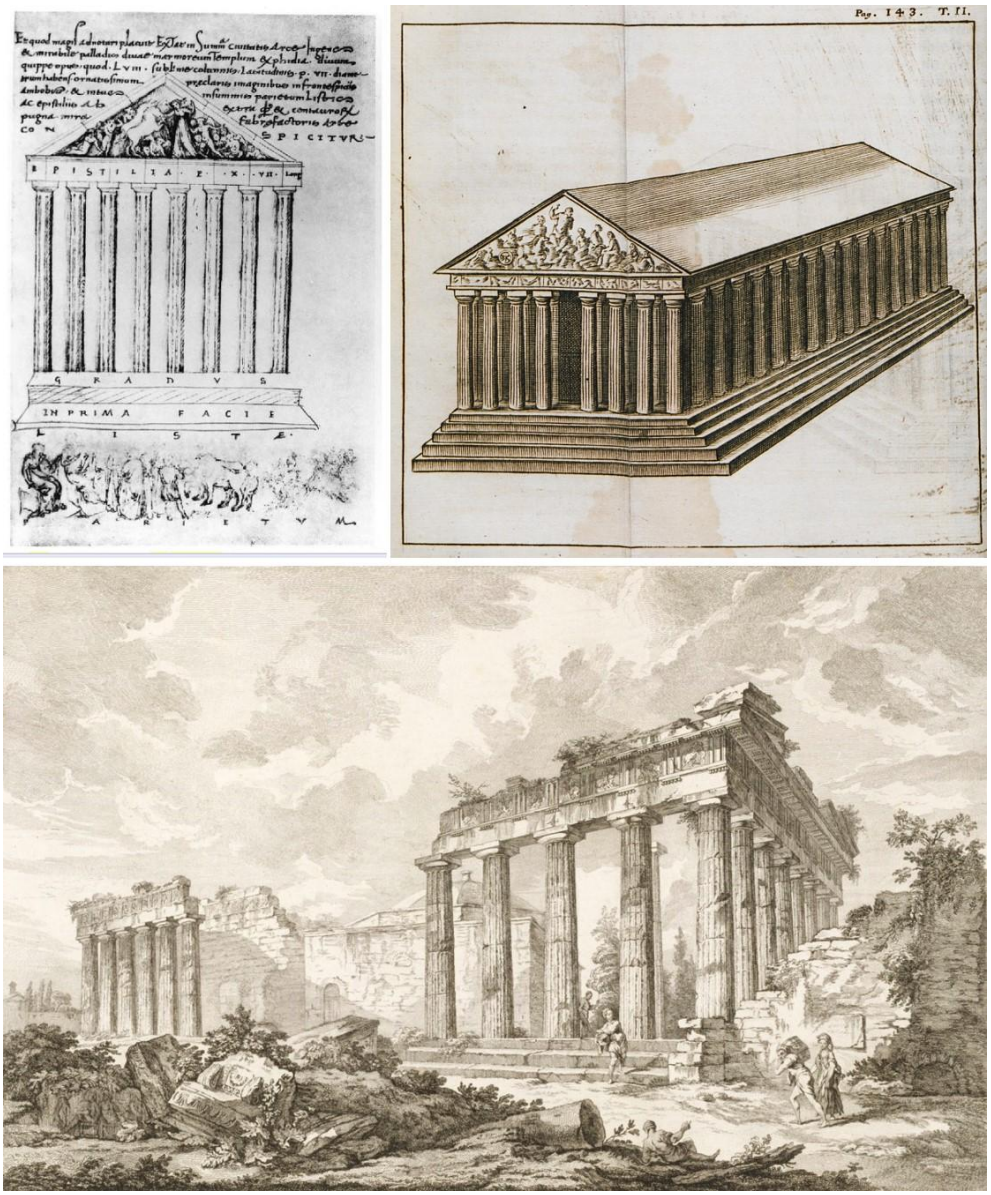
[19] Para referir-se ao embate direto do viajante com os corpos do mundo, que conduzirá à possibilidade de formulação da própria noção de "cultura" a partir do estranhamento provocado pelo contato com o "outro", Margareth Pereira usa a palavra alemã *umwelt*, sistematizada enquanto conceito pelo biólogo e filósofo estoniano de origem alemã Jakob von Uexküll (1864-1944) (Conferir Uexküll, 2004). Segundo a professora, tratar-se-ia de "uma experiência porosa e íntima" (Pereira, 2025, p. 50).

[20] Gustavo Rocha-Peixoto é professor titular livre da FAU/UFRJ, historiador e crítico da arquitetura e do patrimônio cultural e lidera o LANA, no PROARQ.

[21] Sobre a definição da noção de "modo" pelo professor Gustavo: "Esses modos constituem o que Ignasi de Solà-Morales chamou de *paradigmas* ou o que Foucault chamaria de três epistemes – três bases históricas do saber arquitetônico correspondentes a três maneiras da consciência do campo disciplinar que delimitam o que cada época 'pode pensar e como pensou e o que não pode deixar de pensar.' Nesse sentido o conceito se assemelha ao de *Weltanschauung* explorado por Dilthey e ao *Idealtyp* plasmado por Max Weber." (Rocha-Peixoto, 2013, p. 88, itálicos no original).

culturalista ou historiográfico, marcado pelo pensamento pós-estruturalista e pelo *linguistic turn* operado nas ciências sociais no último quartel do século passado.

Figuras 1A, 1B e 1C: Françoise Choay recorda-nos que mais de três séculos foram necessários para que se obtivesse, dos viajantes, uma representação "realista" do Pártenon. A primeira gravura consiste em cópia dos autores antigos por Ciríaco da Ancona (1391-1455). A segunda, resulta da visita ao edifício por Jacob Spon (1647-1685), em 1676. A terceira tem por autor Julien-David Le Roy (1724-1803) e data de 1770.



Fonte: Choay, 2008, não paginado.

Assim como no texto da professora Margareth Pereira, também no trabalho do professor Gustavo Rocha-Peixoto, o século XIX é identificado como momento-chave para o estreitamento das relações entre o conhecimento da história e o fazer arquitetônico.

> Por alguma razão ou conjunto de motivos, a história da arquitetura tem sido invocada desde o s. XVIII como disciplina necessária para produzir

> um discurso sobre arquitetura. Desde o Renascimento, e mesmo antes, a arquitetura tem procurado se relacionar com algum segmento do passado, mas é a partir do iluminismo, da Revolução Industrial, e mais definitivamente desde o s. XIX, que a disciplina História é tida como algo útil para que os arquitetos falem sobre seu ofício, para compreenderem a que série pertencem e até mesmo para projetarem o futuro. **A ideia de modernidade está, desde então, filosoficamente ligada a uma formulação histórica**. (Rocha-Peixoto, 2013, p. 25, grifo nosso).

Ao tratar do modo historicista, o estudioso situa sua origem no *Entwurf einer historischen Architektur*, de Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), de 1721, e nos levantamentos de ruínas e reconstituições fantasiosas de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) (Figura 2). Também Margareth Pereira evoca o trabalho de Piranesi. Para ela, entretanto, esse trabalho é já representativo de uma nova percepção do tempo histórico. Este que agora passa e, ao passar, deixa vestígios concretos na matéria das construções. Pouco a pouco, segundo a professora, vai o passado converter-se em acúmulo de ruínas, condição que culmina na ruptura provocada pela Revolução Francesa.

Figura 2: Giovanni Battista Piranesi; *Veduta degli avanzi de'Mausolei, e delle fabbriche sepolcrali, sparse per la Via Appia, cinque miglia in circa, da Porta S. Sebastiano distante. 1 Avanzo di Fabbrica sepolcrale, formata a guisa di un'Aede sacra. Avea ella due piani; ed ascendevasi al piano di sopra per mezzo di una scala, sostenuta dall'Arco. 2 Il Piano di sotto resta sepolto dalle Rovine. 3 Camera sepolcrale, o sia Colombajo di tre Piani, vicina all'Ustrino. 4 Torricella moderna, piantata sulle Rovine dell'Ustrino*; 1784; gravura; 36,3 x 59,2 cm em papel 51,4 x 71,5 cm.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (FBN); localização original Arm.5.3.1(8) – Iconografia. Disponível em: <https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon67439_8/icon67439_8.jpg>. Acesso em: 23 dez. 2025.

O ano de 1793 é emblemático para o ensino das artes em França: diante do contexto revolucionário, dissolvem-se as tradicionais Académie royale de peinture et de sculpture e Académie royale d'architecture, que são incorporadas à École nationale supérieure des beaux-arts[22]. Século XIX adentro, a instituição se converterá em lugar de resguardo dos cânones clássicos, resistindo ao interesse cada vez mais evidente pelas referências do medievo por parte dos arquitetos dela desvinculados. A didática seguia então pautada na reprodução das gravuras disponíveis nos tratados dos grandes mestres: Vitrúvio, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Philibert de l'Orme, Scamozzi (Rocha-Peixoto, 2013).

De fato, na obra *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* (2021), o historiador francês François Hartog [23] afirma, a partir de uma perspectiva que compreendemos como deliberadamente "francocentrada", que uma brecha do tempo se teria aberto em 1789[24]. Tomando por guia a experiência do escritor e diplomata François-René de Chateaubriand (1768-1848), observa a trajetória de alguém que fora moldado em uma ordem católica e monárquica do tempo, mas que, nascido em 1768, tivera a vida atravessada pela radical aceleração promovida pela Revolução. Assim, uma nova articulação entre as categorias de "passado" e "futuro" tornava-se, àquele momento, necessária para a compreensão do que se passava diante dos olhos.

Em exercício historiográfico dedicado ao presente, Hartog levanta a hipótese de uma sociedade forjada na tirania do instante e na estagnação do tempo perpétuo. Para averiguá-la, apresenta o "regime de historicidade" como instrumento construído pelo historiador para verificar as diferentes ordens do tempo estabelecidas em sociedades e épocas diversas. Hartog constrói aquele instrumento – ou categoria – criticando a noção de temporalidade explorada por Fernand Braudel[25], que, para estabelecer o evento, a conjuntura e a estrutura, convoca um padrão de tempo exógeno, matemático. Segundo Hartog, o "regime de historicidade" não é uma realidade dada, mas resulta, ao contrário, de uma construção feita pelo historiador. Ele também não coincide com as épocas históricas e nem se associa às civilizações. Para o autor, independentemente de época ou geografia, conforme a ordem do tempo instaurada, isto é, se nela domina a categoria do "passado", do "presente" ou do "futuro", certos comportamentos, ações ou formas de

[22] Cabe registro de que Grandjean de Montigny inicia seus estudos na instituição justamente nesse conturbado ano de 1793, sendo laureado *ex-aequo* com Louis-Sylvestre Gasse (1778-1833), em 1799, com o Grand Prix de Rome. Dois anos mais tarde, parte para Roma para gozar do prêmio, onde permanece por quatro anos, antes de retornar à França, em 1805. (Pontifícia Universidade Católica, 1979)

[23] François Hartog é historiador, doutor em historiografia antiga e moderna e professor das mesmas disciplinas na École des hautes études en sciences sociales (EHESS), na França.

[24] Recorremos novamente a Françoise Choay (2008), que nos oferece instrumentos úteis à compreensão de um período permeado por sobressaltos: "Da noite para o dia, a conservação iconográfica abstracta dos antiquários dava lugar a uma conservação real. A descrição literária e a ilustração gravada desvaneciam-se diante da materialidade característica dos objectos ou das construções a conservar." (Choay, 2008, p. 104)

[25] Fernand Braudel (1902-1985) é um dos mais importantes representantes da École des Annales. Em seu trabalho, enfatizou o papel dos fatores socioeconômicos em grande escala na pesquisa e na escrita históricas.

historiografia serão mais possíveis que outras. Como categoria desprovida de conteúdo, não estaria especificamente confinada ao mundo europeu ou ocidental e nem a uma escala particular de análise, dando-se seu uso tanto para a macro quanto para a micro-história. Trata-se de instrumento útil à comparação entre tipos de história diferentes ou, mais precisamente, formas de experiência do tempo diferentes. Permite também apreender os momentos de crise do tempo, isto é, os momentos em que uma ordem do tempo é deslocada a partir da rearticulação entre "passado", "presente" e "futuro".

O autor enumera as instituições nacionais criadas pela Revolução entre 1793 e 1795 que se constituíram enquanto lugares de formulação de novas relações do tempo, que ligam passado e futuro. Porém, a École des beaux-arts, onde, em 1816, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) é eleito secretário perpétuo, não servirá, segundo Hartog, às propostas revolucionárias. Tal como indica-nos Rocha-Peixoto (2013), a instituição teria mantido inalteradas as suas relações com o passado, pelo menos em um primeiro momento.

De fato, em suas explanações, o estudioso brasileiro identifica em Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), primeiro professor de arquitetura da École polytechnique[26], a origem de uma nova relação entre arquitetura e história. Trata-se daquele modo por ele denominado "histórico-modernista". Segundo nosso orientador, em seu *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, de 1800, Durand "[...] reconhece o valor de vários 'estilos' e várias épocas." (Rocha-Peixoto, 2013, p. 47). Mais tarde, no *Précis des léçons d'architecture données à l'École polytechnique*, completado em 1805[27], Durand "[...] desmonta a autoridade de Vignola sobre as proporções, desautoriza o argumento de Vitrúvio e Laugier sobre a validade universal da cabana primitiva como padrão de arquitetura e propõe um funcionalismo tecnicista como base de toda a arquitetura válida." (Rocha-Peixoto, 2013, p. 48).

Durand fora discípulo de Étienne-Louis Boullée (1728-1799) que, ao lado de Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) e Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), é tradicionalmente tomado pela literatura como máxima representação da arquitetura utópica do racionalismo iluminista, numa tradição iniciada por Emil Kaufmann[28]. Compreender

[26] A criação, em 1795, da École polytechnique faz parte de uma reforma geral da educação secundária e superior que se realizou no período napoleônico. A instituição serviu de modelo para o estabelecimento de escolas do mesmo tipo em uma série de países europeus, entre eles a Tchecoslováquia, a Áustria, a Alemanha, a Prússia e a Bélgica. (Marinho, 2008)

[27] O *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, ou *Petit Durand*, é publicado, em dois volumes, entre 1802 e 1805. Em 1813, Durand o complementa, publicando o *Nouveau précis des leçons d'architecture: données à l'École impériale polytechnique*.

[28] A tradição de associar a arquitetura moderna e a produção revolucionária remonta a Emil Kaufmann, em sua obra *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, publicada em Viena, em 1933 (nossa consulta foi à edição francesa de 2002). Cabe notar que, ao longo do século XX,

Durand como continuador desse projeto[29] e identificar, em sua obra, a origem da nova maneira de articular arquitetura e história – o modo "histórico-modernista" de Rocha-Peixoto – significa deslocar o seu lugar de conformação da École des beaux-arts, instituição de formação dos arquitetos, para a École polytéchnique, instituição de formação dos engenheiros civis[30]. É nesta tradição, qual seja, a que começa com os três arquitetos "neoclássicos", passa por Durand e segue com os engenheiros da Polytéchnique, que a literatura tem tradicionalmente situado a formulação do problema a ser enfrentado pelos arquitetos modernos nas duas primeiras décadas do século XX, isto é, o da "composição de corpos no espaço"[31], para retomar as palavras da professora Margareth Pereira (2025).

Para Gustavo Rocha-Peixoto (2013), as duas tradições paralelas de ensino que se distinguem na Paris daquele momento personificam-se, de um lado, em Charles Percier (1764-1838) – mestre de Grandjean[32] – Achile Leclère (1785-1853) e Julien Guadet (1834-1908), representantes do ensino artístico da Beaux-arts. Essa atenção à arquitetura enquanto um problema de estilo fica patente, segundo o autor, na obra

em importantes obras que se propõem a historicizar a arquitetura moderna, sua origem será identificada justamente nas formas racionais imaginadas pelos arquitetos de fins do século XVIII, estabelecendo-se aí o ponto de partida para o debate. É assim, por exemplo, em *História da arquitetura moderna*, de Leonardo Benevolo (2016), publicado pela primeira vez em 1960, ou em *História crítica da arquitetura moderna*, de Kenneth Frampton (1997), cuja primeira edição data de 1980.

[29] Talvez mais adaptador que continuador, efetivamente. Sobre a obra de Durand em relação à de seu mestre, afirma Kenneth Frampton: "Após quinze anos de jubilosa desordem, a era napoleônica requeria estruturas úteis, de grandeza e autoridade apropriadas, desde que realizadas da maneira mais barata possível. Durand, primeiro professor de arquitetura da École polytechnique, procurou estabelecer uma **metodologia universal da edificação, contrapartida arquitetônica do Código Napoleônico**, mediante a qual estruturas econômicas e apropriadas poderiam ser criadas pela permutação modular de tipos fixos de plantas e elevações alternativas. Assim, a obsessão de Boullée com vastos volumes platônicos foi explorada como meio de obter uma representação apropriada a um custo razoável." (Frampton, 1997, p. 6, grifo nosso).

[30] Uma interpretação com que parece concordar o historiador da arquitetura italiano Luciano Patetta: "Pensemos, enfim, na condição que aproximava todas essas gerações: a arquitetura não podia mais ser patrimônio de poucos 'mestres', devia ceder às novas exigências da produção de massa e à definição de uma nova figura de projetista: o profissional. Para os projetistas profissionais era necessário que as escolas, as academias, preparassem um sistema de regras razoáveis e concretas, de acordo com as atribuições exigidas pelo tempo, colocando a liberdade criadora em limites bem definidos. As severas regras distributivas e tipológicas, o ritmo das estruturas modulares fixadas por J. N. Louis Durand (em seu *Precis des leçons d'architecture*, Paris, 1801-1823), nas quais deviam se basear o decoro e a ornamentação neoclássica, constituíram o fundamento da metodologia profissional por muito tempo: na metade do século foram adotadas pelo determinismo compositivo dos engenheiros (que, posteriormente, revestiam as estruturas metálicas dos edifícios com ornamentações neobarrocas ou neo-renascentistas), foram utilizadas também nos projetos neogóticos e guiaram, no final do século, os primeiros edifícios com vigas e pilastras em cimento armado." (Patetta, 1987, p. 12, itálicos no original)

[31] Ainda que o exercício realizado por Durand caminhe, evidentemente, muito mais no sentido de uma classificação de natureza tipológica.

[32] A professora Margareth Pereira afirma que o próprio Grandjean de Montigny – e seu colega Auguste-Pierre Famin (1776-1859) –, em seu *Architectute toscane...*, publicado em 1815, ao deslocar seu olhar de Roma para a Toscana, sinaliza já uma atenção, por um lado, ao medievo, e por outro, a uma arquitetura inserida no mundo, distanciada dos volumes puros e monumentais que haviam marcado a sua formação de base na École. Segundo a professora, em *Architecture Toscane*, "[...] o esforço de compreender os edifícios antigos abandona o caráter metafísico para inserir qualquer transcendência no interior de uma experiência concreta, pitoresca ou sublime, a qual ascende a partir do diálogo dos corpos naturais e construídos em suas *geo-metrias*." (Pereira, 2025, p. 40-41, itálico no original). Ainda segundo Pereira (2025), tais características estariam também presentes nos livros tardios de Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853).

Histoire des styles d'architecture dans tous le pays, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, publicada, em 1891, pelo arquiteto Étienne Barberot (1846-19??). De outro lado, está a tradição do ensino técnico, associada à Polytéchnique, iniciada por Durand, com influências de Eugène Emannuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e Gottfried Semper (1803-1879), e que termina o século com o livro de história da arquitetura de Auguste Choisy (1841-1909), *Histoire de l'architecture*, publicado em 1899[33]. (Figura 3).

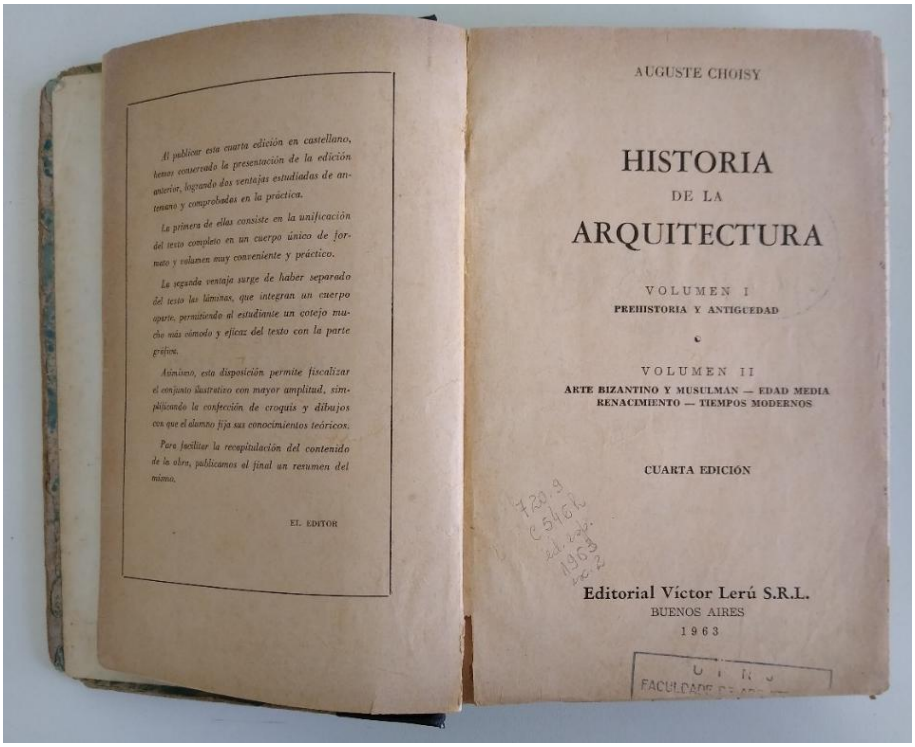
A observação de que essas duas tradições conviveram paralelamente na Paris do século XIX e a associação dos debates que as informaram a determinadas instituições de ensino ajudam-nos a organizar o cenário turbulento que se desenhava para a teoria e a história da arquitetura à época[34]. A cultura arquitetônica na cidade estava, como se sabe, profundamente marcada pela querela entre arquitetos e engenheiros civis. Isso não significa, porém, que uma condição de estanqueidade se pudesse estabelecer entre as referidas tradições e muito menos que cada um desses caminhos se tivesse desenvolvido

[33] Sobre o livro de Choisy, afirma a historiadora da arquitetura Gwendolyn Wright: "*Histoire de l'Architecture* (2 volumes, 1899) contended that a set of rules and principles, derived from construction, generated the true architecture of each age and culture. Taken together, the buildings he described constituted a universal pantheon. Students who could read French appreciated Choisy's clear, concise prose; even more important for young architects was the multitude of illustrations, some 1,700 *analytiques* in the two volumes, all drawn by Choisy's own hand. These drawings, almost always isometric studies of construction, simplified his purported rules, reducing them almost to the point of diagrams. Each visual image seemed to capture some alleged essence of an era. The study of structural details this combined with a moralistic, almost mystical ideal of architectural form as the pure expression of a culture." (Wright; Parks, 1990, p. 23, itálicos no original)
Ainda que seja uma produção inglesa, não poderíamos deixar de mencionar *A History of Architecture on the Comparative Method* (1905), por Banister Fletcher (1833-1899) e Sir Banister Flight Fletcher (1866-1953) e cuja primeira edição data de 1896. Representativo da postura dos dois autores e de uma concepção de história "global" – e imperialista – da arquitetura à época é o diagrama intitulado *Tree of Architecture*, incluído na quinta edição da obra, datada de 1905, e duramente criticada no âmbito da pós-colonialidade.

[34] O descontentamento com o ensino acadêmico, em verdade, é já evidente em fins do século XVIII. A extinção das academias em França, em 1793, decorre da resistência àquelas instituições por parte dos artistas, que as consideravam demasiado enrijecidas. Jacques-Louis David (1748-1825) é protagonista nesse cenário ao liderar, à época da Revolução, uma associação de artistas denominada Commune des Arts. Estabelecido o Reino do Terror e, mais adiante, o Diretório, é fundado o Institut de France, o que, na prática, significou a restauração das antigas academias. O sentimento de insatisfação, entretanto, ganha força no século seguinte.
Nikolaus Pevsner, em seu *Academias de arte: passado e presente* (2005), publicado em 1940 e hoje obra clássica para os estudos sobre o tema, dedica um dos capítulos ao século XIX. Nele, o autor argumenta que os debates românticos exigiram a reformulação do modo de atuar das academias de belas artes. Esses debates apontam para dois problemas centrais. O primeiro diz respeito à exacerbação da individualidade no fazer artístico associada à percepção da imaginação enquanto superior ao desenho, centro a partir do qual se configurava todo o ensino acadêmico. O segundo é enunciado pelo grupo de austríacos e alemães reunidos em Roma sob a designação de nazarenos e prevê a atenção – e a possibilidade de reaproximação – à formação do artista medieval através do sistema de guildas. Essas novas demandas conduzem a revisões no ensino acadêmico, de que a mais importante, segundo o autor, é a introdução das *Master Classes* [*Meisterklassen*], em que o estudante trabalha em proximidade ao mestre, em sistema de ateliê, em lugar de receber ensinamentos dos doze professores que se revezavam ao longo do ano acadêmico, como era comum naquelas instituições até o século XVIII. Infelizmente, Pevsner não trata de maneira específica do ensino de arquitetura.

de forma tranquila e linear. Essa divisão, por si só, não é capaz de explicar a complexidade que então se anunciava[35].

Figura 3: Auguste Choisy; *Histoire de l'architecture*; 1899. Edição de 1963 traduzida para o espanhol. Trata-se de um dos quatro exemplares da obra disponíveis na Biblioteca Integrada EBA-FAU-IPPUR da UFRJ.



Fonte: Choisy, 1863, comentário do editor e capa. Acervo da Biblioteca Integrada EBA-FAU-IPPUR da UFRJ. Fotografado pela autora.

Vejamos, por exemplo, o caso de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), arquiteto central, em seu trabalho de historiador e teórico, para a compreensão dos debates em torno da arquitetura do medievo em França e, principalmente, por, a partir da observação da história, levantar o problema da racionalidade [36] – e,

[35] Novamente Margareth Pereira, agora em *Quadrados brancos: Le Corbusier e Lucio Costa* (2004), enfrenta o desafio de pensar as relações de Le Corbusier e Lucio Costa com o passado e a história. À certa altura de seu texto, opõe-se à lógica binária que coloca, simplificadamente, uma série de conceitos em oposição, como "progressistas-modernistas" *versus* "culturalistas-conservadores" e, sobretudo, que opõe, sem maiores reflexões, os arquitetos modernos ao passado. O problema estaria ainda na associação da noção de modernidade a um estilo e a certas disposições formais, quando ela se desdobra, em verdade, de um exercício crítico, que depende, em última instância, de uma visão de mundo que é singular, única e inerente à ação do sujeito no mundo.

[36] Cabe notar que, em seu esforço de aproximar a arquitetura gótica e a escolástica, Erwin Panofsky (1991) interpreta a dimensão racional dessa arquitetura de forma muito particular. Descrevendo o que denomina de pilares "fasciculados", presentes na catedral de Saint-Denis, afirma: "Isso é realmente 'racionalismo'. Não o mesmo racionalismo esboçado por Choisy e Viollet-le-Duc, pois os pilares fasciculados de Saint-Denis não possuem vantagens funcionais ou econômicas em relação aos pilares cantonados de Reims e Amiens; mas, tampouco trata-se, como nos quer fazer crer Pol Abraham, de 'ilusionismo'." (Panofsky, 1991, p. 37). E, mais adiante: "Para a arquitetura dos séculos XII e XII [*sic*], as alternativas 'tudo é funcional' *versus* 'tudo é ilusionismo' carecem de sentido, tanto quanto careceriam de sentido para a filosofia da época alternativas

consequentemente, da modernidade – em arquitetura, sobretudo através dos seus *Entretiens sur l'architecture*, cujo primeiro volume é publicado em 1863 e o segundo e mais importante em 1872. Apesar de se ter recusado, em sua juventude, a frequentar a École, cujo ensino considerava ultrapassado, assume ainda que brevemente, também em 1863, a cadeira de história da arte e estética daquela instituição, sob protesto do professorado e do alunado mais conservador. Acerca dessa posição e da resistência que o mestre francês teve então de enfrentar, John Summerson [37] descreve episódio importante:

> [...] but there was one occasion – a memorable occasion it must have been – when, during all lull in the storm, Viollet-le-Duc drew a parallel between the ability of the Greeks to give form and shape to their mythologies and the potential ability of the 19th century to express such concepts as the power of steam and electricity in an analogous way. For once the audience was gripped and for a moment complete silence reigned, followed by applause. Perhaps **in that solemn moment, modern architecture may be said to have been born** [...].[38] (Summerson, 1980, p. 9 *apud* Oliveira; Santiago, 2014, grifo nosso)

Note-se que, nesse pequeno excerto, Sir John Summerson define o nascimento da arquitetura moderna em uma aula do curso de história da arte na École des beaux-arts, a partir de uma referência à história ou, antes, de um posicionamento desse século XIX em perspectiva histórica. É claro que podemos admitir haver, aqui, certo exagero derivado da admiração do historiador inglês pelo mestre francês. Entretanto, a passagem ajuda-nos a compreender o tipo de complexidade que se nos anuncia quando nos debruçamos sobre o problema da relação entre o ensino da história e o fazer arquitetônico nas academias de belas artes no Oitocentos.

Em 1863, em verdade, Viollet-le-Duc assume não apenas a cadeira de história da arte e estética, mas lidera uma reforma na instituição das belas artes. Trata-se, sobretudo, de reduzir o poder da Académie, que perde o controle sobre o prêmio de Roma e sobre a nomeação do diretor e dos professores da École. Criam-se também ateliês oficiais, internos à instituição, mantendo-se, porém, os externos. Admitem-se novos temas e

como 'tudo é busca da verdade' *versus* 'tudo é mero jogo intelectual e retórica'." (Panofsky, 1991, p. 41, itálico no original). Essa interpretação de Panofsky reforça o empenho intelectual de Viollet-le-Duc – e, mais tarde, de Choisy – no sentido de olhar para a arquitetura gótica a partir das questões que os mobilizavam em sua própria época.

[37] Sir John Summerson (1904-1992) foi um dos mais destacados historiadores da arquitetura britânica do século XX. Graduou-se na University College London, em 1928, e foi professor de Belas Artes na University of Oxford.

[38] "[...] mas houve uma ocasião – deve ter sido uma memorável ocasião – quando, durante uma calmaria na tempestade, Viollet-le-Duc traçou um paralelo entre a habilidade dos gregos para dar forma e modelar suas mitologias e a potencial habilidade do século XIX de expressar conceitos, tais como força do vapor e eletricidade, de uma maneira análoga. Por um momento, a audiência ficou paralisada e, por um momento, o completo silêncio reinou, seguido de aplauso. Talvez, naquele solene momento, possa dizer-se que a arquitetura moderna nasceu [...]." (Traduzido por Oliveira; Santiago, 2014, p. 43, nota de rodapé 33)

interesses, como, por exemplo, as referências medievais no ensino da arquitetura. (Pereira, 2016)

Esse sumaríssimo olhar para um recorte da biografia de Viollet-le-Duc faz-nos perceber que a academia de belas artes francesa não esteve, de todo, alheia ao problema da modernidade que à altura se impunha. A realização de uma reforma, em 1863, deixa ver que, em certo momento, mais especificamente quando confrontadas com a aceleração do tempo de que nos fala Hartog (2021), as próprias academias de belas artes tencionaram rever seus métodos.

Convém registrar que são várias as instituições de ensino de belas artes que passam por reformas a partir da década de 1840[39]. Na academia brasileira, como se sabe, Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879) ocupa a posição de diretor entre 1854 e 1857, ocasião em que implanta a chamada reforma Pedreira. Quando tratamos especificamente da formação do arquiteto, verificamos, por exemplo, que a Academia de San Fernando de Madrid passa por reforma em 1845, resultando na criação, no ano seguinte, da Escuela Especial de Arquitectura, exclusivamente dedicada à preparação daquele profissional. O primeiro diretor da instituição recém-criada é o arquiteto Juan Miguel Inclán Valdés (1774-1853), que se dedicou, em sua obra escrita, ao problema da história e, mais especificamente, da linguagem gótica. Na Itália, a partir de 1849, Pietro Selvatico Estense (1803-1880) assume a cadeira de *Estetica e Storia dell'Architettura* e promove uma revisão do ensino na Accademia di Belle Arti di Venezia. Na Accademia di Brera, em Milão, o arqueólogo, arquiteto, e engenheiro civil Francesco Saverio Cavallari (1810-1889) tenta reformar o ensino em 1854. Sem sucesso, desloca-se para a Cidade do México, onde revisa o currículo do curso de arquitetura da Academia de San Carlos em 1857. Ali, Cavallari introduz o ensino de história da arquitetura[40], em um curso cujo mérito mais difundido foi a possibilidade de outorga dos títulos de *arquitecto y ingeniero civil*.

Bem sabemos que esses movimentos reformadores do ensino de arquitetura nas academias de belas artes derivaram dos novos problemas e demandas que então se impunham aos arquitetos, decorrentes, sobretudo, das novidades colocadas pela

[39] Trata-se de movimentos reformistas que se estenderão ao longo de toda a segunda metade do século XIX. Nossa hipótese última – que extrapola o escopo desta tese – é que as reestruturações do ensino ocorridas entre as décadas de 1840 e 1860 entre Europa e América são o início de um processo mais longo, que se vai radicalizar, em última análise, na virada pedagógica que marca a formação artística no século XX e que encontra na fundação da Staatliches Bauhaus em 1919 o seu mais famoso exemplo. Convém sublinhar, neste ponto, que a história da arte e da arquitetura não foram de todo banidas do ensino na Bauhaus, ainda que não constituíssem disciplinas ministradas regularmente e que, nelas, a atenção estivesse voltada para as técnicas e os processos de produção. Sobre como Walter Gropius (1883-1969) concebia a história na formação do artista e do artesão, conferir Gwendolyn Wright e Janet Parks (1990).

[40] A disciplina *Estética de las bellas artes e historia de la arquitectura explicada con los monumentos* era ministrada no sexto dos sete anos de curso previstos pela reforma implantada em 1857. (Álvarez, 1908-1909)

segunda onda da Revolução Industrial. Estiveram, ainda, relacionados ao pleito dos artistas por liberdade, ao considerarem o ensino acadêmico demasiado limitador de sua imaginação. Entretanto, nesse mundo novo, parecia tornar-se necessário, aos arquitetos, rever o estudo da história da arte e da arquitetura. Quando nos debruçamos sobre as biografias de Violle-le-Duc, Porto-alegre, Valdés, Estense ou Cavallari, percebemos a relevância da história em sua produção intelectual.

NOTAS SOBRE O "REGIME DE HISTORICIDADE"

Em seu processo de formulação do instrumento a que denomina "regime de historicidade", François Hartog (2021) recorre à obra *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (2006), de autoria do historiador alemão Reinhart Koselleck[41] e originalmente publicada em 1979. Nela, Koselleck compreende o tempo enquanto construção cultural, a partir da ideia de que a história deve ser pensada em sua própria historicidade. Procurando perceber como, em cada presente, correlacionam-se as dimensões temporais "passado" e "futuro", adota, usando uma terminologia que considera antropológica, as categorias meta-históricas "experiência" e "expectativa", retomando o pensamento de Santo Agostinho (2004)[42]. Ao pensamento deste teólogo do Cristianismo, acrescenta o problema do tempo histórico, para cuja definição considera adequadas aquelas categorias, uma vez que entrelaçam "passado" e "futuro" e dirigem as ações concretas nos movimentos social e político.

[41] Reinhart Koselleck (1923-2006) ajudou a fundar e se converteu em um dos principais teóricos da história dos conceitos. Foi professor nas universidades de Bochum, Heidelberg e Bielefeld. Em sua obra, dedicou-se à teoria da história e aos principais aspectos da história moderna e contemporânea, com ênfase na Prússia e na Alemanha dos séculos XVIII e XIX.

[42] Aurélio Agostinho de Hipona ou Santo Agostinho (354-430) foi um filósofo e teólogo dos primeiros tempos do Cristianismo, cujo pensamento foi fundamental para o desenvolvimento da teologia cristã e da filosofia ocidental. Nas *Confissões*, escritas no início dos anos 400 e reconhecidas como a primeira autobiografia ocidental, relata sua vida antes de converter-se ao Cristianismo. O *Livro XI* é dedicado a uma reflexão aflita sobre a origem e a passagem do tempo no mundo dos homens. Numa concepção dualista da vida e do mundo, opõe a eternidade – que, em seu pensamento, equivale a Deus e à própria ideia de permanência – ao tempo – humano e impermanente – num exercício que revela sua aproximação à metafísica platônica. Sua investigação acerca do tempo dedica-se à tentativa de definir o "passado", que já não mais existe, o "presente", que sempre escapa, e o "futuro", que ainda não está. Assim como o próprio objeto que deseja definir, uma conceituação completa se lhe esquiva, ao longo de todo o texto. Da tentativa inicial frustrada de organização e definição do tempo a partir das categorias "passado", "presente" e "futuro", Agostinho prefere concentrar-se na segunda delas e, a partir daí, ordenar seu pensamento. É assim que, tomando por referência um ponto de vista fixo apoiado no "presente" que, permanentemente, desloca-se, conclui haver três tempos sobrepostos, numa definição impregnada de subjetividade: "Existem na minha alma estas três espécies de tempo e não as vejo em outro lugar: memória presente respeitante às coisas passadas, visão presente respeitante às coisas presentes, expectação presente respeitante às coisas futuras." (Santo Agostinho, 2004, p. 117). Em Santo Agostinho, os três tempos são, assim, traduzidos nos veículos de sua apreensão. Sua medição passa pela percepção subjetiva e se impregna no próprio corpo. Convertem-se, então, as três categorias que organizam o tempo, antes de "passado", "presente" e "futuro", em "memória", "atenção" e "expectação", respectivamente.

Para Koselleck, é justamente a tensão entre "experiência" e "expectativa" o que faz surgir o tempo histórico: o que estende o horizonte de expectativa é o espaço de experiência aberto para o futuro. Essa relação, cabe registro, não é estática, a diferença temporal entre aquelas categorias se constitui no hoje, uma vez que entrelaçam "passado" e "futuro" de maneira desigual. Segundo Hartog (2021), é dessa tensão e dessa diferença temporal que trata o "regime de historicidade".

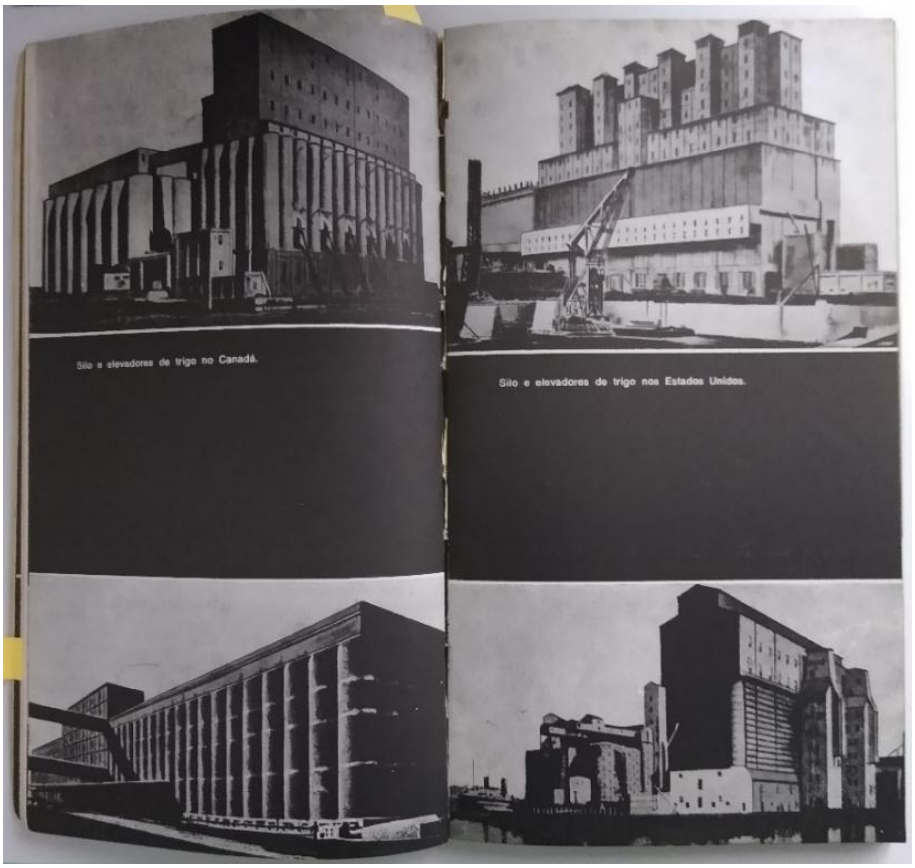
Em sua obra, o historiador francês contrapõe um "regime tradicional de historicidade" a outro, "moderno". Para isso, toma apoio nas obras de escritores dos tempos revolucionários: Constantin-François Chasseboeuf, o conde de Volney (1757-1820), Alexis de Tocqueville (1805-1859) e, sobretudo, Chateaubriand. A partir de seu trabalho, mais especificamente de seu primeiro livro, *Ensaio histórico*, publicado em 1797, e de *Viagem à América*, de 1827, dá a ver o jogo entre três termos constitutivos da tradição ocidental: os "antigos", os "modernos" e os "selvagens". Este último vem rearranjar a longa querela entre os dois primeiros, estabelecendo-se a partir das experiências de viagem ao Novo Mundo (Figura 4).

> O *Ensaio histórico* é, inicialmente, um relato de viagem: viagem ao Novo Mundo, sem sombra de dúvida, mas, antes de tudo, **viagem interior**. [...] No preâmbulo, colocado antes da introdução, Chateaubriand considera seu livro uma espécie de "diário regular" de suas "excursões mentais". Quando ele se aventura sozinho pela primeira vez no meio do "oceano" da floresta norte-americana, descreve **"a estranha revolução que se operou em seu interior"**. Como se a verdadeira revolução fosse essa, a que ele veio procurar, e não aquela da qual fugiu. Tendo como fim uma noite nas florestas do Novo Mundo, o livro conduz o leitor das ruínas do Velho Mundo aos desertos ou florestas do Novo, ao passo que o viajante, por sua vez, fez exatamente o caminho inverso: **primeiro, ele foi ao Novo, antes de reconsiderar o Velho e sua história.** (Hartog, 2021, p. 98-99, grifos nossos)

Esse deslocamento do corpo e essa travessia do Atlântico engendram, pouco a pouco, a passagem – que, para Hartog, se radicaliza com a Revolução de 1789 – de uma "*historia magistra vitae*" para um "regime moderno de historicidade". A primeira, história como mestra da vida, diz respeito a uma concepção clássica de história enquanto fornecedora de uma plêiade de exemplos. Recuperando o conceito moderno de história (*Geschichte*), conforme formulado por Reinhart Koselleck (2006), relembra que a sua construção na Alemanha dos anos de 1750 pressupõe o esvaziamento de substância de um entendimento de história que conjuga exemplaridade e repetição (*Historie*) para a sua configuração enquanto história singular. Este termo, que diz respeito ao relato, à narrativa de algo acontecido, vai, pouco a pouco, cedendo lugar ao primeiro, referente à "história em si", em seu próprio tempo. O exemplo é abandonado e a atenção é deslocada para o caráter único do acontecimento. Essa condição, para Koselleck, exige que as sequências cronológicas sejam organizadas a partir de uma ordem interna, capaz de

iluminar os motivos antes ocultos. Transpõem-se as fronteiras entre história e poética porque a escrita da primeira deve agora se dar a partir de um enredo. Não é por acaso que, justo nesse momento, coloca-se a possibilidade de uma filosofia da história e, em sua esteira, o conceito de "progresso"[43]. É, assim, tomada a história "[...] como consciência e como espaço de ação." (Koselleck, 2006, p. 119).

Figura 4: Le Corbusier; *Por uma arquitetura*; edição brasileira de 1994 (primeira edição de 1923). Aqui, os arquitetos são lembrados de que convém olhar para os silos e elevadores de trigo no Canadá e nos Estados Unidos.



Fonte: Le Corbusier, 1994, p. 14-15. Fotografado pela autora.

Com o objetivo de elucidar as diferenças entre os conceitos de *Historie* e *Geschichte*, centrais para a compreensão do "regime moderno de historicidade", talvez caiba, aqui, o retorno ao conjunto de gravuras que abre nosso trabalho (Figuras 1A, 1B e 1C): de concepções abstratas, generalizantes e modelares do Partenon chegamos, em 1770, ao

[43] Koselleck dedica longo debate à formulação do conceito. Para ele, é a descoberta de um novo horizonte de expectativa, associada à modernidade, o que dá forma à noção de "progresso". No que concerne à terminologia, o *profectus* espiritual é substituído pelo *progressus* mundano. A perfeição que antes só poderia ser alcançada no além está, agora, disponível também para a existência terrena, uma vez que a doutrina dos últimos fins fora ultrapassada, dando lugar a um futuro aberto. Para o autor, "O 'progresso' é o primeiro conceito genuinamente histórico que apreendeu, em um conceito único, a diferença temporal entre experiência e expectativa." (Koselleck, 2006, p. 320)

registro singular, específico e irrepetível de Le Roy porque consciente do tempo e de seu inevitável pertencimento a ele. Esse discernimento distancia "campo de experiência" e "horizonte de expectativa", uma vez que os modelos do passado, agora situados temporalmente, não estão mais disponíveis para emprego imediato no presente[44]. É desse modo que as preocupações dos homens acerca do futuro passam a conduzir suas ações, até a posição limite que se vai manifestar, por exemplo, nos escritos futuristas de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) a partir do final da primeira década do século XX.

Assim, naquelas condições de aceleração vertiginosa do tempo que pautaram a viragem do Setecentos para o Oitocentos, a travessia para a América apresenta-se como saída possível ao esgotamento dos exemplos fornecidos pela história. O novo continente aponta os caminhos para o futuro, tomando o lugar outrora ocupado pela Europa e pelo passado[45]. Referenciando, agora, a obra *De la démocracie en Amérique*, de Alexis de Tocqueville e publicada entre 1835 e 1840, Hartog afirma:

> A viagem à América revela-se o meio de fazer falar essas ruínas e de dissipar a confusão, pois lá a grande revolução social – a longa marcha rumo à igualdade de condições – parece "ter quase atingido seus limites naturais". Ao viajante, a América oferece, assim, um ponto de vista a partir do qual considerar a Europa. "Eu transportava meu pensamento ao nosso hemisfério e me pareceu que distinguia nele algo análogo ao espetáculo que me oferecia o novo mundo." Não se trata mais, evidentemente, de uma América utópica, fora do tempo, como aquela descrita por Chateaubriand, pelo menos a primeira, mas de **uma América já inscrita no curso do tempo e no futuro da Europa** permitindo, em todos os casos, ver mais longe, até mesmo além da própria América. (Hartog, 2021, p. 128-129, grifo nosso)

É assim então que a percepção de uma América primitiva, onde a natureza significa, para o homem, refúgio e, a partir da qual se vai, também, configurando uma certa noção de nacionalidade[46], é gradualmente substituída por sua interpretação como lugar onde a

[44] A professora Sonia Gomes Pereira, comentando o trabalho de Johann Joachim Winckelmann, afirma: "A obra de Winckelmann teve grande repercussão em seu próprio tempo, mudando o enfoque no estudo da arte grega – entendida, agora, como expressão do espírito de um povo, sujeita a uma geografia específica, e estudada a partir de suas obras, analisadas em sua realidade formal." (Pereira, 2016, p. 73)

[45] E assim será, pelo menos, até a metade do século XX. Diante de uma Europa exaurida pelas turbulências derivadas, em última instância, dos excessos nacionalistas, a América se converterá no lugar de acolhimento de incontáveis desterros e exílios, como no caso dos artistas-professores vinculados à Bauhaus, diante de sua perseguição pelo regime nazista. Já distante de nosso campo, penso, agora, em duas experiências que me marcaram profundamente: o exílio de Leon Trotsky (1879-1940), no México, e o de Stefan Zweig (1881-1942), no Brasil. Visitar as casas em que passaram seus últimos anos, situadas, respectivamente, na Cidade do México e em Petrópolis, fez-me pensar – e, sobretudo, sentir – sobre seus projetos interrompidos que, aqui, viram alargados seus "horizontes de expectativa", ainda que ambas as vidas tenham-se encerrado de forma trágica. Talvez, *Brasil, país do futuro* (2006), cuja primeira edição precede em apenas um ano a decisão radical de Zweig de encerrar a própria vida, seja uma das expressões mais contundentes do fenômeno que, aqui, buscamos descrever.

[46] Em *Natureza e identidade nacional nas Américas*, Maria Ligia Coelho Prado trabalha a relação entre natureza ou, mais propriamente "*wilderness*", e a conformação de um discurso nacionalista no continente americano. Entre outros temas, a autora estuda dois grupos de pintores que, nos Estados Unidos e na Argentina da primeira metade do século XIX, trabalharam com a pintura de paisagem. Naquele primeiro país, a chamada Hudson River School despontaria como central para o tema. Conferir Prado, 2004.

liberdade moderna é inventada. É o mundo da igualdade, onde se forja o futuro, e é naquela direção que a Europa, o mundo antigo, marcha, ainda que lentamente. "De uma costa a outra do Atlântico, cavou-se uma distância entre a experiência e a expectativa. De sorte que fazer a travessia é, finalmente, para Tocqueville, uma maneira de reduzi-la 'buscando' experiência para esclarecer e mesmo fixar a expectativa, orientando a ação." (Hartog, 2021, p. 132) [47][48].

Uma das hipóteses aventadas por Margareth Pereira (2025) em seu texto sobre Grandjean de Montigny para compreender as mudanças por que passa o vocábulo "arquitetura" na charneira do século XVIII para o XIX está sustentada justamente na radicalidade instituída pela cena americana. Cena esta responsável por deslocar a maneira mesma de se pensar o gesto de construir arquitetura. Uma das expressões dessa condição é a centralidade da América para a elaboração do pensamento corbusiano (Figura 4). De todo modo, o esforço de redução entre "experiência" e "expectativa" passa por um compromisso comum de reformulação da história, que agora deve ser capaz, simultaneamente, de resguardar a memória, construir um enredo e posicionar no tempo as nações em construção. Daí a estreita associação, pelo menos em um primeiro momento, entre o "regime moderno de historicidade" e a escrita de uma história nacional. Tal associação se desdobrará, ainda, nos primeiros esforços concretos de construção e proteção dos "monumentos históricos" nacionais, como veremos adiante.

[47] Michel de Certeau, ao analisar os registros de Jean de Lery (c. 1534-c. 1611) sobre sua estada no Brasil ainda no século XVI, já interpreta, para aquele período, a travessia do Atlântico como corte brusco e, em certo sentido, insuperável: "1. O corte – Ao nível da manifestação, na repartição das massas, a separação ('de cá' e 'de lá') aparece, inicialmente, como corte oceânico: é o Atlântico, fenda entre o Antigo e o Novo. Contando tempestades, monstros marinhos, feitos de pirataria, 'maravilhas' ou avatares da navegação transoceânica, os capítulos do início e do final (cap. I-V e XXI-XXII) desenvolvem este corte estrutural sob a forma *histórica* de uma *crónica* sobre a travessia: cada episódio modula a estranheza com um elemento particular da gama cosmológica (ar, água, peixe, pássaro, homem etc.) acrescentando seu efeito próprio à série na qual a diferença é, ao mesmo tempo, o princípio gerador e o objeto em que acreditar." (Certeau, 1982, p. 218, itálicos no original)

[48] Aproximando-nos ao final desta seção, convém registrarmos certos limites do instrumento construído por François Hartog. Para o historiador, seu "regime de historicidade" não está vinculado à construção de modelos. Em verdade, ele o propõe como uma abordagem relativista: pode ser empregado para esclarecer situações as mais diversas, associadas a diferentes tempos e escalas. O autor deixa essa possibilidade patente no primeiro capítulo de seu livro, *Ilhas de história*, em que, apoiado sobre o trabalho do antropólogo estadunidense Marshall Sahlins, trata do "regime heróico de historicidade". Nesse capítulo, descreve, por exemplo, o caso dos maoris, que enxergam o futuro atrás de si, quando se voltam ao mito para dar forma e expressão a seus interesses concretos do presente. Uma das críticas que se pode fazer à proposta de Hartog, entretanto, é a construção de seus "regimes" a partir de uma perspectiva notadamente eurocentrada. Para pensá-lo, recorre a Fernand Braudel, Reinhart Koselleck e, eventualmente, a Krzysztof Pomian e toma por baliza acontecimentos que têm lugar naquele continente. Essa condição é ainda mais evidente quando tratamos do "regime moderno" e a estreita associação do início de sua vigência à revolução francesa. Por que não tomarmos por referência, por exemplo, o ano de 1776 e a revolução nos Estados Unidos, ou até a revolução haitiana de 1791, uma vez que as mudanças na ordem do tempo de que ele deriva estão tão intimamente relacionadas à experiência do continente americano? Hartog afirma ainda ter tal regime perdurado até 1989, quando da queda do muro de Berlim, novamente escolhendo um evento europeu como baliza de periodização. É preciso, é claro, compreender Hartog em suas condições de possibilidade, sabendo sua construção como historiador assentada sobre um conjunto específico de referências. De qualquer forma, entendemos o "regime de historicidade" enquanto modo de conhecimento do mundo, como proposta coerente e o afirmamos basilar para a elaboração deste trabalho. Sua perspectiva "eurocentrada" ou até "francocentrada" não deixa, por isso, de ser passível de crítica. Sobre o tema, conferir Pimenta, 2015.

É assim, então, que supomos Porto-alegre e Cavallari – mas também Viollet-le-Duc, Valdés, Estense e outros – como sujeitos que compartilham entre si a construção de um certo modo de conhecimento do mundo, a que denominaremos "regime moderno de historicidade". Essa construção exige, em primeiro lugar, uma consciência histórica de si e de seu tempo, como revela, por exemplo, a epígrafe que abre esta *Introdução*. A construção desse modo de conhecimento forja-se, como vimos, na rearticulação de uma ordem tradicional do tempo, em que o passado orienta e fornece os exemplos para o presente e o futuro, que jamais o ultrapassam. Diante das novas condições que se desenham, o eixo se inverte e o futuro passa a dar o tom das ações no presente. Na distensão que se dá entre "campo de experiência" e "horizonte de expectativa", radicalizada na experiência da travessia do Atlântico, era então preciso pensar uma história nova. Que história é essa e de que maneira ela se pode conformar para operar um projeto de futuro, ou ainda, para reduzir a brecha que à altura se abria entre "campo de experiência" e "horizonte de expectativa"? É isso o que pretendemos, aqui, averiguar, tomando por objeto, especificamente, a formação do arquiteto nas academias de belas artes.

Os exercícios comparativos poderiam ser iniciados por diversas entradas, isto é, seria possível comparar, por exemplo, a reforma realizada em Madrid com aquela que se passa em Veneza. Propomos, entretanto, iniciar a tarefa pelos casos dos reformadores que empreenderam a travessia do Atlântico (em direções e a partir de perspectivas contrárias, note-se): o brasileiro Manuel de Araújo Porto-alegre e o siciliano Francesco Saverio Cavallari.[49]

"REFORMADORES-HISTORIADORES"

Manuel José de Araújo Porto-alegre[50], nascido em 1806, na cidade de Rio Pardo, então província de São Pedro do Rio Grande do Sul, integrou a primeira geração de alunos formada pela Aiba, convertendo-se em uma das figuras mais expressivas da cena cultural do Império brasileiro. Foi discípulo de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) – mestre de pintura histórica – com quem seguiu para Paris em 1831, para sua viagem de formação. Durante os seis anos em que esteve na Europa, estudou na França e na Itália, além de ter

[49] Esta é uma observação feita por nossa coorientadora, professora doutora Priscilla Alves Peixoto. Por esta e inúmeras outras contribuições, deixo aqui expressos meus agradecimentos.

[50] "Manuel José de Araújo" é o nome de batismo do artista, acrescido de "Pitangueira" quando da independência, em decorrência de seu espírito nativista. Mais tarde, escolhe substituí-lo por "Porto-alegre", em referência à capital da província onde nasceu. Nos inúmeros estudos acerca de sua vida e obra, constam as grafias "Porto Alegre", "Porto-Alegre" e "Porto-alegre". O próprio artista, entretanto, assinava "Porto-alegre", razão por que aqui escolhemos manter esta última grafia. Cabe ainda a nota de que, em 1874, foi agraciado por Pedro II com o título nobiliárquico "barão de Santo Ângelo" pelos serviços prestados ao Império.

visitado Holanda, Inglaterra e Bélgica. De volta ao Brasil, em 1837, assumiu a cadeira de seu mestre na Aiba e, mais tarde, atuou como professor de desenho na Escola Central. Em 1854, foi convidado pelo próprio imperador Dom Pedro II (1825-1891) a assumir a direção da Academia, realizando, no ano seguinte, a chamada reforma Pedreira. Deixa o cargo dois anos mais tarde, em decorrência de desentendimentos com o corpo docente. Porto-alegre, como se sabe, foi figura basilar nos debates sobre arte no Brasil do século XIX, tendo atuado, entre inúmeras outras funções, como crítico e historiador de arte, professor, editor, caricaturista, diplomata. É nesta função que encerra seus dias na cidade de Lisboa, em 1879. (Figura 5)

Figura 5: Autor desconhecido; *Fotografia de M. de A. Pôrto-Alegre*; sem data; fotografia; dimensões não informadas.

Fonte: Acervo do Arquivo Central do Iphan – Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ); série Personalidades/PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo; caixa n.º 70; pasta n.º 231; envelope n.º 2; fotografia n.º 48.677.

Os muitos estudos biográficos a ele dedicados enfatizam seu papel de "historiógrafo do Brasil", que lhe teria sido atribuído por seu mestre, Debret, em uma das cartas endereçadas ao discípulo[51]. De fato, desde sua experiência em França e sobretudo quando de sua vinculação ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)[52], a

[51] Debret teria assim se referido a Porto-alegre em carta datada de 28 de outubro de 1837 e referenciada por Rodrigo Naves (1996).
[52] O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi fundado em 1838, tendo-se transformado em uma das instituições mais importantes do Segundo Reinado, sob os auspícios do imperador Pedro II. Reuniu os mais importantes políticos, funcionários e literatos do Império. Porto-alegre figura entre os primeiros membros

partir de 1839, Porto-alegre empreende uma série de pesquisas biográficas sobre os artistas brasileiros atuantes no período colonial, que se desdobram em artigos publicados, principalmente, ao longo das décadas de 1840 e 1850[53]. Como se verá, essa faceta de sua biografia tem sido apenas excepcionalmente articulada, pela literatura, com a atuação enquanto diretor da Aiba e com a reforma que, nesse posto, promoveu. Os estudos sobre a reforma têm, regra geral, enfatizado a atenção dada pelo novo programa proposto ao ensino técnico e à figura do artífice. Mesmo este aspecto, parece-nos, não pode ser dissociado da compreensão das figuras do artista, do artesão e do artífice estreitamente vinculada, em Porto-alegre, a seu próprio fazer historiográfico.

Alguns indícios fazem-nos intuir que as relações entre o Porto-alegre historiador da arte, a reforma na Aiba e o problema do ensino da história precisam ser mais bem estudadas. O primeiro deles é a introdução, pelos Estatutos de 1855, da disciplina *Historia das artes, esthetica e archeologia*, parte da seção de *Sciencias accessorias*[54] (Brasil, 1856). O segundo é a contribuição de Porto-alegre para a melhoria das coleções da escola, tanto para a sua biblioteca quanto para a pinacoteca, esta última a origem do atual Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Parece-nos, enfim, que os papéis de historiador e reformador não podem constituir capítulos separados da biografia daquele homem de letras do Oitocentos.

A fortuna crítica dedicada à Francesco Saverio Cavallari[55] é bastante reduzida, se comparada àquela de Porto-alegre. Sabe-se, porém, que esse siciliano, nascido em Palermo no ano de 1810, teve uma vida não menos agitada que aquela do artista brasileiro. O arquiteto, engenheiro civil, arqueólogo, professor, historiador da arquitetura, entre outras atribuições, começa a ser treinado de maneira prática, ainda muito jovem, no campo da arqueologia. Essa experiência desperta, desde cedo, seu interesse pela arquitetura siciliana do medievo, entusiasmo que se expande para a arquitetura do mesmo período em outras localidades da Itália. Em 1837, desloca-se para Roma, tendo possivelmente tomado aulas na Accademia di San Luca. Após breve retorno à Sicília, segue para Göttingen, em 1843, empreendendo viagens pela Europa setentrional. Na cidade alemã, frequenta a Georg-August-Universität e publica seus

da associação e, ao longo dos anos seguintes, galga sucessivas posições, inclusive a de diretor da seção de Arqueologia e Etnografia. Sobre as relações entre Porto-alegre e o IHGB, conferir Squeff, 2004.

[53] Desse conjunto de escritos, dois têm maior destaque: *Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense* e *Iconographia brasileira*. Ambos foram publicados na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, o primeiro em 1841 e o segundo, em 1856.

[54] Esta seção não existia nos Estatutos de 1831, que vigeram até a aprovação dos novos, em 1855. Ela incluía ainda as disciplinas *Mathematicas aplicadas* e *Anatomia e phisiologia das paixões*. (Brasil, 1856)

[55] No México, "Francesco Saverio Cavallari" é referenciado como "Javier Cavallari", como atestam, por exemplo, os documentos referentes ao período em que o arquiteto ocupou a direção do curso de arquitetura em San Carlos.

primeiros estudos sobre topografia e história da arte, obtendo o título de doutor[56]. Em 1848, retorna à Sicília para participar da revolução. Em 1854, assume a cátedra de arquitetura e de aperfeiçoamento de engenheiros na Reggia Accademia di Brera, onde tenta, sem sucesso, realizar reforma do ensino semelhante àquela que, anos mais tarde, implantaria na Academia de San Carlos do México. Ao país americano, Cavallari chega em 1857 e permanece até 1864, quando se fixa, definitivamente, na Sicília, localidade onde vive até seu falecimento, em 1896. (Figura 6)

Como se verá na próxima seção, muito pouco foi trabalhado sobre a presença de Cavallari no México e, ainda mais enfaticamente que em Porto-alegre, a articulação entre seu fazer historiográfico e a reforma implantada em San Carlos é, aqui, quase inexistente**.** Entendemos que este primeiro exercício de comparação entre biografias, ou, antes, entre recortes de biografias, poderá ajudar a compreender o porquê de a literatura ainda não ter enfrentado o problema do ensino da história nessas reformas.

De saída, convém registrar que as duas biografias, tanto a de Porto-alegre quanto a de Cavallari, são profundamente marcadas pela experiência dos deslocamentos e, mais especificamente, da travessia transatlântica. Há, além disso, uma série de outros pontos comuns entre elas, dentre os quais o fato de que os dois empreenderam viagens de formação a localidades consideradas centrais para a produção e o debate arquitetônicos naquele tempo, nomeadamente Paris e Roma; o interesse, pelos dois compartilhado, pela arqueologia[57]; a experiência de visita à Europa setentrional, onde entram em contato com as novidades técnicas, com ênfase nas estradas de ferro; a aproximação de ambos ao campo da engenharia; a necessidade que se coloca, para os dois, de forma mais ou menos

[56] É preciso registrar que pouco ainda se sabe sobre a passagem de Cavallari pela Georg-August-Universität, onde permanece por cinco anos e que foi, provavelmente, fundamental à sua formação como historiador da arte e da arquitetura. Gabriela Cianciollo Cosentino (2007), estudiosa da trajetória do Cavallari arquiteto, destaca a excelência da instituição nos campos da matemática, da física e da astronomia. Sabe-se, entretanto, que a universidade foi pioneira para o estabelecimento do próprio campo da história da arte – a partir, sobretudo, do trabalho de Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821) – e que abriga, ainda hoje, a mais antiga coleção universitária de arte na Alemanha, criada especificamente para fins didáticos. Sobre a obra de Fiorillo e o pioneirismo da Georg-August-Universität para o delineamento do campo, conferir Link (2001-2003). Agradecemos à professora doutora Daniela Ortiz, que nos chamou a atenção para esse ponto nos exames de qualificação e defesa. Entendemos, portanto, como fundamental o desenvolvimento de uma investigação acerca da passagem de Cavallari pela instituição para um entendimento mais profundo dos fundamentos de sua formação como historiador da arquitetura.

[57] Quando de sua estada em Itália, entre 1834 e 1835, Porto-alegre frequenta as aulas do arqueólogo e filólogo Antonio Nibby (1792-1839). Em 1850, como se viu, é eleito diretor da seção de Arqueologia e Etnografia do IHGB. Quanto a Cavallari, a arqueologia faz parte de sua vida profissional desde muito cedo, antes mesmo de atuar como arquiteto. Quando jovem, teve como mestre o arqueólogo, arquiteto e escritor Domenico Antonio Lo Faso Pietrasanta, o duque de Serradifalco (1783-1863), tendo-o acompanhado em inúmeros levantamentos arqueológicos pela Sicília, que se converteram em diversas publicações.

síncrona, de repensar o papel do arquiteto nesses novos tempos e o lugar da arquitetura enquanto representação dos valores de nações em formação[58].

Figura 6: Autor desconhecido; Retrato de Francesco Saverio Cavallari[59]; sem data; fotografia; dimensões não informadas.

Fonte: Álvarez, año X, n. 2, ago. 1908, p. 36. Colección Raíces Digital. Fuentes para la historia de la Arquitectura Mexicana. Disponível em: <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital>. Acesso em: 9 set. 2025.

[58] Esse problema já se apresenta para Cavallari desde seus primeiros tempos de atuação profissional. Herda do próprio duque de Serradifalco o interesse pela história da Sicília e, nomeadamente, pela arquitetura ali produzida no período medieval por árabes e normandos. Lembremos que a juventude de Cavallari transcorreu em período politicamente delicado, diante da extinção do secular reino da Sicília e sua incorporação ao sul da península através da criação, em 1815, do reino das duas Sicílias. Esse processo culmina na malsucedida revolução independentista de 1848, de que Cavallari foi ativo participante. Em carta ao amigo orientalista e estudioso da cultura muçulmana Michelle Amari (1806-1889), escrita já em 1872, diz: "Io sono ancora quale mi conoscete, cioé un quarantottista puro sangue e cristallizzato, né l'esperienza ed i risultati delle cose mi hanno fatto cambiare." (Em conformidade com o que transcreve Cosentino, 2012, p. 16)

[59] Na Biblioteca Comunale de Palermo, existe um *Rittrato di Francesco Saverio Cavallari* (Fondo dei Siciliani Illustri, famedio; inventario n°. 248), pintado a óleo e sem indicação de autoria e data. Nele, os traços físicos da figura representada divergem significativamente daqueles que caracterizam o homem que aparece nesta fotografia. É possível que se trate de um registro realizado na juventude de Cavallari. Como, entretanto, as feições do arquiteto siciliano registradas em uma fotografia do corpo docente de San Carlos (Figura 46) coincidem com as do presente retrato, optamos por utilizá-lo. Também o verbete dedicado ao arquiteto na *Wikipedia* é ilustrado por um busto em gesso, cuja autoria e propriedade são atribuídas a Davide Mauro (?-?), que confirma a fisionomia registrada nesta fotografia. Conferir: <https://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Saverio_Cavallari>. Acesso em: 23 dez. 2025.

O FAZER HISTORIOGRÁFICO NOS DESLOCAMENTOS, OBRAS E REFORMAS

REVISÃO DE LITERATURA E ESTADO DA QUESTÃO

"LA COMPARAISON D'ENSEMBLE NE POURRA VENIR QU'ENSUITE; SANS LE RECHERCHES LOCALES PRÉLIMINAIRES ELLE SERAIT VAINE; MAIS SEULE ELLE POURRA, DANS LE FOURRÉ DES CAUSES IMAGINABLES, RETENIR CELLES QUI EURENT UNE ACTION GÉNÉRALE, LES SEULES RÉELLES."[60]
MARC BLOCH, 1928

O excerto acima, extraído de texto inaugural para os estudos em história comparada, de autoria de Marc Bloch (1928)[61], ajuda-nos a compreender os desafios do pesquisador que se atreve a tomar por escora essa abordagem. Apesar de estarmos restritos a um recorte temporal relativamente curto, que abrange o período de uma década somente, a problemática que se coloca como base da pesquisa está inserida em um campo de conhecimento de longa tradição, em ambos os países, qual seja, o dos estudos dedicados à história das duas academias de belas artes, a partir de uma perspectiva institucional. Ainda que não trabalhemos a partir de tal perspectiva, conhecer essa produção é tarefa incontornável para a construção do objeto de investigação desta tese. Consequentemente, a tarefa de revisão bibliográfica foi extraordinariamente desafiadora. Assim, desculpamo-nos desde já se a presente seção resulta um tanto longa, enfadonha e demasiado descritiva. Entendemos, no entanto, recorrendo às reflexões de Bloch, que não teria sido possível proceder à comparação sem reunir, primeiramente, os

[60] "Uma comparação geral só pode vir mais tarde; sem pesquisa local preliminar, seria em vão; mas só ela poderá, no emaranhado de causas imagináveis, reter aquelas que tiveram uma ação geral, as únicas reais." *Pour une histoire comparée des societés européennes* (Bloch, 1928, não paginado, tradução livre da autora).
[61] Marc Bloch (1886-1944), historiador francês, está associado, ao lado de Lucien Febvre (1878-1956), à origem da École des Annales. Justamente com Febvre, que conhece na posição de professor na Université de Strasbourg, funda, em 1929, a revista *Annales d'histoire économique et sociale*, origem daquela escola. Ali, preconizou abordagem que se afastasse da tradicional enumeração de fatos, nomes e datas, para refletir, mais cuidadosamente, acerca das relações entre o homem, a sociedade e o tempo na construção da história. Seus estudos estiveram concentrados no período medieval, sendo por muitos considerado aquele que maiores contribuições fez para expandir o conhecimento sobre o período. Foi assassinado pela Gestapo quando da ocupação alemã na França, durante a Segunda Guerra Mundial. O artigo a que nos referimos se intitula *Pour une histoire comparée des societés européennes* e foi publicado em edição de 1928 da *Revue de synthèse historique*.

resultados dos esforços dos muitos pesquisadores que nos precederam e que se dedicaram à construção dessas histórias locais.

A tarefa está organizada em dois grandes conjuntos de textos, cuja ordem de análise segue nossos próprios movimentos de investigação: nosso contato inicial foi com a literatura dedicada ao caso brasileiro e, dessa forma, é dela que partimos. Em seguida, passamos ao caso mexicano. As obras estão organizadas de maneira cronológica, conforme tradicionalmente se trabalha em um processo de revisão de literatura. Nosso enfoque estará colocado sobre as trajetórias dos reformadores mais que sobre as histórias das instituições, uma vez que o tema do "deslocamento" parece-nos fundamental para a construção de nosso problema de pesquisa. Por fim, ao tomar essas publicações, nossa atenção estará concentrada não apenas nas duas reformas do ensino acadêmico, mas também nas experiências de viagem e nas diferentes obras através das quais os dois reformadores manifestaram o seu fazer historiográfico.

Eis o nosso "canteiro de obras"[62].

REVISÃO DE LITERATURA I: SOBRE MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE

Figura 7: Algumas das obras que compõem a revisão de literatura sobre Manuel de Araújo Porto-alegre.

Fonte: Fotografia tomada pela autora em 9 de julho de 2025.

[62] Tomamos, aqui, de empréstimo a simpática expressão empregada pela professora doutora Elane Peixoto Ribeiro em sua palestra *Traduzindo Choay*, ministrada no PROURB/UFRJ, em 10 de outubro de 2023, a partir de iniciativa do Laboratório de Estudos Urbanos (LeU).

A lista de estudos dedicados a Manuel de Araújo Porto-legre é tão longa quanto a extensão de sua atuação profissional, que abarca as atividades que exerceu enquanto pintor, arquiteto, homem de letras ou homem público. Dessa extensa fortuna crítica, o primeiro escrito de interesse para nossa pesquisa é o artigo *Araújo Pôrto-Alegre, precursor dos estudos de história da arte no Brasil*, de autoria de Rodrigo Mello Franco de Andrade [63] e publicado em edição de 1944 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. O texto resulta de conferência que o então presidente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) fora convidado a ministrar naquele órgão. O trabalho é relevante para nossa pesquisa na medida em que estabelece, para Porto-alegre, a posição de "[...] iniciador dos estudos para a elaboração da história da arte brasileira durante o período colonial." (Andrade, 1944, p. 120). Sobre o tema, Rodrigo Mello Franco aponta a incompatibilidade da formação acadêmica de Porto-alegre com a defesa, por ele empreendida, dos artistas brasileiros treinados fora daqueles cânones. Este movimento teria dele exigido o afastamento de sua educação original, para o autor, tomada por "exotismo" (Andrade, 1944, p. 124). Teriam sido então "[...] o vigor da inteligência e a riqueza da sensibilidade do grande brasileiro [...]." (Andrade, 1944, p. 124) fundamentais ao desenho da reação contra o academicismo de seus mestres.

Especificamente sobre a reforma, o diretor do Sphan faz menção ao discurso de posse de Porto-alegre [64]. Proferido no estabelecimento fundado pelos mestres franceses, tal discurso invocava à memória e apontava, como figuras exemplares, os "[...] mestiços obscuros [....]." (Andrade, 1944, p. 125) que teriam sido o mestre Valentim (1745-1813) e o padre José Maurício (1767-1830), escolha que se estabelece enquanto desdobramento direto das pesquisas sobre arte colonial que o artista vinha empreendendo desde, pelo menos, seu retorno ao Brasil, em 1837[65].

Vale a observação de que, nesse esforço de posicionamento da figura de Porto-alegre como uma espécie de patrono do Sphan, que caracteriza todo o texto, Mello Franco o situa como responsável por inaugurar uma manobra historiográfica que, nos anos de 1930 e 1940, será fundante do modo de operar daquele órgão. Em sentido semelhante,

[63] Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969) foi um advogado, jornalista e escritor brasileiro. É reconhecido por ter participado ativamente da fundação e dirigido, por trinta anos, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Rodrigo Mello Franco exerceu o cargo desde o primeiro ano de funcionamento do órgão, em 1937, até aposentar-se, em 1967.

[64] O discurso pode ser lido no *Diário "histórico e administrativo" da gestão de Porto-Alegre frente a Academia de Belas Artes - 11/05/1854 (posse) até 10/09/1857*, que está hoje sob custódia do Museu Histórico Nacional (MHN). Integra a coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Cadernos - Plca; notação PLca23 - 039562; 01 caderno de capa dura; não paginado.

[65] Ponto importante do texto em análise é a informação, por Mello Franco trazida, de que, uma vez publicada a *Memoria sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense*, na revista do IHGB, ainda em 1841, teria Porto-alegre sido convidado pela instituição a organizar investigação semelhante para o campo da arquitetura: uma "[...] memória sôbre a arquitetura e o seu progresso no país, [...].", empresa que não chegou, porém, a realizar.

também atribui àquele homem de letras do Oitocentos as primeiras evidências de um debate preservacionista e de proteção à arte brasileira, em condições periclitantes já no século XIX.

O trabalho de Rodrigo Mello Franco ajuda-nos a pensar que a escrita da história, em Porto-alegre, lança as bases para uma concepção de passado que se vai transformar em cânone para a modernidade em arte e arquitetura, em conformidade com o projeto estatal de Brasil concebido pelo governo de Getúlio Vargas (1882-1954), a partir de 1930. Cabe notar que o diretor do Sphan identifica já as dificuldades por Porto-alegre enfrentadas para situar como artistas, diante do corpo social da Aiba, homens em sua maioria sem formação acadêmica, de origem humilde e, não raro, pretos e pardos como referência de comportamento e produção, problema que será também discutido por outros estudiosos, como se verá adiante. O autor não chega, entretanto, a aprofundar a questão que, cabe lembrar, também não foi devidamente enfrentada pelo Iphan durante a chamada "fase heroica"[66].

O segundo texto de importância para nossa pesquisa é o artigo *Manuel de Araújo Pôrto-Alegre, sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro*, publicado pelo professor Alfredo Galvão [67] na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, em edição de 1959. Em verdade, não se trata propriamente de um artigo, mas de reunião de uma série de documentos referentes aos períodos em que Porto-alegre atuou, profissionalmente, na Aiba, seja na posição de professor da cadeira de *Pintura histórica*, entre os anos de 1837 e 1848, seja no curto intervalo em que ocupou a direção da casa, entre 1854 e 1857. Para Galvão, teria sido a reforma Pedreira a mais profunda por que passara a instituição durante o período imperial. Seu texto vai mesmo estabelecer-se como uma espécie de louvação à figura de Porto-alegre, enfatizando "[...] as qualidades de seu temperamento, seu patriotismo, e sua aversão ao patronato e às injustiças." (Galvão, 1959, p. 22)

Esse documento é, ainda hoje, indispensável para aqueles que se dedicam a estudar a reforma Pedreira, uma vez que contém a transcrição do diário mantido por Porto-alegre enquanto diretor da Aiba[68] e de uma série de outros documentos relativos ao mesmo período, como atas de reuniões e o discurso de posse. O diário inclui os fatos que se desenrolaram desde a primeira menção, por parte do imperador Pedro II, ao projeto, a 4 de agosto de 1853, até o pedido de exoneração da função de diretor, encaminhado pelo

[66] Termo cunhado pela pesquisadora Maria Cecília Londres Fonseca (2009).
[67] Alfredo Galvão (1900-1987) foi professor e pesquisador na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde atuou entre os anos de 1934 e 1979, tendo conduzido a segunda cadeira de pintura. Grande parte de seu trabalho como pesquisador foi dedicado à história da própria instituição, tendo publicado significativo número de ensaios sobre o tema.
[68] A que nos referimos há pouco, na nota de rodapé nº. 63.

artista a 3 de outubro de 1857. Em nenhum momento do texto, o professor Galvão trata, especificamente, das questões historiográficas. Entretanto, é da leitura do diário que se depreende que a reforma é iniciada pela criação de uma cadeira de história da arte, pela qual Porto-alegre seria o responsável.

Também o professor Galvão publicará, vinte e um anos mais tarde, novo artigo dedicado a Porto-alegre, desta vez na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. A edição de abril/junho de 1980 incorporou a transcrição de palestras proferidas em evento realizado no IHGB, a 17 de dezembro de 1979, como recordação ao centenário de falecimento do artista gaúcho. Além do texto de Galvão, constam as falas dos professores Américo Jacobina Lacombe e Mário Barata.

Em seu pronunciamento, Galvão retoma o tema da reforma[69], deixando mais clara sua hipótese de que, através dela, se teria concluído um processo de descentralização do ensino na Academia que já vinha se estabelecendo desde a criação da cadeira de *Desenho*, em 1820, entregue ao professor português Henrique José da Silva (1772-1834)[70].

No que diz respeito, especificamente, a nosso problema de pesquisa, o professor Galvão faz referência às obras por Porto-alegre empreendidas no edifício projetado por Grandjean de Montigny, aí incluídas a reforma da biblioteca e a construção, em terreno contíguo ao primitivo, da galeria para abrigar a coleção de quadros e moldagens da estatuária greco-romana. Atribui o projeto para o novo edifício – que afirma ser o primeiro construído com a função de museu no Brasil – a Job Justino de Alcântara Barros, nomeado professor efetivo da cadeira de *Architectura* em 1850, em substituição a Montigny, falecido naquele mesmo ano. Quanto à biblioteca, teria sido enriquecida através de doações do imperador Pedro II, da imperatriz Teresa Cristina (1822-1889) e do próprio Porto-alegre. Também através dos novos estatutos de 1855 (Brasil, 1856), foi nomeado o restaurador de quadros para recuperar as obras que compunham a coleção didática que conformava a pinacoteca.

[69] Convém observar que há alguns equívocos no texto do professor, que indica ter-se dado a passagem de Porto-alegre como diretor e reformador da Aiba entre os anos de 1864 e 1867, em lugar de 1854 e 1857, respectivamente. Além disso, ele menciona a criação, no âmbito da reforma Pedreira, do curso noturno de desenho industrial, decisão que só se estabelece, efetivamente, a partir da revisão dos estatutos de 1855 pelo decreto nº. 2424, de 25 de maio de 1859 (Brasil, 1859).

[70] O professor explica-nos que, na concepção dos mestres franceses, o ensino deveria ser "centralizado e total", o que significa que cada docente ensinaria sua arte sem exigir, do aluno, estudos preliminares em qualquer outra disciplina. O adiantamento do estudante se daria conforme seu talento e não pelo tempo de frequência às aulas. Esse método seria, entretanto, corrompido a partir da designação do professor Henrique José da Silva para a cadeira de *Desenho*. A reforma de Porto-alegre teria completado esse processo, ao estabelecer uma série de novas disciplinas preparatórias, sobretudo com a criação da seção denominada *Sciencias acessórias*.

Nesse mesmo número da revista, convém destacar o texto *Alguns aspectos da vida de Manuel de Araújo Porto Alegre*, que compila a fala do professor Mário Barata[71]. Para nosso trabalho, são poucos os temas relevantes. Registrem-se, entretanto, os comentários feitos por Barata acerca do artigo *Contornos de Napoles, fragmentos das notas de viagem de um artista*, de autoria de Porto-alegre. Ele integra o segundo número do ano de 1836 do periódico *Nitheroy, Revista Brasiliense: Sciencias, Lettras e Artes*, por ele editada em parceria com os jovens colegas brasileiros Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1832) e Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876), durante sua estada em Paris. Do texto, Barata destaca o interesse de Porto-alegre pelos movimentos gótico e neogótico. Para aquele historiador e crítico de arte, "Fundiam-se assim, no artista, a profunda experiência neoclássica e o arroubo quase juvenil pelo novo estilo [romântico]." (Barata, 1980, p. 219)

Para Mário Barata, um pouco à maneira do que afirmara Rodrigo Mello Franco de Andrade em 1944, é justamente o afastamento dos princípios neoclássicos, ensinados pelos mestres franceses, o que permitirá, em Porto Alegre, o desenvolvimento do sentimento de nacionalidade nas artes, concretizado em suas ações à frente da Aiba. Sobre tais ações, Barata remete a artigos seus publicados no jornal *Diário de notícias*, no ano de 1956[72]. O professor classifica Porto-alegre como um homem de vanguarda, condição que se deixa ver, no âmbito da reforma, na opção por Paris como destino para o estágio dos pensionistas em viagem pela Europa, em detrimento de Roma. Para aquele autor, a escolha de uma ou outra cidade foi sempre indicativa, à época, de maior ou menor conservadorismo por parte dos artistas.

Em 1981, outro importante historiador e crítico de arte do século XX, o professor Donato Mello Júnior[73], trata de Porto-alegre – e especificamente da reforma Pedreira – em edição especial da revista *Crítica de arte*. Editada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), a proposta para esse número consistia em oferecer ao leitor pequena amostra de um projeto mais amplo, o da *Antologia de crítica de arte no Brasil*. Na

[71] Mário Barata (1921-2007) foi professor de história da arte, crítico de arte, museólogo e jornalista brasileiro, tendo desempenhado papel central em nossa cena artística ao longo de todo o século XX. Foi catedrático de *História da arte* da Escola de Belas Artes da UFRJ. Ensinou e ministrou palestras em inúmeras instituições no Brasil e no exterior.

[72] A partir do trabalho de levantamento dos escritos de Mário Barata no jornal *Diário de notícias*, realizado por numerosa equipe de estudantes de iniciação científica e sistematizado no *Dossiê Mario Barata*, coordenado por nossa coorientadora, foi-nos possível identificar três artigos publicados pelo crítico no ano de 1956, quando se comemoravam os 150 anos de nascimento de Manuel de Araújo Porto-alegre todos incluídos em sua coluna *Artes plásticas*. São eles: *Plano nacional de comemorações de Araújo Pôrto Alegre*, de 26 de agosto; *Parecer de Coelho de Souza Sôbre as Comemorações de Araújo Pôrto Alegre*, de 11 de novembro; e *Significação de Araújo Pôrto-Alegre*, de 2 de dezembro. Neste último escrito, Barata posiciona Porto-alegre como "[...] primeiro historiador da arte entre nós; [...]." e "[...] primeiro crítico de arte que surgiu em nossa terra." (Barata, 1956, p. 5)

[73] Donato Mello Júnior (1915-1985) foi arquiteto e um dos mais importantes historiadores e críticos de arte e de arquitetura no Brasil do século XX. Foi professor da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA) da antiga Universidade do Brasil, hoje UFRJ, onde ministrou a disciplina *Grandes composições de arquitetura*.

Apresentação à edição, informa-se que a ABCA havia determinado a formação de uma comissão voltada ao assunto, composta, entre outros estudiosos[74], pelo próprio professor Mello Júnior, que ficaria responsável pela seleção e comentário de textos datados desde o século XVI até meados do século XIX.

O tema escolhido por Donato Mello Júnior para tratar da primeira metade do século XIX foi justamente *Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879) e a Reforma da Academia Imperial de Belas Artes em 1855: A Reforma Pedreira*. Além dos comentários e informações gerais acerca do importante momento de revisão dos métodos de ensino na Aiba, o professor transcreve dois textos referentes ao tema: os *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro*[75], de autoria de Porto-alegre e datado de 1853, e os *Estatutos da Academia das Belas Artes – Decreto nº. 1603 de 14 de maio de 1855* (Brasil, 1856).

As anotações registradas pelo professor são bastante gerais, versando sobre o percurso histórico da instituição até àquele tempo de mudanças. Relevante, entretanto, para nosso trabalho, é a informação de que teria sido Félix-Émile Taunay (1795-1881) o primeiro a sugerir a criação de uma cadeira de história da arte na Aiba, ainda em 1848, proposta à altura criticada por Porto-alegre. Mais tarde, seria justamente a solicitação de inclusão dessa cadeira pelo corpo docente o que teria dado início ao movimento que culminaria na reforma de 1855.

O professor faz ainda menção a pesquisa à altura inédita – *História da Cadeira de História da Arte na Academia Imperial das Belas Artes* – objeto de comunicação no Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), em reunião no Rio de Janeiro, no MNBA, em 1980, a que não nos foi possível aceder.

Em 1984, sai o pequeno livro *Arquitetura no Brasil e Araújo Porto Alegre*, escrito pelo professor Francisco Riopardense de Macedo[76], resultante de encomenda, feita pelo

[74] Além do professor Mello Júnior, compunham a comissão o também historiador e crítico Carlos Roberto Maciel Levy, que se dedicaria à segunda metade do século XIX, e a museóloga e crítica Lélia Coelho Frota, que tomaria como recorte de investigação o século XX.

[75] Sobre o texto selecionado para transcrição, vale o registro da explicação apresentada pelo professor: "Aceitando a incumbência [o convite de Pedro II para expor ideias sobre o ensino artístico], o futuro diretor da Academia escreveu até fins de 1853, três 'memórias', cujos originais encontramo-los no Arquivo Nacional. Uma – 'Apontamentos para a organização da Academia Imperial das Belas Artes feitos por ordem de Sua Majestade O Senhor Dom Pedro II', terminada em 29 de novembro de 1853 (Arquivo Nacional – IE7 – 15, folhas 107 a 111 e 117 a 124). Outra – 'Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro', datados de 4 de dezembro (Arquivo Nacional – Códice 807, vol. 14), já divulgado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1932, na sua revista, volume 166, que escolhemos para transcrever como um *flash* curioso e até discutível das ideias artísticas de Porto-alegre antes de dirigir a Academia, convidado que estava por D. Pedro II para orientar a futura reforma. Existe ainda um terceiro fragmento de 'memória', anexa à primeira citada (folhas 112-116), sem assinatura e sem data." (Mello Franco, 1980, p. 27, itálico no original)

[76] Francisco Riopardense de Macedo (1921-2007) foi um historiador, paisagista, poeta, urbanista, artista plástico e engenheiro brasileiro. Foi professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde

Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia do Rio Grande do Sul (CREA-RS), decorrente da eleição de Porto-alegre ao lugar de patrono da Câmara de Arquitetura daquele órgão.

Trata-se de um volume dedicado ao Porto-alegre arquiteto, viés de sua atuação até então pouco estudado em comparação com as demais atividades que exerceu. A obra está dividida em duas partes: a primeira, dedicada à educação do artista, e a segunda, à sua atuação profissional. Aquela contém um capítulo denominado *Europa: terceira fase de sua formação*, em que Macedo trata da viagem de Porto-alegre a Paris e a cidades da Itália, tomando por referência os seus *Apontamentos biográficos*[77]. No que concerne à estadia na Itália, destaca o interesse do artista pela arqueologia: "Uma coisa é certa: o seu grande interesse em Roma era estudar arqueologia, pois logo se matriculou no curso do professor Nebbi [*sic*] e, naquela altura, **tal estudo o estava interessando mais como arquiteto do que como pintor de história**."[78] (Macedo, 1984, p. 50, grifo nosso)

A reforma Pedreira consta entre os temas abarcados pelo oitavo capítulo da obra, *Volta para a Academia*. Desse período, destaca as teses para debate apresentadas pelo diretor da Aiba ao corpo docente em 27 de setembro de 1855, provavelmente com o objetivo de levantar questões para o jornal que pretendia fosse pela instituição editado – *O artista* – intento que nunca chegou a concretizar[79]. Para o autor, seria esse o documento mais importante no que concerne às ideias de Porto-alegre a respeito da arquitetura e do urbanismo.

Riopardense de Macedo destaca também, ainda no âmbito da reforma, a organização da biblioteca e menciona um relatório, datado de 20 de agosto de 1855, escrito por Porto-alegre e enviado ao governo, em que se descreve um projeto de reunião de desenhos e aquarelas feitos em diferentes épocas no Brasil para que, através deles, se pudesse julgar

lecionou história da arte, história das ciências e história dos espaços abertos. Suas pesquisas estiveram concentradas, principalmente, na história do Rio Grande do Sul.

[77] Transcritos por Julia Kovensky e Letícia Squeff (2014, p. 341-351). Riopardense de Macedo é o único autor com que nos deparamos, em nossa pesquisa, que levanta o problema da autoria do documento, escrito em terceira pessoa, a que denomina *Autobiografia*. Para ele, o material teria sido escrito por outra pessoa a partir de informações esparsas encontradas entre os papéis íntimos de Porto-alegre. É Letícia Squeff quem nos esclarece, em uma breve nota de rodapé, que antes de deixar o Brasil em 1959, Porto-alegre confia o texto a João Maximiano Mafra (1823-1908), seu discípulo e colaborador mais próximo na Aiba. É, provavelmente, o genro de Mafra, Carlos de Laet (1847-1927) quem se encarrega de sua publicação no *Jornal do Commercio*, em edição de 19 de maio de 1922. Os originais, por sua vez, foram consignados à Academia Brasileira de Letras e publicados na *Revista da ABL*, volume XXXVII, ano XXII, n. 120, dezembro de 1931. Estas últimas informações, as extraímos de Bueno, 2017.

[78] Refere-se às aulas de arqueologia que Porto-alegre tomou com Antonio Nibby (1792-1839), durante os meses em que permaneceu em Roma, no ano de 1834.

[79] As teses encontram-se em manuscrito resguardado no Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6163 - Atas 1855/1869; não paginado. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em:
<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=12115>. Acesso em: 26 dez. 2025.

o "[...] estado em que vão as artes e se há nelas progressos" (Macedo, 1984, p. 86)[80]. Tomando por referência o diário mantido por Porto-alegre enquanto diretor da Aiba, que há pouco mencionamos, Macedo entende, assim como o professor Alfredo Galvão (1980), o projeto da pinacoteca como uma empresa mais ampla, de constituição de um museu de arte. Coloca, enfim, grande ênfase sobre o ensino industrial, com a proposta de formação de trabalhadores para as artes mecânicas, e as relações que, a partir dessa reforma se estreitam, entre a Aiba e o Conservatório de Música[81].

Em 2000, a professora e pesquisadora Helena da Cunha Uzeda[82] defende a dissertação de mestrado *O ensino de arquitetura no contexto da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*: 1816-1889. Desenvolvida no PPGAV/UFRJ, a obra pode ser considerada a mais completa acerca do ensino de arquitetura na Aiba ao longo do século XIX. Dela, interessa-nos, sobretudo, o terceiro capítulo, em que, após explanação acerca das academias de belas artes como fenômeno internacional e do ensino de arquitetura no cenário parisiense, a autora trata, efetivamente, do caso da escola brasileira. No item intitulado *1854-1889 – Os ventos reformistas e românticos do IIº. Império*, Uzeda recorda-nos de que Porto-alegre foi o primeiro brasileiro a assumir a direção da Academia. Assim como para o professor Alfredo Galvão (1959), também para Uzeda o aspecto mais importante da reforma Pedreira foi a descentralização do ensino a partir da criação de cadeiras específicas, como *Desenho de ornatos*, *Desenho geométrico* e *Architectura civil*, além da seção *Sciencias accessorias*. A mudança permitiria a inserção dos arquitetos em um mundo prático, que pouco a pouco se configurava a partir do novo paradigma industrial.

Segundo a autora, a reforma de 1855 estava à frente da realidade e das possibilidades da Academia à altura, que carecia de alunos de bom nível, espaço físico, verbas e, sobretudo, da cooperação de parte significativa dos professores. Apesar disso, as mudanças promovidas por Porto-alegre nos estatutos da instituição teriam definido um padrão bem-sucedido de ensino artístico, que continuaria a ser adotado pela ENBA após a Proclamação da República.

[80] O autor registra pertencer o documento ao Arquivo Nacional, códice IE7, 6, página 391. Nós encontramos as informações referenciadas no seguinte manuscrito: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 84 (frente e verso) e f. 85 (frente), integralmente transcrito no Apêndice E desta tese. O documento está disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=2062>. Acesso em: 26 dez. 2025.

[81] Os estatutos de 1855 (Brasil, 1856) incorporam o Conservatório de Música à estrutura da Aiba, com vistas a viabilizar o projeto de Porto-alegre para a construção da música e do teatro nacionais.

[82] Helena da Cunha Uzeda é professora associada do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Seus campos de interesse são museologia e museografia, história da arquitetura do Rio de Janeiro e acervos museológicos (arte sacra, ourivesaria e prataria). A dissertação que aqui estudamos foi concebida sob a orientação da professora doutora Denise da Silva Gonçalves e coorientação da professora doutora Sonia Gomes Pereira.

Apesar de ressaltar – tal como boa parte dos autores lidos – o estímulo, no âmbito da reforma de Porto-alegre, de uma formação voltada para a indústria, é Uzeda quem nos apresenta os dados mais relevantes que pudemos localizar acerca da disciplina *Historia das artes, esthetica e archeologia*, que a autora desdobra em três cursos. Relembra a intenção de Taunay de instaurar a cadeira ainda em 1848 e o fato de que ela efetivamente só teve início em 1870, quando foi assumida pelo pintor paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), remanejado da cadeira de *Desenho figurado*. Segue descrevendo a estrutura do curso:

> Essas três disciplinas [História da arte, Estética e Arqueologia] só poderiam ser frequentadas por aqueles que já tivessem completado três anos de estudo na Academia. Oferecendo, além de aulas teóricas, demonstrações gráficas e plásticas através de modelos, as aulas da cadeira distribuíam-se por três anos: o primeiro de história, o segundo de estética e o terceiro de arqueologia. Foi transferida para o turno da noite em 1871 numa tentativa de facilitar o acesso à disciplina, o que acabaria não surtindo efeito, já que a cadeira contaria com apenas um aluno inscrito em 1875. Para o então diretor Antônio Nicolau Tolentino (1811-1888) esse baixo interesse se justificava pelo quase analfabetismo dos alunos da Academia. Como consequência, em 1876 a disciplina deixaria de ser oferecida por falta total de alunos, sendo o professor dispensado e só voltando a funcionar em 1879. O professor Pedro Américo, apesar de jubilado apenas em 1890, interromperia por diversas vezes suas atividades acadêmicas por motivos de saúde ou por comprometimento com a execução de suas obras, sendo substituído interinamente nessas ocasiões por Antônio José Barbosa (1873-75), Teófilo das Neves Leão (1879-90) e Luiz Gonzaga Duque Estrada (1890-91)[83]. (Uzeda, 2000, p. 169-170)

Menciona, tal como Riopardense de Macedo (1984), as teses compartilhadas por Porto-alegre com o corpo docente da Academia durante a segunda sessão pública de 1855. Delas, sublinha o questionamento por parte do artista em relação ao monopólio das referências greco-romanas na formação do arquiteto e sua argumentação em defesa de uma arte simplificada com vistas a acelerar a produção, preconizando o que chama de "racionalização decorativa" e antecipando posicionamentos que se manifestariam concretamente somente sete décadas mais tarde. Uzeda não associa, porém, as proposições descritas à viagem de formação ou aos escritos do barão de Santo Ângelo.

Outro trabalho que consideramos relevante é a tese de autoria de Cybele Vidal Fernandes[84], intitulada *Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850/1890* e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ em 2001. A pesquisadora estuda os processos de formação do artista, de

[83] Algumas páginas adiante, a autora apresenta, inclusive, o programa da disciplina para o ano de 1888, sobre o qual comenta: "Chamamos a atenção para o espaço dedicado no currículo ao estudo das obras medievais e para a incorporação dos valores do sublime e da arte romântica." (Uzeda, 2000, p. 188)

[84] Cybele Vidal Fernandes é professora da Escola de Belas Artes da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da mesma escola. Suas pesquisas estão concentradas no ensino acadêmico de arte no século XIX no Brasil e na produção artística do Brasil colônia, com ênfase nos artistas e artífices. A tese ora em análise foi orientada pelo professor doutor Manoel Luiz Salgado Guimarães.

produção da obra de arte e de sua consagração entre a implantação da Reforma Pedreira, a 14 de maio de 1855, e a Reforma Republicana, assinada a 8 de novembro de 1890, que criou a Escola Nacional de Belas Artes e o Conselho Superior das Belas Artes.

Interessam-nos, essencialmente, dois capítulos: *Manuel de Araújo Porto-alegre. A serviço da Academia e a serviço do Império*, dedicado justamente às atividades do artista enquanto professor e diretor da Aiba, e *Ensino artístico na AIBA*, em que Fernandes estuda os estatutos de 1855, ao lado de alterações e regulamentações complementares. Realizando extensa pesquisa documental, interessa à autora saber de que forma a Academia teria respondido ao projeto centralizador de definição dos marcos e símbolos da nação implantado desde a ruptura política com Portugal. Seu *corpus documental* é constituído, sobretudo, por fontes referentes às metodologias de ensino.

Faz-se menção à centralidade dos espaços da biblioteca e da pinacoteca na reforma, bem como à intenção, aventada por Porto-alegre, de publicar-se o periódico *O artista*, em que se discutiriam temas ligados aos diferentes ramos das artes. Informação de destaque para nossa investigação é a referência a documento em que Porto-alegre solicita aos professores a exposição de ideias para a decoração da sanca da pinacoteca. Fernandes acrescenta que seria Victor Meirelles o responsável por executar o trabalho:

> Porto-alegre desejava que essa decoração fosse realizada por Victor Meirelles, que naquela época era pensionista da Academia, segundo comentário em carta datada de 07/07/1858: 'Copie algumas *grissailles* porque ao chegar aqui terá logo o teto da Pinacoteca para executar, obra que lhe levará talvez mais de um ano.'" (Fernandes, 2001, p. 97)

Cabe a nota de que todo o texto é construído tomando-se a escola francesa como régua para a medição da qualidade do ensino na academia brasileira, trabalhando-se sempre, mesmo que não expressamente, a partir das noções de "centro" e "periferia".

Uma das autoras mais relevantes no conjunto dos estudos biográficos dedicados a Araújo Porto-alegre é Letícia Squeff[85]. Seu nome aparecerá, portanto, diversas vezes nesta seção. O primeiro trabalho localizado em que a estudiosa trata do artista é o artigo *Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense*, incluído em número de 2003 da revista *Rotunda*. Como o título sugere, nele, a autora analisa o texto *Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense*, que compila os resultados das investigações empreendidas por Porto-alegre nos arquivos eclesiásticos da corte. Como já registramos, a *Memoria* foi publicada em edição de 1841 da *Revista do IHGB* e precede uma série de outros textos de autoria de Porto-alegre dedicados à história das artes no Brasil.

[85] Letícia Squeff é professora associada do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Em seus estudos, trata de pintura brasileira e sul-americana, colecionismo e exposições de arte em finais do século XIX e princípios do XX.

Converteu-se, assim, em um de seus escritos mais lidos e estudados, a que, posteriormente, recorreram expressivos historiadores e críticos de arte.

Evocando o texto de Rodrigo Mello Franco (1944), a reflexão de Squeff concentra-se no problema de elevarem-se à condição de artistas artesãos de origem humilde – alguns dos quais ex-escravizados – e ainda nas dificuldades em posicioná-los como aqueles que haviam realizado as obras mais notáveis do passado do Império. É assim que a autora define a "escola de pintura fluminense" como uma tradição inventada, com seu criador recorrendo todo o tempo a referências europeias como régua para atribuição de valor, tornando-se instrumento útil, inclusive, para legitimar os artistas formados posteriormente pela Aiba.

Em sua tese de doutorado, *Arquitetos do Brasil imperial: a obra arquitetônica dos primeiros alunos da Academia Imperial de Belas Artes*, defendida em 2004, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ, nosso orientador, o professor doutor Gustavo Rocha-Peixoto, dedica-se a estudar o pensamento e a produção de arquitetura dos quatro mais importantes arquitetos da geração que estudou na Aiba entre 1826 e 1855[86]. Escolhe justamente a reforma Pedreira como marco definidor, a jusante, de seu recorte temporal. É assim que trata da vida e da obra de Porto-alegre, mas também de Joaquim Cândido Guillobel (1795-1859), José Maria Jacintho Rebello (1821-1879) e Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911). A cada um deles, dedica um capítulo da tese.

Com seu trabalho, Rocha-Peixoto pretende demonstrar que, no conjunto das obras dos principais realizadores dessa geração, houve tentativas de superação do modelo classicista em que haviam sido educados. Acerca de Porto-alegre, o professor realiza criteriosa revisão bibliográfica e lhe dedica o primeiro capítulo, a que intitula *Classicismo renitente*. O artista é tomado sobretudo a partir de sua teoria da arte e da arquitetura no Brasil, que o professor Gustavo classifica como "pioneira" (Rocha-Peixoto, 2004, p. 5). Assim, a superação do classicismo dos mestres na Academia se teria dado, em Porto-alegre, através de sua produção teórica, uma vez que seu fazer arquitetônico [87]

[86] Tese orientada pelo professor doutor Afonso Carlos Marques dos Santos.

[87] Ainda na introdução da tese, é organizada, em uma tabela síntese, a coleção de obras de arquitetura a ser analisada em seu escopo. Esse esforço de sistematização ajuda-nos a estabelecer um resumo das atividades empreendidas pelo Araújo Porto-alegre arquiteto: "Nos anos 1840, no começo do reinado de d. Pedro II, realizou obras de reforma interna no **Paço da cidade** e uma intervenção para unificação arquitetônica e estilística no **Paço de São Cristóvão** além da **Varanda da Coroação** e de um **Arco do Triunfo** na entrada do Campo de Sant'Ana defronte da rua de São Pedro, obras efêmeras de decoração urbana para as festividades da coroação. No decênio de 1850 projetou a antiga sede do **Banco do Brasil** na rua da Alfândega e a **Alfândega**, ambos demolidos no s. XX. Além disso projetou um edifício para **a Escola de Medicina** que nunca chegou a ser executado." (Rocha-Peixoto, 2004, p. 22, grifos no original)

demonstraria uma persistência formal clássica, derivando daí o título do capítulo a ele dedicado.

O professor Gustavo destaca, assim como Barata (1980), a experiência da viagem como essencial para que aquele jovem estudante entrasse em contato com as referências românticas então em voga na Paris por ele frequentada, referências essas que lhe teriam permitido a conformação do sentimento nativista que permearia toda a sua obra ao longo dos anos seguintes[88]. Para mais, a experiência de viagem é considerada, sobretudo, a partir da aproximação do então estudante com o campo da literatura, enfatizando-se as trocas e a produção coletiva que empreendeu com os colegas Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, bem como o sucesso, alcançado na Paris daquela altura, pela obra de Victor Hugo (1802-1885).

É assim então que aqueles três jovens brasileiros, a que o professor Gustavo denomina "o grupo de Paris" (Rocha-Peixoto, 2004, p. 90), teriam, cem anos antes de Vargas, desenvolvido "[...] um sentimento romântico e patriótico, forte e bem pronunciado que se coloca no início da linha que desembocaria nas definições modernistas geradas no ambiente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante a era Vargas."[89] (Rocha-Peixoto, 2004, p. 117).

No que toca ao estudo dos escritos de Porto-alegre, têm destaque as já referidas *Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense* (1841) e a *Iconographia brazileira* (1856), publicadas ambas na *Revista do IHGB*. Para o professor, a pesquisa sobre as origens da arte brasileira de que eles resultam poderia ser compreendida como "pioneira" e mesmo "revolucionária" (Rocha-Peixoto, 2004, p. 147). Os sentimentos antagônicos e as vontades contraditórias que permeiam a iniciativa historiográfica de Porto-alegre teriam exigido, para que pudessem ser acomodados, escolha e reunião: encruzilhada que sugere o Ecletismo, sistema filosófico proposto no início do século XIX pelo filósofo francês Victor Cousin (1792-1867). Apesar de não tratar da reforma, a atenção, presente na tese, à produção de Porto-alegre enquanto historiador, teórico e crítico de arte é, para nosso trabalho, de grande valia.

[88] Menciona, inclusive, o suicídio que, em 1835, cometera seu mestre de pintura, Antoine-Jean Gros (1771-1835), episódio que, na concepção de Rocha-Peixoto, não pode ser desprezado na formação "antiacadêmica" (2004, p. 94) de Porto-alegre.

[89] Vale, aqui, o registro da cuidadosa descrição feita, ainda na introdução à tese, do curso ministrado por Ernesto da Cunha de Araújo Viana (1852-1920), em 1914, no IHGB, cujo título é *Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular*. Rodrigo Mello Franco de Andrade (1944), no texto que mencionamos na abertura desta seção, aponta que a obra incompleta de Porto-alegre teria suscitado a realização desse curso, de modo que ele se teria estabelecido como uma continuação e um complemento da *Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense* (1841). Em sua tese, Gustavo Rocha-Peixoto recorda-nos de que Lucio Costa (1902-1998) fora leitor de Araújo Viana.

Também de 2004 é o livro *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*, de autoria da há pouco mencionada Letícia Squeff e derivado de sua pesquisa de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP)[90]. Trata-se, muito provavelmente, do estudo monográfico mais completo dedicado ao artista. Seu trabalho tem-nos auxiliado a pensar um sem-número de questões em nossa pesquisa e a ele nos referiremos com frequência, ao longo de nosso texto.

No livro, a pesquisadora concentra-se sobre o fazer de Porto-alegre enquanto homem de letras, reservando atenção apenas excepcional a seu trabalho como pintor. Ao contrário do que há pouco vimos em Rocha-Peixoto (2004), nele, praticamente não se abordam suas contribuições como arquiteto. Dos seis capítulos que compõem o volume, três nos interessam sobremaneira: *A arte é palco da história* (quarto capítulo), *Malogros e progressos* (quinto) e *As cores da nação* (sexto).

A arte é palco da história trata do fazer historiográfico em Porto-alegre desde a sua participação no Institut historique de France (IHF), em sessão do órgão de 1834, com a leitura do texto *Memória sobre as ciências, letras e artes no Brasil*, escrito em parceria com Gonçalves de Magalhães e Torres Homem e que, mais tarde, seria publicado sob o título *Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil por três brasileiros membros do Instituto Histórico*, na obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Debret, 1940, t. 2, p.98-109). Para Squeff, é essa aproximação ao órgão francês o que garantirá que Porto-alegre se converta, mais tarde, em figura de destaque no IHGB. Na instituição brasileira, o barão de Santo Ângelo exerceria a função de diretor da seção de Arqueologia e Etnografia e de orador, posição que lhe exigia o emprego da abordagem biográfica como referência para a construção de um panteão dos homens ilustres do Império. Tal abordagem, como vimos, seria também adotada em seu ofício de historiador.

A autora informa-nos que aquele que recebera a incumbência de Debret de se converter no "historiógrafo do Brasil" escreveu, aproximadamente, 40 artigos versando sobre assuntos artísticos. Assim como o professor Gustavo (2004), Squeff dedica extensa análise à *Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense* (1841) – incorporando reflexões já presentes no artigo de 2003 – e à *Iconographia brazileira* (1856). Sobre esta última, informa ter sido o preâmbulo de uma obra maior, que se converteria em ambicioso trabalho sobre a história da arte no Brasil, projeto que nunca conseguiu levar a termo. Tratar-se-ia de empreitada semelhante ao que propusera em suas intenções de

[90] Dissertação orientada pelo professor doutor Elias Thomé Saliba.

reforma da biblioteca da Aiba, enquanto diretor, conforme a descrição de Riopardense de Macedo (1984).

O excerto a seguir resume a interpretação de Squeff acerca dos intentos historiográficos de Porto-alegre em termos de periodização e, portanto, no que concerne aos esforços necessários à constituição de uma tradição:

> Enquanto na Europa o historiador da arte já contava com uma periodização estabelecida em suas linhas gerais, aqui se fazia necessário "constituir" uma tradição. Ou seja, coube a Porto Alegre verdadeiramente fundar uma interpretação da história da arte brasileira, começando por definir os elementos da questão: história, arte, artistas. Escreveu uma história que se inicia com a escola fluminense, passa por Manuel Dias, tem em Francisco Pedro do Amaral o ponto de inflexão, no encontro com a pedagogia de Debret, e culmina com o Neoclassicismo. Desse ponto de vista, e a despeito de ter escrito apenas alguns artigos sobre o assunto, pode-se dizer que Porto Alegre foi, de fato, **o criador de uma história das artes brasileiras**. (Squeff, 2004, p. 158, grifo nosso)

Em *Malogros e progressos*, a autora trata, especificamente, da reforma Pedreira[91]. Realiza exercício de enquadramento dessa empresa no amplo projeto educacional de que fez parte, cujo objetivo primordial consistia em conduzir ao alinhamento do Império com as nações ditas "civilizadas"[92]. Após descrever, em linhas gerais, as mudanças empreendidas, conforme as determinações dos estatutos de 1855 (Brasil, 1856), Squeff se concentra, como boa parte dos autores, no problema do ensino técnico, entendendo as relações entre arte e indústria como "[...] núcleo das reflexões culturais e metodológicas sobre o ensino da arte no Segundo Reinado." (Squeff, 2004, p. 183). Reflete também acerca do empenho de Porto-alegre, em seu projeto de reforma, para demarcar claramente as diferenças entre o escravizado e o simples artífice, de um lado, e o artista, de outro.

É sintomática da lacuna que, aqui, pretendemos enfrentar que Squeff trate, em capítulos separados, da escrita da história da arte em Porto-alegre e da reforma Pedreira, apartando historiador e reformador. Em nossa acepção, a própria ação historiográfica por ele empreendida contribui para a "invenção" do lugar do artista na sociedade do Brasil do Segundo Império, na medida em que parece situar o ensino de arte oficial a partir da fundação da Aiba, em 1816, como fundamental à elevação do artista a um novo estatuto social. O que nos parece, no entanto, é que a observação da reforma a partir,

[91] Em 2000, a autora já havia publicado o artigo *A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista*. Provavelmente derivado, tal como o livro, de sua pesquisa de mestrado, seu conteúdo é bastante semelhante àquele do capítulo ora em análise.

[92] Tratava-se de projeto centralizador de uniformização da instrução no Império levado adiante pelo ministro Luís Pedreira do Couto Ferraz, o visconde do Bom Retiro (1818-1886). A reforma abrangeu a divisão entre os ensinos elementar e secundário, além de intervenções no Colégio Pedro II, nos cursos jurídicos, na Academia Militar, na Escola de Medicina, na Aiba e no Conservatório de Música, tendo, ainda, incluído a criação do Imperial Instituto para Meninos Cegos.

principalmente, de sua dimensão técnica tem dificultado a aproximação ao tema relevante que é o lugar, nela ocupado, pela história.

De todo modo, as relações entre reforma e história começam a ser aventadas no último capítulo do livro, *As cores da nação*, em que Squeff associa o fazer historiográfico em Porto-alegre à proposta de invenção de uma arte "nacional". Para a autora, no projeto de reorganização do ensino na Aiba, essa proposta se concretizaria, mormente, nas mudanças pensadas para o ensino de pintura de paisagem. Menciona, também, as intervenções propostas para a biblioteca e a criação da pinacoteca da instituição, bem como as mudanças relativas às normas para os pensionistas na Europa:

> Nesse contexto, a biblioteca especializada em estampas de assuntos nacionais, a "pinacoteca-arquivo" do Império, as normas para pensionistas, bem como os cursos de pintura de paisagem e de pintura histórica, podem ser compreendidos como um sistema pedagógico integrado. Englobando um repertório que congregava elementos da tradição artística ocidental e da "tradição brasileira", o ensino acadêmico poderia concorrer para a formação de uma "arte brasileira". (Squeff, 2004, p. 220)

Entendemos que, nesse capítulo final, a estudiosa abre um caminho de pesquisa, que temos, aqui, a intenção de aprofundar. Squeff concentra-se na relação entre a reforma e a produção de uma arte "nacional", mas não trata, propriamente, do problema do ensino da história. Disserta sobre as mudanças que se processaram nas disciplinas de *Pintura de paisagem, flores e animaes* e de *Pintura histórica*, mas não faz referência, propriamente, ao ensino de história da arte. Menciona as reformas da biblioteca e da pinacoteca, sem, no entanto, aprofundar-se sobre a constituição de seu acervo e nem associá-las ao que o jovem Porto-alegre havia experienciado em sua estada europeia. Apesar disso, pelo que pudemos verificar em nossos levantamentos, a professora Squeff foi a primeira a estabelecer tais relações, ao se debruçar sobre o problema da constituição de uma tradição artística nacional. Chega mesmo a afirmar, na conclusão de seu trabalho, que:

> Mais tarde [após o início das pesquisas realizadas no IHGB], à frente da Academia Imperial de Belas Artes, quis familiarizar os contemporâneos com aquele passado, por meio de estratégias de ensino e da criação de acervos especializados na biblioteca e na pinacoteca da instituição. **Aqui, o reformador da academia encontrou o historiador.** (Squeff, 2004, p. 245, grifo nosso)

No ano seguinte ao do lançamento do livro de Squeff e da defesa da tese de Rocha-Peixoto, Isis Pimentel de Castro[93] apresenta monografia para graduar-se em história

[93] Isis Pimentel de Castro é professora de história do ensino básico e superior e de pós-graduação do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Interessa-se pelas relações entre as narrativas sobre o passado, seja na arte ou na educação, e a disciplina História, por meio das instituições, dos intelectuais e de suas produções. A monografia foi orientada pelo professor doutor Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães.

também pelo IFCS da UFRJ. No volume, intitulado *Arte & história em Araújo Porto-alegre: a cadeira de pintura histórica na reforma Pedreira*, Castro trata das medidas tomadas pelo barão de Santo Ângelo, enquanto diretor da Aiba, com vistas a adequar a instituição ao projeto civilizatório do Estado Imperial, principalmente através da pintura histórica.

Segundo a autora, o aparecimento da pintura histórica voltada à representação dos grandes eventos da nação, a partir da Exposição Geral de 1863, derivou das mudanças implementadas na revisão do ensino de 1855. Entende, consequentemente, que a reforma propiciou a criação de uma "arte brasileira", a partir do questionamento da doutrina estabelecida e do revestimento da produção artística com uma identidade nacional, tomando as pinturas históricas como peças-chave para esse deslocamento. Para tanto, foi central a preocupação de Araújo Porto-alegre em romper com o ensino baseado na cópia, incitando os estudantes à imaginação.

Em 2008, Rafael Cardoso[94] publica, na revista *19&20*, o artigo *A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico*, em que faz referência ao tema do ensino dos ofícios como base para a conformação do projeto original de Joachim Lebreton (1760-1819). A reforma Pedreira é tratada no trabalho a partir dessa ótica, qual seja, a da união entre arte e indústria. Cardoso aponta Porto-alegre como um dos primeiros que, entre nós, atentariam para a necessária associação entre as duas instâncias no âmbito do ensino. A sua proposta para a criação de escolas industriais para a educação de operários, enquanto vereador substituto da cidade do Rio de Janeiro[95], pode ser tomada como a origem da encomenda que recebera, por parte do Imperador Pedro II, para a elaboração do projeto de reforma para a Aiba.

Apesar de abordá-lo apenas transversalmente, Cardoso reafirma o que Uzeda (2000) havia-nos comentado acerca do ensino de história da arte, isto é, que, em 1871, diante do grande afluxo de alunos para o curso noturno da Academia, as aulas da disciplina *Historia das artes, esthetica e archeologia* foram transferidas para aquele turno. O objetivo da mudança seria obter, para aquelas aulas, uma quantidade maior de matrículas. Situação anômala, segundo o autor, uma vez que, na Europa, os estudos teóricos eram reservados aos alunos das belas artes.

No ano seguinte, uma edição temática da *Revista Brasil-Europa*, dedicada ao tópico *Presença de brasileiros em Paris. Questões de consciência histórica e identidade*, inclui

[94] Rafael Cardoso é historiador da arte e escritor. Pesquisa história da arte e do *design* no Brasil dos séculos XIX e XX. É membro do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisador visitante na Freie Universität Berlin (Lateinamerika-Institut), além de atuar como curador independente.
[95] Porto-alegre exerce o cargo de vereador suplente na Câmara Municipal do Rio de Janeiro entre os anos de 1853 e 1856, aproximadamente. Sobre o assunto, conferir Peixoto, 2013.

artigo do professor Antonio Alexandre Bispo[96] centrado na viagem de formação de Porto-alegre. Intitulado *Manuel de Araújo Porto-Alegre, Barão de Santo Ângelo (1806-1879) à luz de Alexander von Humboldt (1769-1859). A natureza pela face misteriosa do coração*, o texto aborda sua passagem pela Itália. Comentando sobre os estudos empreendidos sob orientação do arqueólogo romano Antonio Nibby e seu fascínio pela cidade meridional de Nápoles, ressalta o papel do pensamento religioso nas concepções daquele Porto-alegre em formação. Essa dimensão espiritual encontraria entrada para manifestar-se não em obras de temática religiosa, mas, especialmente, nas representações da natureza. Segundo o autor, o mundo perceptível é agora visto na sua temporalidade e entendido como sinal de uma realidade superior, por sua vez, atemporal. E segue: "A paisagem surge assim como lembrança da transformabilidade do mundo visível, passageiro como as obras do homem que se transformam em ruínas." (Bispo, 2009, não paginado). Mesmo que Bispo não estabeleça correlações com os escritos ou a reforma na Aiba, essa inferência é central para a construção de nosso problema de pesquisa. O professor sublinha, ainda, o lugar de destaque ocupado por Almeida Garrett (1799-1854) para despertar, em Porto-alegre, o interesse pela linguagem poética. O contato com Garrett, durante a estada parisiense do artista, merece, em nosso entendimento, atenção mais zelosa.

Também de 2009, é a dissertação *Manuel de Araújo Porto-alegre, reflexões sobre o historiador*, de autoria de Paula Ferrari[97] e apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História Social da Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Volume para nós da maior relevância, em que Ferrari busca refletir sobre como se dá a passagem do pintor de história ao historiador da arte e da nação. Para realizá-lo, debruça-se sobre as fontes acondicionadas no IHGB, tanto aquelas publicadas na revista do Instituto – como a *Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense* e a *Iconographia Brazileira*[98] – quanto os manuscritos que ali se encontram preservados. Sobre a

[96] Antonio Alexandre Bispo é professor do Instituto de Musicologia da Faculdade de Filosofia da Universidade de Colonia. Interessa-se por temas diversos de pesquisa, dentre os quais, destacamos: os estudos culturais em relações internacionais; os desenvolvimentos culturais transatlântico-interamericanos e interoceânicos; os estudos de condução científico-cultural da Arquitetura e Urbanística; as migrações, colonialismo e identidade – alemães no Brasil, brasileiros na Europa; e os estudos de redes, relações e cooperações intelectuais.

[97] Paula Ferrari é graduada em história pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e mestra em história social da cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Seus interesses profissionais e de pesquisa incluem história da arte, história da cultura e patrimônio e ensino de história. A dissertação foi orientada pela professora doutora Maraliz de Castro Vieira Christo.

[98] Vale, aqui, registrar como a autora concebe a história da arte em Manuel de Araújo Porto-alegre: "A história da arte de Araújo Porto-alegre pode ser pensada de três formas: como história dos artistas, como desenvolvimento das formas e como estética. A história dos artistas se aproxima mais da produção do IHGB e valoriza a biografia do artista. A história da estética é mais preocupada com pressupostos teóricos que estabeleçam elementos conformadores da arte, mais próxima da tendência da filosofia da história. O desenvolvimento das formas, ou história plástica foca o olhar propriamente no objeto de arte, partindo de uma ekphrasis passa a estabelecer a iconografia para, depois de compor o conjunto observado, focar em elementos estratégicos, finalizando com a significação histórica através da iconologia." (Ferrari, 2009, p. 82)

Iconographia, tal como Squeff (2004), afirma que seria parte de um estudo maior, composto por uma coleção de imagens a que se adicionariam notícias biográficas, perseguindo-se um pensamento nacional. Segundo Ferrari, a empreitada ter-se-ia interrompido pelas graves enfermidades que o acometeram e por sua atuação à frente da Aiba.

A autora aborda a experiência da travessia do Atlântico, destacando o contato efetivo que se teria estabelecido entre o artista-historiador e o arqueólogo francês autodidata Alexandre Lenoir (1761-1839). Simultaneamente, tece ligações – para nós, da maior relevância – entre esses processos de formação e as pautas em que se envolve no Brasil. Quanto à reforma, situa-a no entroncamento entre passado e futuro: "Nesses termos, a Reforma da Academia é indispensável à história da nação, segundo Porto Alegre. Sua produção salvaria os homens finados e presentes do esquecimento e também elevaria o futuro, numa prova material da civilização brasileira." (Ferrari, 2009, p. 23)

Apoiando-se, em certos momentos de seu texto, nos mesmos aportes teóricos a que aqui recorreremos, a autora interpreta o fazer historiográfico, em Araújo Porto-alegre, entre duas concepções de tempo histórico. A primeira, que se vai manifestar quando o artista organiza e seleciona fatos memoráveis para a nação futura, estabelecer-se-ia nos limites da história como mestra da vida. Já a segunda, associada a suas intenções de enquadrar o presente nas balizas do passado, resulta em um tempo pensado de forma linear, dotado de um progresso contínuo, passível, portanto, de interpretar-se a partir de uma noção moderna de história.

No ano seguinte, a professora Cybele Vidal Fernandes apresenta, no seminário *O ensino artístico, a história da arte e o Museu Dom João VI*, a comunicação *A consolidação da reforma Pedreira a partir das teses de Porto-alegre em 1855*, de que deriva artigo homônimo incluído nos anais do evento. Nesse trabalho, a autora concentra-se naquelas teses para debate apresentadas por Porto-alegre ao corpo docente da Aiba na segunda sessão pública de 1855.

A estudiosa inicia seu texto discorrendo sobre o papel da Académie des beaux-arts na estrutura do ensino artístico em França. Aponta que, nela, eram organizadas reuniões regulares em que se discutiam extensamente conceitos e soluções estéticas a partir de obras de grandes pintores ou escultores. De tais discussões, resultavam publicações que, pouco a pouco, solidificavam princípios que se converteriam em cânones adotados pela própria Académie. Essa condição era significativamente diferente no Brasil, onde o principal encargo da Aiba consistia na formação prática do aluno. Nesse sentido, a disciplina *Historia das artes, esthetica e archeologia* teria papel fundamental para converter a instituição brasileira em lugar de reflexão e estabelecimento de princípios

estéticos, para além do treinamento prático. Assim, permaneceriam sem justificativa, segundo a pesquisadora, o longo tempo decorrido até que se designasse um professor para a cadeira e, sobretudo, o fato de o próprio Porto-alegre não a ter assumido, uma vez ter ele sido indicado para a posição pelo imperador.

As trinta teses são em seguida apresentadas não na ordem em que aparecem na respectiva ata, mas agrupadas por assuntos: (i) *Temas em Arquitetura*, (ii) *Temas em Pintura e Fotografia*, (iii) *Temas em Desenvolvimento do Gosto e do Ensino*, (iv) *Temas em Escultura, Pintura e Desenho*, (v) *Temas em Azulejo e Decoração*, (vi) *Temas em Cerâmica e Gravura*, (vii) *Temas em Cenografia e Música*. A autora as considera como a primeira proposta de estudos temáticos que, em conformidade com os novos estatutos, sugeria uma nova filosofia para o ensino da instituição. Ela informa-nos, no entanto, praticamente não ter havido respostas, por parte dos demais professores, à demanda de Porto-alegre, fosse por questões políticas ou por efetiva incapacidade. Os temas enunciados, entretanto, são para nós de grande relevância, na medida em que nos apontam os conteúdos de história, teoria e crítica de arte que impregnavam o pensamento de Porto-alegre no tempo em que desempenhou a função de diretor.

No mesmo volume em que é publicado o artigo de Cybele Fernandes, Letícia Squeff nos apresenta *A reforma Pedreira (1854-57) e seus desdobramentos: uma reavaliação*, em que retoma questões levantadas em seu livro de 2004. Trata, agora, especificamente das contradições de criar-se um curso dedicado aos ofícios em uma sociedade escravista e estamental. Discute a intenção de demarcação, no âmbito da reforma, dos territórios de ação do artista e do artífice, bem como de seu lugar social, tema enfrentado na obra de 2004, mas aqui aprofundado. Segundo a professora, mesmo os artistas negros ter-se-iam beneficiado, ao longo do século XIX, do prestígio da Academia, conquistando, através dela, legitimidade e certa ascensão social.

Indica – para nós, ponto importante – que um aspecto ainda pouco abordado da administração de Porto-alegre é o encaminhamento dado à pinacoteca, tema relevante, uma vez ser essa coleção a origem do acervo do Museu Dom João VI e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). A discussão, levantada ao final do texto, é reservada para outra oportunidade.

E é assim então que a autora lança, dois anos mais tarde, o livro *Uma galeria para o Império. A coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*, resultante de seus estudos de doutoramento. Nele, perseguindo os processos de constituição da chamada "Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira", apresentada pela primeira vez na 25ª Exposição Geral de 1879, a autora aborda pontos que atravessam nosso projeto de investigação. No terceiro capítulo da obra, *Da*

pinacoteca à coleção, por exemplo, reconstitui os movimentos de organização da coleção de pinturas ao longo da história da Aiba, registrando as contribuições de seus diferentes diretores. Recorda que a proposta de uma galeria de quadros já estava colocada nos planos de Lebreton. Destaca, porém, a cooperação para a empreitada, por parte de Porto-alegre em meados do século, tornada letra de lei através dos novos estatutos (Brasil, 1856). As instruções instituíram o novo cargo de "Restaurador de quadros e Conservador da Pinacotheca", além de definirem a vocação pública da coleção ao permitirem a frequência livre a qualquer interessado[99]. Afirma então a autora ter sido o artista o responsável pela primeira experiência de arte pública do Rio de Janeiro. Curiosamente, não comenta sobre a construção, àquela altura, de um edifício próprio para abrigar confortavelmente a seção do estabelecimento.

No capítulo seguinte, *Um problema para os artistas*, Squeff trata da noção de "escola de pintura", tomada de empréstimo do historiador da arte, filólogo e arqueólogo italiano Luigi Lanzi (1732-1810), a partir do modelo de "galleria progressiva"[100]. Retoma as "teses para debate", inferindo que, diante da demissão prematura de Porto-alegre, não teria havido tempo suficiente para que se pudessem aprofundar. Para ela, entretanto, as questões que ali são levantadas sintetizariam demandas que iriam mobilizar artistas e professores e se materializariam, em 1879, na "coleção escola brasileira". Ainda nesse capítulo, realiza análise do arranjo do novo espaço da biblioteca. Era justo ali que os estudantes encontravam oportunidade para aprender sobre o repertório da história da arte ocidental e também local. Consequentemente, segundo a autora, a tradição tinha papel basilar no modo como o diretor entendia a sua função. Por isso, além da alegoria pintada no teto por Jean-León Pallière Grandjean Ferreira (1823-1887)[101], dispunham-se, nas paredes da sala, telas dos discípulos ilustres da instituição, estabelecendo-se aí um centro irradiador: a Europa e seus artistas, em torno dos quais a produção nacional deveria orbitar.

Nesse mesmo ano de 2012, Lucas La-Bella Costa[102] coloca-nos diante, novamente, do Porto-alegre historiador. Para a obtenção do título de licenciado em história, apresenta,

[99] No *Titulo XIII*: *Do pessoal*; *Capitulo VI*: *Do Restaurador de quadros e Conservador da Pinacotheca*. (Brasil, 1856, p. 424).
[100] O abade emprega o modelo para reorganizar a coleção da Galleria degli Uffizi, tarefa que empreende a partir de 1775, na posição de vice-diretor. A "galleria progressiva" prevê a disposição cronológica e sequencial de quadros, instituindo uma história da pintura desde o tardo-medievo e início do Renascimento – os denominados "primitivos" – até as obras recentes, estabelecendo-se a noção de "escola regional" ou "nacional" e os princípios do que se pode tomar como o museu "moderno".
[101] O óleo *Alegoria às artes* – ou *Alegoria à reforma dos estatutos* – foi encomendado à Pallière, neto de Grandjean de Montigny, pelo próprio Manuel de Araújo Porto-alegre. Foi executado em 1855, quando o jovem artista apenas retornava de uma estada de formação na Europa.
[102] Lucas La-Bella Costa é licenciado e mestre em história pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É professor da Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul e da Escola Municipal de Educação Básica Emílio Meyer. A monografia aqui estudada foi orientada pelo professor doutor Temístocles Américo Corrêa Cezar.

ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a monografia *Monumentos de papel: um estudo sobre a filosofia e a escrita da história em Manuel de Araújo Porto-alegre*. Através desta investigação, pretende demonstrar que uma filosofia da história orientou – mesmo se apenas em parte – a maneira como Porto-alegre realizou sua operação historiográfica. À semelhança de Paula Ferrari (2009), define como *corpus* documental para o desenvolvimento da pesquisa os textos publicados na *Revista do IHGB*, organizando-os em dois gêneros: história da arte e discurso fúnebre.

Na concepção de Costa, os escritos de viés histórico em Manuel de Araújo estariam enredados em uma epistemologia que, nos séculos XVIII e XIX, orientou as reflexões nos campos da filosofia e da história, quando o grande projeto colocado era desvendar o movimento e o sentido universal da história. Não se poderia identificar, entretanto, nos trabalhos do artista e literato brasileiro, um sistema filosófico que pautasse a construção intencional de um grande sistema analítico-interpretativo. Araújo Porto-alegre não tinha pretensões de ser – acréscimo meu – um filósofo da história, uma vez que sua ação estava profundamente comprometida com as demandas objetivas colocadas pelos projetos nacionais em curso através de sua atuação no IHGB ou na Aiba, por exemplo. Em linhas gerais, em seus textos, "Após suas considerações acerca da 'marcha humana', seguiam-se considerações puramente biográficas e factuais." (Costa, 2009, p. 18)

Para interpretar os escritos de história da arte, Costa recorre aos conceitos propostos por François Hartog (2021), indicando um prosseguimento ao trabalho de Paula Ferrari (2009), citado diversas vezes em seu texto. Compartilhamos com esses autores, portanto, aspectos do problema de pesquisa, ainda que, em nossa tese, proponhamos lidar com outras fontes, conforme se exporá mais adiante. Na interpretação de Costa, se o modo de operar, naqueles textos, está assentado na exemplaridade – característica do regime da *historia magistra vitae* – ao mesmo tempo, uma relação crucial com o futuro e a teleologia dá forma ao passado para estabelecer o início de um processo cujo desfecho ainda está por vir. Assim, não haveria, propriamente, ruptura entre os dois regimes, mas, ao contrário, ter-se-ia estabelecido entre eles uma convivência pacífica.

Mas o ponto mais original do trabalho de Costa encontra-se no terceiro e último capítulo, *A presença da morte e a ausência do distanciamento*, em que o autor se debruça sobre o gênero discurso fúnebre. Sua interpretação ressalta a proximidade, nesses escritos, entre historiador e objeto estudado. Num exercício movido pelo desejo de monumentalizar os homens e seus feitos, com vistas à construção de uma imagem positiva da nação, evoca-se, em comunhão, a presença do morto, rememora-se e comemora-se sua vida, de modo que não há qualquer afastamento metodológico

possível. Trata-se de personagens que, não raro, conviveram com o historiador-biógrafo e a tarefa de escrever o seu necrológio é – e assim deve ser – permeada por emoção. Não podemos aqui deixar de mencionar como a consciência visceral da passagem do tempo e, em última análise, da finitude da existência física do homem, abre caminho para uma nova postura em relação ao exercício historiográfico.

No ano seguinte, nossa coorientadora, a professora doutora Priscilla Peixoto[103], defende sua dissertação de mestrado intitulada *Os escritos de Manoel de Araújo Porto-alegre sobre cidades [1844-1853]: temporalidades e sedimentações*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da UFRJ. Nela, Peixoto debruça-se sobre os textos em que Araújo Porto-alegre coloca a cidade como objeto maior de reflexão. Ela o faz tomando por fontes as revistas *A Lanterna Magica, Periodico Plastico Philosophico*[104] e *Guanabara – Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*[105], bem como o poema épico *O Corcovado*[106].

Essa produção intelectual é, ao longo de todo o texto, interpretada a partir da cuidadosa observação das tarefas que, sincronicamente, Porto-alegre desempenhava, sobretudo enquanto arquiteto. Vão então se descortinando, para o leitor, os meios por que o artista circulava e as redes de que fazia parte. Desse modo, revelam-se, por exemplo, as fragilidades dos laços que uniam Porto-alegre à Academia nos anos em que ocupou o cargo de professor de pintura histórica, ou o trânsito, relativamente bem-sucedido, naqueles mesmos anos – e também nos tempos de estudante – pela cena política do Império. Assim, a trajetória de Porto-alegre é estudada a partir dos jogos políticos e das alianças sociais que soube estabelecer.

Apesar de não tratar diretamente de nosso objeto, convém anotar que, ao estudar os escritos do artista na *Guanabara*, a autora aborda sua inserção na conjuntura sociopolítica dos anos de 1850: a partir de 1853, estabelecido o governo de Conciliação

[103] Priscilla Peixoto é professora adjunta do Setor de Arquitetura no Brasil do Departamento de História e Teoria da FAU/UFRJ e professora colaboradora do PROARQ/UFRJ. Suas pesquisas e publicações estão concentradas nas áreas de história do urbanismo e da arquitetura, com ênfase em historiografia, biografias intelectuais, história do ensino e história da crítica. A dissertação foi orientada pela professora doutora Maria Cristina Nascente Cabral e coorientada pela professora doutora Margareth Aparecida Campos da Silva Pereira.
[104] O periódico de crítica política e social, manifestada através de textos e caricaturas, tinha edição de Porto-alegre e ilustrações de Rafael Mendes de Carvalho Júnior (1817-1870), tendo sido publicado entre os anos de 1844 e 1845.
[105] Foi dirigida por Araújo Porto-alegre em parceria com Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) e o cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (1825-1876) e publicada, sem regularidade, entre 1849 e 1856. Tinha periodicidade mensal. A interrupção de suas atividades deu-se em decorrência da epidemia de cólera que assolou o Rio de Janeiro.
[106] Publicado pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1847. Será, mais tarde, incluído em uma das principais obras literárias de Porto-alegre, *Brasilianas*, que vem a público em Viena, no ano de 1863.

Partidária[107] e aumentada, em consequência, a participação liberal no governo, depois de um "eclipse político", Porto-alegre volta a frequentar o Paço e sua ação se materializa, mormente, nas funções de vereador e de diretor da Aiba[108]. A autora infere que os anos de 1853 a 1858 teriam mesmo correspondido ao ápice produtivo de nosso biografado.

Em 2014, o Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (IMS Rio) organiza a exposição *Araújo Porto-Alegre: singular & plural*, da qual resulta um catálogo com o mesmo título e publicado no mesmo ano, preparado pela curadora Julia Kovensky[109] e pela professora Letícia Squeff. Essa obra reúne valioso material acerca da personagem em estudo, incluindo, além das obras expostas, a reprodução e transcrição de textos e documentos e uma série de artigos dedicados a discutir sobre a relevância, para os diferentes campos da arte e da cultura, de suas ideias, isso decorridos quase um século e meio de seu falecimento.

Desse importante conjunto de textos, destacamos *O panteão e a mata: estética e política na formação e atuação de Manuel de Araújo Porto-alegre*, de autoria da professora Claudia Valladão de Mattos Avolese[110]. Podemos afirmar que, nele, dá-se continuidade ao esforço de pesquisa empreendido por Squeff no capítulo que encerra seu livro de 2004. Aqui, entretanto, retoma-se a experiência de viagem do jovem Porto-alegre, na França dos anos de 1830, onde há pouco se havia instaurado a monarquia liberal de Luís Filipe I (1773-1850) e onde a filosofia de Victor Cousin era considerada oficial[111].

Avolese toma a viagem de formação como centro de seu escrito e enfatiza, nela, a convivência estabelecida com homens como François Debret (1777-1850) e Alexandre Lenoir como basilar para a conformação de um modo de operar a história que marcará o trabalho de Porto-alegre quando de seu retorno ao Brasil, com desdobramentos importantes para a reforma Pedreira: "Em 1855, quando era diretor da Academia Imperial de Belas Artes, o artista apresentaria ao ministro do Império um projeto para a

[107] Manobra política empreendida por Honório Hermeto Carneiro Leão, o marquês de Paraná (1801-1856), então presidente do Conselho de Ministros, de reinserção do grupo liberal nos postos políticos do Império, com o objetivo de reunir liberais e conservadores em torno de interesses comuns e, assim, garantir a estabilidade do governo.
[108] Em consequência, seus escritos na revista têm o tom crítico reduzido, restringindo-se a curtas notícias sobre as obras que à altura realizava. Essa reinserção política faz com que, simultaneamente, Porto-alegre envolva-se com uma série de projetos para a cidade, como o que elabora para edificações à rua do Cano, para a remodelação do Campo de Santana ou, ainda, para a finalização da abertura da rua Leopoldina.
[109] Julia Kovensky é coordenadora da área de Iconografia do Instituto Moreira Salles, dedicada à conservação, catalogação e difusão do acervo por meio de publicações e exposições.
[110] Claudia Valladão de Mattos Avolese foi professora no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e é professora permanente no Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da mesma universidade. É professora também da School of the Museum of Fine Arts da Tufts University. Suas pesquisas tratam, principalmente, da história da arte do século XVIII, Johann Joachim Winckelmann, arte do século XIX no Brasil, arte moderna brasileira, Lasar Segall, vanguardas europeias e Expressionismo alemão.
[111] Segundo a autora, as reformas promovidas por Cousin na França teriam constituído a mais importante referência para o amplo trabalho de revisão do ensino no Império brasileiro conduzido por Luís Pedreira do Couto Ferraz.

criação de um repertório visual sobre as artes no Brasil **que guarda importantes paralelos com as realizações de Lenoir na França**: [...].” (Avolese, 2014, p. 137, grifo nosso)

Assim como Squeff, Avolese estará atenta ao papel desempenhado pela pintura de paisagem para a enunciação de uma arte “nacional” em Porto-alegre, compreendendo que sua concepção do gênero se teria forjado justo durante a viagem à Europa, levantando, inclusive, a possibilidade de que o artista brasileiro tenha conhecido membros da escola de Barbizon[112]. Convém notar que Avolese não menciona as aulas de arqueologia que Porto-alegre tomara na Itália, experiência que, parece-nos, foi fundamental para o despertar de uma sensibilidade nova no que toca ao registro das cenas ao ar livre.

No segundo semestre de 2015, a Revista de História da Arte e Arqueologia, vinculada ao centro de mesmo nome da Universidade Estadual de Campinas (CHAA/Unicamp), apresenta um dossiê dedicado a repensar a historiografia da arte colonial no mundo Ibérico, com ênfase na América. Organizado pelos professores doutores Leticia Squeff e Jean Baumgarten, ambos vinculados ao Departamento de História da Arte da Unifesp, nele, reúnem-se artigos cujo ponto comum é a discussão acerca das interpretações oitocentistas a respeito da arte colonial.

É assim que Squeff contribuirá para o dossiê com o trabalho *Araújo Porto-alegre e o elogio do barroco*, em que aprofunda suas investigações acerca da noção de “escola de pintura”, a partir do pensamento do abade Luigi Lanzi, abordada em trabalhos anteriores seus[113], mas nunca efetivamente aprofundada. As ideias do erudito italiano marcaram, a partir de fins do século XVIII, os processos de formação do museu moderno. De acordo com a pesquisadora, através desse conceito, o crítico brasileiro faz uma interpretação menos pejorativa dos artistas atuantes no período de colônia[114]. Também a partir dele, Porto-alegre e outros pensadores do século XIX, formularão uma primeira visão de conjunto de arte produzida no Brasil, desdobrando-se na concepção de uma escola brasileira, cuja formação é minuciosamente examinada em seu livro de 2012[115], que nos será útil ao desenvolvimento do capítulo final desta tese.

[112] O termo diz respeito ao movimento artístico iniciado em cerca de 1830 que levou um conjunto de pintores franceses, dentre os quais Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Jean-François Millet (1814-1875) e Théodore Rousseau (1812-1867), influenciados por John Constable (1776-1837), a afastar-se de Paris em atitude de rejeição ao sistema acadêmico e a se estabelecer no povoado de Barbizon, ao sul da capital.
[113] Conferir Squeff, 2004 e 2012.
[114] Guardamos certas reservas sobre tal afirmação, uma vez que não é incomum encontrar, em textos de Porto-alegre, certa aversão ao que denomina “borromínico”. Esclareceremos melhor sua posição no quarto capítulo desta obra.
[115] Squeff comenta que, em Porto-alegre, o conceito de “escola” é empregado não só como referência geográfica genérica, mas também como maneira típica de cada artista. É assim que, em seus textos, identificam-se referências à “escola” de Manuel Dias, à “escola” de Grandjean de Montigny ou de Debret.

Em 2016, sai o volume *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes*, que reúne resultados dos longos anos de pesquisa dedicados pela professora Sonia Gomes Pereira [116] ao tema. A autora enquadra seu livro em um conjunto de publicações que integram um movimento de revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX, iniciado nos anos de 1970. Não há, na obra, uma seção dedicada especificamente à reforma Pedreira, mas a figura de Araújo Porto-alegre é considerada ao se abordar o problema da historiografia da arte em correlação com a discussão sobre arte brasileira por ele empreendida.

Tomando a passagem do século XVIII para o XIX, quando a história da arte se constitui enquanto disciplina acadêmica, trata, de um lado, da empresa historiográfica empreendida por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), e, de outro, por Luigi Lanzi, há pouco mencionado. Ensina-nos que Lanzi será um continuador do trabalho de Giorgio Vasari (1511-1574), justificando a excelência da arte italiana pelo talento individual de artistas notáveis em lugar de pensá-la enquanto resultado da expressão do espírito de um povo, como faria o historiador da arte prussiano.

A partir desse debate ampliado, a professora Pereira identifica quatro pontos que se constituiriam enquanto traços definidores do método historiográfico em Porto-alegre: (i) a preocupação com o rigor científico através da identificação das fontes; (ii) o emprego da abordagem biográfica, à maneira de Vasari; (iii) a concepção da arte submetida às leis da biologia; (iv) e, finalmente, o empréstimo da categoria "escola artística", conforme proposta por Lanzi, para constituir a sua "escola fluminense".

Cabe registro de que a estudiosa considera provável que Porto-alegre tenha levado, para a Academia, algumas das obras encontradas em suas pesquisas, com o objetivo de incluí-las no acervo da pinacoteca. A professora relembra que, na coleção "escola brasileira", aparecem duas obras desse período inicial: *Alegoria à Nossa Senhora da Conceição*, de Manuel Dias de Oliveira (c.1763-1837), e *Retrato de D. João VI*, de Antônio Alves (?-?)[117].

Retornamos a Leticia Squeff para tratar de seu artigo nomeado *A* Grand Tour *de um brasileiro: a importância da Itália nas ideias de Manuel de Araújo Porto-alegre* e incluído em edição de 2017 do *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Tratando de

[116] Sonia Gomes Pereira é museóloga e historiadora da arte. É professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e professora emérita da UFRJ. Seus temas de estudo são: o maneirismo luso-brasileiro dos jesuítas, a história urbana do Rio de Janeiro e a arte brasileira do século XIX e parte do XX, tomando como estudo de caso o universo acadêmico.

[117] A tela de Dias de Oliveira, datada de 1813, integra hoje o acervo do MNBA. Já a pintura de Antônio Alves, de 1814, faz parte da coleção do Museu Dom João VI, da Escola de Belas Artes da UFRJ. Na oitava edição dos Seminários do Museu Dom João VI, realizada em 2017, a professora Sonia Gomes Pereira comentou que a tela *Alegoria à Nossa Senhora da Conceição* era a única elaborada no Brasil a compor o catálogo de obras da Exposição Geral de 1859, entre cerca de 105 pinturas europeias. Na legenda que lhe identificava, constava a classificação "Escola Brasileira Primitiva". Conferir Pereira, 2017, p. 77.

tema até então pouco estudado, Squeff dedica-se agora a compreender os desdobramentos da experiência de formação em viagem de Porto-alegre – especificamente a sua passagem por Itália – para sua produção gráfica e intelectual. Dedica especial atenção às aulas tomadas com o arqueólogo Nibby, reservando uma seção inteira do artigo para registrar pontos comuns entre desenhos e óleos de Porto-alegre e gravuras incluídas nos livros de autoria desse mestre italiano, muitos dos quais funcionaram como guias para os interessados em cultura clássica desejosos de empreender a experiência do Grand Tour. Squeff relembra-nos, ainda, que o artista brasileiro tinha a intenção – não concretizada – de publicar seu relato de viagem, sendo possível que os poucos desenhos desse período a que hoje temos acesso tenham sido elaborados justamente para integrar o volume.

Em seu texto, a autora fala em "sentimento do tempo", "gosto em admirar as ruínas" e "intenção de estudar a natureza" como posturas afeitas a uma "sensibilidade romântica"[118] e características da empreitada levada a cabo pelo jovem artista brasileiro, observações fundamentais para a delimitação de nosso problema de pesquisa. A autora segue apontando os desdobramentos dessa passagem por Itália para o antigo discípulo da Aiba, que estaria então apto a receber a chancela de erudito. É justo a partir do contato íntimo com as referências antigas e modernas que poderá atender, por exemplo, às incumbências do Institut historique de France (IHF)[119] ou, após seu retorno ao Brasil, ser convidado, em 1839, a participar como sócio do IHGB, sendo mais tarde eleito diretor da seção de Arqueologia e Etnografia.

O trabalho mais completo sobre a reforma de 1855 que pudemos identificar em nossos levantamentos é também o mais recente: trata-se da tese de doutorado *Manuel de Araújo Porto-Alegre e a reforma de 1854-55 na Academia Imperial das Belas Artes: projeto visionário ou ideia fora de lugar?*, de autoria de Marcelo da Silva Bueno[120] e defendida em 2017, no Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da UFRJ.

Apesar das muitas contribuições que o trabalho de Bueno, fartamente documentado, oferece à nossa investigação, seu enfoque está colocado – como na maioria dos autores lidos – sobre a dimensão técnico-científica da empresa de Porto-alegre junto à Aiba. Bueno está interessado em estudar, na nova formação que a instituição passava a oferecer a seus alunos, o que, na acepção da época, os transformaria em indivíduos

[118] Todas as passagens encontram-se na página 384 do artigo.
[119] Conforme descritas em Porto-alegre, 1843.
[120] Marcelo da Silva Bueno é docente do Colégio de Aplicação da UFRJ, atuando no ensino básico e na formação de professores, nas áreas de desenho geométrico e desenho projetivo. A tese foi desenvolvida sob a orientação da professora doutora Nadja Paraense dos Santos.

"produtivos" para a sociedade. Essa opção teria se constituído, não poucas vezes, em artifício retórico para evitar o fechamento da instituição, acusada de desperdiçar dinheiro público. Serviria, também, para delimitar a natureza do trabalho do artífice e do artista, ponto já enunciado por Squeff (2004, 2010). Mais especificamente, Bueno está interessado em abordar a centralidade do desenho na reforma. Quer identificar, nas representações da natureza, as contradições existentes, naquela metade de século XIX, entre a iconografia produzida sob os cânones do ensino artístico acadêmico e aquela que pretendia constituir um registro visual objetivo, informada pela abordagem da ciência.

Contribuição de grande valia no trabalho de Bueno é o avanço que promove em relação à escolha das fontes. Em lugar de considerar apenas os registros pessoais deixados por Porto-alegre, sobretudo o diário hoje salvaguardado no MHN e transcrito por Galvão (1959), ocupa-se dos documentos oficiais da Aiba – resguardados no Museu Dom João VI – mas também dos registros das sessões da Câmara dos Deputados e do Senado Imperial.

O autor deixa claros os temas que pretende enfrentar em sua tese, o que nos permite posicionar nossa própria proposta:

> Cabe observar, no entanto, que, a despeito da grande importância das melhorias materiais promovidas na AIBA durante a gestão de Porto-Alegre (**reforma do edifício da Academia, ampliação das coleções didáticas, reorganização da biblioteca e construção da pinacoteca, por exemplo**), esse aspecto, assim como as questões específicas do ensino ministrado no Conservatório de Música, anexado à AIBA na reforma de 1854-55, fogem ao escopo principal do presente trabalho e, portanto, não foram nele abordados **senão de maneira superficial**. Privilegiou-se, por outro lado, a análise dos elementos mais diretamente relacionados à reconfiguração do papel institucional da AIBA e ao novo perfil proposto para a formação profissional oferecida pela Academia. (Bueno, 2017, p. 225, grifos nossos)

Bueno trata então apenas transversalmente do lugar da história. Realiza, porém, exercício de aproximação da reforma Pedreira à revisão do ensino encampada em 1863 na École, sem fazer menção à figura de Viollet-le-Duc. Apesar disso, estabelece uma ponte importante, para nós, entre uma e outra empreitadas: o pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Ele, que fora discípulo da Aiba quando da implementação das mudanças imaginadas por Porto-alegre – tendo ingressado na instituição justo em 1854, com apenas onze anos de idade – realizaria seu aperfeiçoamento em Paris e Bruxelas entre os anos de 1859 e 1864. Tendo acompanhado de perto a polêmica em torno da reforma da instituição francesa, registrou seu apoio ao intento em um opúsculo intitulado *La réforme de l'École des Beaux-Arts et l'opposition. Par un Élève*. O futuro

genro de Porto-alegre[121], como já o dissemos, assumirá a cadeira de história da arte na Aiba anos mais tarde, em 1870[122].

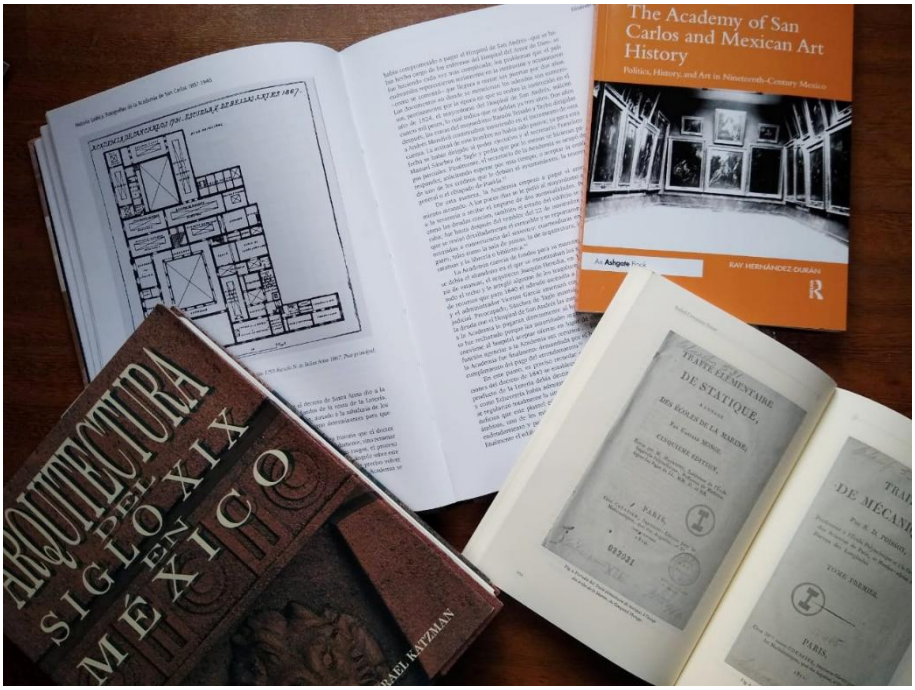
Bueno trata, com riqueza de detalhes ausente nos trabalhos até o momento registrados, da passagem de Porto-alegre em França e Itália, descrevendo sua formação tanto no ateliê do barão Gros quanto nas aulas de arqueologia tomadas com Nibby.

Apresenta, por fim, documentação referente a um ponto com o qual já nos havíamos deparado anteriormente, isto é, que os primeiros movimentos em torno da reforma, ainda no ano de 1851, ter-se-iam organizado a partir da demanda pela criação de uma cadeira de história da arte: "A criação de uma cadeira de História Geral das Belas Artes fora incorporada ao novo plano de reformulação da AIBA apresentado pelo governo e constituía, efetivamente, **a única cadeira cuja inclusão no programa de estudos da instituição havia sido anteriormente reivindicada pelo corpo acadêmico.**" (Bueno, 2017, p. 211, grifo nosso). Tal como a professora Cybele Fernandes (2010), Bueno vê com estranheza a demora para a implementação da disciplina e o fato de Porto-alegre não a ter assumido[123].

[121] Pedro Américo casa-se com Carlota de Araújo Porto-alegre (1844-1918), em 1869, em Portugal.
[122] Sobre a obra teórica de Pedro Américo, convém registrar a publicação, ainda em 1864, isto é, logo quando de seu retorno ao Brasil, das suas *Considerações philosophicas sobre as bellas-artes entre os antigos*, nas páginas do jornal *Correio Mercantil*. Alguns anos mais tarde, em 1869, defende, na Université Libre de Bruxelles, tese inicialmente intitulada *De la liberté, de la méthode et de l'espirit de systeme dans l'étude de la nature*, posteriormente publicada sob o título *La science et les systèmes: questions d'histoire et de philosophie naturelle*. Sobre o tema, conferir Santos, 2012.
[123] Para a professora Sonia Gomes Pereira, apesar de ter sido criada, por decreto, em 1854 (Brasil, 1854), a cadeira só teria sido realmente efetiva a partir da reforma de 1890. Conferir Pereira, 2022.

REVISÃO DE LITERATURA II: SOBRE FRANCESCO SAVERIO CAVALLARI

Figura 8: Algumas das obras que que compõem a revisão de literatura sobre Francesco Saverio Cavallari.



Fonte: Fotografia tomada pela autora em 9 de julho de 2025.

Bem mais enxuta é a fortuna crítica dedicada à vida e à obra de Francesco Saverio Cavallari, cujo protagonismo, seja na Itália ou no México, não se equipara àquele que marcou a atuação de Araújo Porto-alegre no Brasil do Segundo Império. Por esse motivo, recorremos diversas vezes a obras que tratam da história da Academia de San Carlos e que mencionam, em trechos breves, sua passagem pela instituição.

No mais, é preciso recordar que, antes de ser italiano, Cavallari é siciliano, de modo que, diferentemente do que observamos no caso de Araújo Porto-alegre, os anseios pela construção de uma retórica nacional, em seu pensamento, parecem estar rebaixados se comparados à intenção de definir-se uma identidade regional, ainda que sua biografia se tenha marcado pela particular experiência do *Risorgimento*. Na geografia da primeira metade do Oitocentos, a ilha onde nasceu Cavallari consistia em ponto longínquo da tradição intelectual e artística de Roma, Florença ou Veneza e da pujança econômica de Milão. Não por acaso, sua trajetória inclui passagens por duas dessas localidades. No México, Cavallari será sempre um "estrangeiro". Querido por seus alunos, é verdade, como se verá. Suas contribuições, ali, foram sempre atravessadas pelas muitas reviravoltas políticas que agitaram o século XIX mexicano e que conduziram ao constante revezamento entre liberais e conservadores no poder, o que resultou na elaboração de diferentes projetos pedagógicos para o ensino artístico.

O primeiro e um dos mais importantes trabalhos acerca da reforma promovida por Saverio Cavallari em San Carlos é um conjunto de textos publicados no periódico *El arte y la ciência*[124] entre março de 1908 e agosto de 1909. Esses textos foram escritos por Manuel Francisco Álvarez (1842-1926)[125], aluno de Cavallari e um dos 33 estudantes graduados em conformidade com o plano de estudos estabelecido por sua reforma, que vigeu por dez anos, entre 1857 e 1867. Trata-se de um registro particular e valioso, escrito por alguém que conviveu, de forma muito próxima, com o professor italiano e, por isso, carregado de humanidade[126].

Álvarez trata do movimento reformador iniciado em San Carlos a partir do ano de 1843, quando o país se encontrava sob o governo conservador do general Antonio López de Santa Anna (1794-1876). A 2 de outubro daquele ano, promulgou-se decreto de reorganização da instituição, que passaria agora a contar, para seu funcionamento, com os fundos da Lotería Nacional[127] (México, 1876B). Exercia a função de presidente do órgão Francisco Javier Echeverría (1797-1852), nomeado para a posição pelo próprio general Santa Anna, também no ano de 1843. Essa condição de maior folga financeira permitiria a contratação de uma série de professores europeus: em 1846, os catalães Pelegrín Clavé y Roque (1811-1880) e Manuel Vilar y Roca (1812-1860) passam a conduzir, respectivamente, os cursos de pintura e escultura. Em 1847, o medalhista inglês John James Bagally (?-?) assume a direção de *grabado en hueco*, isto é, o ofício de fazer matrizes de fundição. Em 1854, o também inglês George August Periam (?-?) torna-se responsável pela aula de gravura. No mesmo ano, o italiano Eugenio Landesio (1810-1879) passa a conduzir a cadeira de pintura de paisagem e, finalmente, em

[124] *El arte y la ciencia. Revista mensual de bellas artes e ingeniería* foi um periódico mexicano fundado pelo arquiteto Nicolás Mariscal Piña (1875-1964), em 1899, e publicado regularmente até 1911. Conforme o título, reunia os debates que à altura corriam naqueles dois campos de conhecimento. Para suas páginas, contribuíram arquitetos, engenheiros, artistas e cientistas. Israel Katzman (1973) o considera o primeiro periódico de arquitetura no México.

[125] Manuel Francisco Álvarez foi um arquiteto e engenheiro civil mexicano. Atuante na Cidade do México, foi ali responsável por projetos arquitetônicos e de intervenção urbana. Dirigiu, por 29 anos, a Escuela Nacional de Artes y Oficios para homens. Publicou, em 1900, obra sobre o sítio arqueológico pré-colombiano de Mitla intitulada *Las ruínas de Mitla y la arquitectura*.

[126] A proposta original dos textos consistia em tratar do processo de criação da carreira de engenheiro civil no México. Ela avança, entretanto, para muito além disso: há notas biográficas de professores e estudantes de San Carlos – boa parte dos quais será bem-sucedida na direção de obras para a abertura de estradas e ferrovias e construção de portos e canais – bem como de arquitetos atuantes no país antes de 1857, mesmo sem relação direta com a Academia. Descrevem-se concursos e projetos emblemáticos para a capital, de modo que, de sua leitura, obtém-se significativa compreensão acerca do pensamento e da produção arquitetônicos no México de meados do século XIX.

[127] Tal como no caso brasileiro, o ímpeto reformador em San Carlos fez parte de um projeto de revisão do sistema educacional mais amplo: "En el mes de agosto de 1843, Santa Anna había promulgado un decreto 'con el fin de dar impulso a la instrucción pública y uniformarla'. Este consistía en un Plan General de Estudios para toda la República y en el Título VI, número 85 se establecía que 'La Academia de las tres nobles artes que existe en esta ciudad, propondrá el modo y arbitrios con que pueda fomentarse y conservarse'. Este decreto fue con toda seguridad, el punto de partida oficial de una serie de proposiciones, planes y sugerencias que culminaron con la idea de otorgar a la Academia de San Carlos las rentas de la Lotería." (LA Lotería de la Academia de San Carlos..., 1986-1987, p. 47-48).

princípios de 1857[128], chega "Javier" Cavallari, para ensinar arquitetura[129]. Diante do falecimento de Echeverría, em 1852, o novo presidente da junta diretiva de San Carlos será José Bernardo Couto (1803-1862), que desempenha a função até 1861[130].

O autor descreve o currículo vigente para as aulas de arquitetura entre 1847 e 1857, ou seja, imediatamente antes da reforma. De acordo com esse plano, a duração dos estudos para a formação do arquiteto era de quatro anos. A proposta de redesenho do currículo dá-se diante da ausência, no país, de cursos que preparassem profissionais para a construção de ferrovias, realização de obras em rios e portos e construção de pontes e canais. Por consequência, a junta diretiva de San Carlos propunha a criação da carreira de "Ingeniero Constructor ó Civil" (Álvarez, 1908, p. 255). Com o objetivo de atender a tal demanda, Cavallari preparou um plano de estudos, aprovado a 14 de fevereiro de 1857, comum às duas formações, de modo que quem o completasse receberia o título de arquiteto e engenheiro civil, incluindo também as formações como agrimensor e mestre de obras. O discípulo de Cavallari passa, então, à descrição pormenorizada do plano, composto por um ano preparatório e mais seis anos denominados profissionais. Para cada um deles, são indicados os nomes das disciplinas correspondentes, a carga horária diária, o professor responsável e, eventualmente, o texto para acompanhamento das aulas. Caberia ao mestre Cavallari lecionar: (i) *Copia de monumentos de diferentes estilos, esto es, griegos, romanos, lombardos, bizantinos, venecianos, florentinos y góticos hasta el Renacimiento* (segundo ano profissional); (ii) *Composición y combinación de las partes de un edificio, con los detalles de su construcción* (terceiro ano profissional); (iii) *Arte de proyectar* e *Dibujo de máquinas* (quarto ano profissional); (iv) *Composición de los edificios civiles y religiosos* (quinto ano profissional); (v) *Estética de las bellas Artes é historia de la arquitectura explicada con los monumentos* (quinto ano profissional); (vi) *Conocimiento de los instrumentos geodésicos y su aplicación á la práctica*; (vii) *Construcción de caminos comunes y de fierro*; (viii) *Arquitectura legal*.

[128] As datas de chegada diferem entre os autores. Manuel Francisco Álvarez, por exemplo, indica novembro de 1856. O que efetivamente se sabe é que saiu de Paris, onde assinou seu contrato, e embarcou no porto de Southampton, com o filho Cristoforo Cavallari (?-?). (Cosentino, 2007)

[129] Acerca das condições em que se encontrava o curso de arquitetura em San Carlos antes da chegada de Cavallari, Álvarez menciona a crítica publicada a 25 de janeiro de 1854 pelo arquiteto espanhol atuante no México Lorenzo de la Hidalga (1810-1872), no periódico *El siglo diez y nueve*, indicando a necessidade de que se contratasse um arquiteto estrangeiro para melhorar a qualidade do ensino. O documento foi transcrito por Ida Prampolini (1997A, p. 360-363) e nós o analisaremos no terceiro capítulo desta tese.

[130] José Bernardo Couto é figura central para a compreensão dos debates em curso na Academia durante o período em que lá esteve Cavallari. A trajetória desse jurista, escritor, diplomata e acadêmico é considerada controversa por ter protagonizado as negociações de paz com os Estados Unidos no âmbito da Guerra Mexicano-Americana (1846-1848), que resultaram na perda, pelo México, de cerca de metade de seu território. Quando à frente de San Carlos, empenhou-se na escrita de uma história da arte nacional, como se verá no quarto capítulo desta tese.

Acerca do Cavallari historiador, informa que, quando professor da Regia Università di Palermo, onde assumiu, entre 1852 e 1854, a disciplina de *Architettura decorativa e disegno topografico*, publicou um quadro sinótico da história da arquitetura. Este documento foi traduzido por Joaquín Velázquez de León (1803-1882) e publicado no México, em 1860, sob o título *Apuntamientos sobre la historia de la arquitectura*[131].

O ensino era gratuito e, aos estudantes, era também fornecido o material didático necessário às suas atividades. Os alunos mais bem sucedidos recebiam auxílio financeiro e, nas exposições anuais, alguns tinham seus trabalhos comprados pelo próprio estabelecimento. Cavallari levava seus discípulos para acompanhá-lo nas obras em curso na capital, algumas delas sob sua responsabilidade. Álvarez recorda, particularmente, ter visitado canteiros de demolição de Conventos[132], o que, em uma leitura apressada, parece indicar desinteresse, por parte do reformador, pela herança arquitetônica mexicana do período de vice-reino.

Por fim, é importante mencionar que, a finais de 1867, sob o governo liberal de Benito Juárez[133] (1806-1872), desfaz-se o currículo construído sob a direção de Cavallari: separam-se as carreiras de engenheiro civil e arquiteto. A primeira passou então à responsabilidade do Colegio de Minería, cuja nova denominação seria Escuela Nacional de Ingenieros. A segunda, por sua vez, seguiu sendo ministrada na Academia de San Carlos, então denominada Escuela Nacional de Bellas Artes.[134]

---

[131] Não nos foi possível localizar essa obra nas bibliotecas da capital mexicana. O mesmo passou a Gabriella Cianciolo Cosentino, como se verá. Conferir Cosentino, 2007.

[132] Em 1859, é promulgada lei que nacionaliza os bens do clero, resultando em ações significativas de demolição de conventos e mosteiros, na capital, para a abertura de novas ruas. Ramón Gutiérrez comenta sobre a perda de bens arquitetônicos decorrente dessa postura governamental: "El loteo del convento de San Francisco de México marcó en 1861 el comienzo de la bárbara destrucción de buena parte de nuestro patrimonio arquitectónico con esa muestra de desprecio que los presuntos 'ilustrados' tenían frente al pasado y que los vanguardistas liberales concentraban en la Iglesia. Así cayeron en la ciudad de México los conventos de la Concepción, San Diego, la iglesia mudéjar de La Merced, el colegio de La Profesa e inclusive el convento de Santo Domingo para abrir la calle Leandro Valle que como dijera Toussaint es 'da más absurda que han abierto los hombres ya que no va a ninguna parte y no viene de ninguna'." (Gutiérrez, 1983, p. 447). O tema será aprofundado no último capítulo da tese.

[133] Juárez serviu como presidente por cinco períodos descontínuos: entre 1858 e 1861, como interino, e entre 1861 e 1865; 1865-1867; 1867-1871 e 1871-1872. É reconhecido por ter resistido à intervenção francesa, derrubado a monarquia e restaurado a república e pelos esforços de modernização do país. Foi o primeiro líder mexicano a não ter passado militar e o primeiro indígena a servir como presidente do México.

[134] Hoje, ambos os cursos são ofertados pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). O antigo Colegio de Minería, situado no edifício denominado Palacio de Minería, converteu-se em um museu. O ensino de arquitetura seguiu sendo ministrado na sede da Academia de San Carlos até a inauguração da Ciudad Universitaria, a finais de 1953. Antes disso, porém, em 1929, criou-se a Escuela Nacional de Arquitectura, tornando a formação do arquiteto autônoma, enquanto pintura, escultura e gravura mantinham-se como especialidades. Em princípios dos anos de 1980, a Escuela Nacional de Arquitectura converteu-se em Facultad de Arquitectura.
O profesor Báez Macías trata de algumas dessas transformações: "La ley de Instrucción Pública de 1867 trajo un cambio –que ya citamos– al separar estas profesiones. La arquitectura seguiría estudiándose en la Escuela de Bellas Artes, mientras la Ingeniería se estudiaría en la Escuela Nacional de Ingenieros, antiguo colegio de Minería. Pero, con las reformas de 1869, por economía de clases, las materias técnicas y científicas que recibían los arquitectos fueron suprimidas en San Carlos, disponiéndose que los alumnos las fueran a tomar en Ingeniería, dejando únicamente las materias artísticas en la Academia. Como además se estableció

Ainda no ano de 1962, o pintor e professor francês Jean Charlot[135] dedicaria um pequeno volume à história institucional da Academia de San Carlos. Bem representativo do tempo em que foi escrito, o trabalho, intitulado *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, tem por fio condutor o questionamento sobre se a instituição das belas artes teria beneficiado ou prejudicado o desenvolvimento de uma arte verdadeiramente mexicana. O século XIX – esse estranho hiato entre os períodos colonial e moderno – é enfrentando por Charlot que procura, ali, o que possa indicar manifestações de *mexicanidad*[136]. O trabalho contempla a história da instituição ao longo de todo o Oitocentos, organizando-se, cronologicamente, em cinco capítulos: *The Beginnings*; Mexicanidad *and the Academy*; *First Stirrings of a National Art*; *Back to Colonial Image*; Mexicanidad *Comes into the Open*, além de um breve prefácio redigido pela professora estadunidense Elizabeth Wilder Weismann[137]. Cada uma das seções é ilustrada por desenhos localizados por Charlot no acervo da antiga instituição. Ele declara ter sido justamente o encontro inesperado com esses desenhos o que despertara seu interesse e, por conseguinte, conduzira-o a estudar a produção artística no México do século XIX.

Para o autor, depois de um longo tempo dominada por um professorado – e, consequentemente por um gosto – estrangeiro, a possibilidade de desenvolvimento de uma arte nacional em San Carlos se teria colocado justamente no período em que a instituição enfrentou maior escassez de atenção política e, consequentemente, financeira. Trata-se do intervalo em que o estabelecimento chegou a ter suas atividades interrompidas, entre 1821 e 1824, e retomadas com dificuldade entre este ano e 1843. O

que el título de ingeniero arquitecto se otorgaría en la Escuela de Ingenieros, la arquitectura casi desapareció de San Carlos. Duró esta situación hasta 1877, cuando se emendó el error y se restituyeron los estudios completos a la Academia, así como la facultad de expedir el correspondiente título profesional. Con esta restauración quedaría la Arquitectura nuevamente hermanada con las otras artes plásticas, hasta el año de 1954 en que, al inaugurarse la Ciudad Universitaria, la Escuela de Arquitectura se trasladó a su nueva ubicación, quedando las artes plásticas en el edificio de Cavallari." (Macías, 1993, p. 131-132)

[135] Louis Henri Jean Charlot (1898-1979) foi um pintor e ilustrador nascido na França, mas atuante, sobretudo, no México e nos Estados Unidos. Trabalhou com pintura mural ao lado de Diego Rivera (1886-1857). Suas obras integram, entre outras, as coleções do Metropolitan Museum of Art, Philadelfia Museum of Art, Art Institute of Chicago e Galleria Uffizi. Foi professor na Art Students League of New York, na University of Georgia, no Colorado Springs Fine Arts Center e na University of Hawaii.

[136] É pertinente explicar que Charlot não chega a definir o termo *mexicanidad*, em torno do qual estrutura seu trabalho. Esse conceito, entretanto, será justamente a base de seu pensamento, desdobrando-se o livro em um esforço de classificação dos diferentes períodos de organização da academia como mais ou menos próximos a uma concepção de arte nacional mexicana.

[137] Elizabeth Wilder Weismann (1907-1989) foi uma pesquisadora estadunidense dedicada aos estudos de arte e arquitetura colonial na América Latina. Ocupou posições na Library of Congress, Smith College, Wellesley College e Ohio State University.

recorte é marcado, de um lado, pela consolidação do processo de independência[138] e, de outro, pela eclosão da Guerra Mexicano-Americana[139]. Segundo Charlot,

> Nevertheless, this wrongly-despised period is the only one before our time when faculty and students felt free to strive toward the elaboration of a national art. Before that, cultural directives were received, with Colonial orthodoxy, from the mother country. After that, as will be seen, esthetics were imported from Germany, via Rome and Barcelona, and still after that, from Paris.[140] (Charlot, 1962, p. 68-69)

Charlot descreve então a condição de disputa que se estabelece, na academia, entre os grupos mexicano e estrangeiro, no que concerne à conformação das diretrizes de ensino. A possibilidade de maior protagonismo, no órgão, por parte dos artistas mexicanos se colocaria sempre que o grupo liberal, comandado por Benito Juárez, assumisse o poder na condução do país.

Para o estudioso, Cavallari estaria então incluído entre aqueles que impediram o desenvolvimento de uma arte nacional em San Carlos. Essa interpretação é reforçada pelo fato de o arquiteto italiano não se ter oposto, sob a justificativa de ser estrangeiro e da consequente inadequação, em seu entender, em apoiar tanto liberais quanto conservadores, à Segunda Intervenção Francesa no México e à subsequente instauração do Segundo Império Mexicano (1863-1867). Nesse período, a nação americana passa a ser governada pelo arquiduque austríaco Maximiliano de Habsburgo-Lorena, imperador Maximiliano I do México (1832-1867)[141]. O posicionamento custou a demissão, em 1863,

[138] No México, a guerra pela independência estende-se entre os anos de 1810, quando do Grito de Dolores, e 1821, em que é assinado o tratado de Córdoba. Após tentativa por parte do governo espanhol, no ano seguinte, de declarar a nulidade desse tratado, Agustín de Iturbide (1783-1824) assume o comando do país, instituindo o único regime monárquico nas ex-colônias espanholas na América pós-independência. Esse regime encerra-se no ano seguinte, quando Guadalupe Victoria (1786-1843) é eleito o primeiro presidente da nova nação.

[139] Sob o governo de Antonio López de Santa Anna (1794-1876), presidente do país em mandatos não consecutivos por um período de 22 anos e considerado o "Napoleão do Oeste" por sua política centralizadora, eclode a Revolução do Texas (1835-1836), que conduz à criação da República do Texas, anexada pelos Estados Unidos em 1845. É essa revolução o que motivará a Guerra Mexicano-Americana (1846-1848). Em 1847, as forças estadunidenses alcançam a Cidade do México e obrigam Santa Anna a renunciar. Do conflito, resultam a anexação de partes do Norte do México aos Estados Unidos, que têm seu território ampliado em cerca de 25%, enquanto o México perde metade da área do seu. Esse conflito precipitará a Guerra Civil dos Estados Unidos, já que a constituição mexicana não admitia a escravização e, para mais, os novos territórios incorporados eram estados livres.

[140] "No entanto, esse período injustamente desprezado é o único antes de nosso tempo em que professores e alunos sentiram-se livres para empenhar-se na elaboração de uma arte nacional. Antes disso, recebiam-se diretrizes culturais, com ortodoxia colonial, da metrópole. Depois disso, como veremos, a estética foi importada da Alemanha, via Roma e Barcelona, e ainda depois disso, de Paris." (Tradução livre da autora). O argumento de Charlot é reforçado a partir da menção ao fato de que é justamente um mestiço, de origem indígena, o escultor Pedro Patiño Ixtolinque (1774-1835), treinado na própria instituição como discípulo do espanhol Manuel Tolsá (1757-1816), quem assume a sua direção em 1825.

[141] Charlot não deixa, porém, de observar a controvérsia de ter sido justo Maximiliano I uma das figuras que mais trabalharam para o desenvolvimento do que, no livro, compreende-se como uma arte nacional mexicana: "In a story of the rise of a national Mexican art, Maximilian paradoxically, figures as one who did much for it. Himself a cultured European, he could scarcely be impressed by Clavé and the other foreign teachers whose glamour in Mexico rested mainly on the fact that they had been trained in Europe. Indeed, in art, as in other pursuits, the Emperor was partial to Mexican customs and to Mexican achievements, to a point judged by many as in excess of good taste. Started perhaps as a political expedient, his *Mexicanismo* grew to be so sincere as to reach heroism." (Charlot, 1962, p. 128-130, itálico no original)

de um grupo de professores, entre os quais Clavé, Landesio e Cavallari. Os artistas chegam a ser readmitidos sob o governo de Maximiliano I, mas as dificuldades para a condução de seu trabalho fariam o palermitano optar pelo retorno à terra natal em 1864.

Em dois momentos de seu texto, Charlot evoca excertos de discursos proferidos por Saverio Cavallari em San Carlos com o objetivo de ilustrar as relações entre a academia e o governo: no primeiro, transcrito às páginas 124 e 125, diante de Benito Juárez, Cavallari equipara a arte pré-hispânica àquela produzida na Núbia e na Abissínia; e, no segundo, preparado para o governo do imperador austríaco e registrado à página 128, o arquiteto louva o restabelecimento da ordem após as demissões realizadas sob o comando de Juárez[142].

Em 1973, é a vez de o arquiteto, professor e pesquisador Israel Katzman[143] publicar o volume *Arquitectura del siglo XIX en México*, o mais extenso de que se tem notícia acerca da produção desse período. Trata-se de uma espécie de manifesto em defesa do conhecimento e da preservação da arquitetura do século XIX, rejeitada por alguns dos intelectuais contemporâneos a Katzman, comprometidos que estavam com o discurso moderno.

O recorte temporal definido para a pesquisa estende-se desde 1790 até 1920, abarcando o período das lutas independentistas, iniciado em 1810, e os primeiros movimentos revolucionários de 1910. Relembra que, além das guerras pela independência, os primeiros anos do século XIX foram marcados pelos confrontos de cunho civil e pelas disputas em torno da região do Texas, ressaltando o fato de que, entre 1829 e 1835, o país chegou a ser governado por nove presidentes diferentes[144]. Apesar dos conflitos, ao longo desse recorte, a população do país triplicou, passando de cinco a quinze milhões de habitantes que, paulatinamente, concentravam-se nas zonas urbanas. No entanto, a estabilidade econômica necessária ao investimento na construção de novos edifícios e infraestrutura só seria possível a partir do governo de Porfirio Díaz (1830-1915)[145].

---

[142] Os discursos foram transcritos também na obra de Ida Prampolini (1997B, p. 81-87 e 97-99, respectivamente).

[143] Israel Katzman (1930-2021) nasceu em Caracas, Venezuela, e emigrou permanentemente para o México em 1949, onde se graduou arquiteto e urbanista pela UNAM. Lecionou na mesma instituição e também na Universidad Iberoamericana. O livro aqui apresentado resulta de uma investigação contratada pelo Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) e iniciada em 1963.

[144] Na verdade, dez. Respectivamente, Vicente Guerrero (Partido Liberal, abril a dezembro de 1829); José María Bocanegra (Partido Liberal, dezembro de 1829); José Vélez de Zúñiga, José Soto y Ruiz e Lucas Alamán y Escalada (Triunvirato, Partido Liberal, dezembro de 1829); Anastasio Bustamante (Partido Conservador, janeiro de 1830 a agosto de 1832); Melchor Múzquiz (Partido Liberal, agosto a dezembro de 1832); Manuel Gómez Pedraza (Partido Liberal, dezembro de 1832 a março de 1833). Entre abril de 1833 e janeiro de 1835, intercalaram-se no poder Valentín Gómez Farías (Partido Liberal) e Antonio López de Santa Anna (Partido Liberal e, posteriormente, Conservador).

[145] O general Porfirio Díaz governou o México entre 1876 e 1911, ano da Revolução Mexicana. Com o apoio dos militares e de parte significativa da população, que o consideravam um herói da resistência aos franceses, toma

Sobre a reforma de meados do século em San Carlos, registra que, além da contratação de professores na Europa, a atribuição dos fundos da Lotería Nacional à academia permitiu o restabelecimento das pensões para custear a formação de estudantes no velho continente e a compra do edifício em que estava sediada a instituição, até então alugado.

O capítulo que mais nos interessa, entretanto, é o terceiro, intitulado *Enseñanza de la arquitectura*. Tal como boa parte dos autores a que recorreremos nesta seção, Katzman enfatiza a fusão, estabelecida através do plano de Cavallari, das formações em engenharia civil e em arquitetura, apontando sua importância para preparar a geração que atuaria durante o porfiriato. Usa como base para descrição dos currículos o texto de Manuel Francisco Álvarez (1908-1909) – a que já nos referimos – e, somente ao final do capítulo, menciona brevemente a criação do curso de história da arquitetura. Sua argumentação permanece no campo dos problemas estilísticos, ainda que os correlacione, mesmo que superficialmente, com o campo da história propriamente dito. Quer dizer, identifica que, àquela altura, esse campo atravessava mudança significativa.

> En tiempos de Cavallari el liberalismo estilístico es definitivo. Se hacían proyectos renacentistas con salones de grandes cubiertas influidos por las exposiciones internacionales de París, y se revaloraron el romántico y el gótico. (El mismo Cavallari había realizado obras góticas.) Los alumnos por primera vez se familiarizan con el fierro y sus posibilidades.
>
> [...] Por otra parte, la historiografía romántica contribuyó a superar el clasicismo **al ver con simpatía y como dignas de estudio *todas* las culturas, porque todas tenían aportaciones valiosas**; estas ideas pudieron hacerlas suyas los arquitectos neogoticistas o los ecléticos.[146] (Katzman, 1973, p. 58-59, grifo nosso e itálico no original)

No último capítulo, *Arquitectos y constructores que ejercieron entre 1790 y 1920*, constam breves textos biográficos sobre os profissionais que atuaram no México do Oitocentos. Há, assim, uma pequena biografia dedicada a "Javier" Cavallari, em que se enumeram as obras de arquitetura de sua autoria executadas na capital mexicana[147].

---

o poder através da Revolución de Tuxtepec (1876). Para manter a chamada "Paz porfiriana", que estabiliza politicamente e moderniza o México, Díaz recorre a estratégias de repressão contra os que se opõem a seu regime.

[146] "Na época de Cavallari, o liberalismo estilístico é definitivo. Foram feitos projetos renascentistas com salões com grandes telhados, influenciados pelas exposições internacionais de Paris, e os estilos romântico e gótico foram revalorizados. (O próprio Cavallari fez obras góticas.) Pela primeira vez, os alunos familiarizam-se com o ferro e suas possibilidades.
[...] Por outro lado, a historiografia romântica contribuiu para a superação do classicismo ao ver todas as culturas com simpatia e como dignas de estudo, porque todas tiveram contribuições valiosas; estas ideias puderam ser adotadas por arquitetos neogóticos ou ecléticos." (Tradução livre da autora)

[147] "En México realizó casas en Madero (Plateros 10), Venustiano Carranza (Zuleta 12) y esquina de Juárez y San Juan de Letrán. Construyó también la capilla de la casa de la familia Escandón en la actual esquina de avenida Observatorio y Arquitecto Ruiz, una presa en el rancho de Tepetitlán y reparó la casa de los Barron en Tacubaya. Todo se hizo entre 1857 y 1864. Durante el último año de su estancia en México transformó el edificio de la misma Academia (fachada, salón de actos y galería de pintura). Enriqueció la biblioteca de la Academia y trajo una colección de fotografías de arquitectura. Todavía quedan azulejos en las esquinas del centro de la ciudad que corresponden al trazo de un nivel que efectuaron Cavallari y sus discípulos." (Katzman, 1973, p. 272)

Em 1976, a professora María Elisa García Barragán[148] publica, nos *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*[149], artigo em que trata da linguagem mudéjar na arquitetura mexicana: *Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mexicana*. Ao discorrer sobre o século XIX, descreve o movimento que nele se estabeleceu nas cidades mais importantes do país em favor da arte mourisca, espécie de atualização da linguagem mudéjar.

Essa manobra de recuperação das formas visuais do passado estaria, segundo a professora, associada ao Romantismo e ao Ecletismo, cuja defesa da liberdade na prática artística se colocaria, como se viu, em conformidade com as propostas do literato Victor Hugo e do filósofo Victor Cousin. Alinhando-se à interpretação de Katzman (1973), Elisa Barragán faz então breve menção a Saverio Cavallari: para ela, teria sido a sua atuação enquanto diretor do curso de arquitetura em San Carlos e, mais especificamente, a introdução, no plano de estudos, do curso de *Estética de las bellas artes e historia de la arquitectura*, o que teria permitido aos arquitetos a aceitação de outras linguagens: "Esa cátedra facilitó a los alumnos el proyectar en cualquier estilo, y no solamente ceñirse a las formas clásicas. **Pudieron ver con simpatía y como dignas de estudio todas las culturas**, porque en todas se encuentran aportaciones valiosas."[150] (Barragán, 1976, p. 140, grifo nosso).

Também em edição dos *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, mas datada de 1982, na seção *Documentos*, o professor Eduardo Báez Macías[151] transcreve os *Contratos suscritos por la Academia Nacional de San Carlos con los profesores Javier Cavallari, Eugenio Landesio, Santiago Baggaly y Jorge A. Periam*[152]. Informa que o contrato de Cavallari fora assinado a 15 de setembro de 1856, em Paris, pelo representante de San

[148] María Elisa García Barragán (1936-2019) foi uma professora e pesquisadora mexicana. Lecionou *Historia universal y de México* na UNAM e atuou no Instituto de Investigaciones Estéticas da mesma universidade. Fundou o Museo Manuel Tolsá, no Palacio de Minería. Seus estudos estiveram centrados na arte, na história e na literatura do México dos séculos XIX e XX.

[149] Fundado ainda em 1936, pelo historiador da arte e professor Manuel Toussaint y Ritter, o Instituto de Investigaciones Estéticas da UNAM é o principal centro acadêmico do país dedicado a pesquisas no campo da história, teoria e crítica de arte, bem como à conservação do patrimônio cultural. A organização do centro está estreitamente associada à tarefa de construção de uma "história da arte mexicana", empreendida ao longo de todo o século XX. Desde 1937, são publicados os seus *Anales*, reunindo contribuições de pesquisadores internos e externos ao Instituto.

[150] "Esta cadeira tornou mais fácil para os alunos projetar em qualquer estilo, e não apenas ater-se às formas clássicas. Eles foram capazes de ver todas as culturas com simpatia e como dignas de estudo, porque contribuições valiosas são encontradas em todas elas." (Tradução livre da autora)

[151] Eduardo Báez Macías (?-2020) foi professor e investigador da UNAM, tendo atuado na Escuela Nacional Preparatoria, na Facultad de Filosofía y Letras e no Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte. É referência nos estudos sobre a Academia de San Carlos, assim como em investigações acerca da tratadística e da crônica das belas artes no México a partir do século XVI até o século XX.

[152] Pelo que nos foi possível apurar, as diferenças, nas grafias dos nomes dos artistas, em relação ao que consta do livro de Charlot (1962), são decorrentes da maneira como eles eram conhecidos no México, como no caso de Cavallari, em que o segundo nome, "Saverio", é substituído por "Javier" e, eventualmente, em lugar de "Francesco", encontramos a grafia "Francisco". Em seu texto, o professor Báez Macías registra a necessidade de que se aprofundem os estudos sobre esses artistas, uma vez que os casos de Pelegrín Clavé e Manuel Vilar teriam sido já objeto de maior atenção.

Carlos, Manuel Larráinzar (1809-1884). De acordo com o documento, durante os cinco anos inicialmente previstos para sua permanência no México, estaria Cavallari obrigado a realizar obras para a Academia e a preparar um catálogo dos objetos artísticos pertencentes ao estabelecimento, sobre o qual não se disponibiliza mais nenhuma informação. Além disso, o contrato lhe dava autorização, assim como no caso dos demais professores, para exercer sua profissão de "ingeniero civil" (Macías, 1982, p. 316), nas esferas pública – preferencialmente – e também privada.

São transcritos tanto o contrato original de 1856 quanto a sua prorrogação, por um ano, datada de 15 de maio de 1861 e firmada entre o pintor Santiago Rebull (1829-1902) – agora diretor geral da Academia –, Saverio Cavallari e Jesús Fuentes y Muñiz (?-?), secretário do estabelecimento.

Já em 1983, vem a público a empresa extraordinária conduzida pelo historiador da arquitetura argentino Ramón Gutiérrez [153]. Em seu *Arquitectura e urbanismo en Iberoamérica*, volume composto por pouco mais de 700 páginas, são abordados cinco séculos de produção de arquitetura e cidade nas Américas portuguesa e espanhola.

A reforma de Cavallari em San Carlos é mencionada no décimo oitavo dos vinte e três capítulos em que se organiza a obra: *La arquitectura academicista entre 1870 y 1914*. Desenhando um quadro geral do período, Gutiérrez disserta sobre a crise do modelo acadêmico na Europa, derivada, de um lado, das influências funcionalistas das escolas politécnicas e, de outro, das ortodoxias reconstrutivistas do passado empreendidas por arqueólogos e artistas românticos. Para ele, esse problema não se manifestava em nosso continente, onde as premissas classicistas seguiram prevalecendo. Neste ponto, discordamos do mestre argentino, uma vez que, pelo que temos apurado, as reformas do ensino acadêmico acontecem de forma mais ou menos sincrônica, não raro sendo realizadas aqui antes mesmo que em instituições situadas no continente europeu.

Os *Apuntamientos sobre la historia de la arquitectura* de Cavallari integrariam, para o estudioso, o primeiro conjunto de textos de referência editados na América para o ensino de arquitetura:

> A la vez aparecen los primeros textos de referencia editados en América para la enseñanza de la arquitectura como el ***Apuntamiento*** [*sic*] ***sobre la Historia de la Arquitectura*** **(Javier Cavallari, México, 1860)**, el *Tratado de Arquitectura* de Fernán Caballero (La Paz, 1872), el *Tratado de Arquitectura* de Miguel López y Gómez (La Habana, 1868), el *Tratado de Arquitectura y de edificación militares*

[153] Ramón Gutiérrez (1939) é um arquiteto e historiador da arquitetura e do urbanismo argentino. Fundou e, atualmente, é secretário do Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL). É uma das maiores referências em matéria de história da arquitetura e do urbanismo na América Latina, tendo lecionado em universidades de diferentes países e publicado mais de 200 livros e numerosos artigos sobre o tema.

> de Paul Joseph Ardant (Santiago, 1874), y el trabajo sobre composición arquitectónica de Jesús Galindo y Villa (México, 1898) todos los cuales siguen al **texto pionero de Claudio Brunet des Baines con su curso de Arquitectura editado en Chile en 1853**.
>
> En general todos ellos beben en las fuentes clasicistas aunque en los proyectos de los estudiantes es posible encontrar heterodoxias neogoticistas – quizás originadas en la prédica de Pugin – sobre todo en temas de índole religiosa o vinculados a la vertente funcionalista (pabellones, estaciones ferroviarias, etc).[154] (Gutiérrez, 1983, p. 408, grifos nossos, itálicos no original)

Para Gutiérrez, a crise da École des beaux-arts que teria conduzido à reforma de 1863 praticamente não teve reflexos na produção americana. Corroborando com aqueles autores que interpretam o século XIX como momento de simples importação de ideias e práticas, afirma ter sido momento em que os modelos eram copiados – inclusive textualmente – e, para alterar as condicionantes que o meio pudesse exercer sobre o projeto, importavam-se os arquitetos, a mão de obra e, se preciso, até mesmo os materiais. A ideia de uma arquitetura nacional é então reservada às reivindicações de homens como Pietro Selvatico, Camillo Boito (1836-1814) ou Viollet-le-Duc, entremeadas aos esforços de construção dos conceitos teóricos no campo do restauro. Nossa tese procura justamente complexificar essa interpretação.

Em 1990, vem a público um volume dedicado à história geral da instituição para o ensino das belas artes no México, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, preparado pelo professor Roberto Garibay[155]. Tratando dos episódios relacionados à San Carlos desde sua fundação até finais do século XX, apresenta muitos dados que já expusemos anteriormente. Tema relevante para nossa pesquisa, entretanto, é a breve descrição que realiza das obras empreendidas por Cavallari, durante a gestão de Bernardo Couto, no antigo edifício do Hospital Real del Amor de Dios, ocupado pela Academia desde 1791[156]. Segundo o autor, a ele se deve o desenho da fachada, atribuindo-lhe a feição que ainda hoje conserva. Também terminou

---

[154] "Ao mesmo tempo, aparecem os primeiros textos de referência publicados na América para o ensino da arquitetura, como *Apuntamiento* [*sic*] *sobre la Historia de la Arquitectura* (Javier Cavallari, México, 1860), o *Tratado de Arquitectura* de Fernán Caballero (La Paz, 1872), o *Tratado de Arquitectura* de Miguel López y Gómez (Havana, 1868), o *Tratado de Arquitectura y de edificación militares* de Paul Joseph Ardant (Santiago, 1874), e o trabalho sobre composição arquitetônica de Jesús Galindo y Villa (México, 1898), todos os quais seguem o texto pioneiro de Claudio Brunet des Baines com seu curso de Arquitetura editado no Chile em 1853.
Em geral, todos eles se valem de fontes classicistas, embora nos projetos estudantis seja possível encontrar heterodoxias neogóticas – talvez com origem na pregação de Pugin – especialmente em temas de índole religiosa ou vinculadas à vertente funcionalista (pavilhões, estações ferroviárias etc). (Tradução livre da autora)

[155] Roberto Garibay (1921-?) foi um pintor e professor de desenho e pintura mexicano. Atuou na Escuela Nacional de Bellas Artes da UNAM, tendo nela exercido, em duas ocasiões, a função de diretor.

[156] A Academia se instalou, inicialmente, na Real Casa de Moneda. Diante da grande quantidade de alunos, optou-se pelo aluguel do edifício do Hospital del Amor de Dios, localizado no centro antigo da cidade e onde eram tratadas enfermidades venéreas até 1788. O projeto de adaptação, ainda hoje conservado no Archivo Gráfico de la Academia de San Carlos, esteve a cargo do então professor de arquitetura Antonio González Velázquez (?-1810), com participação do professor de escultura Manuel Tolsá e do engenheiro Miguel Constansó (1741-1814). (Cervantes, 2008)

as obras do pátio, iniciadas provavelmente pelo engenheiro militar Miguel Constansó e parcialmente executadas pelo professor de arquitetura Manuel Gargollo y Parra (?-?). Atou, por fim, na execução do salão de atos – em que se localizavam a biblioteca, a direção e a secretaria – e nas galerias de escultura e pintura. Dentre estas, encontrava-se uma dedicada à antiga escola mexicana de pintura, que reunia telas de pintores ativos antes da organização de San Carlos, como Baltasar de Echave Orio, el viejo (1548-c.1620), Baltasar de Echave y Rioja (1632-1682), Juan Correa (ativo entre 1646-1716), Miguel Cabrera (1695-1798), dentre outros.

O professor Enrique de Anda[157] publica, em 1995, seu volume *Historia de la arquitectura mexicana* (2013), sucesso editorial que contará com mais três edições, a última delas datada de 2019. Trata-se de ambicioso esforço de sistematização da produção de arquitetura em território mexicano desde o período pré-hispânico até a contemporaneidade, cronologicamente organizada.

Na terceira parte, dedicada à arquitetura "acadêmica", Enrique de Anda trata das contribuições de Cavallari, posicionando-o, à maneira do que vimos em Israel Katzman (1973) e Elisa Barragán (1976) e em contraposição à pesquisa de Ramón Gutiérrez (1983), como introdutor do historicismo no México. Este conceito é definido pelo autor como "[...] modalidad estilística desarrollada principalmente por la cultura germano-sajona en contraposición al estilo neoclásico propio de los países del Mediterráneo."[158] (De Anda, 2013, p. 146). Para o pesquisador, dois aspectos essenciais teriam tornado possível essa condição. Primeiro, a formação em arqueologia que distinguia a trajetória do professor palermitano, com a consequente análise cuidadosa das ruínas do passado. Combinada a ela, estaria a importância atribuída ao desenho, praticado enquanto disciplina rigorosa e cada vez mais central na construção dos programas didáticos. Essa centralidade do desenho seria, para de Anda, uma das causas que teriam impulsionado a renovação da teoria arquitetônica no México do século XX.

O professor, portanto, alude ao protagonismo da história na reforma realizada por Cavallari. Não há, porém, um aprofundamento da questão: considerado o próprio escopo proposto para o trabalho, não se procede ao levantamento e análise de documentação que permitiriam o efetivo entendimento do lugar previsto, para a história, na revisão do ensino.

[157] Enrique Xavier de Anda Alanís (1950) é um arquiteto, professor e pesquisador mexicano. Leciona na Facultad de Arquitectura e na Facultad de Filosofía y Letras da UNAM. Também é vinculado ao Instituto de Investigaciones Estéticas. Seus interesses de pesquisa são história cultural da arquitetura do século XX no México, história da cultura da Cidade do México do século XX e gestão do patrimônio cultural.
[158] "[...] modalidade estilística desenvolvida principalmente pela cultura germano-saxônica em oposição ao estilo neoclássico dos países do Mediterrâneo." (Tradução livre da autora)

Em 1997, vem a público o artigo *Dos arquitectos de transicion: Cavallari e Boari*, de Francisco Vidargas[159], publicado em edição especial da revista *Ricerche di storia dell'arte*, dedicada a artistas italianos atuantes na América Latina. O historiador escolhe tratar de Cavallari e Adamo Boari Dandini[160] (1863-1928), que estiveram no México em momentos diferentes, mas que deixaram, ambos, contribuições significativas tanto em termos de produção arquitetônica quanto de ensino.

Vidargas inicia seu texto fazendo referência ao processo de recuperação por que passa a Academia de San Carlos a partir de 1843, indicando que a procura por professores estrangeiros passou pelo estreitamento de relações com a Accademia di San Luca[161], em Roma, recaindo a tarefa sobre José María Montoya (?-?), então representante do México no Estado Vaticano. Vidargas descreve os predicados que levaram à decisão por Cavallari:

> Como señala Larrainzar en la correspondencia enviada a la ciudad de México, después de una intensa búsqueda la Academia logró traer a "un hombre verdaderamente notable en su ramo", el ingeniero Javier Cavallari, profesor de la Academia de Milán, autor de un templo neogótico en Randazzo y responsable de trabajos arqueológicos en Sicilia. Reconocido internacionalmente, contaba con diversas distinciones académicas a [*sic*] inclusive nobiliarias: profesor del Instituto Real de Arquitectos Británicos, doctor en el Cuerpo Académico de Gotinga y Caballero de la Orden Alberto de Sajonia. Asimismo era autor de varios estudios sobre la historia del arte y de la arquitectura, uno de ellos trabajado en Palermo, traducido aquí por Joaquín Velázquez de León y publicado en 1860 bajo el título de *Apuntamientos sobre la historia de la arquitectura*.[162] (Vidargas, 1997, p. 74-75, itálico no original)

O autor registra ter Cavallari aportado em Veracruz em janeiro de 1857. Ainda no mês seguinte, teria ele apresentado seu plano de estudos. Da Europa, como já comentamos, trouxe coleções de gessos e fotografias de monumentos, além de numerosos tratados, que contribuiriam para ampliar o acervo da biblioteca: "[...] Bourdon, Pelouze, Fremy,

[159] Francisco Vidargas é historiador e gestor cultural. Atualmente, é subdiretor de patrimônio mundial do Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) e Punto Focal Cultural Nacional para a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

[160] Talvez antes de arquiteto, Adamo Boari tenha sido um viajante. Formado na Itália, esteve no Brasil, Argentina, Uruguai e Estados Unidos. Estabeleceu-se no México por pouco mais de uma década, tendo trabalhado para o regime de Porfirio Díaz. A obra mais importante que deixou no país é o teatro nacional, denominado Palacio de Bellas Artes.

[161] Pelegrín Clavé e Manuel Vilar eram sócios do estabelecimento. Eugenio Landesio havia sido aluno. Essa informação reforça a possibilidade de que Cavallari tenha ali tomado aulas durante sua passagem por Roma, entre os anos de 1837 e 1840.

[162] "Como aponta Larrainzar na correspondência enviada à Cidade do México, após intensa busca, a Academia conseguiu trazer 'um homem verdadeiramente notável em seu campo', o engenheiro Javier Cavallari, professor da Academia de Milão, autor de um templo neogótico em Randazzo e responsável por trabalhos arqueológicos na Sicília. Reconhecido internacionalmente, teve diversas distinções acadêmicas, inclusive nobiliárias: professor do Royal Institute of British Architects, doutor no Corpo Acadêmico de Göttingen e Cavaleiro da Ordem de Alberto da Saxônia. Foi também autor de vários estudos sobre a história da arte e da arquitetura, um deles elaborado em Palermo, aqui traduzido por Joaquín Velázquez de León e publicado em 1860 sob o título *Apuntamientos sobre la historia de la arquitectura*." (Tradução livre da autora)

Durand, Reynaud, Delaunay, Adhémar, Goulard-Henrionet y Rondelet." (Vidargas, 1997, p. 75). Quanto às galerias de pintura em que interveio Cavallari, considera-as o autor "[...] el primer intento museográfico del continente" (Vidargas, 1997, p. 78). Para ele, assim como para Elisa Barragán (1976) e Enrique de Anda (2013), sob a direção do mestre italiano, se teria instaurado em San Carlos o "historicismo arquitectónico" (Vidargas, 1997, p. 77).

Surpreendentemente, a obra que mais trata da relevância do tema da história da arquitetura para a reforma do ensino em San Carlos está concentrada em recompor a trajetória do campo da engenharia civil no México. Trata-se da tese de doutorado *Formación Académica y obra arquitectónica de los ingenieros-arquitectos (AASC) y de los ingenieros civiles (ENI) en la Ciudad de México (1857-1910)*, apresentada por Rosa Aurora Baños López[163] à Facultad de Filosofía y Letras da UNAM para obter o título de doutora em história da arte. López retoma a origem da carreira, partindo, em consequência, do plano proposto por Cavallari para o ensino em San Carlos. A autora recorda que o projeto nasce simultaneamente à Constituição de 1857 (México, 1857), de recorte liberal, de modo que a demanda pela figura do engenheiro civil era parte de um projeto de promoção de melhorias materiais para a sociedade mexicana.

Ainda que mantenha um discurso atravessado pelas noções de estilo, sem refletir, em nenhum momento de seu texto, acerca da enunciação de uma possível nova ordem do tempo histórico, a estudiosa recorda-nos que, ao longo do século XIX, foi-se desenvolvendo outro tipo de sensibilidade em relação ao passado, atravessada pelo reconhecimento das diferenças e pelo entendimento de que cada civilização é dotada de méritos próprios.

Apesar de não se estabelecer uma franca associação entre a nova postura descrita e a experiencia de viagem e o contato por ela proporcionado com a materialidade dos corpos construídos, há uma rara atenção à formação de Cavallari no campo da arqueologia:

> Esa exactitud [presente nos exercícios de reconstrução científica dos sítios] y el deseo de acercarse científicamente a la Antigüedad clásica se reflejaría en sus futuras lecciones en México donde los ingenieros-arquitectos, obtendrían una forma diferente a acercarse al arte, lo cual se reflejaría en la libertad creativa que plasmarían en sus obras arquitectónicas, y que contribuyeron a la modernización estilística en la capital.[164] (López, 2005, p. 52)

[163] Rosa Aurora Baños López é professora e investigadora do Instituto Politécnico Nacional (IPN) e escritora. Desenvolveu a tese sobre a qual aqui comentamos sob a orientação do professor doutor Eduardo Báez Macías.

[164] "Esse rigor [presente nos exercícios de reconstrução científica dos sítios] e o desejo de abordar cientificamente a Antiguidade clássica se refletiriam em suas futuras aulas no México, onde os engenheiros-arquitetos obteriam uma forma diferente de abordar a arte, que se refletiria na liberdade criativa que expressariam em suas obras arquitetônicas e que contribuíram para a modernização estilística da capital." (Tradução livre da autora)

A partir de pesquisa documental, menciona as fotografias e livros encomendados pelo mestre siciliano para o ensino de seus alunos, deles destacando temas como as catedrais góticas, as antiguidades da Sicília, a arquitetura indiana ou mudéjar[165]. A tese consiste então, de maneira um tanto contraditória, no primeiro trabalho que trata do Cavallari arqueólogo, historiador e teórico antes de posicioná-lo como o responsável pela fusão das formações em arquitetura e em engenharia civil no México.

Comenta sobre o plano de ensino aprovado em 1858, ressaltando a disciplina *Copia de monumentos de diferentes estilos*, ministrada no segundo ano profissional pelo próprio professor italiano. Para além das referências gregas e romanas, as aulas expunham também obras lombardas, bizantinas, venezianas, florentinas e góticas até o Renascimento. Apesar disso, a aula de *Dibujo y esplicacion de los órdenes clásicos de arquitectura, griegos y romanos* compunha a grade do primeiro ano profissional, de modo que a arquitetura clássica seguia sendo o ponto de partida para a formação de todo engenheiro-arquiteto[166].

O grande conhecedor da história de San Carlos, professor Eduardo Báez Macías, brinda-nos, em 2005, com o volume *Una mirada al passado. La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos*, fartamente ilustrado. Por se tratar de uma história geral do estabelecimento, as informações sobre Cavallari não alcançam muito mais do que já registramos: enfatiza-se a dupla formação em engenharia civil e em arquitetura, descreve-se, sem grandes detalhamentos, o novo plano de estudos e comenta-se brevemente sobre uma abertura para o Ecletismo.

O professor afirma que, mesmo que os resultados das mudanças promovidas não tenham sido percebidos de imediato, sua repercussão se daria a partir da restauração do regime republicano em 1867. O trabalho daquela nova personagem – o engenheiro-arquiteto – foi solicitado, sobretudo, para a edificação e reforma de residências que começavam a ser encomendadas pela classe média então crescente.

O mais expressivo e completo estudo biográfico dedicado a Saverio Cavallari que pudemos identificar é *Francesco Saverio Cavallari (1810-1896). Architetto senza*

[165] No *Apéndice 2* da tese, Rosa López transcreve documentos acondicionados no Archivo Histórico de la Facultad de Arquitectura (AH-FA) de la UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos, que auxiliam na identificação dos materiais didáticos encomendados por Cavallari: caixa 26, expediente 5844 (*Factura de catorce cajas de libros remitidas con destino a la Academia de San Carlos via Havre-Veracruz, en París febrero 21 de 1859 – en francés*); caixa 27, expediente 5850 (*Facturas de las siguientes cajas de libros, año 1858*); e caixa 34, expediente 6321 (*Relación de libros, fotografías de monumentos y modelos para uso de la clase de arquitectura, adquiridos en Europa por el director Javier Cavallari por cuenta de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México*).

[166] A disciplina era conduzida pelo arquiteto Ramón Agea (1828-?), que estudou, ao lado de seu irmão Juan Agea (1825-?), no Colegio de Minería e em San Carlos. Vinculados a esta última instituição, seguiram ambos para Roma, como pensionistas, onde foram treinados por Antonio Cipolla (1820-1874) e Luigi Canina (1795-1856). (Katzman, 1973)

frontieri tra Sicilia, Germania e Messico, livro publicado em 2007 como resultado da tese de doutoramento da pesquisadora italiana Gabriella Cianciolo Cosentino[167]. Trata-se de trabalho amplo e bem documentado cujo recorte temporal abarca todo o período de vida do professor siciliano. Já na introdução, a estudiosa deixa claro, no entanto, que sua pesquisa estará concentrada sobre o Cavallari arquiteto, tratando apenas excepcionalmente de suas atividades enquanto arqueólogo, topógrafo, desenhista, engenheiro e restaurador. A obra está organizada cronologicamente, dedicando-se o primeiro capítulo (*Dalla Sicilia alla Germania*) ao jovem Cavallari em formação; o segundo (*Didattica e professione*), ao retorno à Sicília, com os primeiros encargos profissionais e a docência na Università di Palermo, e à ida para Milão, para lecionar na Regia Accademia di Brera; o terceiro (*L'esperienza messicana*), à estada na Cidade do México; e, finalmente, o quarto (*Archeologia e restauro*), a seus últimos anos, quando retorna à terra natal já reconhecido enquanto autoridade no campo da arqueologia, da preservação e restauração de monumentos e da construção de estradas de ferro.

Ao comentar a passagem de Cavallari por Göttingen, entre os anos de 1843 e 1848, Cosentino afirma estar o modelo de ensino alemão em posição de vanguarda na Europa do período, sobretudo no que concerne às disciplinas técnico-científicas. Alguns temas em voga ali marcariam permanentemente, segundo a autora, o pensamento e o fazer arquitetônico do mestre italiano: a ambição nacionalista do nascente Estado alemão, a filosofia idealista e romântica, a nova atenção ao gótico como estilo nacional, bem como a notável presença de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) e Leo von Klenze[168] (1784-1864). Em simultâneo, é nesse ambiente que Karl Schnaase (1798-1875) e Franz Kugler (1808-1858) – este último mestre de Jacob Burckhardt (1818-1897) – contribuem para a conformação de uma teoria artística e arquitetônica que será a base de toda a historiografia sucessiva. Para a estudiosa, a experiência de viagem a Göttingen contribuiu para que se formasse, em Cavallari, uma orientação de cariz eclético[169], de

[167] Gabriella Cianciolo Cosentino é arquiteta e historiadora da arquitetura. Atua na Universität zu Köln. Seus temas de investigação são: história da arquitetura moderna e contemporânea, teoria da arquitetura e historiografia, recepção da arquitetura antiga e medieval, decoração parietal (mosaico, pintura, grafite) e preservação do patrimônio cultural.

[168] Cabe a nota de que Grandjean de Montigny e Leo von Klenze trabalharam juntos, entre os anos de 1808 e 1813. Serviram, como arquitetos reais, à corte de Jérôme-Napoléon Bonaparte (1784-1860), irmão do próprio Napoleão (1769-1821) e rei do Estado histórico da Vestfália, que tinha a cidade de Cassel por capital e que se estendia por áreas do atual território alemão.

[169] Cosentino (2007) tece considerações acerca do pequeno volume preparado por Cavallari durante seus estudos na Georg-August-Universität Göttingen*, Zur historischen Entwicklung der Künste nach der Theilung des Römischen Reichs* [*Sobre o desenvolvimento histórico das artes após a divisão do Império Romano*, em tradução livre], publicado em 1847 e que lhe garante o título *honoris causa* de *Philosophiae Doctor et Artium Liberalium Magister*. Nele, partindo da referência às linguagens românica e bizantina, o autor trata dos diferentes estilos arquitetônicos, não apenas na Europa, mas também na Ásia e na África. Debruça-se, ainda e essencialmente, sobre o problema da origem da arquitetura gótica, muito debatido àquela altura e que parece ter chegado mesmo, segundo o próprio Cavallari, a uma espécie de disputa arqueológica acerca da introdução do arco ogival na arquitetura.

modo que ele praticará, na capital mexicana de finais dos anos de 1850 e princípios de 1860, o que ela denomina "gusto storicista" (Cosentino, 2007, p. 18), em universo ainda fortemente dominado pelo classicismo. Essa "introdução", nos termos de Cosentino, se teria dado tanto através da prática docente em San Carlos quanto das encomendas públicas e particulares a que atendeu na capital do país americano.

Comentando, no segundo capítulo, sobre os encargos assumidos por Cavallari quando de seu retorno à Sicilia, Cosentino enfatiza o exercício da arqueologia como base para a sua atuação profissional. Enquanto um arqueólogo-arquiteto, fica clara a delicada posição de Cavallari entre passado e futuro:

> [...] della formazione archeologica e delle approfondite ricerche sui monumenti siciliani di epoca classica e medievale: il rigore scientifico nello studio delle architetture del passato e delle leggi dell'architettura antica è per entrambi [Giovan Battista Filippo Basile e Francesco Saverio Cavallari] **il punto di partenza per una progettazione 'moderna', libera dai precetti dei trattatisti ma fondata sull'autorità della storia**.[170] (Cosentino, 2007, p. 75, grifo nosso)

Na seção referente à passagem de Cavallari pelo México e à reforma que empreendeu em San Carlos, não se aborda de forma direta o problema da história. À maneira do que pudemos observar no livro de Squeff sobre Porto-alegre (2004), reformador e historidor aqui não se cruzam, constituindo capítulos separados da vida do biografado. A pesquisadora italiana prefere concentrar-se na descrição dos processos de renovação do estabelecimento. A introdução da nova figura profissional proposta só teria sido possível, para a autora, por se tratar de localidade em que estava ausente o problema, tipicamente europeu, da separação entre as culturas politécnica e acadêmica. Assim, Cosentino não chega a comentar a novidade que significou a introdução do ensino da história da arquitetura no currículo do curso. Trata, porém, da renovação do edifício em que estava instalada a Academia, estabelecendo correlações com as vivências de Cavallari em seu período alemão[171] e apontando a nova pinacoteca, do mesmo modo que Vidargas (1997), como o primeiro espaço expositivo com caráter de museu de arte – em conformidade com os limites conceituais europeus – realizado no México.

Cabe registro, ainda, das observações que faz acerca dos estudantes que frequentaram as aulas do professor siciliano: Antonio Anza (1847-1925) projetaria o pavilhão mexicano

[170] "[...] da formação arqueológica e da pesquisa aprofundada sobre os monumentos sicilianos dos períodos clássico e medieval: o rigor científico no estudo da arquitetura do passado e das leis da arquitetura antiga é para ambos [Giovan Battista Filippo Basile e Francesco Saverio Cavallari] o ponto de partida para uma projetística 'moderna', livre dos preceitos de escritores de tratados, mas fundamentados na autoridade da história." (Tradução livre da autora)

[171] "Dal momento che questa soluzione di facciata è stata redatta dopo il quinquennale soggiorno di Cavallari in Germania, è molto probabile che l'architetto siciliano conoscessi i progetti nello stile *Rundbogen* realizzati da Klenze, Gärtner e Bürklein a Monaco, i successivi sviluppi di questa tendenza adottata da gran parte del professionismo europeo, e il celebre scritto del 1828 del già citato Heinrich Hübsch, nel quale viene proposta, come alternativa allo stile greco, l'adozione programmatica dell'arco a tutto sesto, in una personale interpretazione del romanico italiano." (Cosentino, 2007, p. 121, itálico no original)

para a exposição Universal de Paris de 1889, em "estilo precolombiano", e Manuel Francisco Álvarez, autor daquela primeira publicação a que fizemos referência (1908-1909) e que teria sido um de seus discípulos mais próximos, conduziria, como vimos, investigações arqueológicas nas ruínas do sítio de Mitla em Oaxaca. Por fim, desse período mexicano, Gabriella Cosentino informa-nos ter Cavallari deixado a obra *Ritratti messicani* (1865), acerca da qual, entretanto, não nos apresenta maiores detalhes.

Nossa tutora na UNAM, a professora doutora Elizabeth Fuentes Rojas[172], apresenta-nos, também em 2007, a pesquisa que conduziu no acervo fotográfico da Academia de San Carlos: *Historia gráfica: fotografías de la Academia de San Carlos, 1897-1940*. Apesar de concentrar-se em recorte temporal posterior ao nosso, a professora registra em seu livro informações úteis à presente investigação. Recorda, por exemplo, o pioneirismo de Cavallari ao empregar fotografias como material didático na academia mexicana, peças sobre as quais hoje bem pouco se sabe.

No primeiro capítulo da publicação, intitulado *A sede do neoclásico*, Fuentes Rojas apresenta-nos a mais extensa e completa investigação que nos foi possível identificar acerca das transformações por que passou o edifício sede do estabelecimento. Destaca a participação do professor de escultura Manuel Vilar na reforma realizada em meados do século, atribuindo-lhe, inclusive, a autoria da proposta de intervenção na fachada principal, que, até então, consistia em uma entrada restrita situada no espaço disponível entre as duas casas vizinhas à construção. Segundo a pesquisadora, "El proyecto arquitectónico de la portada principal de la Academia que Javier Cavallari llevó finalmente a cabo era en realidad muy semejante a los que Vilar había propuesto."[173] (Rojas, 2018, p. 61). Para mais, estuda a disposição das galerias de pintura – a que denomina os "santuarios de las artes", com base na imprensa da época – no antigo edifício, permitindo-nos melhor compreender onde estavam localizadas e como se comunicavam. Descreve o paulatino processo de publicização dessa coleção de telas, discorrendo acerca de sua vocação museal e chegando mesmo a estudar aspectos de ordem expográfica, a partir, sobretudo, das fotografias tomadas por Manuel Buen-Abad[174] já na passagem para o século XX.

[172] Elizabeth Fuentes Rojas (1946) é professora e pesquisadora da Facultad de Artes y Diseño da UNAM. Seus cursos, investigações e publicações tratam, principalmente, da história e das coleções da antiga Academia de San Carlos, com ênfase nos séculos XIX e XX.
[173] "O projeto arquitetônico da fachada principal da Academia que Javier Cavallari finalmente executou foi, na verdade, muito semelhante aos propostos por Vilar." (Tradução livre da autora)
[174] Manuel Buenabad (?-?), Buen Abad ou ainda Buen-Abad, foi pintor e fotógrafo formado em San Carlos. Em 1897, toma fotografias de diversos espaços da já então Escuela Nacional de Bellas Artes, dentre os quais a fachada e as galerias de pintura reformadas em meados do século. O material está reunido no álbum intitulado *Academia Nacional de San Carlos*, que hoje integra o acervo da instituição.

Dentre os livros cuja proposta consiste em reconstituir a trajetória institucional de San Carlos, o mais destacado é, sem dúvidas, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos)*, escrito pelo professor Eduardo Báez Macías e lançado em 2009. Tal como em *Una mirada al passado* (2005), que há pouco apresentamos, estamos diante de empreitada abrangente, em que não se descrevem senão de forma superficial os desdobramentos da presença de Cavallari na instituição. Ainda assim, para Macías – e na esteira do que estudamos em Rosa Aurora Baños López (2005) – Cavallari foi o responsável pela grande mudança que se viu na arquitetura no México da segunda metade do século XIX, promovendo o salto entre as técnicas construtivas tradicionais e as soluções em estrutura metálica. Informa que o siciliano aportara em Veracruz a primeiro de janeiro de 1857 vindo de Paris, onde havia deixado contratados a compra e o envio de materiais didáticos. Segundo o professor, sua maior contribuição para a história da arquitetura mexicana teria sido, como afirmam outros autores, a instauração da carreira de engenheiro civil associada à de arquiteto, abrindo caminho para a modernidade:

> Si Lorenzo de la Hidalga encarnaba las últimas manifestaciones del neoclasicismo heredado del virreinato, Javier Cavallari sentó las bases para el cambio hacia la arquitectura moderna, pero fue necesario esperar a que las condiciones sociales hicieran viables sus reformas. Los planes de estudio de 1867, 1869, 1897 y 1903, fueron secuela de su plan de 1857, y bajo su vigencia se formaron las generaciones que impulsaron el cambio.[175] (Macías, 2009, p. 178)

Dando sequência a nosso levantamento, tratamos, novamente, de Gabriella Cianciolo Cosentino, que organiza em 2012, com o auxílio de Giuseppina Sinagra[176], volume em que são transcritas as cartas de Saverio Cavallari endereçadas a um seu amigo, o orientalista e estudioso da Sicília muçulmana, também palermitano, Michele Amari (1806-1889). Trata-se de uma troca epistolar que durou mais de quarenta anos, isto é, desde a partida de Cavallari para a Alemanha, em 1843, até o falecimento de Amari. A coleção integra o arquivo pessoal deste estudioso e, dado que não foi ainda possível localizar o espólio de Cavallari, provavelmente disperso a causa das viagens constantes e das tribulações que enfrentou, dela não fazem parte as respostas escritas pelo orientalista.

O conjunto está, assim, entremeado pela dolorosa experiência do exílio, que marca a vida de ambos os correspondentes, diante de seu posicionamento de resistência aos Bourbon

[175] "Se Lorenzo de la Hidalga encarnou as últimas manifestações do neoclassicismo herdadas do vice-reinado, Javier Cavallari lançou as bases para a mudança para a arquitetura moderna, mas foi necessário esperar pelas condições sociais para viabilizar as suas reformas. Os planos de estudos de 1867, 1869, 1897 e 1903 foram uma continuação do seu plano de 1857, e sob a sua vigência formaram-se as gerações que promoveram a mudança." (Tradução livre da autora)

[176] Poucas informações pudemos obter sobre Giuseppina Sinagra. Foi-nos possível verificar, entretanto, que ela tem sido responsável, como autora ou coautora, por uma série de publicações acerca da história da Sicília do medievo.

e do envolvimento com a revolução independentista de 1848. *L'architetto e l'arabista. Un carteggio inedito: lettere di Francesco Saverio Cavallari a Michele Amari (1843-1889)* reúne então 97 cartas firmadas por Cavallari, conservadas no *Fondo Amari*, da Biblioteca centrale della Regione Siciliana[177].

Em texto de abertura, Cosentino deixa-nos pequena pista acerca do ensino de história proposto por Cavallari na academia mexicana:

> Il periodo dell'insegnamento a Brera non si apre sotto i migliori auspici, e sul piano dei rapporti con i coleghi e con l'ambiente professionale milanese la situazione diventa presto insostenibile. A causa delle forti ostilità, Cavallari rinuncia infine a impegnarsi nella riforma del Corso per Ingegneri e Architetti, e dopo soli due anni matura la decisione di lasciare Milano per trasferirsi in Messico. **È qui che riuscirà a raggiungere pienamente i suoi obiettivi, istituendo un novo corso di studi completo in ingegneria civile e architettura ed estendendo l'attenzione a tutti gli stili del passato, dai monumenti lombardi, all'arte degli arabi, alle "cupole dorate della regina delle lagune"**.[178] (Cosentino, 2012, p. 14, grifo nosso)

Para nós, esse conjunto é de grande valor, uma vez que, diante da ausência do arquivo pessoal de Cavallari, ajudar-nos-á a compreender reflexões, hesitações e decisões que, em esfera íntima, ampararam e formularam as ações de sua figura pública, que aqui nos cabe estudar.

Tratamos agora do esforço de pesquisa empreendido pelo professor Ray Hernández-Durán[179], da University of New Mexico (UNM), sobre quem tecemos breves linhas no prólogo desta tese. Nosso primeiro contato com seu trabalho deu-se através do artigo *"Nombres dignos de memoria": Writing the History of Mexican Art in the Nineteenth-Century*, publicado no mesmo número da *Revista de História da Arte e Arqueologia* em que Letícia Squeff apresenta o seu *Araújo Porto-Alegre e o elogio do barroco*, lançado no segundo semestre de 2015. Cabe recordar que o dossiê propunha reunir trabalhos dedicados às *Visões da arte colonial no século XIX: crítica, exposições e escolas no Brasil, Chile, Colômbia e México*. O pesquisador estadunidense compartilha, então, no referido artigo, alguns dos resultados de sua tese de doutoramento, que se concentra na análise dos primeiros textos dedicados à história e à crítica de arte do México colonial,

[177] Carteggio Amari, IV, 1478-IV, 1571.
[178] "O período de ensino em Brera não começou sob os melhores auspícios e, em termos de relacionamento com os colegas e com o ambiente profissional milanês, a situação logo se tornou insustentável. Devido às fortes hostilidades, Cavallari finalmente renunciou a se comprometer com a reforma do Curso de Engenheiros e Arquitetos, e depois de apenas dois anos tomou a decisão de deixar Milão para mudar-se para o México. É aqui que ele poderá atingir plenamente seus objetivos, estabelecendo um novo curso completo de estudo em engenharia civil e arquitetura e estendendo sua atenção a todos os estilos do passado, desde os monumentos lombardos, à arte dos árabes, às 'cúpulas douradas da rainha das lagoas'." (Tradução livre da autora)
[179] Ray Hernández-Durán é professor de história da arte no Department of Art da University of New Mexico. Os cursos por ele ministrados focam nas culturas visual e material dos territórios hispano-americanos desde 1496 a 1898, com pesquisas concentradas, geograficamente, na Nueva España/México/Sudoeste dos Estados Unidos e, cronologicamente, nos séculos XVIII e XIX.

produzidos durante o Oitocentos. Nomeadamente, interessa-lhe o *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, de autoria do então presidente da junta diretiva de San Carlos, José Bernardo Couto, e publicado postumamente em 1872. A tese de Hernández-Durán ganha sua versão em livro em 2017, com o título *The Academy of San Carlos and Mexican Art History: Politics, History, and Art in Nineteenth-Century Mexico*.

No México das décadas de 1840 e 1850, publica-se significativo número de artigos voltados à descrição das igrejas, monastérios e conventos do período de vice-reino. Ainda que se proceda a um esforço de datação desses bens, eles não são, exatamente, identificados como pertencentes ao período colonial, mas como obras de arquitetura ou pintura realizadas por mestres nacionais, dando margem à formação de uma identidade nacional e ao desenvolvimento de uma consciência histórica. A Academia de San Carlos teria liderado esse processo: sob o governo conservador do general Santa Anna, seria elaborada a proposta de se formar uma galeria de arte nacional na instituição, através, principalmente, da reunião de pinturas constituintes de acervos de conventos, onde estariam padecendo por mau estado de conservação. A proposta foi reforçada diante do tom liberal da Constituição de 1857 (México, 1857), que suprimiu as ordens religiosas e confiscou seus bens. O presidente José Bernardo Couto foi a personagem responsável por entrar em contato com igrejas e ordens religiosas e por formar o que denomina "antigua escuela mexicana de pintura". Esses quadros foram expostos nas galerias da academia, servindo tanto como coleção didática quanto como fonte de orgulho nacional para os mexicanos.

Segundo o pesquisador, a primeira versão da galeria foi instalada entre 1855 e 1857, com uma expansão nos anos de 1860 e 1861. O *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* trata, justamente, dessa expansão, convertendo-se, afirma o professor, na primeira referência histórica fundamentada acerca da "antigua escuela mexicana". No *Diálogo*, Bernardo Couto registra uma conversa que teria empreendido com o poeta José Joaquín Pesado Pérez (1801-1861), seu primo, e o pintor Pelegrín Clavé. O cenário são as galerias de pintura de San Carlos quando de seu remodelamento, nos meses finais de 1860, ocasião em que eram adquiridas novas telas para compor a "antigua escuela", objeto de debate entre os protagonistas. Trata-se de um momento, no México pós-independência, em que liberais e conservadores disputam, para além dos espaços políticos, também a construção das narrativas históricas. Nesse sentido, Couto, à maneira de seus companheiros conservadores, assume como origem para a sua história da arte nacional o período marcado pela presença espanhola, desconsiderando as referências artísticas pré-hispânicas.

Hernández-Durán não chega a mencionar, mas o *Diálogo*... tem por cenário, justamente, as obras de reforma da pinacoteca de San Carlos encampadas por Francesco Saverio Cavallari. Empresa que, tanto para Vidargas (1997) quanto para Cosentino (2007), levaria à formação de um primeiro museu de arte no México.

ESTADO DA QUESTÃO

A partir da pluralidade de trabalhos com que nos deparamos em nosso exercício de levantamento e revisão de literatura, propomos, ao final desta seção, tecer breves considerações a partir dos temas que compõem nosso problema de pesquisa, isto é, o fazer historiográfico nos deslocamentos, na produção intelectual e nas reformas acadêmicas encampadas por Porto-alegre e Cavallari. O problema de investigação situa-se mesmo no cruzamento desses três temas mais amplos. Assim, na tabela 1, organizamos os textos lidos a partir das menções, pelos diferentes autores, aos referidos temas, ainda que nem todos tenham procedido ao seu cruzamento. Nesse sentido, mesmo que nos tenham fornecido informações relevantes, parte das obras estudadas não foi considerada na tabela a seguir por tratar, isoladamente, apenas de um dos temas considerados.

Tabela 1: Obras organizadas a partir dos temas que compõem o problema de pesquisa.

TEMAS	CONJUNTO DE TEXTOS 01 [PORTO-ALEGRE]	CONJUNTO DE TEXTOS 02 [CAVALLARI]
O fazer historiográfico nos deslocamentos, na produção intelectual e nas reformas acadêmicas	Letícia Squeff (2004); Paula Ferrari (2009); Claudia Avolese (2014).	Enrique de Anda (2013 [1995]); Rosa Aurora Baños López (2005); Gabriella Cianciolo Cosentino (2007); Gabriella Cianciolo Cosentino e Giuseppina Sinagra (2012)
O fazer historiográfico nos deslocamentos e na produção intelectual	Mário Barata (1980); Gustavo Rocha-Peixoto (2004); Antonio Alexandre Bispo (2009); Letícia Squeff (2017)	-
O fazer historiográfico nos deslocamentos e nas reformas acadêmicas	Francisco Riopardense de Macedo (1984); Marcelo da Silva Bueno (2017)	-
O fazer historiográfico na produção intelectual e nas reformas acadêmicas	Rodrigo Mello Franco de Andrade (1944); Alfredo Galvão (1959, 1980); Helena da Cunha Uzeda (2000); Isis Pimentel de Castro (2009); Cybele Vidal Fernandes (2010); Letícia Squeff (2010, 2012); Sonia Gomes Pereira (2016)	Manuel Francisco Álvarez (1908-1909); Israel Katzman (1973); María Elisa Barragán (1976); Ramón Gutiérrez (1983); Roberto Garibay (1990); Francisco Vidargas (1997); Eduardo Báez Macías (2009); Elizabeth Fuentes Rojas (2018 [2007]); Gabriella Cianciolo Cosentino e Giuseppina Sinagra (2012); Ray Hernández-Durán (2015, 2017)

Fonte: Elaborada pela autora.

Como se vê, o nosso problema de pesquisa chega a ser aventado por alguns dos autores estudados (conferir a primeira linha da tabela 01), que já apontam a relevância do tema da história nas reformas e a preparação desta noção de história, colocada em prática nas revisões do ensino, ainda na experiência de viagem. Entretanto, nenhum desses autores, sem exceções, trata essa noção de história como um exercício de invenção de uma nova ordem do tempo, reduzindo-se suas análises a questões estilísticas[180]. Não se discute, nesses trabalhos, o problema do tempo histórico nas reformas, que, aqui, tanto nos tem mobilizado. Assim, para parte significativa dos autores estudados, seria o afastamento dos cânones clássicos/neoclássicos e a aproximação ao Romantismo ou ao Ecletismo o que teria permitido ao historiador Porto-alegre a abertura para a reflexão acerca da produção de arte anterior à Aiba. De todo modo, é essa atenção à produção do artista colonial, a partir de um afastamento do classicismo de formação, o que parece, para Andrade (1944), Barata (1980) e Rocha-Peixoto (2004), aproximar Porto-alegre e o grupo moderno da primeira metade do século XX.

Conforme se pode depreender da leitura da segunda e da terceira linhas da tabela, são relativamente poucos os trabalhos que consideram a relevância da travessia do Atlântico para a constituição do Porto-alegre historiador. Quanto aos escritos que abordam o fazer historiográfico na produção intelectual e nas reformas acadêmicas (quarta linha da tabela), cabe anotar que parte significativa (Galvão, 1980; Castro, 2009; Squeff, 2010, 2012; Pereira, 2016) destaca a ampliação das coleções didáticas, com ênfase na biblioteca, e a intervenção que se realizou em terreno contíguo ao edifício original da Aiba para a construção da pinacoteca, por alguns interpretada, inclusive, como o primeiro edifício efetivamente erguido para exercer a função de museu de arte no Brasil (Galvão, 1980; Macedo, 1984). Outros, para mais, mencionam o destacado papel da pinacoteca para a constituição do atual acervo dos museus Dom João VI e Nacional de Belas Artes, associando a formação de sua coleção à pesquisa de Porto-alegre acerca do artista colonial pautada no conceito lanziano de "escola de pintura" (Squeff, 2010, 2012; Pereira, 2016). Essas questões são, porém, apenas lançadas, sem que se proceda a um efetivo levantamento e análise de documentos que possam confirmar ou refutar as hipóteses levantadas.

Também para o caso mexicano, nosso problema de pesquisa, apesar de sugerido, não conta com o devido enfrentamento, com ainda menor atenção ao problema do tempo histórico. Nos trabalhos registrados na primeira linha da tabela, nenhuma menção foi encontrada nesse sentido. A questão estilística ganha, aqui, maior complexidade, tomada

[180] Paula Ferrari (2009) – cuja formação primeira é em história, sublinhe-se – é a única que trabalha a partir dessa perspectiva. Sua dissertação, no entanto, não se dedica ao exame da reforma Pedreira.

a condição de estrangeiro de Cavallari em um país americano em formação. É a partir desse entendimento que parte expressiva da literatura o tratará como um "introdutor" – isto é, como alguém que transmite, apenas, sem se deixar modificar pela experiência de viagem – de um gosto historicista (Katzman, 1973; Barragán, 1976; de Anda, 1995; Vidargas, 1997; Cosentino, 2007). Pelo menos dois autores (Charlot, 1962; Gutiérrez, 1983) radicalizam a interpretação de que as referências românticas e ecléticas teriam conduzido Cavallari, pouco a pouco, a um afastamento dos princípios e das formas visuais clássicas e neoclássicas. Seria então o siciliano aquele que, ostensivamente, interrompe a construção, então em curso, de uma arte "nacional" mexicana, através do ensino por repetição de modelos e da cópia deliberada, sem adaptações ou reflexões, de soluções visuais "europeias".

A desatenção aos deslocamentos é ainda mais evidente no caso de Cavallari, conforme atestam a segunda e a terceira linhas da tabela. Há que se considerar, entretanto, que a literatura a que acedemos é, sobretudo, mexicana, interessada em descrever a história institucional de San Carlos, o que enfatiza o papel por ele desempenhado enquanto reformador, apenas.

Também à maneira do que se viu para a reforma Pedreira na Aiba, os estudos que registram o fazer historiográfico na produção intelectual e na reforma simultaneamente (conferir a quarta linha da tabela), mencionam, sem proceder a efetiva pesquisa documental, as intervenções realizadas no edifício do antigo Hospital del Amor de Dios[181], bem como as coleções de gessos, fotografias e livros que o mestre palermitano trouxe em sua mala europeia (Katzman, 1973; Garibay, 1990; Vidargas, 1997; Cosentino, 2007; Rojas, 2018; Macías, 2009; Hernández-Durán, 2015, 2017). A pesquisa de Hernández-Durán, particularmente, complexifica a interpretação da posição do reformador: ao apresentar os debates em curso, durante a década de 1850 e em princípios da década seguinte, acerca da formação da "antigua escuela mexicana de pintura" e o envolvimento de Saverio Cavallari nesses processos como autor do desenho para as novas galerias, coloca um ponto de interrogação na dicotomia "nacional" *versus* "estrangeiro" que permeia um texto radical como o de Jean Charlot (1962). Onde situar, mais propriamente, aquele que, a um só tempo, levou seus discípulos para assistir à demolição de conventos após a nacionalização dos bens da Igreja Católica (Álvarez, 1908-1909) e foi autor do espaço para a apreciação e salvaguarda das obras que constituíam o acervo desses mesmos conventos (Hernández Durán, 2015, 2017)? Entre um e outro, não se pode desconsiderar a instabilidade política que marcou o Oitocentos

[181] Excetue-se a publicação de Elizabeth Fuentes Rojas (2007), em que a reforma do edifício de San Carlos é descrita a partir das fotografias tomadas, sobretudo, por Manuel Buen-Abad nos últimos anos do século XIX.

mexicano, que não permitiu, como aqui se fez, a transformação da escrita da história nacional – tomada uma vertente específica – em projeto político central e institucionalizado.

HIPÓTESE

Os trabalhos de revisão de literatura e de exame do estado da questão revelam, com clareza, que, para nossos "reformadores-historiadores", o problema do fazer historiográfico na travessia do Atlântico, na produção intelectual e nas reformas do ensino acadêmico, em entrecruzamento, ainda não foi devidamente enfrentado. Porto-alegre e Cavallari são plenamente reconhecidos enquanto historiadores da arte e da arquitetura por aqueles dedicados a construir a sua fortuna crítica, mas os estudos acerca das revisões do ensino que empreenderam têm, em sua maioria, concentrado esforços na aproximação entre arte e indústria ou arte e técnica. A partir do que enunciam Hartog (2021), Peixoto (2013) e Pereira (2025), entendemos que essa aproximação passa, necessariamente, pela demanda por uma compreensão nova do tempo histórico por parte de nossas personagens. Compreensão essa que exige um duplo movimento sincrônico e incessante: de um lado, o reposicionamento de si a partir da tomada de consciência em relação a um mundo novo e, de outro, a construção, ativa, desse mesmo mundo novo. Reposicionamento e construção que parecem radicalizar-se nas experiências de viagem, sobretudo naquelas que envolvem a travessia do Atlântico.

Pressupomos, portanto, que o fazer historiográfico em Porto-alegre e Cavallari (assim como em Viollet-le-Duc, Valdés, Selvatico e outros) deve registrar a passagem entre "regimes de historicidade" (Hartog, 2021), "modos" (Rocha-Peixoto, 2013) ou "regimes de rememoração/temporalização" (Pereira, 2025). Tal condição seria ainda mais evidente nos casos dos reformadores brasileiro e siciliano, uma vez que empreenderam a travessia do Atlântico. Para mais, as reformas seriam momentos privilegiados de observação dessa passagem de um "regime" a outro, uma vez que se situam mesmo na encruzilhada entre passado e futuro.

OBJETIVOS

OBJETIVO GERAL

Desenha-se, assim, o objetivo geral de nosso trabalho, qual seja, investigar e comparar registros referentes ao fazer historiográfico em Araújo Porto-alegre e Saverio Cavallari associados às reformas do ensino acadêmico que empreenderam e com ênfase naqueles

derivados de suas travessias transatlânticas, de modo a verificar em que "regime de historicidade" operam.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Sistematizar dados sobre as reformas do ensino acadêmico de arquitetura operadas em meados do século XIX no mundo ocidental/ocidentalizado.

   Com vistas a melhor situar o objeto de pesquisa e movidos pela atenção às biografias de Porto-alegre e Cavallari, propomos ampliar a escala, procurando estudar o que se passou com o ensino de arquitetura em outras instituições das belas artes à mesma época. Esse exercício de revisitar o objeto a partir de uma tomada mais abrangente será sistematizado através de um instrumento digital em construção denominado "cronologia cartografada", apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, e tomará por apoio, à maneira de prosopografia, as trajetórias dos demais "reformadores-historiadores".

2. Identificar relações entre a arqueologia e a reescrita da história da arquitetura no século XIX, através das trajetórias de Porto-alegre e Cavallari.

   Françoise Choay (2008) e Margareth Pereira (2025) sublinham as relações entre a formação e a prática em arqueologia – que, assim como a história, ganha estatuto científico no século XIX – e a reescrita da história da arquitetura nesse mesmo século. Pretendemos identificar essas relações tomando por referência os anos de formação de Porto-alegre, com ênfase em sua viagem à Itália e o contato que estabelece com Antonio Nibby, e de Cavallari, iniciado na prática arqueológica por Domenico Lo Faso Pietrasanta (1783-1863), duque de Serradifalco.

3. Levantar e analisar os processos de conformação e os conteúdos ensinados nas disciplinas de história da arte e da arquitetura criadas no âmbito das reformas.

   Apesar de a demanda, por parte do corpo docente da Aiba, por uma disciplina de história da arte ter sido o pontapé inaugural dos processos reformadores e de, no México, Cavallari ser tomado, por um conjunto de autores, como "introdutor" de um gosto historicista, o ensino de história da arte e da arquitetura, nas reformas acadêmicas, não foi, ainda, devidamente compreendido. Tomando os casos das disciplinas *História das artes, esthetica e archeologia*, incluída no currículo da Aiba em 1855, e *Estética de las bellas artes e historia de la arquitectura demostrada con los monumentos*, integrada ao programa de San Carlos a partir

de 1857, pretendemos aqui compreender que papel desempenharam esses cursos na formação dos estudantes de arquitetura.

4. Levantar dados e compreender as reformas das galerias de pintura enquanto exercícios historiográficos voltados à construção de histórias da arte regionais ou nacionais.

   Tanto Porto-alegre quanto Cavallari estiveram envolvidos, no âmbito das reformas, na reconfiguração de coleções das duas academias, com ênfase nas galerias de pintura. Não nos parece mero acaso que a concepção de escolas de pintura nacionais exija, para sua concretização, o aporte espacial e a construção de um debate público, capaz de atravessar os muros de ambas as instituições de ensino. Assim como no caso anterior, trata-se de aspecto dessas reformas ainda pouco estudado. Temos, então, a intenção de verificar quais foram as contribuições dos dois "reformadores-historiadores" na reorganização dessas galerias e compreender a partir de que arranjo entre passado, presente e futuro essas contribuições concretizaram-se.

SUJEITOS EM CIRCULAÇÃO E O FAZER HISTORIOGRÁFICO

ABORDAGEM

"JUAN LÓPEZ Y JOHN WARD
LES TOCÓ EN SUERTE UNA ÉPOCA EXTRAÑA./ EL PLANETA HABÍA SIDO PARCELADO EN DISTINTOS PAÍSES, CADA UNO PROVISTO DE LEALTADES, DE QUERIDAS/ MEMORIAS, DE UN PASADO SIN DUDA HEROICO, DE DERECHOS, DE AGRAVIOS, DE UNA MITOLOGÍA PECULIAR,/ DE PRÓCERES DE BRONCE, DE ANIVERSARIOS,/ DE DEMAGOGOS Y DE SÍMBOLOS. ESA DIVISIÓN, CARA A LOS CARTÓGRAFOS, AUSPICIABA LAS GUERRAS./ LÓPEZ HABÍA NACIDO EN LA CIUDAD JUNTO AL RÍO INMÓVIL; WARD, EN LAS AFUERAS DE LA CIUDAD POR LA QUE/ CAMINÓ FATHER BROWN. HABÍA ESTUDIADO CASTELLANO PARA LEER EL QUIJOTE./ EL OTRO PROFESABA EL AMOR DE CONRAD, QUE LE HABÍA SIDO REVELADO EN UNA AULA DE LA CALLE/ VIAMONTE./ HUBIERAN SIDO AMIGOS, PERO SE VIERON UNA SOLA VEZ CARA A CARA, EN UNAS ISLAS DEMASIADO FAMOSAS,/ Y CADA UNO DE LOS DOS FUE CAÍN, Y CADA UNO, ABEL./ LOS ENTERRARON JUNTOS. LA NIEVE Y LA CORRUPCIÓN LOS CONOCEN./ EL HECHO QUE REFIERO PASÓ EN UN TIEMPO QUE NO PODEMOS ENTENDER."[182]
JORGE LUIS BORGES, 1985

Nesta seção, propomos explorar as possibilidades da história comparada e das histórias conectadas, em associação à estratégia biográfica, como resposta possível aos desafios de operar uma historiografia da arquitetura comprometida com as questões presentes. Um posicionamento que nos permita complexificar a interpretação das instituições de ensino, tomadas, por longo tempo, como introdutoras de uma cultura arquitetônica pura, que teria rompido com o que então se praticava nessas localidades. Procuraremos compreender, com olhar mais apurado, que cultura arquitetônica é essa, como ela se vai transformando ao longo do século e que situações específicas teve de enfrentar em um Brasil e um México que, recém-inventados, começavam a olhar para si e, ao fazê-lo, a engendrar uma ideia de futuro, configurada a partir de uma perspectiva de passado.

Uma vez ocidentalizados, somos também "Ocidente"? Não negamos a imposição violenta e a decorrente predominância de certas narrativas derivadas dos processos de

[182] "Coube-lhes por sorte uma época estranha. / O planeta tinha sido dividido em diversos países, cada um provido de lealdades, de queridas memórias, de um passado sem dúvida heroico, de direitos, de agravos, de uma mitologia peculiar, de próceres de bronze, de aniversários, de demagogos e de símbolos. Essa divisão, cara aos cartógrafos, auspiciava as guerras. / López nascera na cidade junto do rio imóvel; Ward, nos arredores da cidade pela qual caminhou Father Brown. Estudara castelhano para ler o Quixote. / O outro professava o amor a Conrad, que lhe fora revelado numa sala de aula da rua Viamonte. / Talvez tivessem sido amigos, mas viram-se uma única vez frente a frente, em umas ilhas muitíssimo famosas, e cada um dos dois foi Caim, e cada um, Abel. / Foram enterrados juntos. A neve e a decomposição os conhecem. / O fato que narro se passou em um tempo que não podemos entender." *Los conjurados* (Borges, 1985, p. 95, tradução livre da autora).

colonização políticos, econômicos e, sobretudo, culturais que se impuseram ao território americano. Mas o que fizemos nós dessas narrativas? Como as pudemos operar? Sabemos que os processos históricos de larga escala moldam e limitam a maneira como o homem age no mundo. Quanto a isso, não há dúvidas e convém não os perdermos de vista. Ainda assim ele age, como pode, a partir dos instrumentos a que tem acesso. E pensa e produz. E é justamente a partir desse pensamento e dessa produção – também reveladores das estruturas que os atravessam – que gostaríamos de enfrentar o recorte proposto para nossa pesquisa.

ENTRE COMPARAÇÃO E CONEXÃO[183]

O século XIX parece ter sempre se colocado como um problema para os historiadores da arte e da arquitetura na América que sobre ele refletiram e escreveram durante o Novecentos e mesmo no século presente. Os deslocamentos constantes – de homens e mulheres, saberes, livros, discursos e ideias – decorrentes das novas possibilidades reveladas pelo achatamento do tempo e do espaço próprios à segunda onda da Revolução Industrial parecem, é fato, exigir do historiador outras ferramentas. É preciso recorrer a um aparato que o ajude a melhor abordar o problema de pesquisa, o que significa, em última instância, ser capaz de formular as questões mais adequadas e, a partir daí, definir mais coerentemente seu objeto.

Na América Ibérica, a fundação das academias de belas artes, a circulação constante de artistas e arquitetos estrangeiros, que não mais apenas os espanhóis e portugueses[184], mas também franceses, italianos, ingleses, parece justificar a pecha de "estrangeirismo" que foi, tradicionalmente, atribuída ao período. Foi justamente essa etiqueta que, por longo tempo, legitimou o estado de esquecimento em que o século permaneceu nos escritos sobre arte e arquitetura produzidos no Novecentos.

Em tempos em que justas demandas de correção da escrita sobre o passado têm norteado os debates historiográficos em nosso quinhão de mundo, corre-se o risco de reforço dessa

[183] Alguns trechos desta seção constam em Koppke, 2022 ou foram publicados em *The Professional Training in the Fields of Architecture and Engineering in Nineteenth Century Mexico City and Rio de Janeiro: Institutions, Temporalities and Exchanges* (Koppke, 2026). Este texto consiste em aprofundamento da comunicação de mesmo título apresentada na conferência *Learning Places*, organizada pelo grupo de pesquisa TechNetEMPIRE, do Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa, e realizada em formato híbrido, entre os dias 3 e 4 de fevereiro de 2022.

[184] Cabe notar a excepcional presença, em território ibero-americano, de profissionais da construção de outras origens – sobretudo italiana – já durante o período colonial. Tais profissionais estiveram envolvidos, mormente, em ações de defesa ou de consolidação de fronteiras. No Brasil, destacamos os casos de Giuseppe Antonio Landi (1713-1791) e Domenico Sambucetti (século XVIII). No México, ressaltem-se as significativas contribuições de Félix Prósperi (1689-c.1756).

etiqueta e do esquecimento que dela deriva[185]. O que pode acontecer, entretanto, se nos permitirmos olhar para aquele tempo tomando o que, nele, há de mais potente, isto é, a profusão de novidades e de possibilidades reveladas em um mundo pautado então pela velocidade? Bem sabemos que essas novidades e possibilidades encontravam-se distantes do cotidiano da maior parte das populações das nações em conformação. Mas essa dimensão "cosmopolita" ou "global" – a que, é fato, o acesso era apenas excepcional – foi basilar para a construção de uma representação de Brasil ou de México naquele século em que fomos inventados, ou ainda, em que nos inventamos. Estávamos em construção. A partir de que referências o fizemos? Que deslocamentos foram operados, por exemplo, tomadas as nossas condições singulares, em conceitos como "civilização" e "progresso", tão caros àquele período?

Tradicionalmente, quando se pensa na escrita de uma história da arquitetura na América – e, sobretudo, na América Latina –, a estratégia comparativa é a primeira opção que se nos apresenta. À essa abordagem, interessa superar os limites do Estado-nação através do convite à atenção aos fenômenos a partir de uma perspectiva regional. De fato, ainda em 1928, Marc Bloch publica, na *Revue de synthèse historique*, *Pour une histoire comparée des societés européennes*, texto seminal sobre o lugar da comparação no fazer historiográfico. Trata-se, em verdade, de reprodução da comunicação feita pelo historiador francês na seção dedicada à história medieval do *VI Congrès International des Sciences Historiques*, ocorrido em Oslo, em agosto daquele mesmo ano[186]. O texto constrói-se à maneira de convite. Escrevendo em uma Europa ainda sobressaltada pelos efeitos perversos da exacerbação nacionalista que havia conduzido ao primeiro grande conflito em escala mundial, era preciso, diante da violência deflagrada, refletir sobre as consequências de uma escrita da história pautada nas fronteiras nacionais. Também nós escrevemos em tempos de abusos nacionalistas. E as consequências de tal fenômeno as podemos experimentar em nosso cotidiano.

Em Bloch, a argumentação é de que há certos fenômenos sociais que extrapolam os limites políticos ou geográficos em que pretendemos enquadrá-los:

> Aussi bien, l'enseignement le plus clair peut-être et le plus impérieux que nous donne l'histoire comparée, c'est qu'il serait temps, en vérité, de songer à briser les compartiments topographiques désuets où nous

[185] Na conferência *A institucionalização da arte e da cultura na Bahia de entresséculos*, o professor doutor Luiz Freire, para tratar do persistente rechaço à produção artística e intelectual do Oitocentos, fala, muito acertadamente, em "tempos de intolerância artística". A exposição, realizada na tarde de 26 de junho de 2024, compôs a programação do XV Seminário do Museu Dom João VI, intitulado *Visões, revisões e formatos na história da arte de entresséculos*. Ela pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=j2v6k-oAAlQ>. Acesso em: 2 jan. 2026.

[186] Nesse evento, Bloch defendeu as concepções de "história total" e de "história problema", que compartilha com Febvre e que seriam desenvolvidas na revista *Annales d'histoire économique et sociale*, fundada no ano seguinte.

> prétendons enfermer les réalités sociales: ils ne sont pas à la mesure du contenu que nous nous efforçons d'y presser.[187] (Bloch, 1928, p. 44).

Para dar resposta a tais fenômenos – ou, antes, para determinar as suas causas – seria preciso ampliar o recorte espacial da pesquisa e recorrer à comparação. Bloch extrai seus exemplos de sua atuação como medievalista: em boa parte do texto, discorre sobre a formação dos Estados europeus. Compreendendo tratar-se de fenômeno de escala continental, conclui que ele exigiria, por parte do historiador que se dispusesse a identificar as suas causas – cujo caráter seria, necessariamente, geral – a capacidade de ultrapassar os fatos locais, sob ameaça de perda de foco.

Refletindo sobre esse mesmo texto em outro lugar e tempo, mais especificamente no Brasil de quase oitenta anos mais tarde, a historiadora estudiosa da América Latina Maria Ligia Coelho Prado[188] defende ainda a validade de uma história comparada do subcontinente[189]. Para a autora brasileira, a comparação entre processos que tiveram curso em seu país a outros, transcorridos nos países vizinhos, revela-se desafio estimulante, desde que as histórias dessas localidades correm paralelamente e atravessam situações sincrônicas semelhantes[190]. Em seu *Repensando a história comparada da América Latina* (2005), Prado já nos alerta, entretanto, para os limites da abordagem e deixa claras as críticas de que ela era alvo naquele princípio de século XXI. Dentre elas, ressalte-se a transposição, para o cenário latino-americano, de modelos de interpretação histórica estabelecidos e próprios da história europeia. Tal transposição resultaria em modo de operar eurocentrado, marcado pela concepção de uma história da América Latina ancorada em perspectivas dualistas: "[...] o Ocidente e os outros, os espanhóis e os índios, os vencedores e os vencidos, em suma as análises sistematicamente concebidas em termos de alteridade." (Prado, p. 27-28)

Como se sabe, a intenção de Bloch nova e "herética" – para usar o termo de Lucien Febvre[191] – de rompimento com uma história política que se praticava no século XIX,

---

[187] "Além disso, o ensino mais claro e mais imperioso que a história comparativa nos dá é que seria hora, na verdade, de pensar em quebrar os compartimentos topográficos obsoletos onde pretendemos encerrar as realidades sociais: eles não estão à altura do conteúdo que nós nos esforçamos para neles encaixar." (Tradução livre da autora.)

[188] Maria Ligia Coelho Prado é historiadora e professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Pesquisa a história da América Latina, trabalhando na interseção dos campos da história política, história da cultura e história das ideias.

[189] Cabe a observação de que a versão do texto a que a autora recorre data de 1963 e integra uma coletânea de artigos de Bloch. A versão a que tivemos acesso é a original, de dezembro de 1928, publicada no tomo 46 da *Revue de synthèse historique*.

[190] Ressaltamos que, apesar de recorrermos ao pensamento de Prado, interessa-nos, neste trabalho, tomar os fenômenos em análise a partir de uma perspectiva americana, antes que latino-americana. Isto porque, naquele século XIX, a própria ideia de América Latina estava ainda em construção. Para mais, a fundação de academias de belas artes acontece em todo o continente de maneira simultânea.

[191] Em seu pequeno livro, *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia* (2010), Peter Burke lembra-nos de que o grupo havia começado como uma revista de seita herética. Ainda segundo o historiador inglês, depois da guerra, a revista se transformaria "[...] no órgão oficial de uma igreja ortodoxa. Sob a liderança de Febvre, os revolucionários intelectuais souberam conquistar o *establishment* histórico francês. O herdeiro desse poder seria Fernand Braudel." (Burke, 2010, p. 48, itálico no original)

pautada no elogio aos grandes homens, deverá se converter em escola. Deverá mesmo se transformar em fazer historiográfico atravessado pelos aportes da sociologia e que, ao tomar por referência os movimentos das massas, coloca a atenção sobre as invariantes sociais e privilegia a longa duração em detrimento dos tempos curtos. Modo de operar que encontrará, anos mais tarde, nos trabalhos de Fernand Braudel sua principal expressão[192]. Braudel é, como se sabe, autor central para a compreensão da teoria da história no século XX e, consequentemente, dos debates que forjam as críticas a seu método, que serão colocadas no último quartel daquele mesmo século. Tendo construído, quando jovem, sua visão de mundo a partir das viagens entre Europa e África – e mesmo durante os anos passados em território americano – lidera a École des Annales entre as décadas de 1950 e 1960, instituição que se converte, naquele momento, no mais importante motor da pesquisa histórica em França e em parte significativa do mundo que sobre a França mantinha seus olhos[193].

É na esteira do maio de 1968 e do estremecimento epistemológico que ele provoca, que nascentes críticas ao estruturalismo de Braudel invocarão os historiadores a pensar outras vias para a construção da história. Mesmo dentro dos *Annales*, historiadores econômicos, que seguiam fielmente aquela proposta, direcionarão seus interesses para outros temas, como as mentalidades. Pouco a pouco, passam a ser objeto de atenção dos estudiosos a conjuntura e o evento: a pequena escala, os fenômenos de curta duração, dentre os quais a vida, a experiência de tempo limitada mas capaz de impregnar o corpo de certos vestígios úteis ao ofício do historiador. Uma história das biografias então se desenha.

Essas críticas se vão configurar mais concretamente não em França, onde a abordagem preconizada pela escola braudeliana perdurará imperante até, pelo menos, os anos de 1980. Serão os microhistoriadores italianos, reunidos em torno da revista *Quaderni Storici*, fundada ainda nos anos de 1960, que, ao longo das duas décadas seguintes, levantarão o problema e imaginarão saídas para enfrentá-lo. Nos anos de 1990, a proposta elaborada pelo grupo, liderado por Carlo Ginzburg e Giovanni Levi, encontrará reverberação no ambiente francês da terceira geração da École des Annales,

[192] Especialmente em sua tese de doutoramento dedicada ao Mediterrâneo e publicada em 1949, para cuja elaboração pode contar com o auxílio de Febvre.
[193] A proposta de Braudel consiste em operar contra uma história centrada no acontecimento, parâmetro a partir do qual se desenhava a história política praticada no século XIX. Reclama, para fazê-lo, o aporte das ciências sociais. Encerrada a Segunda Grande Guerra, para a qual fora convocado a lutar e em que fora feito prisioneiro, Braudel retorna à França e assume a direção da revista e, uma década mais tarde, da VI Seção da École pratique des hautes études (EPHE), posteriormente École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Suas reflexões se convertem, assim, em método institucionalizado, abrindo margem à crítica que se vai gradualmente construindo a partir da ideia do centramento – outra vez, mas de outro modo – nas ações e processos de média e pequena monta.

nomeadamente em autores vinculados à chamada *Nouvelle Histoire*, sobretudo, em Jacques Revel, responsável pela introdução da micro-história na França[194].

Uma outra camada de problemas, entretanto, vem reforçar essa exigência de reformulação do proceder no campo. A virada "cultural", "linguística" ou "antropológica" que está no cerne da formação do movimento da *Nouvelle Histoire*, em seu esforço de encontro com "o outro", abre caminho para a possibilidade de conformação, nas décadas seguintes, de novos modos de construção do saber. Reforçam esse processo as lutas contra os colonialismos em África e em Ásia, que se desdobram, não raro, em vontade de autonomia também nos modos de pensar, viver e de construir conhecimento. Estabelece-se então, de forma premente, a necessidade de afastamento da centralidade da Europa – e, complementarmente, dos Estados Unidos – enquanto *locus* privilegiado de observação do mundo. Assim é que novos paradigmas, como a pós-colonialidade, primeiro, ou a decolonialidade, mais tarde, vêm provocar uma atitude de deslocamento ou de "giro", como se tem dito, com vistas à escrita de uma história a partir de outras referências, que não aquelas vinculadas à tradição ocidental.

Desses aspectos, essencialmente, parece derivar a crítica à comparação. Quando Bloch, diante dos problemas e condições que então se lhe apresentavam, convida os historiadores a extrapolar os limites do Estado-nação, ele acaba, colateralmente, por reafirmá-los. Ainda que Bloch prefira falar em "milieux sociaux"[195], algo como "ambientes sociais", por tradição, a comparação prescinde da noção de nação, ou antes, configura-se a partir dela. Mesmo em seu texto[196]. O conceito de "região", saída imaginada por Bloch, não parece mais capaz de dar conta do problema do historiador no mundo de hoje[197]. Mundo esse que lhe exige um agir despido, o quanto possível, das

[194] Jacques Revel (1942) é um historiador francês, diretor emérito da EHESS. É especialista em história social e cultural da Europa moderna e, particularmente, da Itália. Interessa-se pela historiografia dos séculos XIX e XX, tendo sido expoente nos esforços de construção de debates, no ambiente francês, acerca da micro-história italiana. Para ele (1998), o fato de, por longo tempo, o movimento ter permanecido relativamente restrito à Itália deriva da condição de não ter havido, para a micro-história, um programa unificado e articulado que lhe garantisse a legitimidade de uma escola. Os historiadores a ela associados não tinham essa ambição: seus projetos, áreas e referências teóricas podiam ser significativamente diferentes.

[195] "Qu'est-ce, tout d'abord, dans notre domaine, que comparer? Incontestablement ceci: faire choix, dans un ou plusieurs **milieux sociaux** différents, de deux ou plusieurs phénomènes qui paraissent, au premier coup d'oeil, présenter entre eux certaines analogies, décrire les courbes de leurs évolutions, constater les ressemblances et les différences et, dans la mesure du possible, expliquer les unes et les autres. Donc deux conditions sont nécessaires pour qu'il y ait, historiquement parlant, comparaison: une certaine similitude entre les faits observés – cela va de soi – et une certaine dissemblance entre les milieux où ils se sont produit." (Bloch, 1928, p. 16-17, grifo nosso)

[196] Em várias passagens do texto, Bloch apoia-se sobre o conceito de nação para construir seu argumento, ainda que o admita artificial: "Nous ne leur demanderons pas, pour l'instant, de délaisser le cadre national où ils se renferment d'ordinaire; il est évidemment artificiel, mais des nécessités pratiques l'imposent encore. Ce n'est que peu à peu que la science en arrivera, sur ce point, à une plus juste adaptation aux faits. Mais nous les prierons, dès maintenant, de ne pas oublier qu'ils seront lus en dehors des frontieres." (Bloch, 1928, p. 49)

[197] Cabe registro de que também Marina Waisman, escrevendo na década de 1980 e refletindo sobre o problema da escrita da história da arquitetura na América Latina, recorrerá ao conceito de "região" para

concepções apriorísticas e dicotômicas a partir das quais se tem, tradicionalmente, produzido conhecimento acerca da experiência dos homens no tempo. Escapar ou, pelo menos, distanciar-se de uma ação historiográfica apoiada nos limites político-administrativos e nas predeterminações socioculturais que eles parecem encerrar permite-nos a ultrapassagem de noções como "transferência cultural", "ressonância" ou "influência". Para isso, outra abordagem é, efetivamente, exigida.

Retornemos aqui, brevemente, ao texto de Maria Ligia Coelho Prado (2005). Debruçada sobre o problema da comparação na América Latina – e, portanto, comprometida com o "giro" a que há pouco nos referimos – a autora anunciará saída possível na abordagem denominada histórias conectadas, que propõe, paradoxalmente, conciliar com a própria comparação. Apoiando-se no trabalho do historiador francês Serge Gruzinski[198] (2001), Prado recorda que tomar por mote a conexão significa valorizar as figuras dos "passeurs" – palavra que poderíamos traduzir como "transportador" ou "carregador" –, que mediam diferentes grupos e sociedades e que, ao circularem entre vários continentes, carregam em si as condições de estabelecimento de conexões.

As histórias conectadas – ou transnacionais – surgem, nos anos de 1990, na esteira dos estudos globais. Desse modo, enquanto a história comparada analisa de forma estanque duas realidades, as histórias conectadas estão concentradas sobre a maneira como os fenômenos circulam entre as fronteiras, rastreando as redes de intercâmbio que, não raro, extrapolam os limites, naturais ou artificiais, que definem nações, subcontinentes ou continentes inteiros. Isso não significa dizer que se desconsiderem os processos nacionais. A proposta transnacional não tem a pretensão de ser homogeneizante, na esteira dos discursos globalizantes. O que há é uma complexificação no tratamento dos fenômenos associados à nação, sobretudo ali onde ela se dissolve, isto é, nas situações de fronteira ou nas zonas de maior cosmopolitismo.

escapar das noções de "centro" *versus* "periferia"/"margem": "A partir de tais reflexões, parece surgir a necessidade de substituir os termos analisados, 'periferia' e 'margem', por algum outro mais adequado tanto à situação histórica como aos projetos de futuro. Por isso, o conceito de região tende a substituir aqueles dois termos nos estudos dos últimos anos. Porque a ideia de região, contrariamente à de periferia, situa cada cultura em um sistema que tem como base, precisamente, a pluralidade de regiões, sistema no qual nenhuma delas exerce a hegemonia, nem pode, portanto, erigir-se em modelo de validade universal." (Waisman, 2013, p. 96). Entendemos, entretanto, que esse conceito é problemático em dois sentidos: (i) é apriorístico e ainda incorre em significativo grau de homogeneização e (ii) permite pensar em regiões mais "centrais" que outras, de modo que o problema do par de conceitos "centro"/"periferia" não é, de todo, superado. Não é que a proposta deva ser completamente eliminada – podemos sim entender a América Latina ou a própria América como "região" e essa compreensão ajuda-nos a interpretar certos fenômenos – a questão é que essa concepção não parece, sozinha, dar conta do problema. Ela é útil somente até certo ponto.

[198] Serge Gruzinski (1949) é um historiador francês cujas pesquisas têm por foco questões latino-americanas, com ênfase no Brasil e, sobretudo, no México, onde trabalha a imagem mestiça e o ingresso do país na modernidade. É professor na EHESS e diretor de pesquisas no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

Segundo Dinalva Roldan[199] (2018), pensar uma história que se constrói globalmente, neste princípio de século XXI, significa incorrer em uma dupla reação: de um lado, ao excessivo apego pós-estruturalista à categoria do sujeito e ao fragmentário e, de outro, à exagerada concentração da história braudeliana nos movimentos das massas e na totalidade. Assim, não se trata, propriamente, de um aceno a uma mudança de escala do objeto, mas sim a uma alteração de foco, que passa a incidir sobre as conexões e as circulações[200].

Essa proposta permite, portanto, conceber a ciência – e, se o quisermos, as práticas culturais – como sendo produzida através do encontro e da interação entre comunidades distintas e heterogêneas. Bárbara Weinstein[201] (2013) recorda-nos que a postura exige mesmo a mudança de enfoque das esferas política, diplomática ou econômica para a esfera cultural, deslocando a atenção para os eventos cotidianos em detrimento dos momentos espetaculares de intervenção e conflito[202]. Ela passa pela construção de uma história global da produção de conhecimento, que depende da observação dos fenômenos de grande escala em simultâneo aos – e mesmo a partir dos – acontecimentos cotidianos, de curta duração. Trata-se, conforme propõe a historiadora da arquitetura

[199] Dinalva Roldan é arquiteta e urbanista e professora da Universidade Paulista (UNIP). Seus temas de pesquisa são a história da cidade, da arquitetura e do urbanismo, historiografia, ideários urbanos e história do pensamento urbanístico.

[200] O conceito de "circulação" tem sido amplamente explorado pelo historiador da ciência Kapil Raj. Em seu artigo mais conhecido, publicado em 2013 e traduzido para o português dois anos mais tarde sob o título *Além do Pós-colonialismo... e Pós-positivismo. Circulação e a história global da ciência*, escreve: "Contudo, em vez de observar exclusivamente a sua produção [da ciência] em espaços confinados, tais como laboratórios, gabinetes de curiosidades, bibliotecas e similares, focarei no movimento (de longo ou de curto alcance) de habilidades, práticas, materiais e ideias científicas e seu encontro com as habilidades, práticas, materiais e ideias de outras comunidades especializadas na história natural, medicina, cartografia, linguística, etnologia e assim por diante – campos que realmente contavam como ciência convencional até meados do século XIX. **Argumentarei que as interações resultantes são elas mesmas um local de construção e reconfiguração do conhecimento.** Em outras palavras, focarei na centralidade da circulação unanimemente reconhecida para analisar as suas consequências para as ciências e sua história em uma escala global. Veremos que muitas das falhas do pós-positivismo e pós-colonialismo apontadas acima podem ser abordadas – sob a condição de que ambos os lados paguem um preço: que por ciência não entendamos as ideias descompromissadas, mas sim a produção de conhecimentos, práticas, instrumentos, técnicas e serviços; e que por circulação não entendamos a 'disseminação', 'transmissão', ou 'comunicação' de ideias, mas os processos de encontro, poder e resistência, negociação e reconfiguração que ocorrem em interações entre culturas." (Raj, p. 170, grifo nosso)

[201] Barbara Weinstein é uma historiadora estadunidense, professora de história latino-americana e caribenha na New York University. Em suas investigações, tem trabalhado temas como raça, gênero, trabalho e economia política, sobretudo associados à construção do Brasil moderno. Para a professora, os historiadores da América Latina nos Estados Unidos ofereceram significativa contribuição para a formulação da proposta das histórias conectadas, ainda que, em nosso trabalho, apoiemo-nos, sobretudo, no pensamento de historiadores indianos. Para Weinstein, assim como os estudos subalternos surgiram no Sul da Ásia e alcançaram, posteriormente, maior abrangência, o viés transnacional fora fruto do trabalho de latino-americanistas, revelando-se útil, mais tarde, para o tratamento de objetos pertinentes a outros recortes espaciais. Conferir Weinstein, 2013.

[202] Depreendemos daí que, enquanto o paradigma decolonial propõe politizar a esfera cultural, as histórias conectadas "culturalizam" as esferas política/diplomática/econômica.

Swati Chattopadhyay[203] (2021), de colocar as micro-histórias, associadas aos pequenos espaços, em conversação com as histórias globais.

Um dos arautos das histórias conectadas na contemporaneidade é o historiador indiano Sanjay Subrahmanyam [204] . No artigo *Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia*, publicado ainda em 1997, Subrahmanyam, estudando as relações entre Ásia e Europa no início da era moderna, descreve os problemas da artificialização e do "paroquialismo" (Subrahmanyam, 1997, p. 742) associados aos chamados *area studies*[205] e encontra nas histórias conectadas alternativa possível. O autor argumenta que grande parte da dinâmica no início da era moderna resultava das interações entre os níveis micro e macro, de modo que a fragmentação, conforme proposta pelos estudiosos pós-modernos, não seria a única saída viável ao que denomina como "Grand Narrative of Modernization". O autor defende, portanto, a capacidade do historiador de transitar entre escalas, afastando-se das armadilhas impostas pelas fronteiras nacionais – aqui, à semelhança de Bloch – mas também regionais. Em verdade, as histórias conectadas ajudar-nos-iam a enfrentar problemas de dimensões globais que se manifestam de formas distintas nas diferentes localidades.

O permanente perigo em que se incorre, ao se optar por essa abordagem, é o esquecimento e a desconsideração das estruturas, ignorando-se as assimetrias que, necessariamente, limitam os movimentos dos homens e cerceiam suas capacidades de pensamento e ação. Vale retomarmos, porém, a proposta de conciliação de Maria Ligia Coelho Prado (2005). Para ela, seria útil buscar o que chama, evocando Bloch, de "unidade do problema" em duas ou mais sociedades latino-americanas e, a partir daí, promover as devidas conexões globalizantes. É assim que pretendemos proceder em nosso trabalho: colocaremos Brasil e México – e, mais especificamente, suas capitais – em comparação e as análises de suas relações com o ambiente europeu do período serão feitas a partir da perspectiva da conexão.

Outro ponto que se nos apresenta como delicado, seja para a comparação ou para a conexão, é a incapacidade humana de dedicar-se a recortes cronológicos ou geográficos muito vastos, quando se pretende a elaboração de estudos factuais solidamente

[203] Swati Chattopadhyay é arquiteta e historiadora da arquitetura e professora do Department of the History of Art & Architecture da University of California, Santa Barbara. Pesquisa arquitetura e urbanismo modernos, paisagem cultural do colonialismo, Império Britânico, teoria crítica e pós-colonial. Nossa aproximação ao seu pensamento se dá através da palestra *Architectural History or a Geography of Small Spaces?,* ministrada em 2021 e promovida pela Society of Architectural Historians (SAH).
[204] Sanjay Subrahmanyam (1961), historiador indiano, ocupa a cátedra de história indiana na University of California, Los Angeles. É também professor do Collège de France. Trabalha no campo da história econômica sob a perspectiva das histórias conectadas em articulação com a teoria da história global. Para o mundo lusófono, Subrahmanyam é nome significativo, tendo publicado, em 1997, obra dedicada a Vasco da Gama (1469-1524). Uma introdução a seu pensamento pode ser encontrada em entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w7FFeK9H7ZA> (Subrahmanyam, 2020).
[205] A crítica ao conceito de "região", a que há pouco fizemos referência.

documentados. Essa limitação está já apontada no texto de Bloch (1928). O autor defende que os estudos monográficos mantenham a comparação como horizonte, ainda que a aproximação a essa abordagem deva acontecer apenas gradualmente. Sugere que os autores de monografias leiam o que se produziu antes deles não apenas para o recorte espacial que estudam, mas também para os recortes imediatamente vizinhos. Propõe ainda o compartilhamento de esforços no sentido da construção de um vocabulário comum, de maneira a ultrapassar o que propõem as escolas nacionais.

Cabe, entretanto, lembrarmos que nossas condições de trabalho são, hoje, diversas daquelas que pautavam o ofício de Bloch em finais dos anos de 1920. O acesso aos arquivos e às informações, o emprego de meios digitais para realizar a pesquisa, a comunicação com outros estudiosos são, quase cem anos depois, muito mais facilitados. É inegável, entretanto, que ainda nos deparemos, nesse esforço de construção de uma história global da arte e da arquitetura[206], com desafios de diferentes ordens, como a necessidade de se proceder à pesquisa multiarquivística ou as barreiras linguísticas. Entendemos, entretanto, ser sim possível operar nesse sentido, a partir de um fazer coletivo e empenhado na construção de novas narrativas em nosso campo.

É, então, com o apelo de escrita de uma história global que, ainda em 2001, número especial dos *Annales* é dedicado ao tema. Denominada *Une histoire à l'échelle globale*, a edição conta, na seção *Temps croisés, mondes mêlés*, com artigos de três historiadores fundamentais para se compreender a nova agenda: os franceses Roger Chartier[207] e Serge Gruzinski e, novamente, o indiano Sanjay Subrahmanyam.

Na abertura de sua contribuição, *La conscience de la globalité (commentaire)*, Chartier referencia o texto de Bloch de 1928. Relembra que ele fora escrito a partir de comunicação proferida no *VI Congrès International des Sciences Historiques*. Tratava-se, assim, de um apelo a uma mudança de consciência, à superação – ou, pelo menos, à intenção de superação – dos estudos monográficos. Mais de setenta anos mais tarde, o mesmo congresso, então em sua décima nona edição, também realizada em Oslo,

[206] Um campo novo de produção do conhecimento desenha-se nesse sentido. Para a história da arte e da arquitetura, cabe registro dos esforços de Francis D. Ching, Mark Jarzombek e Vikramaditya Prakash, em *História global da arquitetura* (2019), publicado pela primeira vez em 2007, e Thomas Kaufmann, Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel em *Circulations in the Global History of Art* (2016), cuja primeira edição data de 2015. Este último nos ajudará a pensar a concepção de um de nossos instrumentos de pesquisa, conforme se verá no primeiro capítulo da tese. Também no cenário brasileiro, há autores que se têm empenhado em participar desse debate, com destaque para Fernando Atique, em seu artigo *A historiografia da arquitetura e das cidades, de fato, "importa"? Um balanço sobre algumas histórias transnacionais do espaço construído* (2020), e para *Rumo a uma história da arte verdadeiramente global*, por Rafael Cardoso (2022).

[207] Roger Chartier (1945) é historiador, professor do Collège de France, da EHESS e da University of Pennsylvania. Atua no campo da história cultural, trabalhando, destacadamente, com a história do livro, da edição e da leitura.

convocava novamente a um outro tipo de consciência, desta vez, atenta à escala global[208]. Comentando os textos de Gruzinski e Subrahmanyam publicados naquela mesma edição[209] e derivados do que se discutira em Oslo no ano anterior, encontra preocupações comuns, que se desdobram na possibilidade de uma prática historiográfica dedicada, sobretudo, aos contatos, encontros, aculturações e mestiçagens. Prática essa a que se tem denominado "histórias conectadas" ou "histórias transnacionais".

A CONEXÃO E O APORTE BIOGRÁFICO

Por longo tempo afastada das práticas instruídas no campo da história e relegada ao descrédito, a biografia pode ser classificada como um gênero difícil. Centrar a escrita da história em torno da figura de um indivíduo exige, por parte do historiador, constante autocrítica e auto-observação. É preciso estabelecer limites entre si e o outro, no sentido de evitar confundir-se com a personagem estudada. Trata-se de uma escala de abordagem do problema historiográfico que implica em dose significativa de subjetividade, estabelecendo-se uma espécie de relação íntima entre biógrafo e biografado, que pode, inclusive, comprometer a singularidade deste último. A identificação, porém, é inevitável: impossível o biógrafo não se reconhecer nas dúvidas, avanços, recuos, contingências, enfim, que toda vida humana carrega.

Para mais, ao se debruçar, não raro, sobre figuras que já desapareceram, a biografia coloca o estudioso diante do tema complexo da inevitável finitude da vida, isto é, da fragilidade de sua própria existência. Quando opera sobre os registros deixados pelo sujeito-objeto de sua pesquisa, a partir dos interesses do presente, o biógrafo, em atitude de grande responsabilidade, reatribui significado à sua (própria) trajetória. Podemos interpretar essa condição, metaforicamente, como uma espécie de superação da morte, desde que aquela vida passa então a ser liberada do severo peso do esquecimento.

Nesta pesquisa, nossa pretensão não é, propriamente, produzir biografias, pelo menos tomando-se seu sentido totalizante tradicional, isto é, abarcando a inteireza da vida de determinada personagem. A estratégia biográfica, entretanto, é o eixo a partir do qual pretendemos desenhar nossa proposta, uma vez que ela é concebida enquanto estudo do ensino de história nas reformas institucionais a partir de fragmentos de vidas e, sobretudo, de fragmentos de vidas em deslocamento. O "reformador-historiador" e

[208] O tema dessa edição do congresso foi *Perspectives on Global History: Concepts and Methodology*. Conferir Chartier, 2001.
[209] O texto de Gruzinski tem por título *Le mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres "connected histories"*. O de Subrahmanyam, *Du Tage au Gange au XVIe siècle: une conjuncture millénariste à l'échelle eurasiatique*.

aquilo que, em seu tempo, pode pensar e fazer é o fio sobre o qual pretendemos equilibrar nossas indagações.

O historiador francês François Dosse [210] (2015) dedica extensa obra ao tema das biografias. Esse importante crítico do estruturalismo dos *Annales* publica, em 2005, o seu *O desafio biográfico: escrever uma vida*, a partir daquilo que identifica, àquele momento, como explosão do gênero no panorama editorial francês. Para o autor, a biografia consiste em um tipo de escrita impuro, que se desenha na divisa mesma entre história e ficção. Mais que qualquer outro gênero, teria um caráter híbrido, manifestando tensões e compartilhamentos entre a literatura e as ciências humanas. Ao enfrentar a tarefa de reconstituir uma vida através das fontes disponíveis, o historiador depara-se, necessariamente, com uma série de lacunas, associadas aos pensamentos e atos da vida cotidiana, aos processos de tomada de decisões, que não se revelam no que permanece oficializado através do documento. Ele as procura preencher, não raro, com sua própria intuição, na ânsia de dotar de linearidade e lógica, ainda que ínfimas, a experiência usualmente fragmentada e desordenada de uma vida humana.[211]

Dotada de vida longa, que remonta ao século V a.C., a biografia atravessa uma espécie de eclipse no século XIX, sendo praticamente apagada da história erudita. Desde fins do século XVIII, momento, como vimos, crucial para a transformação dos debates no campo, os historiadores afastam-se da pequenez das ações e sofrimentos dos indivíduos para pensar uma história universal. Em seu *O pequeno X: da biografia à história*, também dedicado ao gênero e publicado poucos anos mais tarde que o texto de Dosse, Sabina Loriga [212] (2011) propõe um retorno a autores que, ao longo do século XIX, esforçaram-se por salvaguardar a dimensão individual da história [213]. A estudiosa identifica três forças dessemelhantes que então entendiam a totalidade como categoria explicativa do devir histórico: a política, que define o povo como sujeito social; a filosofia, sobretudo a visão teleológica hegeliana; e a ciência, destacadas as disciplinas sociais nascentes, como a demografia ou a sociologia, cuja ênfase se desdobrará na associação

[210] François Dosse (1950) é historiador, professor de história contemporânea do Institut Universitaire de Formation des Maîtres de Créteil (Université Paris XII) e pesquisador do Institut d'Histoire du Temps Présent. Sua tese de doutorado foi dedicada ao estudo da École des Annales. Posteriormente, interessou-se pelas obras do filósofo Paul Ricouer e do historiador Michel de Certeau, por ele biografados.

[211] Observemos que já Aristóteles, em sua *Poética* (2011), alertava para a incoerência de se construir uma tragédia em torno da vida de um indivíduo. O filósofo admite aquele gênero literário enquanto mimese, mas mimese não da vida ela própria, e sim de uma ação consumada que constitui um todo, isto é, dotada de um começo, um meio e um fim. Ora, o fato de se tratar da vida de um indivíduo não assegura totalidade e coerência à tragédia, considerando-se que os eventos que tecem uma vida detêm significativa dose de fortuidade. Seria preciso, portanto, que o autor da tragédia – ou da narrativa, de modo mais ampliado – interviesse, suprimindo, eventualmente, determinados eventos, de modo a garantir a sua totalidade.

[212] Sabina Loriga é historiadora, pesquisadora e diretora de estudos do Centre de Recherches Historiques da EHESS. Seus temas de pesquisa são as relações entre história e biografia, os usos públicos do passado e as construções do tempo histórico.

[213] São eles: Thomas Carlyle (1795-1881), Wilhelm Von Humboldt (1767-1835), Friedrich Meinecke (1862-1954), Jacob Burckhardt (1818-1897), Wilhelm Dilthey (1833-1911), Leon Tolstoi (1828-1910).

entre história e ciências sociais para balizar a ação dos pesquisadores ligados aos *Annales* no século seguinte.

É justo contra uma ideia de "grande homem" que o pensamento de Lucien Febvre e March Bloch, primeiro, e de Fernand Braudel, mais tarde, se desenhará. Ao longo da primeira metade do século XX, a escola francesa vai-se afastar de uma história assentada nos acontecimentos singulares para concentrar-se no tempo longo, nas estruturas e ganhar viés social. A biografia passa a ser identificada com a história tradicional, preocupada antes com a cronologia que com as estruturas e desinteressada das massas[214].

O centramento do fazer historiográfico em torno da figura do indivíduo ficará a cargo, mais uma vez, dos italianos associados à micro-história. Enquanto Carlo Ginzburg dedicou-se aos estudos culturais de cariz antropológico, Giovanni Levi[215] inclinou-se para os sistemas econômicos e as redes sociais, desenvolvendo uma micro-história de recorte social. Talvez por isso o diálogo mais facilitado que empreende com os historiadores franceses, publicando nos *Annales*, em 1989, artigo dedicado ao gênero biográfico. Evidenciam-se, assim, a postura crítica e o redirecionamento em curso. Em seu hoje clássico *Usos da biografia* (1998), Levi, ao analisar o então recente entusiasmo pelo gênero, percebe que, no campo da história, ele assume papel ambíguo, podendo converter-se tanto em instrumento de pesquisa social como em meio para evitá-la. Anuncia um período de crise de paradigmas e de questionamento dos modelos interpretativos aplicados ao mundo social, para cuja solução pode contribuir o interesse renovado, por partes dos historiadores, pela biografia e pela autobiografia. À determinada altura de seu texto, Levi levanta o questionamento fundamental: "Pode-se escrever a vida de um indivíduo?" (Levi, 1998, p. 169). O problema, para ele, estaria no

[214] Um olhar cauteloso para a obra de Braudel, entretanto, permite-nos compreender que não há, ali, propriamente, um desprezo ao indivíduo. Vale citarmos duas passagens publicadas em seus *Escritos sobre a história* que nos revelam que, se seu pensamento foi simplificado nas práticas investigativas cotidianas dos *Annales*, nele não há, em verdade, concessão a saída reducionista. Em lição inaugural realizada no Collège de France, a 1º de dezembro de 1950, ele diz, refletindo acerca dos limites do método que propõe: "O perigo de uma história social, todos nós o percebemos: esquecer, na contemplação dos movimentos profundos da vida dos homens, cada homem às voltas com sua própria vida, seu próprio destino; esquecer, negar talvez, o que cada indivíduo sempre tem de insubstituível. Pois contestar o papel considerável que se quis dar a alguns homens abusivos na gênese da história, não é, certamente, negar a grandeza do indivíduo, nem o interesse para um homem, de se debruçar sobre o destino de outro homem." (Braudel, 2014, p. 35). E mais adiante: "Dizia-o há pouco, os homens, mesmo os maiores, não nos parecem tão livres quanto a nossos precursores na história, mas o interesse de suas vidas não é por isso diminuído, pelo contrário. E a dificuldade não é conciliar, no plano dos princípios, a necessidade da história individual e da história social; a dificuldade é sentir uma e outra ao mesmo tempo, e se apaixonando por uma, não desdenhar a outra." (Braudel, 2014, p. 35)

[215] Giovanni Levi (1939) é um historiador italiano, um dos principais representantes da corrente historiográfica italiana denominada micro-história. É professor emérito da Università Ca'Foscari, em Veneza. Desenvolveu sua atividade de pesquisa em Turim, tendo publicado artigos sobre história da família, agricultura e demografia no Piemonte nos séculos XVII e XVIII.

contentamento com modelos que associam a vida individual a uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, a ações sem inércia e decisões sem incerteza.

Essa crítica fora ferozmente assinalada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu[216] (1998) – evocado no próprio texto de Levi – em seu *A ilusão biográfica*. Nessa contundente análise do gênero biográfico, que vem a público três anos antes do artigo de Levi, isto é, em 1986, o estudioso o classifica como uma "ilusão". Para Bourdieu, a biografia – ou a história de vida – é uma noção do senso comum, inserida por contrabando no universo científico. Pressupor que a vida é uma história significaria descrevê-la como um caminho, uma estrada, uma carreira, dotada de começo, no duplo sentido de origem e de causa primeira, de etapas intermediárias e de um fim, enquanto término e finalidade. Esse tipo de interpretação pressuporia uma aceitação tácita da filosofia da história enquanto sucessão de acontecimentos históricos, enquanto *Geschichte* ou enredo. Ao encadear os acontecimentos segundo uma lógica de causa e efeito, o biógrafo criaria, então, para a vida biografada, um sentido artificial. Levi concorda com o argumento de Bourdieu e destaca a necessidade de se reconstruir a superfície social em que transita o indivíduo. Ao explorar os usos da biografia, reforça o argumento de uma ação consciente e – ainda que não completamente – livre, por parte dos indivíduos[217].

Para além das reflexões de Bourdier e Levi, não se pode esquecer a publicação, por Roger Chartier, na mesma edição em que consta o artigo do microhistoriador italiano, de *O mundo como representação* (1991). Este importante texto responde ao convite, posto pelo editorial da revista, para que se procedesse a uma reflexão coletiva diante do que então se constatava como uma "crise geral das ciências sociais" (p. 173). Crise recusada por Chartier, que identifica, antes, uma mudança de paradigma: no caso específico da história, ter-se-ia estabelecido uma situação de incerteza derivada do esgotamento das alianças tradicionais entre aquela disciplina e as ciências sociais e da obliteração das técnicas de tratamento e dos modos de inteligibilidade capazes de garantir unidade a seus objetos e encaminhamentos.

Nesse momento de viragem das práticas historiográficas em França, alavancado pelo triunfo intelectual de disciplinas como a linguística, a própria sociologia ou a etnologia,

[216] Pierre Bourdieu (1930-2002) foi um sociólogo francês, de formação inicial em filosofia. Foi docente na École de sociologie du Collège de France, entre outras instituições. Abordou, em sua obra, temas diversos, com ênfase no problema da "dominação", tendo-se convertido em um dos autores mais lidos, em todo o mundo, nos campos da antropologia e da sociologia.

[217] "Parece-me que assim evitamos abordar a realidade histórica a partir de um esquema único de ações e reações, mostrando, ao contrário, que **a repartição desigual do poder, por mais coercitiva que seja, sempre deixa alguma margem de manobra para os dominados; estes podem então impor aos dominantes mudanças nada desprezíveis**. Talvez seja apenas uma nuança, mas me parece que não se pode analisar a mudança social sem que se reconheça previamente a existência irredutível de uma certa liberdade *vis-à-vis* as formas rígidas e as origens da reprodução das estruturas de dominação." (Levi, 1998, p. 180, grifo nosso, itálico no original)

encontrava-se ameaçado o primado conferido ao estudo das conjunturas econômicas ou demográficas e das estruturas sociais. O autor não se debruçará, especificamente, sobre o papel das biografias, mas o abordará transversalmente, ao propor a ancoragem da pesquisa no objeto e não nas estruturas de que ele é parte. Tais estruturas são, afirma, assim como as próprias práticas nelas entremeadas, produzidas por representações, contraditórias e em confronto, elaboradas pelos indivíduos e grupos para dar sentido a seu mundo.

Contra a antiga história intelectual, relembra que inteligências e ideias não são desencarnadas e que, em lugar dos pensamentos do universal, é preciso construir as categorias dadas como invariantes na descontinuidade das trajetórias históricas. Recusa a noção de "vontade"[218] e sublinha a imprescindibilidade de se operar de baixo para cima. Clama por uma história cultural do social em lugar de uma história social da cultura. Trabalha em torno de conceitos como "recepção" e "apropriação", indicando que as obras e os objetos, em cujas estruturas estão colocadas as expectativas e as competências do público a que visam, serão, através de novos dispositivos de representação, inscritas em matrizes culturais diferentes daquelas dos destinatários primeiros. As diferenciações culturais não são, assim, traduções de divisões estáticas e imóveis, mas efeito de processos dinâmicos[219].

Trata-se do mesmo autor que, uma década e meia mais tarde, publica seu escrito em forma de alerta acerca da premência de se trabalhar na ambiciosa proposta de uma história global. Rejeitando a preferência, *a priori*, por uma ou outra escala de análise, recuperando conceitos basilares à fundamentação de seu trabalho de historiador e a eles acrescentando outros, convida à reflexão:

> L'histoire des connected histories ne peut donc éviter une réflexion rigoureuse sur les catégories d'analyse les plus adéquates à son projet. Comment penser la relation entre appropriation et acculturation, entre réemplois inventifs et arrachements culturels? Comment caractériser

[218] Em aula da disciplina *Culturas historiográficas e biografias intelectuais* em que o texto de Chartier foi discutido, o professor doutor Mário Magalhães ensinou-nos que o título *O mundo como representação* é uma menção, por Chartier, à obra magna de Arthur Schopenhauer.

[219] A crise, negada por Chartier, será realçada por François Dosse, como evidencia a publicação, em 1987, do seu *L'histoire en miettes: des Annales à la "nouvelle histoire"*. No prefácio que escreve para a reedição de 2010 do livro, o historiador faz referência àquela edição dos *Annales* de novembro-dezembro de 1989, em que constam tanto o texto de Levi quanto o de Chartier. Publicado sob o título *Histoire et sciences sociales. Un tournant critique?*, esse número marca momento significativo para a redefinição de programas de orientação para a pesquisa histórica e anuncia uma virada radical e uma crítica a posições anteriores. O engajamento em uma direção nova, agora pautada na atenção aos atores, resulta em uma reconfiguração do tempo, a partir da reavaliação do curto prazo, da ação situada, da ação em contexto. Como desdobramento, o centro de gravidade temporal se desloca para o presente, a partir do qual se passa, então, a interpretar o passado. Essa consciência da historicidade, abriria, segundo o autor, duas perspectivas. A primeira diz respeito à apreensão da historicidade das sociedades estudadas, que se desdobra na redescoberta da força dos fenômenos singulares e, consequentemente, em uma prática historiográfica atenta aos eventos ou às biografias. A segunda refere-se ao entendimento, por parte do historiador, do tempo em que escreve, incorrendo-se em um afastamento da ingenuidade inerente à ideia de que aquilo que ele fala é, necessariamente, o real.

> les processus d'« interaction » ou de « négociation » (terme cher, à la fois, à la microhistoire du monde social et à la critique littéraire *new historicist*) selon qu'ils opèrent à l'intérieur de relations de domination ou dans des rapports d'échange? Ou encore, comment situer les métissages culturels entre colonisation et globalisation des imaginaires?[220] (Chartier, 2001, p. 123, itálico no original)

Entre colonização e globalização dos imaginários, o que foram capazes de pensar e como puderam agir homens como Araújo Porto-alegre e Saverio Cavallari? Optamos, assim, por perseguir os movimentos dos sujeitos, concentrando-nos nas práticas construídas em suas trajetórias, que sabemos não lineares e permeadas por dúvidas, recuos, avanços. Casualidades enfim que caracterizam o curto intervalo de tempo que aqui despendemos, em nossa condição limitada e individual, entre nascimento e morte. Confiamos que os movimentos dos sujeitos, ainda que destituídos de lógica capaz de os ancorar, nos poderá revelar aquilo que, nas instituições oitocentistas que formaram arquitetos, debatia-se, ensinava-se, lia-se, pesquisava-se.

Sabemos que os movimentos de nossos biografados não são necessariamente confluentes e nos esforçaremos para não nos afastarmos desse ponto de vista diante da ameaça de conceber uma narrativa ancorada em falsos paralelismos. Não desejamos, portanto, forçar semelhanças entre as trajetórias desses dois homens. A proposta consiste em identificar, nelas, pontos comuns e, consequentemente, passíveis de comparação, mas sem deixar de indicar as especificidades que caracterizam cada uma das duas vidas estudadas.

Procuraremos, tanto quanto possível, trabalhar a partir da noção de "biografia intelectual", proposta por François Dosse (2015), no livro a que fizemos referência no início desta seção. Pensada pelo historiador francês como recurso para a condução do exercício biográfico quando dedicado a escritores, filósofos e homens de letras, entendemos que é um ponto de partida útil também para o estudo das vidas de artistas e arquitetos. Dosse propõe a retomada do vínculo entre o existir e o pensar, entendendo que vida e obra não podem ser tomadas como aspectos estanques na trajetória de um sujeito. À maneira do que nos recorda Chartier (1991), pensamento e prática não podem ser entendidos de forma desencarnada, isto é, apartados da experiência cotidiana. Em nosso caso, especificamente, é preciso pensar que os corpos, marcados pelas provocações decorrentes de seus deslocamentos no tempo e no espaço, (re)agem através de determinadas poéticas, que carregam, em sua manifestação concreta, "experiência" e

[220] "A história das histórias conectadas não pode, portanto, prescindir de uma reflexão rigorosa sobre as categorias de análise mais adequadas ao seu projeto. Como pensar a relação entre apropriação e aculturação, entre reutilizações inventivas e desenraizamento cultural? Como caracterizar os processos de 'interação' ou 'negociação' (termo caro tanto à micro-história do mundo social quanto à crítica literária *new historicist*) conforme operem em relações de dominação ou em relações de troca? Ou ainda, como situar o cruzamento cultural entre colonização e globalização dos imaginários?" (Tradução livre da autora)

"expectativa". Não diríamos tratar-se de fazeres condicionados, mas também não os consideraríamos isentos, das experiências pregressas. Ainda que o acesso aos arquivos pessoais de nossos biografados seja limitado – sobretudo no caso de Cavallari – pretendemos manter a "biografia intelectual" como horizonte, entendendo existência e pensamento como indissociáveis e responsáveis, ambos, por tecer os sentidos de uma vida, mesmo que admitamos, para esses sentidos, a sua condição elementar de impermanência.

DOS INSTRUMENTOS

Com a intenção de deixar registrado nosso processo e iluminar a utilidade das ferramentas digitais que hoje temos à disposição para o desenvolvimento de pesquisas de viés comparativo, descreveremos brevemente dois instrumentos de investigação que permitiram o desenho de nosso problema de pesquisa.

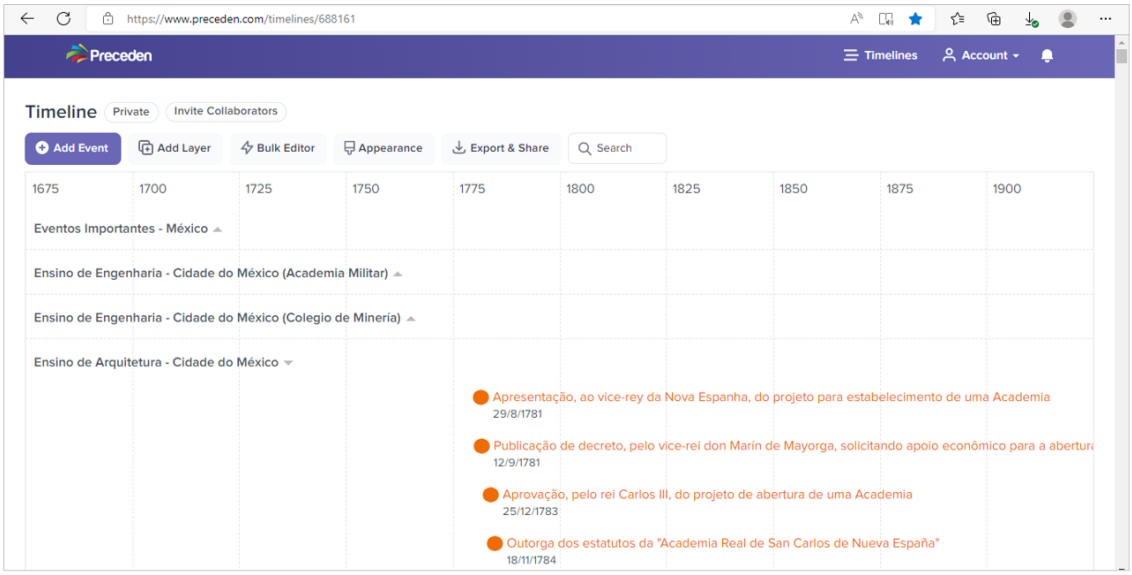
Antes de definirmos mais precisamente nossa questão, recorremos a uma primeira cronologia, de caráter mais geral, que nos permitiu sistematizar e comparar a significativa quantidade de dados levantados referentes aos cenários em estudo. A estratégia cronológica, longe de partir de uma visão linear do tempo, permitiu-nos, ao contrário, identificar as transversalidades, as sobreposições, os cruzamentos, as simultaneidades, fosse na Cidade do México e no Rio de Janeiro, sincronicamente, fosse em cada uma dessas localidades, em separado. Ela ajudou-nos a melhor situar os sujeitos nos cenários por que circularam, além de facilitar as aproximações de suas trajetórias aos processos políticos, econômicos e culturais que as atravessaram. Essa condição é basilar, sobretudo no conturbado caso mexicano, onde esteve praticamente ausente uma figura política centralizadora – a mesma que ajudou a amenizar os ânimos no Brasil de 1822 e 1840. A cronologia trouxe concretude à pesquisa, facilitando a percepção dos ritmos, das pausas, das ausências (Pereira; Magalhães; Peixoto; Fabião, 2019).

Não cabe debruçarmo-nos aqui longamente sobre os critérios adotados para a elaboração da ferramenta. Convém, porém, registrar que optamos por trabalhar com o sítio eletrônico *Preceden* (<preceden.com>), que já conhecíamos de nossa atividade docente.

A cronologia compõe-se por 145 entradas, distribuídas em sete camadas: (i) *Eventos importantes – México*; (ii) *Ensino de engenharia – Cidade do México (Academia Militar)*; (iii) *Ensino de engenharia – Cidade do México (Colegio de Minería)*; (iv) *Ensino de arquitetura – Cidade do México*; (v) *Eventos importantes – Brasil*; (vi) *Ensino de engenharia – Rio de Janeiro*; (vii) *Ensino de arquitetura – Rio de Janeiro* (Figuras 9 e 10).

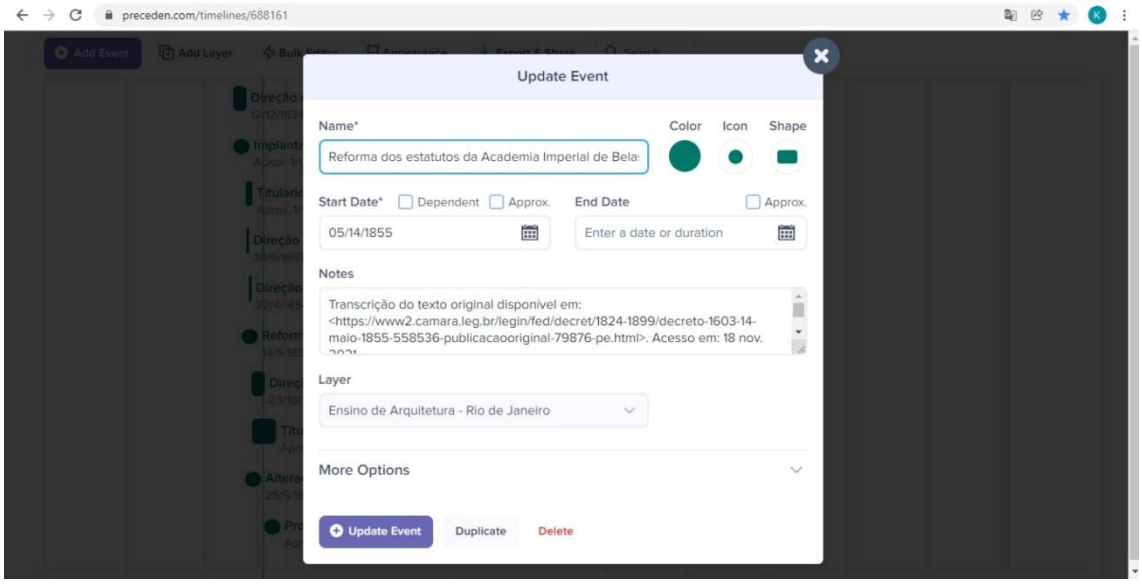
Foi a partir desse instrumento de pesquisa que pudemos observar a sincronicidade das ações de revisão do ensino empreendidas por Manuel de Araújo Porto-Alegre e Francesco Saverio Cavallari, observação posteriormente ampliada para os casos francês, espanhol, italiano, chileno etc.

Figura 9: Aspecto geral da cronologia, com organização das informações em camadas.



Fonte: Elaborado pela autora a partir do sítio eletrônico <preceden.com>.

Figura 10: Entrada *Reforma dos Estatutos da Academia Imperial de Belas Artes – Reforma Pedreira*, na cronologia.

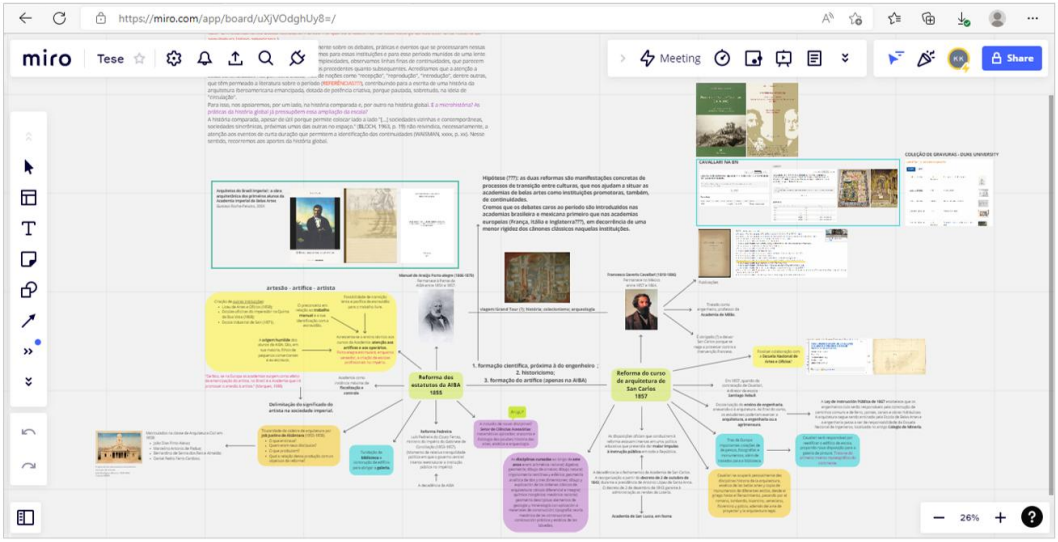


Fonte: Elaborado pela autora a partir do sítio eletrônico <preceden.com>.

Os exercícios de comparação das duas biografias, em sentido *lato*, e das reformas, em sentido *stricto*, puderam ser realizados a partir do desenvolvimento de uma base de

dados digital na plataforma virtual *Miro* <miro.com>, onde pudemos acumular e associar/reassociar as informações da pesquisa livremente (Figura 11)[221]. A partir da inserção das informações nessa plataforma, foi-se, pouco a pouco, redesenhando nosso problema de pesquisa, concentrando-se nosso interesse justamente no ensino da história.

Figura 11: Aspecto da reunião de dados na plataforma virtual *Miro*.



Fonte: Elaborado pela autora a partir do sítio eletrônico <miro.com>.

DO *CORPUS* DOCUMENTAL

Conforme registrado ao longo deste tópico sobre abordagem, seguiremos nossos atores em seus processos de deslocamento. Sabemos fragmentárias e dispersas as evidências de tais processos. Nossa intenção, ao acessá-las, não é dotá-las de coerência e linearidade cronológica, nem de emparelhá-las rigorosamente, mas tão somente trazê-las à tona, analisá-las e, sobretudo, pô-las em comparação, em diferentes níveis. Estamos cientes de que, desse exercício, não necessariamente emergirão respostas completas às perguntas que nos mobilizam. Cremos, antes, que seu objetivo terá sido cumprido se permitir a formulação de novas indagações, até o momento ainda sem condições de enunciação.

[221] Conforme registrado no prólogo da tese, conheci o *Miro* a partir de minha atuação como tutora, entre março e junho de 2021, na disciplina *Teoria da Arquitetura I* (FAH361). Trata-se de plataforma digital, de utilização simples e intuitiva, com armazenamento de dados *online* e, portanto, acessível de qualquer localidade com sinal de internet disponível. Uma das características mais úteis dessa ferramenta é a possibilidade de *zoom* infinito, permitindo, simultaneamente, o domínio do contexto geral e dos detalhes. Além disso, mais de uma pessoa pode atuar sobre o quadro digital, tanto síncrona quanto assincronamente, facilitando eventuais reuniões de orientação, por exemplo.

Ao debruçarmo-nos sobre as fontes, não pretendemos partir da suposição de que elas tenham sido produzidas a partir do "regime moderno de historicidade". Nossa hipótese é, ao contrário, que elas resultam de certas vivências e experimentações de mundo que o ajudam a construir. Vivências tais que se dão nos processos de deslocamento, sejam geográficos, com ênfase no trânsito Europa-América (e vice-versa), sejam entre campos do saber, arte e técnica. As fontes serão, assim, tomadas como registros fragmentários dessas vidas em deslocamento. Partimos da compreensão de que, no tempo em que essas fontes foram elaboradas, elas constituíram, simultaneamente, "campo de experiência" e "horizonte de expectativa". Assim é que as tomaremos – as fontes – e, nelas, tentaremos compreender como se organizam passado-experiência, presente-atenção e futuro-expectativa. É, de fato, possível encontrar nos documentos traços do "regime moderno de historicidade"? Ou, antes, elas operam dentro dos limites da "*historia magistra vitae*"? Haverá, talvez, um predomínio do "presente"? São estas as questões que nos conduzirão na análise do *corpus* documental de nossa pesquisa.

O primeiro capítulo da tese, à diferença dos demais, será construído a partir de consulta à literatura já produzida. Intitulado *Reformas do ensino de arquitetura no século XIX: subsídios para uma história transatlântica*, tem por objetivo sistematizar e analisar os dados até o momento levantados acerca das reformas do ensino de arquitetura realizadas na Europa e na América, em meados do século XIX, a que nos referimos no texto de *Introdução*. Para compilar os muitos dados que encontramos ao longo da pesquisa, propomos a construção de um instrumento a que denominamos "cronologia cartografada". Através dele, tem sido possível organizar, espacial e temporalmente, as informações identificadas referentes às mudanças na educação dos arquitetos àquele momento. Nesse sentido, as reformas encampadas por Porto-alegre e Cavallari são observadas a partir de perspectiva ampliada, mas que, simultaneamente, configura-se através da abordagem biográfica, colocando a ênfase na circulação dos "reformadores-historiadores".

A partir daí, a tese concentra-se, efetivamente, em Porto-alegre e Cavallari. Os três capítulos que seguem são desenvolvidos a partir do levantamento e análise de fontes primárias. A seguir, apontamos o que se pretende, em linhas gerais, para cada um deles.

O segundo capítulo, *"Regimes de historicidade" na formação em arqueologia*, está dedicado ao papel desempenhado por essa disciplina – que, à altura, ia-se constituindo gradualmente enquanto campo científico – na educação do olhar, na construção de uma sensibilidade nova – se o quisermos, "romântica" – e, consequentemente, na conformação de uma noção de passado para nossos "reformadores-historiadores". Porto-alegre e Cavallari, em seus tempos de formação, foram ambos treinados naquele

campo: intuímos que a viagem à Itália e as lições de Antonio Nibby, no caso do primeiro, e a orientação por Domenico Lo Faso Pietrasanta, para o segundo, serão significativas para neles despertar a atenção à historicidade dos objetos arquitetônicos, condicionando, assim, o seu fazer historiográfico.

O capítulo estará, então, dedicado a conhecer essa educação preliminar no campo da arqueologia, essencialmente, a partir de duas publicações. A primeira delas é *Le mura di Roma*, de autoria de Nibby e que vem a público em 1820. A obra, provavelmente trazida por Porto-alegre da viagem que empreende no ano de 1834 à Itália, foi por ele doada à biblioteca da Aiba em 1857, ano em que deixa a posição de diretor da instituição. Ela integra, hoje, a Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ (EBAOR). A segunda obra tem por título *Le antichità della Sicilia* e foi publicada, em cinco volumes, entre os anos de 1834 e 1842, por Pietrasanta. Trata-se de extenso trabalho de registro textual e gráfico das obras da Sicília colonizada pelos gregos, integrante da Magna Grécia, com ênfase em seus antigos templos. O primeiro volume, no qual estaremos concentrados, descreve a presença grega na ilha e seus vestígios materiais a partir de uma perspectiva ampliada, além de registrar as edificações erguidas na antiga cidade de Segesta. O segundo volume concentra-se em Selinunte; o terceiro, em Agrigento; o quarto, em Siracusa e suas colônias; e, finalmente, o quinto, na Catânia. O jovem Cavallari é incumbido, por seu mestre, de preparar parte das pranchas de desenhos que os compõem. Mais de uma década após sua finalização, os volumes atravessarão o Atlântico para expandir a biblioteca da academia de belas artes, encontrando-se hoje conservados no Fondo Academia de San Carlos, da Biblioteca Nacional de México. Tomamos as duas obras como "retratos" da juventude e do período de treinamento de nossos biografados e, estudando-as, interessa-nos perceber, assim como para as demais fontes, em que medida elas operam a partir de ou ajudam a construir um "regime moderno de historicidade". (Tabela 2)

Complementarmente, estudaremos nesse capítulo a produção gráfica de Porto-alegre, com ênfase nos poucos registros que nos chegaram de sua passagem por Itália, e a obra *Ritratti messicani*, publicada por Cavallari em 1865, já quando de seu retorno à Sicilia. Desta última, interessa-nos, sobretudo, o segundo capítulo, intitulado *Popolazione e sue caratteristiche*, em que o professor italiano elabora um retrato arqueológico e etnológico do país americano.

Das classes de história da arte e da arquitetura introduzidas nos currículos de ambas as academias pelos reformadores – assunto de que trata o terceiro capítulo de nossa tese: *"Regimes de historicidade" nas bibliotecas* – praticamente nenhum registro nos chegou. Para o recorte temporal que baliza o trabalho, não foram localizadas ementas, planos de

ensino ou listas de livros de referência que nos pudessem auxiliar na reconstrução do temário dos referidos cursos. É assim então que propomos, a partir da documentação acondicionada nos arquivos do Museu Dom João VI (Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ) e da Facultad de Arquitectura (AH-FA) da UNAM, estudar o conteúdo associado às disciplinas a partir dos processos de ampliação de coleções: procuraremos reconstituir, tomando os registros de encomendas de livros, a literatura a partir da qual provavelmente teriam sido concebidos os programas dessas disciplinas e de outras similares[222]. Assim como no caso das fontes trabalhadas no capítulo anterior, essas coleções de livros integram, hoje, os acervos da EBAOR e da Biblioteca Nacional de México. (Tabela 3)

Com o objetivo de melhor situar os referidos conjuntos bibliográficos, recorreremos a textos antecedentes às reformas que nos ajudam a compreender o espírito em que elas foram concebidas. Assim, para o caso brasileiro, será analisado o artigo *Academia das Bellas Artes. Exposição publica do anno de 1849*, publicado por Porto-alegre na *Guanabara, revista mensal artistica, scientifica e litteraria* (1850A). Para o caso mexicano, nossa proposta é retomar os intentos de Cavallari enquanto reformador na Accademia di Belle Arti di Brera, posição que ocupa antes de sua partida para a América. Isto será feito, essencialmente, através de dois documentos complementares: o folheto *Lezioni sull'architettura del dottore Saverio Cavallari*, impresso em Milão, no ano de 1854, a partir do discurso proferido pelo professor quando assume seu posto na instituição, e *Specchio degli appunti che servono di guida per le lezioni di architettura dimostrata coi monumenti e la storia*, plano de ensino para o ramo de história da arquitetura a ser implementado em Brera através da reforma que propunha. O primeiro documento integra o acervo da Biblioteca centrale della Regione siciliana[223] e o segundo, da Biblioteca Storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera[224]. Ambas as instituições nos proporcionaram acesso às versões digitais dos escritos e por isso lhes somos gratos. Ademais, a partir dos papeis acondicionados no Museu Dom João VI (Arquivo Histórico da EBA/UFRJ) e no AH-FA/UNAM, examinaremos as intervenções arquitetônicas levadas a cabo nos edifícios-sede das academias para acomodar as bibliotecas ampliadas. Nossos reformadores protagonizaram a concepção desses projetos e entendemos que sua dimensão espacial também nos poderá apontar pistas acerca do regime de historicidade em que tais bibliotecas operaram durante os anos de reforma.

[222] Ressaltamos, no currículo de San Carlos, a cadeira *Copia de monumentos de diferentes estilos, esto es, griegos, romanos, lombardos, bizantinos, venecianos, florentinos y góticos hasta el Renacimiento*, ministrada pelo próprio Saverio Cavallari, no quinto ano profissional. Conferir Álvarez, 1908.
[223] Classificação MISC. A.495.15; inventário 000287037/1v.
[224] Classificação Q.IV.59.

No último capítulo de nossa tese, *"Regimes de historicidade" nas galerias de pintura*, examinaremos a ordem do tempo associadas às reformas realizadas nas pinacotecas das duas academias. Nessas reformas, como destacamos em nossa revisão de literatura, é central a noção de "escola", tomada de empréstimo ao abade Lanzi, inclusive no que se refere à concepção expográfica adotada para os novos espaços desenhados por Saverio Cavallari, na capital mexicana, e por Job Justino de Alcântara, na capital brasileira. Com vistas a melhor compreender a postura dos reformadores em relação às obras de pintura herdadas do passado e que, a partir de então, seriam agrupadas em "escolas" – gesto que se concretiza através dos novos espaços museológicos – compararemos o artigo *Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense*, de Porto-alegre (1841) e o opúsculo *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, escrito por José Bernardo Couto e publicado postumamente na Cidade do México, em 1872 (Tabela 4). O *Dialogo*, como se viu, foi preparado justamente durante o remodelamento do antigo Hospital del Amor de Dios e do arranjo das duas salas que receberiam as telas dos pintores da "antigua escuela mexicana". Quanto à *Memoria*, que precede a reforma, além de tratar-se de texto incontornável para a aproximação ao pensamento do Porto-alegre historiador da arte, entendemos que as evidências publicadas por Squeff (2004) e Mattos (2014) apontam para a centralidade das reflexões nela presentes para a concepção do novo edifício da "pinacoteca-arquivo" (Squeff, 2004), atravessada por uma intenção pedagógica e onde as obras seriam expostas para estimular a leitura da produção de arte no Brasil em correlação com os modelos europeus.

A reorganização das galerias de pintura coloca-se então, em ambas as academias, como empreitada coletiva: para além de Porto-alegre e Cavallari, dela participam também outros nomes, com destaque para Job Justino de Alcântara, no Brasil, e José Bernardo Couto, no México. Expandiremos nosso rol de protagonistas com vistas a aprofundar a compreensão dos processos de formação desses que estão entre os primeiros museus de arte do continente e que comporão, por consequência, a densa paisagem museológica que marcou o mundo ocidental naquela metade de século XIX.

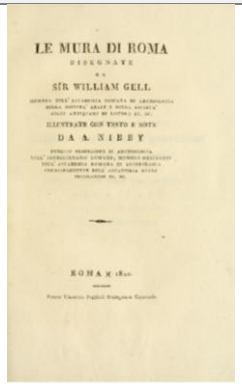
Ainda no que se refere à atenção às fontes primárias, verificaremos o que pode nos revelar a documentação resguardada no Museu Dom João VI (Arquivo Histórico da EBA/UFRJ) e no AH-FA/UNAM acerca dos projetos arquitetônicos desses novos espaços museológicos. Para as pinacotecas, essa informação é ainda mais relevante que para as bibliotecas, dado que a literatura recorda-nos o significativo papel desempenhado pelo conceito de "galleria progressiva" em sua concepção (Squeff 2004): é provável que o espaço tenha sido o suporte que garantiu nexo cronológico aos conjuntos de telas exibidas. Muito pouco se sabe acerca da dimensão arquitetônica dessas galerias. No caso Mexicano, o trabalho de Fuentes Rojas (2018), ao se debruçar sobre a coleção

de fotografias de Manuel Buen-Abad, é a mais importante referência que temos sobre o assunto. Para o Brasil, nada mais foi publicado além de um desenho de autoria de Angelo Agostini (1843-1910) representando um dos salões em que se realizou a Exposição Geral de 1884, publicado na *Revista Ilustrada* e estudado por Letícia Squeff (2012, p. 88), e uma gravura em que se registra o interior do novo edifício em 1860 divulgada em periódico da cidade de Leipzig e localizada pelo pesquisador Fabriccio Miguel Novelli Duro (2022, p. 79).

No que concerne aos trabalhos de transcrição, adotaremos o método paleográfico (Berwanger; Leal, 2008), optando por uma postura conservadora de reprodução das características do modelo, isto é, sem realizar atualizações ortográficas e mantendo-se a pontuação, a acentuação e o emprego de letras maiúsculas e minúsculas. Em manuscritos, trechos rasurados não serão reproduzidos, mas identificados através de notas de rodapé, com o objetivo de registrar a preferência, por parte do autor, por determinados vocábulos em detrimento de outros. Nos casos em que a leitura paleográfica resultar duvidosa, a respectiva dúvida será assinalada através da inserção de um ponto de interrogação entre colchetes após a palavra: [?]. Quando houver ilegibilidade, registraremos a palavra “ilegível”, grafada entre colchetes após o trecho correspondente: [ilegível]. Por fim, elementos marginais dispostos na página serão registrados em nota de rodapé.

Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

Tabela 2: Documentação principal selecionada para a elaboração do capítulo *"Regimes de historicidade" na formação em arqueologia*.

DOCUMENTAÇÃO PRINCIPAL					
	DESCRIÇÃO	**REFERÊNCIA**	**IMAGEM**	**LOCALIZAÇÃO**	**OBSERVAÇÃO**
PORTO-ALEGRE	Obra de autoria do professor de arqueologia de Porto-alegre, Antonio Nibby.	NIBBY, Antonio. *Le mura di Roma*. Disegnate da Sir William Gell; illustrate con testo e note da A. Nibby. Roma: Presso Vincenze Poggioli Stampatore Camerale, 1820.		Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ. Alternativamente, a obra está disponível para consulta, em versão digital, na base Hathitrust Digital Library. (<https://catalog.hathitrust.org/Record/010250655>. Acesso em: 2 jan. 2026.)	Foi, provavelmente, adquirida pelo brasileiro quando de sua viagem à Roma, em 1834. Doada pelo artista à biblioteca da Aiba em 1857.
CAVALLARI	Obra de autoria do mestre de arqueologia de Cavallari, Domenico Lo Faso Pietrasanta, dedicada à Sicília colonizada pelos gregos.	PIETRASANTA, Domenico Lo Faso. *Le antichità della Sicilia*. Esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco, socio di varie accademie. Palermo: Tipografia del Giornale Letterario, 1834-1842. 5 v.		Biblioteca Nacional de México. Alternativamente, a obra está disponível para consulta na base digital iDAI.objects arachne, banco de dados central do Deutschen Archäologischen Instituts (DAI) e do Archäologischen Instituts der Universität zu Köln. (<https://arachne.dainst.org/entity/16460?fl=20&q=pietrasanta&resultIndex=13>. Acesso em: 2 jan. 2026.)	Parte dos registros gráficos foi elaborada pelo próprio Saverio Cavallari, que, provavelmente, doou os volumes à biblioteca de San Carlos quando de sua estada no México. Nossa análise estará concentrada sobre o primeiro volume, apenas.

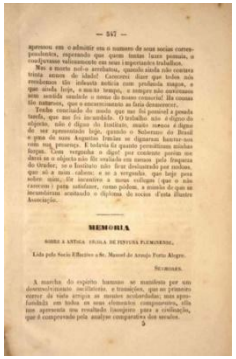
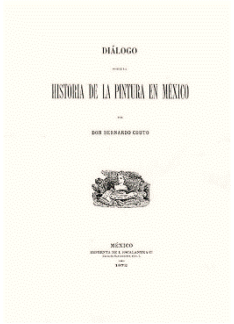
Fonte: Elaborada pela autora.

Tabela 3: Documentação principal selecionada para a elaboração do capítulo *"Regimes de historicidade" nas bibliotecas*.

DOCUMENTAÇÃO PRINCIPAL					
REF.	**DESCRIÇÃO**	**REFERÊNCIA**	**IMAGEM**	**LOCALIZAÇÃO**	**OBSERVAÇÃO**
PORTO-ALEGRE	Conjunto de livros encomendados por Porto-alegre para compor a biblioteca da Aiba.	Várias.	-	Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ.	Livros identificados através de dois ofícios encaminhados por Porto-alegre ao ministro Pedreira, nos anos de 1854 e 1855. Os ofícios foram localizados no Museu Dom João VI (Arquivo Histórico da EBA/UFRJ).
CAVALLARI	Conjunto de livros encomendados por Cavallari para compor a biblioteca de San Carlos.	Várias.	-	Biblioteca Nacional de México.	Livros identificados através de três faturas de compras emitidas em Paris e datadas de 1856, 1858 e 1859. As faturas foram localizadas no Archivo Histórico de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Fonte: Elaborada pela autora.

Tabela 4: Documentação principal selecionada para a elaboração do capítulo *"Regimes de historicidade" nas galerias de pintura*.

DOCUMENTAÇÃO PRINCIPAL					
REF.	**DESCRIÇÃO**	**REFERÊNCIA**	**IMAGEM**	**LOCALIZAÇÃO**	**OBSERVAÇÃO**
PORTO-ALEGRE	Consiste, ao lado da *Iconographia brasileira*, no texto mais importante de história da arte no conjunto da obra de Porto-alegre.	PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memoria sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. III, n. 12, p. 547-556, 1841.		A obra está disponível para consulta no sítio eletrônico do IHGB (<https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSseS13dWdnY29Oc2s/view?resourcekey=0-H34DBYsUUU5wHD1zVVrNcQ>. Acesso em: 6 jan. 2026).	O trabalho desenvolve-se a partir do conceito lanziano de "escola de pintura". O autor apresenta notas biográficas referentes aos mestres que teriam constituído aquela escola.
CAVALLARI	Livro em que José Bernardo Couto registra uma conversa entre ele próprio, o poeta José Joaquín Pesado e o pintor Pelegrín Clavé durante o remodelamento das galerias de pintura em San Carlos, nos meses finais de 1860, conduzido por Saverio Cavallari.	COUTO, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Por Don Bernardo Couto. México: Imprenta de l. Escalante, 1872.		O livro está disponível para consulta no sítio eletrônico Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc44525>. Acesso em: 6 jan. 2026).	-

Fonte: Elaborada pela autora.

CAPÍTULO 1

REFORMAS DO ENSINO DE ARQUITETURA NO SÉCULO XIX, SUBSÍDIOS PARA UMA HISTÓRIA TRANSATLÂNTICA[225]

"SE SI GUARDA AL FATTO SENZA CONSIDERARNE LE CONSEGUENZE, LO STATO DELL'ARCHITETTURA È AL GIORNO D'OGGI PIÙ AVVERSO AI CRITERII DELLA FILOSOFIA DELLA STORIA E PIÙ MESCHINO DI QUEL CHE FOSSE AL CADERE DELLO SCORSO SECOLO E NEI PRIMI TRENT'ANNI DEL NOSTRO. ALMENO ALLORA V'ERA UN'ARTE, LA QUALE SI CONNETTEVA A CERTI BISOGNI INTELLETTUALI DEL TEMPO SUO: LA BELLEZZA AVEVA UN IDEALE, UN FINE, UNA BASE, E BENCHÈ LA SI CERCASSE MOLTO SPESSO INVANO, PURE SI TROVAVA NON FOSS'ALTRO UNA UNIFORMITÀ, MONOTONA FORSE E UGGIOSA, MA SERIA AD OGNI MODO E NON INDEGNA DI UN POPOLO. ORA CI SONO EDIFICII E ARCHITETTI, NON ARCHITETTURA. ORA L'ARCHITETTURA È, SALVO RARI CASI, UN TRASTULLO DELLA FANTASIA, UNA INGEGNOSETTA COMBINAZIONE DI FORME, UNO SBIZZARRIMENTO DI MATITE, DI COMPASSI, DI RIGHE E DI SQUADRE. L'ORGANISMO ARCHITETTONICO ESISTE TUTTAVIA, ANZI IN QUESTI ULTIMI ANNI S'È MIGLIORATO; MA IL SIMBOLISMO È SCONCLUSIONATO E MATTO, CON QUALCHE LUCIDO INTERVALLO. DALLA TIRANNÌA ARITMETICAMENTE CLASSICA NON POTEVA NON NASCERE IL PRESENTE SCOMPIGLIO. CHI SA? DA QUESTA ANARCHIA VERRÀ FUORI L'ARTE VERA, CHE È LIBERTÀ DI FANTASIA CON REGOLA DI RAGIONE." [226]
CAMILLO BOITO, 1880

O excerto acima pertence ao ensaio *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, escrito por Camillo Boito e publicado, em 1880, em Milão, como introdução à sua *Architettura del medioevo in Italia*. Na charneira de dois séculos, Boito recorre à filosofia da história para denunciar a incoerência do presente sem, entretanto, desesperançar. Quando o ensaio foi lançado, contava o arquiteto quarenta e quatro anos de idade e percebia,

[225] Versão reduzida deste capítulo foi apresentada, sob o mesmo título e em formato de comunicação, no *XIII Seminário do Museu Dom João VI – Modernidades e tradições em finais do século XIX e início do XX*, organizado pelo grupo de pesquisa *Entresséculos* (PPGAV/UFRJ) e realizado entre os dias 13 e 16 de setembro de 2022. O artigo decorrente da comunicação foi publicado nos anais do evento (conferir Koppke, 2023B).

[226] "Se se observar o fato sem considerar suas consequências, o estado da arquitetura é, nos dias de hoje, mais contrário aos critérios da filosofia da história e mais pobre do que acontecia no século passado e nos primitivos trinta anos do nosso século. Então, existia pelo menos uma arte, a qual se vinculava a certas necessidades intelectuais de seu tempo: a beleza possuía um ideal, um fim, uma base, e se bem que frequentemente ela fosse procurada em vão, algumas vezes era encontrada, mesmo que não fosse senão uma uniformidade, monótona, talvez tediosa, mas de qualquer maneira séria e não indigna de um povo. Agora existem edifícios e arquitetos, não arquitetura. Agora a arquitetura é, salvo raras exceções, uma distração da fantasia, uma engenhosa combinação de formas, um capricho de matizes, de medidas, de linhas e de quadros. O organismo arquitetônico existe contudo, e, melhor, nestes últimos anos foi aprimorado; porém, o símbolo é inconclusivo e desvairado, com alguns intervalos de lucidez. Da tirania aritmeticamente clássica não podia deixar de nascer a presente balbúrdia. Quem sabe; desta anarquia sairá a verdadeira arte, que é liberdade de fantasia com regras da razão."*Sullo stile futuro dell'architettura italiana* (Boito, 1880, p. XXII, traduzido por Benevolo, 2016, p. 269)

certamente, os novos ventos anunciados, por exemplo, por um movimento como Stile Liberty, que à altura se popularizava em Milão. Camillo Boito falece em 1914, mesmo ano em que Le Corbusier começa a trabalhar em sua *maison "Dom-Ino"*.

Em sua obra dedicada à história da arquitetura moderna, cuja primeira edição data de 1960, Leonardo Benevolo (2016) reproduz o excerto escrito por Boito e dele destaca o sentimento de "insatisfação" que foi compartilhado por e moveu muitos dos arquitetos na segunda metade do Oitocentos [227]. Muitos deles teceram críticas veementes às academias de belas artes e a seus métodos de ensino, que, segundo denunciavam, já não eram capazes de dar respostas aos novos problemas que se colocavam para o fazer arquitetônico. O historiador da arquitetura Ákos Moravánszky[228] (1997) argumenta que a dissolução das guildas medievais conduzira à verbalização da comunicação, de modo que todo o sistema moderno de ensino estava assentado numa postura passiva de escuta. Assim, a autoridade do professor e da história, enquanto mestra da vida, colidiam com a realidade da industrialização. É um pouco sobre isso que nos propomos a discorrer neste primeiro capítulo da tese.

Tomando por referência o "regime de historicidade", enunciado, como se viu, por François Hartog em 2003, pretendemos descrever o que se passou com o ensino de arquitetura em diferentes localidades americanas e europeias em meados daquele século, quando têm início as empreitadas reformadoras. Optamos por partir do caso da École des beaux-arts, porque mais bem conhecido e estudado e, sobretudo, porque tomado, pelo próprio Hartog, como exemplo útil à construção daquela sua ferramenta. Essa análise da instituição à luz do que propõe Hartog será abordada em nossa primeira seção: *O "regime moderno de historicidade" e a École des beaux-arts*.

Em *Fragmentos biográficos de homens em circulação*, segunda seção do capítulo, discorreremos, sempre recorrendo mais à literatura que às fontes primárias, sobre os dados e os entrecruzamentos que, até o momento, pudemos identificar em nossos levantamentos. Trabalhando à maneira de prosopografia, abordaremos, com um pouco

[227] Em nota de rodapé (2016, p. 269, nota 27), Benevolo indica ter sido o texto incluído no número 208 da revista *Casabella-Continuità*, de 1955. É curioso que o ensaio de Boito, tão útil para revelar-nos o tal sentimento de "insatisfação" compartilhado pelos arquitetos da segunda metade do século XIX, seja recuperado e incorporado a número daquela revista, também milanesa, então editada por Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). Não nos foi possível aceder à revista e não sabemos, portanto, em que contexto o escrito de Boito foi retomado. É provável, entretanto, que Boito fosse uma figura emblemática para Rogers, formado no Politecnico di Milano, instituição em que o arquiteto oitocentista exerceu a docência, desde seus primeiros tempos de funcionamento. Note-se que, justamente em 1955, Aldo Rossi (1931-1997), também formado pelo Politecnico, começa a colaborar, como redator, para a *Casabella-Continuità*. Fica, assim, a pergunta sobre se os arquitetos do círculo da revista, liderado por Rogers, ter-se-iam reconhecido, à altura, na encruzilhada anunciada por Boito em seu texto.

[228] Ákos Moravánszky é um arquiteto e teórico e historiador da arquitetura suíço-húngaro. É professor do Institut for the History and Theory of Architecture do ETH Zurich e um reconhecido especialista em história da arquitetura da Europa Central.

mais de profundidade, aqueles casos a que fizemos referência na *Introdução*: as reformas brasileira e mexicana, é claro, mas também o que se passou em Veneza, Milão, Santiago do Chile ou Paris. Conheceremos um pouco mais sobre quem foram e o que puderam pensar aqueles "reformadores-historiadores", com atenção à sua posição, à primeira vista paradoxal, de construtores, simultaneamente, do passado e do futuro. Estudaremos, assim, seus esforços de redução da brecha que à altura se estabelecia entre "campo de experiência" e "horizonte de expectativa". O tópico está organizado em duas subseções: *Entre Paris, Rio e Santiago do Chile* e *Entre Milão, Veneza e Cidade do México*. Para a primeira, há mais dados sistematizados. Essa condição não se nos apresenta como negativa, uma vez que, conforme indicamos, trata-se de abertura de caminho investigativo, esforço processual, que não pretendemos esgotar com a escrita da tese. A opção por organizar o texto em duas subseções é reflexo da percepção, que se vai constituindo ao longo da pesquisa, de que muitos dos sujeitos estudados – para quem, insistimos, a experiência de viagem e o interesse pela história são características compartilhadas – conheciam-se, trocavam informações e mantinham, entre si, contatos comuns.

Por fim, em *Uma "cronologia cartografada" em processo*, tratamos do instrumento que nos tem auxiliado em nossa ação investigativa e que se vem configurando como base para a reunião de um *corpus* documental a ser gradualmente explorado. Convém mencionar que a ferramenta se encontra, ainda, em construção. E esperamos que assim se mantenha. Ela resulta, diretamente, das discussões acerca da história global que nos ocuparam no texto de *Introdução*. O instrumento tem-nos permitido organizar, temporal e espacialmente, os dados associados às revisões do ensino de arquitetura identificadas.

Desde que o objetivo central de nossa pesquisa consiste em aproximar as reformas brasileira e mexicana, não temos, aqui, a pretensão de realizar um levantamento exaustivo. A partir da elaboração do instrumento, pudemos, porém, notar que esses eventos, se assim considerados, isto é, enquanto fatos restritos aos limites geopolítico-administrativos em que se realizaram, dizem-nos pouco acerca das mudanças por que passava, à altura, o ensino artístico e erudito de arquitetura no mundo ocidental ou ocidentalizado. Entretanto, esses mesmos eventos, se tomados a partir de um ponto de vista mais amplo, ajudam-nos a tecer, como se verá, relações pouco exploradas – e mesmo pouco prováveis – entre acontecimentos que se passaram em diferentes países, regiões e continentes. São "infinitas", para usar o termo de Loriga (2011) [229], as

[229] No quarto capítulo de seu trabalho dedicado à biografia – *O pequeno x: da biografia à história* – Sabina Loriga (2011) dedica-se a estudar a compreensão da história em Leon Tolstói (1828-1910). Para fazê-lo,

possibilidades dessa base de dados. Nossa intenção é que ela se possa converter em trabalho aberto e coletivo, isto é, que possa ser continuada e ampliada por aqueles que tiverem interesse e disposição em fazê-lo[230].

O "REGIME DE HISTORICIDADE" E A ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

No capítulo denominado *Patrimônio e presente*, já quase ao final de seu *Regimes de historicidade: presenteísmo e experiências do tempo*, François Hartog (2021) dedica-se a compreender a França revolucionária com ênfase nos processos de definição e proteção daquilo que, à altura, denominava-se "monumento histórico"[231]. Ali a formulação da história esteve estreitamente vinculada ao desenho de um projeto nacional. Uma outra relação com o passado, portanto, é estabelecida, em que se faz necessária a construção de narrativa suficientemente lógica para transformar a França do presente em legítima herdeira. Ultrapassam-se os séculos de despotismo e novas obrigações se colocam para com o futuro, com vistas a fechar a brecha do tempo ou, ao menos, desvencilhar-se dela. Para Hartog, o futurismo é inerente a todo projeto museológico.[232]

Ainda segundo o autor, entre 1793 e 1795, o governo revolucionário cria uma série de instituições responsáveis por formular essa nova relação com o tempo, isto é, por estabelecer a ligação entre passado e futuro: "[...] o Muséum Central das Artes, a Antiga Biblioteca do rei, os Arquivos Nacionais, o Conservatório das Artes e Ofícios." (Hartog, 2021, p. 229). A criação de instituições próprias ao abrigo de uma história nacional não acontece, porém, sem percalços. Ao projeto imaginado por Alexandre Lenoir (1761-1839), qual seja, o musée des Monuments français, estabelecido no antigo convento dos

recorre à noção de "história infinita", segundo a qual "[...] a história é uma obra comum, uma trama densa e inextricável de forças múltiplas e em perpétuo movimento." (p. 185). De fato, o viés prosopográfico que nos conduz no presente capítulo nos encaminha para uma interpretação da história que admite os fenômenos como resultantes de múltiplos pensamentos e gestos cotidianos, mais que de eventos singulares e excepcionais de ruptura.

[230] Desde setembro de 2024, o projeto *Para uma história global da arquitetura: pensar um instrumento de pesquisa*, elaborado em torno da "cronologia cartografada", vem sendo desenvolvido no âmbito do Programa de Iniciação Científica Voluntária do Centro Universitário Ibmec RJ. Dele, participa a estudante do curso de arquitetura e urbanismo Roberta de Freitas Monteiro, trabalhando sob minha orientação. Antes de Roberta, os estudantes Gabriela Duarte Costa e Pedro Chaves Falcão haviam já oferecido contribuições ao projeto, também de forma voluntária. Deixo aqui expressos meus sinceros agradecimentos a estes três estudantes excepcionais que, nas trocas cotidianas, renovam minha disposição para a pesquisa e a docência.

[231] Sobre a formulação do conceito "monumento histórico" e sua consagração, conferir Françoise Choay, 2008.

[232] Sobre a história da nação enquanto "história aberta": "Em seguida, a Nação como pessoa é viva: está, ao mesmo tempo, já aqui e em perpétuo tornar-se, ela é fracasso e promessa, passado e futuro, mas sobretudo, em uma linguagem retomada de Vico, ela é 'constante trabalho de si sobre si'. Por consequência, não há nada de 'fatal' em sua história: nem 'solo', nem 'raça' ou qualquer outro determinismo. Ela é liberdade: história aberta. Contra as histórias, quer 'muito pouco materiais', quer 'muito pouco espirituais', Michelet preconiza uma história atenta aos 'emaranhamentos' (de instâncias, de níveis ou de fatores). Essa visão e esse uso da nação como um organismo complexo tiveram incontestáveis capacidades heurísticas, tendo em vista que são um convite permanente a retomar, ir mais longe, refinar, em síntese, tornar a análise mais complexa: fazer da França um quadro experimental e um problema." (Hartog, 2021, p. 173)

Pequenos-Agostinhos e aberto em 1795, resiste Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), que denuncia aquilo a que denomina "conservatórios", por reunirem obras de arte apartadas de suas referências e, logo, comprometidas em sua inteligibilidade [233]. No intento de Lenoir, o visitante era acolhido pelo busto de Winckelmann. Em seguida, as antiguidades nacionais lhe eram apresentadas, saltando-se de século em século[234].

Quanto à École des beaux-arts, para a qual Quatremère de Quincy, homenageado pela Restauração, é eleito secretário perpétuo em 1816, não servirá às propostas revolucionárias, pelo menos nesse primeiro momento. Isto é o que nos afirma Hartog (2021). Segundo o autor, para Quatremère, "Não há brecha do tempo, nem entremeio, não deve haver nada. [...] todos os caminhos partem da Academia de Roma e a história da arte deve seguir seu caminho, do passado, com suas lições, para o presente." (p. 230)[235]. Neste mesmo 1816, Quatremère fecha o primeiro museu histórico de Lenoir: dispersam-se coleções, devolvem-se os objetos às igrejas e às famílias. O convento dos Pequenos-Agostinhos passa a ser a sede da própria École nationale supérieure des beaux-arts.

Malogrado o intento de Lenoir, Hartog avança em direção ao século XIX: na seção seguinte, trata da universalização das orientações e instrumentos para a proteção do patrimônio, mencionando o nome de Viollet-le-Duc no âmbito da conformação do Serviço dos Monumentos Históricos, pelo Ministério do Interior, após 1830. Em breve parágrafo dedicado ao período, destaca a ação do arquiteto nas grandes restaurações da

[233] A crítica de Quatremère não se restringe à empreitada de Lenoir. Em realidade, ela a precede significativamente. Em 1796, é um Quatremère ainda desconhecido que publica as *Lettres sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, ou *Lettres à Miranda* – porque supostamente endereçadas ao general precursor dos movimentos independentistas na América hispânica Francisco de Miranda (1750-1816) – criticando os confiscos de obras de arte promovidos pelos franceses na Itália. Será sempre preciso fazer a viagem à Roma e o museu, da maneira como concebido pela Revolução, será energicamente recusado. Para Quatremère, a transferência das obras de arte equivale a uma mutilação. Versão das *Lettres* traduzida para o português pelos professores Paulo e Beatriz Mugayar Kühl foi publicada pela Ateliê Editorial em 2016. Conferir Quatremère de Quincy, 2016.

[234] "A Antiguidade que pertence *historicamente* apenas a nós, *nosso* patrimônio, não é, no final das contas, nem Grécia nem Roma, mas a Idade Média. Na mixórdia do seu depósito, este homem [Alexandre Lenoir] amplamente autodidata, sonha, monta, restaura, fabrica contexto e, por fim, produz a primeira representação visual de uma 'história nacional' pós-revolucionária." (Hartog, 2021, p. 229, itálicos no original).

[235] Cabe notar, entretanto, que, através de sua posição de resistência ao deslocamento territorial das obras de arte, Quatremère anuncia já a compreensão dessas obras como inseridas em seu próprio universo, em seu tempo, revelando uma abordagem histórica devedora à postura de Winckelmann. Da sua quarta carta: "O território é, ele mesmo, o museu. E quantos artistas não lamentam que esses tesouros da escultura não podem ser colocados em paralelo com os templos da Grécia, com os monumentos da Ásia! Em vez de fazê-las emigrar para regiões hiperbóreas, qual será, antes, a potência caridosa que os devolverá à sua pátria primeira? **É ali que o céu, a terra, o clima, as formas da natureza, os usos, o estilo dos edifícios, os jogos, as festas, as vestimentas estariam ainda em harmonia com seus antigos hóspedes**." (Quatremère de Quincy, 2016, p. 99-100, grifo nosso). O teórico condena, porém, o gosto pelas ruínas, tão característico da época em que viveu, que colocaria sob ameaça a integridade dos edifícios. Apesar disso, defende o aspecto de vetustez das antigas construções (sobre o assunto, conferir Kühl, 2003). Por fim, parece-nos que, ao dedicar-se ao problema do deslocamento das obras de Roma, Quatremère deixa clara a sua pouca disponibilidade para renunciar à autoridade dos antigos.

década de 1840, aí incluída Carcassone ou as catedrais, como Notre Dame de Paris. Não aborda, porque não convém à sua argumentação, a ação reformadora que o mestre francês encampa na École a partir de 1863, ao assumir, na instituição, a cadeira de história da arte e estética. Para nosso trabalho, entretanto, é evento basilar. Poderíamos compreendê-lo enquanto passagem de um regime de historicidade a outro? Enquanto deslocamento da "*historia magistrae vitae*" para o "regime moderno"? É o que discutiremos na próxima seção.

FRAGMENTOS BIOGRÁFICOS DE HOMENS EM CIRCULAÇÃO

ENTRE PARIS, RIO E SANTIAGO DO CHILE

Viollet-le-Duc tem sido tomado pela historiografia como personagem central para a conformação de questões teóricas pertinentes à modernidade em arquitetura, o que fica patente na reverência que lhe presta uma figura como Sir John Summerson[236], como vimos em nossa *Introdução*. Essas questões são sistematizadas, a partir da observação da história com ênfase no medievo em França, nos seus *Entretiens sur l'architecture*, publicados a partir 1863 e completados em 1872 (Figura 12).

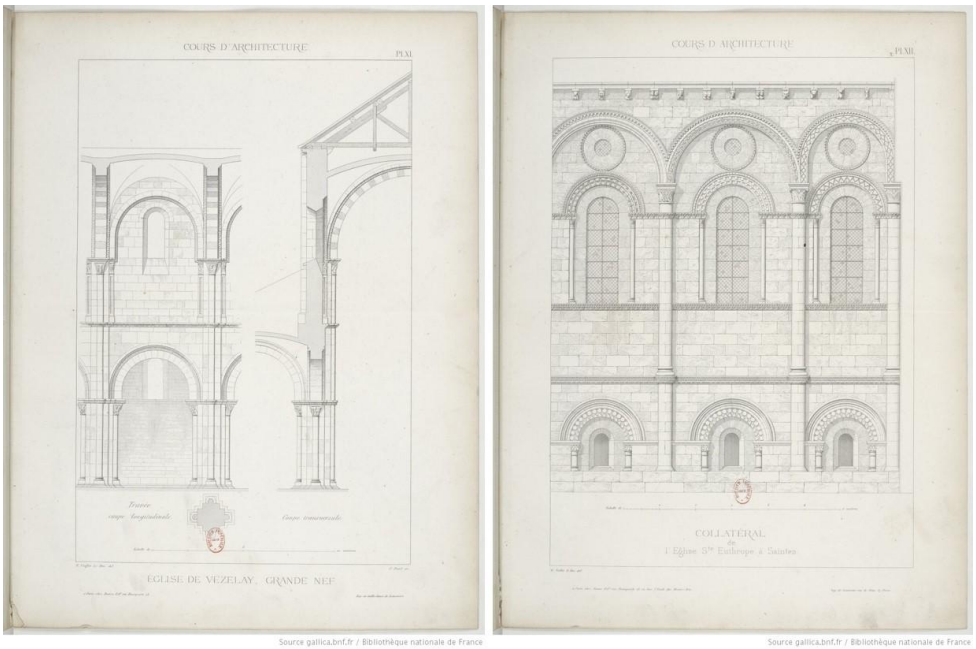
A obra de Simona Talenti[237], *L'histoire de l'architecture en France: émergence d'une discipline (1863-1914)*, publicada em 2000, ajuda-nos a conhecer o que se realizou, em meados do Oitocentos, no âmbito da École e a identificar as contribuições de Viollet-le-Duc nessas realizações. A professora desenvolve estudo robusto sobre a configuração da disciplina de história da arquitetura em França. É fundamental observar que Talenti

[236] Os professores Mário Mendonça de Oliveira e Cybèle Celestino Santiago, em breve apresentação do arquiteto francês e citando o crítico de arquitetura belga Geert Beckaert, escrevem: "[Beckaert] chama a atenção para o fato de que Summerson, membro destacado da 'família espiritual de Viollet-le-Duc', considera ser a influência do nosso arquiteto maior na Bélgica e na Holanda do que no seu próprio país. Assim, refere a repercussão dos seus trabalhos e textos sobre a obra de Victor Horta, Henry van de Velde, Berlage, De Bazel e outros, além, evidentemente, dos seus colegas franceses Guimard, Perret, Baudot, Toni Garnier, le Corbusier, para não referir outros tantos. Até mesmo nos Estados Unidos, Beckaert informa-nos existir enorme influência do Mestre, como é observado por Victor Horta que, em suas 'Memórias', 'evoque son voyage en Amérique, il mentionne la grande influence de Viollet-le-Duc sur le développement de la nouvelle architecture Américaine'. Neste particular, é bom lembrar que o pai do arranha-céu, Buffington, da Escola de Chicago, concebeu a estrutura independente de ferro, em função dos ensinamentos contidos nos *Entretiens*." (Beckaert, 1978, p. 49-66 *apud* Oliveira; Santiago, 2014, p. 14, itálico no original).
Em *A linguagem clássica da arquitetura*, porém, livro mais difundido de Summerson e cuja primeira edição data de 1963, ao mestre francês, cabe apenas um pálido comentário, que, inclusive, desvincula a formulação concreta da solução moderna em arquitetura de sua teoria: "De qualquer modo, o maior teórico francês do século XIX, Eugène Viollet-le-Duc, passou a maior parte de sua vida estudando a arquitetura gótica como meio racional de construir e, em suas aulas, desafiando o mundo moderno a criar uma arquitetura moderna a partir do ferro e do vidro, da madeira e da alvenaria – uma arquitetura econômica e racional como a gótica. Seu desafio foi respondido de várias maneiras. O experimentalismo da Art Nouveau, na década de 1890, contém inúmeras tentativas de resposta aos problemas colocados por Viollet-le-Duc. Mas nenhuma deu certo na prática, por serem soluções de gabinete. Respostas reais viriam muito depois, saídas não de uma filosofia engenhosa, porém precária da arquitetura gótica, mas da tradição clássica que a Europa compartilhara por tanto tempo com a Antiguidade." (Summerson, 2006, p. 112-113).
[237] Simona Talenti é historiadora da arquitetura e professora na Università degli Studi di Salerno. Dentre outros temas de pesquisa, dedica-se a estudar as relações entre arquitetos e engenheiros no Oitocentos e a historiografia da arquitetura do século XIX na Itália e na Europa.

escolhe exatamente a reforma de 1863 como marco inicial para o recorte temporal de seu trabalho:

> L'année 1863 correspond à la reforme pédagogique de l'École des beaux-arts et marque **un changement de directives dans l'instruction historique grâce à l'intervention de Viollet-le-Duc**. Elle correspond également à la publication du premier volume des *Entretiens sur l'architecture*, ouvrage fondateur d'une nouvelle approche de l'histoire de l'art de bâtir.[238] (Talenti, 2000, p. 17, itálico no original, grifo nosso)

Figura 12: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc; *Entretiens sur l'architecture, par M. Viollet-le-Duc architecte du gouvernement. Atlas*; 1863 (extratos).



Fonte: Viollet-le-Duc, 1863, pl. XI-XII. Acervo da Bibliothèque nationale de France (BnF). Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31590251p>. Acesso em: 3 jan. 2026.

Talenti, um pouco conforme o que propõe a professora Margareth Pereira (2025), argumenta que, na passagem do século XVIII para o XIX e, mais especificamente a partir da publicação da segunda edição de *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, por Julien-David Le Roy (1724-1803) (Figura 1C) significativa mudança se dá no campo da arquitetura. Segundo a autora, a atenção às proporções passa a segundo plano e é substituída por um olhar que associa as práticas arquitetônicas às noções de tempo e sociedade. Trata-se, parece-nos, do despertar da consciência de um tempo especificamente histórico, de que nos fala Koselleck (2006). As coisas inserem-se num

[238] "O ano de 1863 corresponde à reforma pedagógica da École des beaux-arts e marca uma mudança de diretrizes no ensino histórico graças à intervenção de Viollet-le-Duc. Corresponde ainda à publicação do primeiro volume de *Entretiens sur l'architecture*, obra fundadora de uma nova abordagem da história da arte de construir." (Tradução livre da autora)

tempo e, em sua matéria, estão, deste tempo, impregnadas, o que as torna singulares e irreprodutíveis.

Assim, pouco a pouco, a partir de uma atenção mais cuidadosa aos objetos arquitetônicos, vai-se dando a reabilitação do gótico em França, de que é testemunho o museu imaginado por Alexandre Lenoir, cujos intentos em muito ultrapassam o simples objetivo de proteger do vandalismo revolucionário os bens recolhidos. Outras iniciativas acompanham esse esforço de construção do conhecimento acerca de uma herança nacional, como a paciente e zelosa empreitada de levantamento do patrimônio francês, então conduzida por Charles Nodier (1780-1844) e pelo barão Taylor (1789-1879), que se desdobraria nas *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publicadas entre 1820 e 1878 (Figura 13), ou o próprio estabelecimento da Commission des monuments historiques, em 1837. A coleta de documentos, no território francês, começa então a se estabelecer como a base para a escrita da história da arquitetura. Será justamente o filho daquele arqueólogo, Alexandre-Albert Lenoir (1801-1891), o responsável por introduzir o ensino da arquitetura medieval na École, onde passa a lecionar história da arquitetura a partir de 1856, antes, portanto, da reforma promovida por Viollet-le-Duc[239]. O programa abarcava não apenas o gótico, mas também o bizantino e o românico.

A professora Talenti (2000) ensina-nos, entretanto, que as lições de Lenoir, assim como a de seus predecessores, eram pouco frequentadas, desde que os alunos preferiam, às palestras, o aprendizado prático nos ateliês. Desse modo, as aulas ministradas por esse professor não representavam uma ameaça aos defensores das teorias antiquizantes. Fato é que o filho do diretor do Musée des monuments reuniu muitas informações, mas não chegou a articulá-las ou a buscar nelas coerência, como mais tarde faria Viollet-le-Duc. O privilégio atribuído por Lenoir à aparência dos edifícios, isto é, às suas formas, proporções e simetria, vai dando lugar, a partir da reforma de 1863, a uma abordagem de viés técnico-construtivo. A intervenção que realiza Viollet-le-Duc durante os três meses de 1864 em que permanece como titular da nova cadeira intitulada *Histoire de l'art et esthétique* consiste no primeiro choque, mesmo tímido dado seu curto tempo de duração, ao ensino tradicional de história na escola.

[239] Albert Lenoir é também conhecido por ter participado da criação do Musée de Cluny, ou Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, dedicado, justamente, ao período medieval e que abriga vasta coleção de objetos e obras de arte do período. Lenoir conduziu os trabalhos de restauração dos edifícios em que está localizado o museu nos anos de 1840.

Figura 13: Charles Nodier, Barão Taylor e Alphonse de Cailleux; *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*; 1820; volume 1 (extratos).

Fonte: Nodier; Taylor; Cailleux, 1820, capa e p. 1. Acervo da Bibliothèque nationale de France (BnF). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040441k/f1.item>. Acesso em: 3 jan. 2026.

Na juventude, Viollet-le-Duc não frequentara a École por considerar seu ensino ultrapassado [240]. Sua formação dá-se, mormente, na prática profissional – tendo trabalhado, entre outros, no ateliê do arquiteto Achille-François-René Leclère (1785-1853)[241] – e nas experiências de viagem, que lhe permitem ver os fatos arquitetônicos inseridos em seu próprio universo. A professora Beatriz Kühl [242] recorda-nos dessas experiências, ao longo da década de 1830, pelo interior da França e por diversas cidades italianas. Para a autora, "Nessas viagens pela França e pela Itália, [Viollet-le-Duc] consolidou a noção, que se tornou uma certeza, de que existem princípios verdadeiros de adequação da forma à função, da estrutura à forma, e da ornamentação ao conjunto, seja na arquitetura clássica, seja na arquitetura medieval." (Kühl, 2006, p. 13). Nessa mesma

[240] O arquiteto foi sempre avesso às doutrinas da Beaux-arts, tendo-se mesmo engajado, no ano de 1846, em embate com Quatremère de Quincy acerca do problema do gótico enquanto referência para a arquitetura de seu tempo.
[241] Notemos que o próprio Leclère fora discípulo tanto de Percier, associado à tradição da École des beaux-arts, quanto de Durand, vinculado à tradição da Polytechnique.
[242] Beatriz Mugayar Kühl é professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), vinculada ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto. Suas pesquisas abordam questões teóricas e metodológicas da restauração, com especial interesse pelo patrimônio industrial. Tem trabalhado na tradução comentada de textos escritos por importantes nomes da teoria do restauro, publicados pela Ateliê Editorial em coleção denominada *Artes & Ofícios*. Alguns livros desta coleção têm-nos ajudado consideravelmente na elaboração deste trabalho.

década, mais especificamente no ano de 1834, é nomeado professor suplente da disciplina *Composicion d'ornements* da École des arts décoratifs[243], para a qual já propõe adotar uma abordagem cronológica. Esta abordagem, longe de consistir em coleção descosida de fatos, é atravessada pela intenção de um enredo, o que demonstra, no trabalho do arquiteto, a consciência de um tempo especificamente histórico.

Em 1863, em verdade, é um Viollet-le-Duc reconhecido enquanto especialista no campo da restauração de monumentos – e, portanto, familiarizado com os problemas de ordem prática que o conjunto edificado herdado do medievo lhe apresenta – que assume a tarefa de reformar a École[244]. Sua atuação nesse campo tem início em 1840, ano em que é indicado, por recomendação de Prosper Mérrimée (1803-1870), então secretário da Commission des monuments historiques, há pouco criada, para restaurar a igreja de Vézelay. Em novembro de 1840, é nomeado para participar das obras da Saint-Chapelle. Em 1842, tem seu projeto para a restauração de Notre-Dame de Paris selecionado, tendo sido a proposta concebida em parceria com Jean-Baptiste Lassus (1807-1857), um discípulo de Henri Labrouste (1801-1875). À essa mesma época, inicia o projeto de Saint-Sernin de Toulousse e, em 1846, já reconhecido como especialista no campo, é designado para os trabalhos de restauro na abadia de Saint-Denis (Kühl, 2006) (Figura 14). Seu *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe. au XVIe. Siècle*, publicado em dez volumes entre 1854 e 1858, que inclui o famoso verbete *Restauration*, permitiria, ao lado dos *Entretiens...*, a difusão de seu pensamento para além das fronteiras da França.

O professor Alain Bonnet [245] (1996) define que a palavra de ordem da reforma é "originalidade", isto é, a possibilidade de expressão individual dos futuros artistas, cerceada, na antiga estrutura, principalmente em decorrência dos concursos. O historiador da arte resume bem os objetivos da reforma, que, se teve vida curta, abriu caminho para o debate em torno de questões de base para a modernidade no campo das artes: a demanda pela associação entre as artes decorativas e as novas linguagens artísticas e a intenção de que essas mesmas linguagens fossem coerentes com as condições dos novos tempos. Segundo o professor:

[243] Estabelecida com o objetivo de proporcionar qualidade artística aos produtos industriais, as origens da École des arts décoratifs remontam à École Royale gratuite de dessin, criada ainda em 1766 por Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), e à École spéciale et gratuite de dessin pour les jeunes personnes, organizada pela pintora Marie Frère de Montizon (1760?-1845), em 1802.

[244] Nikolaus Pevsner, em seu *Origens da arquitetura moderna e do design* (1996), afirma que a demanda pela contratação de Viollet-le-Duc teria partido de um grupo de estudantes da instituição. Discípulos de Henri Labrouste (1801-1875), esses estudantes teriam convencido aquele arquiteto a substituí-lo quando ele parou de lecionar.

[245] Alain Bonnet é historiador da arte, professor na Université de Grenoble Alpes (UGA), na França. Integra o Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes (LARHRA). Estuda a história das instituições artísticas na Europa, a história do ensino artístico e a imagem social dos artistas no século XIX.

> En préparant l'acte de réforme, les réformateurs tentèrent de prévenir les manoeuvres dilatoires de l'Académie en agissant dans l'ombre, comme des coalisés préparant un complot. Avant d'emprunter les voies discrètes de la conspiration, Viollet-le-Duc, voulant éclairer l'opinion publique sur la nécessité de réformer l'Ecole des beaux-arts, avait fait paraître une série d'articles dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il réclamait que soit rompu le lien traditionnel qui rattachait l'établissement à l'Académie des beaux-arts, que l'Etat assume sa charge en nommant les professeurs, que l'enseignement soit ouvert par l'étude directe de la nature en plein air, par l'apprentissage du dessin de mémoire et par la connaissance de l'évolution historque des arts. A la même époque, Prosper Mérimée était chargé de défendre les intérêts du papier peint français à l'Exposition universelle de Londres. Constatant les progrès de l'industrie britannique, qui l'avaient déjà inquiété en 1854 et 1857, il s'interrogea sur la place et l'organisation de l'enseignement des arts en France et sur le lien à établir entre cet enseignement et la diffusion commerciale des arts industriels.[246] (Bonnet, 1996, p. 31-32, itálico no original)

Camila Dazzi[247] (2013), por sua vez, realiza estudo comparativo entre as reformas da École, de 1863, e da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) brasileira, em 1890[248]. Seu artigo ajuda-nos a compreender a proposta de desenho de um currículo que procura, por um lado, aprofundar os conhecimentos dos arquitetos no campo das artes e das humanidades e, por outro, aperfeiçoar a sua formação técnica, empenhando-se em superar sua condição de desvantagem, no que concerne ao emprego dos novos materiais, em relação ao engenheiro civil.

Na École, a intenção de união das chamadas "artes do desenho" (arquitetura, pintura e escultura) fica patente no nome atribuído à nova disciplina: *Histoire de l'art et l'esthétique*. Para Viollet-le-Duc, não há três artes, mas uma só. O curso deve ser ministrado, indistintamente, a todos os estudantes, quer sejam pintores, escultores ou arquitetos em formação. Além disso, ele reúne a teoria e a história, desde que o mestre francês critica, com veemência, a cisão entre os dois campos, marca do ensino da instituição desde 1819. Agora, história e teoria devem ser ensinadas juntas, com vistas a fundamentar uma ação sobre o hoje.

---

[246] "Ao preparar o ato de reforma, os reformadores tentaram evitar as táticas dilatórias da Academia agindo nas sombras, como aliados preparando uma conspiração. Antes de enveredar pelo caminho discreto da conspiração, Viollet-le-Duc, querendo esclarecer a opinião pública sobre a necessidade de reformar a École des beaux-arts, publicou uma série de artigos na *Gazette des Beaux-Arts*. Exigia que se quebrasse o vínculo tradicional que ligava o estabelecimento à Académie des beaux-arts, que o Estado assumisse a sua responsabilidade nomeando os professores, que o ensino fosse aberto através do estudo direto da natureza ao ar livre, aprendendo a tirar partido da memória e conhecendo a evolução histórica das artes. Ao mesmo tempo, Prosper Mérimée foi responsável pela defesa dos interesses do papel de parede francês na Exposição Universal de Londres. Observando o progresso da indústria britânica, que já o preocupava em 1854 e 1857, questionou o lugar e a organização da educação artística em França e a ligação a estabelecer entre esta educação e a difusão comercial das artes industriais." (Tradução livre da autora)

[247] Camila Dazzi é professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca do Rio de Janeiro (CEFET-RJ) e editora responsável pela revista *19&20*.

[248] Liderada por comissão composta por Rodolpho Bernardelli (1852-1931), Rodolpho Amoêdo (1857-1941) e Ernesto Gomes Moreira Maia (1832-1890).

Figura 14: Basílica de Saint-Denis, localizada ao Norte de Paris: projeto de Viollet-le-Duc concebido em 1860 para a conclusão da fachada ocidental, nunca realizado.

Fonte: Acervo da Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Domínio público. Disponível em: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Saint-Denis_%28basilique%29_Viollet-le-Duc_%28projet%29.jpg>. Acesso em: 3 jan. 2026.

A presença de Viollet-le-Duc é incômoda para o grupo conservador e é assim que, ao longo de 1864, apenas sete aulas do novo curso são ministradas antes de sua renúncia. Aulas que se distanciam da ênfase nos processos, materiais e técnicas construtivas adotada no primeiro volume dos *Entretiens*, há pouco publicado. O curso concentra-se nas civilizações egípcia, grega e romana, com o professor propondo a análise de sua religião, mitos e sistemas políticos. O passado estabelece-se como fonte possível para a renovação das ideias referentes à arquitetura contemporânea.

Mesmo afastado Viollet-le-Duc, a disciplina de *Histoire de l'art et l'esthétique* permanece ativa até o final da década, sendo assumida pelo historiador Hippolyte Taine (1828-1893), que preconiza os vieses evolucionista e positivista típicos do cientificismo do século XIX no desenho da história[249]. A partir de 1870, entretanto, a cadeira de história

[249] Estudando o papel de Hippolyte Taine na construção do pensamento do engenheiro e arquiteto português Ricardo Severo (1869-1940), a professora Joana Mello faz referência à obra publicada pelo historiador francês a partir de seu trabalho na École: "Estabelecendo um vínculo direto entre manifestações artísticas, meio e raça, Taine propunha em seu livro *Filosofia da Arte* um 'método moderno [...] que começa a introduzir-se em todas as ciências morais, [e que] consiste em considerar as obras humanas, e em particular as obras de arte, como feitos e produtos dos quais é preciso descobrir os caracteres e buscar as causas; nada mais'. Partindo desta assertiva, seria preciso considerar as obras de arte não como resultado do acaso, da vontade ou do gosto pessoal de seu criador, mas como 'fruto' de 'leis fixas' e de um conjunto de fatores de influência hierarquicamente dispostos." (Mello, 2007, p. 135, itálico no original)

da arquitetura é reintroduzida e confiada, novamente, a Albert Lenoir, que a conduz até o seu falecimento, em 1891. Mas a presença de Viollet-le-Duc na École terá importantes desdobramentos: nos anos de 1880, a partir de demanda colocada pelos arquitetos da Commission des monuments historiques e por aqueles responsáveis pelos cuidados dispensados aos edifícios religiosos, a École abre o novo curso *Histoire de l'architecture française du Moyen Age et de la Renaissance*. Com vistas a formar um corpo de jovens arquitetos familiarizados com a produção do medievo e preparados, portanto, para assumir posições naqueles órgãos, o curso passa a ser ministrado por Joseph-Eugène-Anatole de Baudot[250] (1834-1915) a partir de 1887. As aulas têm lugar no Musée de sculpture comparée, dedicado à arquitetura medieval francesa e inaugurado poucos anos antes, em 1882, graças aos esforços de Viollet-le-Duc. O novo estabelecimento é alocado no palais du Trocadéro, o emblemático edifício que recebeu a Exposição Universal de 1878 (Figura 15).

Quanto ao mestre, ele ajuda a organizar, em 1865, a École centrale d'architecture[251], sob o comando do arquiteto e engenheiro Émile Trélat (1821-1907). Nessa iniciativa, as ideias do arquiteto francês de aprendizado a partir das atividades em canteiro, isto é, de um treinamento de caráter prático como fundamento do ensino, e a atenção a todas as épocas e linguagens históricas são a base da proposta didática.

Retomemos, porém, o esforço comparativo de Camila Dazzi (2013). Compreendemos como válida a proposta de comparação entre a reforma francesa de 1863 e aquela implantada na ENBA brasileira em 1890. A leitura atenta de seu texto revela, porém, que, a todo o tempo, a autora precisa recorrer à reforma Pedreira para explicar a origem das ações encampadas no âmbito da empresa do fim de século. Vejamos, por exemplo, o que afirma Dazzi sobre o ensino de história da arte na escola brasileira:

> A continuidade de várias disciplinas teóricas no currículo da Escola Nacional de Belas Artes depois da Reforma de 1890, como História da Arte, **estava de acordo com o que ocorria na Europa, sobretudo na França. Se lá eles passavam a incorporar disciplinas que nós sempre havíamos tido aqui**, por outro lado, o que nós fizemos foi rever a forma como essas disciplinas eram ensinadas, reforçando o seu aprendizado. [...].

[250] Tratando das primeiras experiências em concreto armado em França, Nikolaus Pevsner menciona Anatole de Baudot: "Já em 1894, Anatole de Baudot, aluno de Labrouste e depois de Viollet-le-Duc, e verdadeiro seguidor deles, no sentido de que seguia seus princípios e não suas formas, decidiu utilizar concreto em sua igreja de St. Jean de Montmartre e não ocultá-lo. Ali estão os arcos ogivais, bem como a arcada e abóbadas nervuradas. O caráter do interior é gótico, o do exterior apenas tem vestígios medievais." (1996, p. 154). Uma vez que estaríamos nos afastando de nosso objetivo, não nos deteremos aqui sobre o estudo dessa edificação. Deixamos, porém, a sugestão de que a obra seja mais bem conhecida. O trabalho de Baudot antecede, em poucos anos, os experimentos em concreto armado de Auguste Perret (1874-1954).

[251] Essa instituição de ensino privado existe ainda hoje, sob a denominação École spéciale d'architecture (ÉSA). Sublinhamos, aqui, a necessidade de maior atenção a essa iniciativa com vistas a ampliar-se a compreensão das mudanças que se processam na formação do arquiteto à altura. Entre os cursos ministrados, é de interesse, para nós, o de história comparada da arquitetura.

> Assim, a compreensão de que as disciplinas teóricas eram importantes já estava presente na Academia, mas podemos verificar que só foi reforçada após a Reforma de 1890. Uma mudança fundamental foi a obrigatoriedade da disciplina de história da arte a todos os alunos, diferentemente do que ocorria na velha Academia. (Dazzi, 2013, p. 72, grifo nosso)

Parece-nos, assim, mais coerente compreender essas reformas como parte de um processo amplo de revisão da educação do arquiteto, que se desenrolará ao longo de toda a segunda metade do século XIX e princípios do XX. Por consequência, entendemos válido o esforço de aproximação entre a reforma de Porto-alegre e aquela encampada por Viollet-le-Duc e Prosper Merrimé[252].

Figura 15: Sem indicação de autor; *Le musée de Sculpture comparée: première salle Navellier et Marie d'après une ouvre d'Hubert Clerget (1818-1899)*; 1882; sem informações sobre técnica e dimensões.

Fonte: *Le Journal ilustre* du 18 juin 1882, © Cité de l'architecture et du patrimoine/Collections. Disponível em: <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/histoire-du-musee>. Acesso em: 3 jan. 2026.

A 25 de julho de 1831, contando então 24 anos de idade e já tendo estabelecido ligações com figuras importantes do Império brasileiro[253], Manuel de Araújo Porto-alegre deixa

[252] Entre uma e outra reformas, há a figura, que se vem mostrando cada vez mais instigante, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Como vimos a partir da leitura de Marcelo Bueno (2017), o pintor foi aluno da Aiba quando da implantação no novo currículo, em 1855, e da École quando da revisão de 1863. Sobre este último movimento reformador, Bueno menciona a crítica, pelo pintor publicada, intitulada *La réforme de l'École des Beaux-Arts et l'opposition. Par un Élève* (1863).

[253] Trata-se de personagens fundamentais, inclusive, ao custeio da viagem do jovem estudante. Francisco Riopardense de Macedo (1984) recorda a hospedagem do artista, recém-chegado à capital, na casa do

o porto do Rio de Janeiro em companhia de seu mestre Jean-Baptiste Debret com vistas a completar a sua formação em Paris. Deixa atrás de si a capital que conhecera poucos anos antes, saído de seu Rio Grande natal. Um Rio de Janeiro em turbulência, permeado pelas incertezas decorrentes da abdicação de Pedro I (1798-1834), ocorrida no mês anterior. Capital de uma nação recém-estabelecida onde tudo, inclusive a própria história, estava ainda por construir. Na Paris da Monarquia de Julho, em que se entrecruzavam os intentos políticos de Luís Filipe I e filosóficos de Victor Cousin, a exiguidade de recursos fá-lo trocar o ateliê de Antoine Juan Gros[254] pelo do arquiteto François Debret (1777-1850), irmão de seu mestre no Brasil e membro do Institut de France. Também Albert Lenoir, filho do inventor do musée des Monuments français e introdutor do ensino da história da arquitetura do medievo na École, passara, no início de sua formação, pelo ateliê do arquiteto Debret, este que fora encarregado por Napoleão, em 1813, das ações de restauração da basílica de Saint-Denis[255].

É através dos seus *Apontamentos biográficos*, datados de 1858, que sabemos ter sido a casa do arquiteto francês ponto de reunião de figuras da maior envergadura, dentre as quais músicos, pintores e escultores. É nesse tempo que trava contato, por exemplo, com personagem do porte de Almeida Garrett (1799-1854), que desconfiamos ter-se colocado como fundamental para o posicionamento, por Porto-alegre, da herança lusa na história da arte brasileira[256].

---

senador Antônio Vieira da Soledade (1800-1836), onde começa a estabelecer seu círculo de relações com a Monarquia. A partir de 1829, em virtude do retorno de Soledade ao Rio Grande, o jovem pintor passa a ser hóspede do bispo do Rio de Janeiro, Dom José Caetano da Silva Coutinho (1768-1833), cujo palácio era centro de reuniões de intelectuais que constituíam o núcleo pensante da capital, entre os quais Evaristo da Veiga (1799-1837), Lino Coutinho (1784-1836) e José Bonifácio (1763-1838).

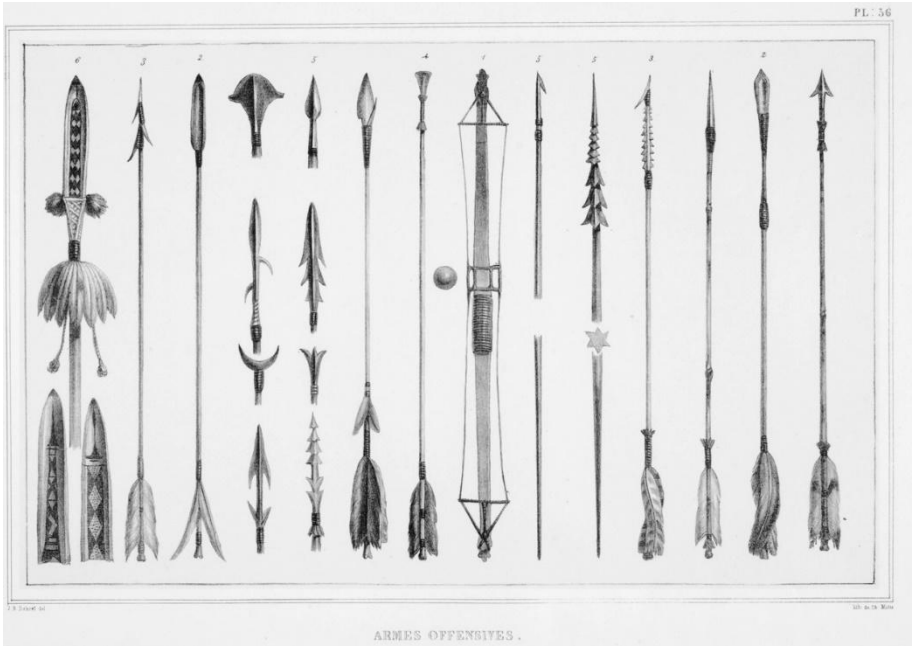
[254] Nikolaus Pevsner afirma sobre o ateliê de Gros: "Quando David teve de fugir de Paris por ocasião da Restauração, Jean Antoine Gros assumiu a direção do ateliê e conseguiu manter sua alta reputação. O afluxo de candidatos era tão grande que foi preciso organizar uma lista de espera." (Pevsner, 2005, p. 262). Cabe lembrar que, durante a Revolução, Jacques-Louis David assumiu a liderança da corrente reformista em Paris, chegando a organizar um círculo de artistas revolucionários, a *Commune des Arts*, que rechaçava o sistema acadêmico.

[255] François Debret ocupa esta posição até 1846, quando é substituído justamente por Viollet-le-Duc. Ele atua, sobretudo, na coordenação da oficina de restauração dos vitrais do templo gótico. É interessante observar que, a partir da pesquisa empreendida também por Francisco Riopardense de Macedo (1984), o nome de François Debret é comumente associado, na literatura brasileira sobre Porto-alegre, a projetos de edifícios para teatros e cenografia. Convém, entretanto, recordar que, assim como uma série de outros arquitetos na Paris da época, também François Debret atuou no campo da restauração de "monumentos históricos", como pode-se depreender das três décadas que dedicou aos cuidados a Saint-Denis. Rocha-Peixoto (2004) classifica essa atuação como polêmica, uma vez que teria resultado no arruinamento da torre Norte. É importante notar, ainda, que trabalhou nas adaptações do convento dos Pequenos-Agostinhos para receber a École, após o fechamento do musée des Monuments français, em 1816.

[256] Está ainda por ser enfrentada a aproximação entre os projetos de Garrett, no campo da literatura, e de Porto-alegre, nos estudos de história da arte. O poema-balada de 1828 *Adozinda*, primeiro movimento de Garrett em direção à conformação de uma recolha de romances tradicionais portugueses, é tema de cartas escritas pelo poeta português endereçadas a Porto-alegre. Tais cartas podem hoje ser encontradas nos acervos do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e do Real Gabinete Português de Leitura. O apreço de Porto-alegre por Garrett é notável. Escrevendo em terceira pessoa, nos seus *Apontamentos*, o brasileiro registra seu encontro com o escritor: "Em 1833 [Porto-alegre] teve a suma felicidade de conhecer o imortal Garrett, que quase todos os dias o vinha visitar, e a quem ele apresentou aos maiores artistas de Paris, ufano

Treinado, portanto, em ateliê em que provavelmente estavam na ordem do dia as discussões sobre a produção arquitetônica do medievo, é pouco provável que Porto-alegre tenha ficado alheio ao empreendimento de Charles Nodier e do barão Taylor, as já mencionadas *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Lembremos que a própria *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, que Porto-alegre ajudou a organizar e cujos três volumes são publicados, respectivamente, em 1834, 1835 e 1839, segue a tendência inaugurada pela empreitada de Taylor (Figura 16). Ao trabalho, como vimos, será incorporado o *Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil* (Debret, 1940, t.2, p. 98-109), apresentado por Porto-alegre e os jovens colegas brasileiros Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, no ano de 1834, ao Institut historique de France (IHF).

Figura 16: Jean-Baptiste Debret[257]; *Armes offensives*; 1834; litografia preta e branca, 24,5x33,8cm (gravura); 54,0x36,0cm (folha).



Fonte: Acervo da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – PRCEU/USP. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3709>. Acesso em: 3 jan. 2026.

Viollet-le-Duc foi membro desse instituto, criado no ano anterior ao da apresentação dos jovens estudantes. Não nos parece impossível que o arquiteto estivesse presente na

de recomendar um poeta daquela ordem." (Em conformidade com o que transcrevem Kovensky; Squeff, 2014, p. 345). Este sentimento de apreço, que aqui sublinhamos, parece-nos fundamental para apaziguar o mal-estar do incontornável posicionamento da herança lusa na história em construção da nação independente. História essa de que Porto-alegre foi, não há dúvida, um dos mais ativos autores.

[257] Segundo Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (2009), essa gravura teria sido realizada a partir de uma aquarela de autoria de Manuel de Araújo Porto-alegre. A questão é tratada também por Valéria Piccoli em *Porto-alegre, Debret e outros viajantes* (Kovensky; Squeff, 2014, p. 145-162).

sessão em que o texto dos brasileiros foi lido. De todo modo, para além de Violle-le-Duc, entre os membros do Institut, constavam distintas personalidades do mundo científico e histórico francês à época, como Philippe-Joseph-Benjamin Buchez (1796-1865), Jules Michelet (1798-1874) ou o próprio François-René de Chateaubriand, em cuja obra apoia-se Hartog (2021) para situar a Revolução como corte irreversível entre "regimes de historicidade".

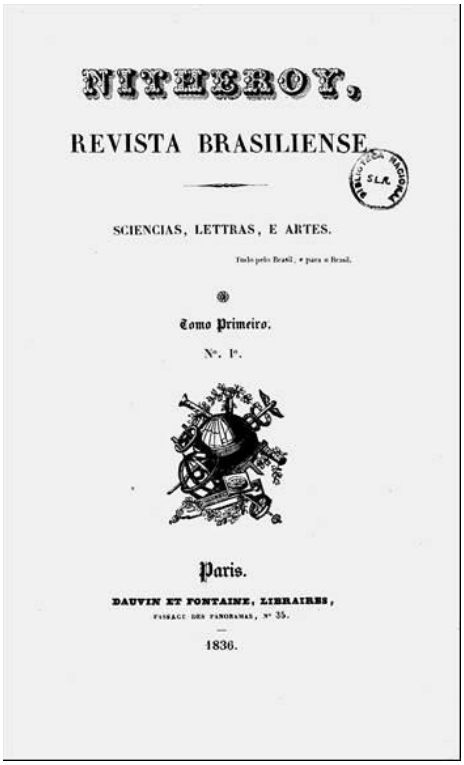
É no mesmo ano de 1834, porém, que Araújo Porto-alegre segue em direção à Itália, onde permanece por um ano e dois meses. Em Roma, como se verá cuidadosamente no próximo capítulo, estuda arqueologia com Antonio Nibby, interesse que, para Francisco Riopardense de Macedo (1984), está mormente associado à sua atuação como arquiteto.

A curiosidade pelo cruzamento entre arquitetura e arqueologia manifesta-se, ainda, no fato de ter reservado, em seus últimos meses na Itália, o tempo necessário para visitar Nápoles e as ruínas de Pompeia, que o teriam atraído, sobretudo, enquanto conjunto paisagístico. O intento de ir à Veneza não se pode concretizar por encontrar-se a cidade assolada por uma epidemia de cólera.

Já agora considerado um intelectual completo, conhecedor das referências fundamentais, retorna a Paris em 1835. Ali, tem lugar a empreitada entusiasmada de edição da *Nitheroy, Revista Brasiliense: Sciencias, Letras e Artes*[258]*,* ao lado, uma vez mais, dos companheiros Gonçalves de Magalhães e Torres Homem (Figura 17). Ao mesmo tempo saudosos da terra natal e empolgados com o ambiente cosmopolita da capital francesa, aqueles jovens colocavam para si, primeiro a partir da prática literária, a pergunta que conduziria os seus trabalhos pelas décadas seguintes: o que definia a nação brasileira enquanto tal? Foi então a travessia do Atlântico – e a distância que ela, necessariamente, impunha – o que conduziu os três amigos, tomados por uma espécie de arrebatamento juvenil, a um olhar consciencioso para si e à consequente reflexão acerca do que os particularizava nos meios por que então circulavam. Nesse sentido, o deslocamento, a travessia do Atlântico não constituem somente experiência física, mas também – e sobretudo – intelectual. Os jovens viajantes transitam entre diferentes meios culturais e atravessam distintos campos do saber. No caso específico de Porto-alegre, que aqui é o que mais nos interessa, o exercício da alteridade esteve sempre presente em sua trajetória, desde que deixou, ainda menino, sua Rio Pardo natal e atravessou toda a porção Sul do país para estudar no Rio de Janeiro.

[258] A revista teve dois números somente. O projeto interrompeu-se com a demissão de Gonçalves de Magalhães do cargo que ocupava na legação brasileira em França e seu consequente retorno ao país natal. *Nitheroy* é, entretanto, tradicionalmente tomada como marco inaugural do movimento romântico no Brasil.

Figura 17: *Nitheroy, Revista Brasiliense, Sciencias, Letras e Artes*; 1836; capa do primeiro número.


NITHEROY,

REVISTA BRASILIENSE.

SCIENCIAS, LETTRAS, E ARTES.

Tomo Primeiro.

Nº. Iº.

Paris.

DAUVIN ET FONTAINE, LIBRAIRES,

1836.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) – Brasil. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700045&pesq=&pagfis=1>. Acesso em: 3 jan. 2026.

Retomando o ambiente do IHF da década de 1830, Paula Ferrari (2009) recorda-nos dos vínculos estabelecidos entre o jovem artista brasileiro e Alexandre Lenoir[259]. Vínculos esses recuperados por Porto-alegre em crítica à Exposição Geral da Aiba de 1843 publicada no quinto número da revista *Minerva brasiliense* daquele mesmo ano[260]. Com vistas a legitimar seus comentários, o artista recorre à sua passagem por Paris e ao encargo, que recebera do IHF, de produzir o relatório da exposição pública do museu do Louvre do ano de 1836. Seus escritos seriam referenciados por Lenoir, que recebera da instituição a mesma incumbência, para o ano seguinte. Porto-alegre transcreve os trechos do relatório do arqueólogo francês em que é citado, a partir de sua publicação no *Journal de l'Institut Historique*, t. 6º n. 33. Apesar de um tanto longo, vale retomarmos um excerto do artigo da *Minerva Brasiliense*:

> O Instituto Historico de França, em cujo seio se acham as maiores notabilidades artísticas, unanimemente nos encarregou de fazer o

[259] Segundo a autora, Porto-alegre o teria conhecido pessoalmente.
[260] O periódico *Minerva Brasiliense* foi editado no Rio de Janeiro entre os anos de 1843 e 1845, retomando, em muitos aspectos, a proposta da revista *Nitheroy*. Em seus primeiros tempos, contou com Francisco de Sales Torres Homem na posição de editor-chefe. No artigo em questão, Porto-alegre critica, com veemência, o que denomina "escola romântica", ao comentar os trabalhos expostos pelo pintor François René-Moureaux (1807-1860). Defende os preceitos classicistas, principalmente no que se refere ao estudo da anatomia.

relatório da exposição publica do Louvre em 1836, quando voltamos da Italia: este trabalho demasiado extenso, pela liberdade com que fallámos, liberdade artística e considerações philosophicas á cerca da escola franceza principalmente, quando foi lido em sessão geral foi recebido com os maiores aplausos que he possivel haverem; e a mesma secção nos encarregou, por aclamação, de hum novo trabalho em que se fizesse o paralelo da arte antiga com a moderna, para ser lido no congresso europeo: o mesmo incidente que nos privou de ler o nosso trabalho sobre a architectura religiosa no Brasil, no congresso anterior, como consta das actas, foi causa de semelhante desgosto para nós[261]. Succedeu-nos na exposição de 1837, como relator o Sr. cavalleiro Alexandre Lenoir, fundador do Museo dos Monumentos Francezes, hum dos maiores archeologos de França, e conhecido por muitas obras sobre as artes.

Este celebre autor, lamentando a decadencia da escola franceza, e estigmatizando o romantismo, diz o seguinte no seu relatório sobre a exposição de 1837.

"A ce sujet, une réflexion de notre collègue Araujo Porto-Alegre, peintre brásilien, l'un des élèves les plus distingués de notre collègue M. Debret, ne sera pas deplacée ici. Dans un paragrafe de son rapporte sur le salon de 1836, que vous l'aviez chargé de vous présenter, il dit:

"Le contrepoids de l'ancien régime s'est longtemps fait sentir dans les arts et par la pensée et par la forme. Alors tout était grec et romain, et l'art s'est fait grec et romain; alors tout visait à une énergie guindée, et l'art a raidi ses contours au point de ne faire que des bosses coloriées, malheur inséparable de toute époque où la foule cachée derrière les grands hommes suit leur marche en outrant leur mouvement.

"L'empire n'était que le résultat de la révolution, et l'art a pris quelque essor; la pensée publique n'était préoccupée que d'un seul homme; elle résumait en lui tous les destins de l'humanité, et l'art a essayé de quitter la Grèce et Rome pour reproduire la gloire nationale; il a attaché son char à celui du triomphateur.

"La restauration était à l'empire ce que la rèvolution avait été à l'ancien régime; une idée nouvelle devait éclore pour fermer la marche de celle qui était en possession du terrain. Il n'était pas possible de rétrograder jusqu'aux dieux de la Grèce et de Rome. L'histoire contemporaine avait dit son dernier mot; l'histoire moderne n'avait encore rien à dire; une époque restait virge, et le moyen-âge fut ressuscité. La restauration était arrivée escortée des idées religieuses, mais ces idées n'avaient pas encore jeté de profondes racines dans les masses. L'art ouvre la Bible, y cherche des sujets analogues aux idées du moment, mais l'inspiration lui manque. A peu d'exception près, on chercherait en vain dans les productions de ce temps l'empreinte de ce type religieux qu'on admire dans les ouvrages de Giotto, de Masaccio et de Raphael, et qui nous transporte vers le ciel. Une nouvelle école surgit inscrivant sur son drapeau un seul mot: *Romantisme*; mais ce mot est-il bien français? indique-t-il une idée bien française? un besoin bien français? Le romantisme enfim a-t-il obtenu en France des lettres de bourgeoisie?[262] (Porto-alegre, 1843, p. 152-153, itálico no original)

[261] Segundo Ferrari (2009), uma enfermidade teria impedido Porto-alegre de desempenhar a tarefa.

[262] "'Sobre esse assunto, não ficará fora de lugar aqui uma reflexão do nosso colega Araujo Porto-Alegre, pintor brasileiro, um dos mais ilustres alunos do nosso colega Sr. Debret. Num parágrafo do seu relatório sobre o salão de 1836, que os senhores [membros do IHF] o instruíram a apresentar-lhe, ele diz:
'O contrapeso do antigo regime há muito que se faz sentir nas artes e através do pensamento e da forma. Então tudo era grego e romano, e a arte tornou-se grega e romana; depois tudo apontava para uma energia empolada, e a arte endurecia os seus contornos a ponto de fazer apenas saliências coloridas, infortúnio

Como se vê, o interesse arqueológico pela arquitetura da Idade Média, que encontra em Alexandre Lenoir um de seus maiores expoentes, não servirá, instantaneamente, para catapultá-la à posição de referência à produção artística do presente. O próprio arqueólogo lança um olhar desconfiado à "nova escola" chamada Romantismo e questiona se efetivamente seria possível que, das pesquisas de inclinação historicista, nascesse uma arte "francesa", de viés nacional. De todo modo, a reação apressada à iconoclastia revolucionária, que se converte em arroubo colecionista, tomará, nos anos de 1830, outra forma, já agora institucionalizada: Lenoir assume o lugar de administrador dos monumentos franceses e da abadia de Saint-Denis, além de tornar-se presidente da classe de história geral do IHF. Como administrador de Saint-Denis, fora justamente o responsável pela contratação de François Debret.

Como se vê, é na atmosfera da Paris da primeira metade do século XIX que Porto-alegre parece tomar consciência do papel da história para a configuração de uma imagem para a nação nascente e é assim que, mais adiante, empreenderá esforços inéditos no sentido da escrita de uma história da arte brasileira. Apenas excepcionalmente, no entanto, tem-se estudado o Porto-alegre reformador de 1855 em cruzamento com o Porto-alegre historiador da arte. Entender o lugar da história na reforma de 1855 parece-nos basilar para a compreensão de como a Aiba enfrentará, em seu sistema de ensino, a aceleração do tempo de que nos recorda Hartog. Repare-se que o nome escolhido para a nova disciplina – *História das artes, esthetica e arqueologia* – é bastante semelhante àquele proposto por Viollet-le-Duc na reforma de 1863, inclusive com a inclusão do termo "esthetica". Consta, também, a palavra "archeologia". Teria sido ela incorporada tomando-se em conta a experiência de viagem?

De todo modo, essa mesma Paris em que se constrói a ideia de "monumento histórico" nacional associada aos primeiros intentos de escrita de uma história da arquitetura francesa é também o lugar de formação do arquiteto Claude-François Brunet Debaines (1799-1855), graduado pela École des beaux-arts, que frequenta na década de 1820. Os

---

inseparável de qualquer época em que a multidão escondida atrás dos grandes homens acompanha a sua marcha exagerando o seu movimento.
'O império foi apenas o resultado da revolução, e a arte decolou um pouco; o pensamento público estava preocupado com apenas um homem; resumiu nele todos os destinos da humanidade, e a arte tentou deixar a Grécia e Roma para reproduzir a glória nacional; ela anexou sua carruagem àquela do triunfante.
'A restauração foi para o Império o que a revolução foi para o Antigo Regime; uma nova ideia teve que nascer para proteger aquele que estava na posse da terra. Não foi possível voltar aos deuses da Grécia e de Roma. A história contemporânea disse a sua última palavra; a história moderna ainda não tinha nada a dizer; uma era permaneceu virgem e a Idade Média foi ressuscitada. A restauração chegou acompanhada de ideias religiosas, mas essas ideias ainda não tinham enraizado profundamente entre as massas. A arte abre a Bíblia, procura assuntos análogos às ideias do momento, mas carece de inspiração. Com poucas exceções, procuraríamos em vão nas produções desta época a marca deste tipo religioso que admiramos nas obras de Giotto, Masaccio e Rafael, e que nos transporta para o céu. Surge uma nova escola inscrevendo em sua bandeira uma única palavra: *Romantismo*; mas esta palavra é realmente francesa? Isso indica uma ideia muito francesa? Uma necessidade muito francesa? O Romantismo finalmente obteve cartas da burguesia na França?" (Tradução livre da autora do trecho em francês da citação)

recentes trabalhos da historiadora da arquitetura chilena Amarí Peliowski [263] têm ajudado a lançar luz sobre essa personagem, com ênfase em sua atuação pedagógica. Assim como Porto-alegre, Debaine empreendeu a travessia do Atlântico, mas em sentido contrário. Experimentou a América, lugar de aceleração do tempo e de consequente revisão das relações que o informam.

O artigo de Peliowski intitulado *Arquitectura, civilización y barbárie: Brunet Debaines como comentador social a mediados del siglo XIX en Chile* (2018A) permite-nos conhecer esse arquiteto francês e sua atuação transcontinental. Debaines chegou a trabalhar na Commission des monuments historiques, a que há pouco nos referimos, sob o comando de Prosper Merrimée. Estava, portanto, familiarizado com os debates em torno do conceito de "monumento histórico" e, consequentemente, do lugar da história – e, mais particularmente, da história da arquitetura do medievo – para a concepção de uma ideia de futuro nacional. Ressalte-se, também, sua nomeação como presidente do conselho da Société Centrale des Architectes Français, que teria ajudado a fundar, em 1840[264]. Ao final desta mesma década, o arquiteto é contratado pelo governo chileno com duas funções bem definidas: por um lado, projetar, construir e reparar obras públicas e, por outro, fundar o primeiro curso universitário de arquitetura no país[265]:

> En 1848 [Debaines] fue contratado en París por el ministro plenipotenciario en Francia, Francisco Javier Rosales, asumiendo el cargo de arquitecto de gobierno, que debía ejercer durante siete años. Sus obligaciones consistían en conducir las principales obras de arquitectura civil gestionadas por el gobierno, además de fundar y dirigir, si así se le solicitaba, la primera escuela de arquitectura de Chile. Se le permitía, también, trabajar en el ámbito privado si así lo deseaba (*Contrata del Arquitecto Civil Mr. Brunet de Baines,* 1848). [266] (Peliowski, 2018A, p. 77, itálico no original)

[263] Amarí Peliowski é professora assistente do Instituto de Historia y Patrimonio da Facultad de Arquitectura y Urbanismo da Universidad de Chile. Em suas pesquisas, tem trabalhado as práticas disciplinares, os discursos e as ferramentas de trabalho dos arquitetos e das arquitetas na história.

[264] A Société Centrale des Architectes Français foi criada em 1840, tendo-se configurado enquanto lugar de debate sobre questões relacionadas à profissão. Funcionou em sua configuração original até o ano de 1953, quando foi refundada para se tornar a Académie d'architecture. Maiores informações em: <http://cths.fr/an/societe.php?id=100405>. Acesso em: 3 jan. 2026.

[265] Durante sua estada no Chile, Debaines projetou edifícios importantes, como o Teatro Municipal de Santiago e o Congresso Nacional. Peliowski (2018A) informa-nos que a sua produção foi considerada por cronistas e historiadores como expressiva de uma ruptura com a tradição colonial e hispânica, tendo representado a imposição de um novo modelo republicano, de inspiração predominantemente francesa. O posicionamento que a historiografia faz de Debaines é mais bem estudado pela mesma autora em *Lo bello o lo útil. Ideologías en disputa en torno a la creación del primer curso universitario de arquitectura en Chile* (2018B). A interpretação assemelha-se ao que se observa para os casos brasileiro e mexicano, que atribui esse mesmo lugar aos arquitetos da Aiba e de San Carlos.

[266] "Em 1848 [Debaines] foi contratado em Paris pelo ministro plenipotenciário da França, Francisco Javier Rosales, assumindo o cargo de arquiteto do governo, que exerceria por sete anos. Suas obrigações consistiam em liderar as principais obras de arquitetura civil administradas pelo governo, bem como fundar e dirigir, se solicitado, a primeira escola de arquitetura no Chile. Ele também foi autorizado a trabalhar na esfera privada, se assim o desejasse (*Contrata del Arquitecto Civil Mr. Brunet de Baines,* 1848)." (Tradução livre da autora)

É assim que Debaines apresenta, ainda em finais deste mesmo ano de 1848, o projeto de fundação e assume a direção do primeiro curso de arquitetura no país, vinculado à Universidad de Chile[267]. A iniciativa consistia em esforço do governo chileno no sentido de formar um corpo profissional que pudesse encampar os trabalhos necessários à modernização da infraestrutura de um país que também se consolidava como nação independente e cuja classe dirigente tinha ávidos interesses por "progresso" e "desenvolvimento". Debaines mantém-se à dianteira do curso desde a fundação até sua prematura morte, em 1855. Alguns anos mais tarde, é substituído por outro arquiteto formado pela École, Lucien Hénault (1823-1908), que exerce a função entre 1858 e 1866.

Vale comentarmos brevemente sobre o manual escrito por Debaines e intitulado *Curso de arquitectura, escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile*. Publicado em 1853, são ali estabelecidas as diretrizes para o funcionamento do novo curso (Figura 18). Ramón Gutiérrez (1983) considera-o como o primeiro tratado de arquitetura escrito na América Latina[268]. Peliowski (2018A) recorda-nos tratar-se, em parte, de tradução para o espanhol de um artigo do arquiteto apresentado à Société Centrale e publicado, em 1845, na revista editada pela associação, a *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*. Trata-se de um plano pensado, originalmente, para as condições de formação dos arquitetos em França, mas que, agora, propunha-se implantar no Chile. Cerca de dois quintos do trabalho são dedicados especificamente ao problema da história na formação dos arquitetos e à defesa de seu estudo, não apenas com ênfase nas referências clássicas, mas considerando, de forma equilibrada, o que se havia produzido em diferentes épocas e localidades, incluindo manifestações não ocidentais (Figura 19).

Numa espécie de prólogo à proposta, o autor descreve o papel que, em sua concepção, a história deveria ocupar na formação dos arquitetos:

> Principiaremos, pues, como el programa lo indica, por una historia compendiada del arte em sus diferentes períodos, siguiendo sus desarrollos i sus fases en las principales épocas i los diversos pueblos que lo han estudiado. En seguida vendrá la teoría de este mismo arte, que deduciremos del estudio de los monumentos i de los autores que *exprofeso* han tratado esta materia.
>
> Me ha parecido que debia adoptar esta sencilla i racional division, porque ántes de pasar a la aplicacion del arte arquitectónico a las

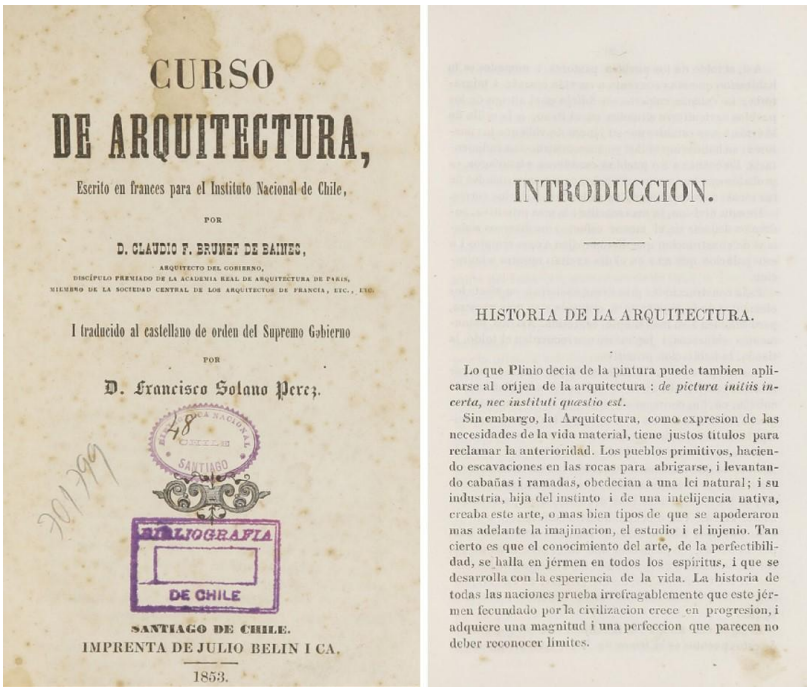
[267] A professora Maria Ligia Coelho Prado desenvolve esclarecedor estudo sobre as relações entre universidade, Estado e Igreja na América Latina, a partir da comparação entre os casos chileno, mexicano e brasileiro. Sobre a Universidad de Chile, afirma que ela fora aberta em 1843, poucos anos antes, portanto, da criação da escola de arquitetura. Sua concepção deu-se a partir do modelo napoleônico. Com uma estrutura centralizada, foi pensada como nacional e colocada sob a égide do Estado. A Igreja católica não teve força política para manter a posição hegemônica desfrutada durante o período colonial: diante das primeiras vitórias independentistas, as instituições religiosas de ensino são fechadas, como a tradicional Universidad de San Felipe. Conferir Prado, 2004.

[268] Interpretação que pode ser contestada. Veja-se, por exemplo, o excepcional e minucioso trabalho recentemente realizado por Danilo Matoso Macedo (2017) em sua *Biblioteca brasileira de arquitetura (1551-1750)*.

> construcciones públicas o privadas, es indispensable conocer su historia, i tambien las reglas i relaciones que constituyen el arte propiamente dicho.[269] (Debaines, 1853, p. 15, itálico no original)

Assim, parece tratar-se de postura bem semelhante àquela observada nos reformadores da École des beaux-arts, que apontavam para a necessidade de aprofundamento da formação intelectual dos egressos da instituição. A ênfase está colocada na dimensão humanista da formação, relegando-se para segundo plano o seu caráter científico. Este posicionamento aponta para uma compreensão da figura do arquiteto como estreitamente vinculada àquela do artista.

Figura 18: Claude-François Brunet Debaines; *Curso de arquitectura, escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile I traducido al castellano de orden del Supremo Gobierno por D. Francisco Solano Perez*; 1853; capa e p. 19.



CURSO
DE ARQUITECTURA,
Escrito en frances para el Instituto Nacional de Chile,
POR
D. CLAUDIO F. BRUNET DE BAINES,
ARQUITECTO DEL GOBIERNO,
DISCÍPULO PREMIADO DE LA ACADEMIA REAL DE ARQUITECTURA DE PARIS,
MIEMBRO DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE LOS ARQUITECTOS DE FRANCIA, ETC., ETC.
I traducido al castellano de orden del Supremo Gobierno
POR
D. Francisco Solano Perez.
BIBLIOGRAFIA
DE CHILE
SANTIAGO DE CHILE.
IMPRENTA DE JULIO BELIN I CA.
1853.

INTRODUCCION.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA.

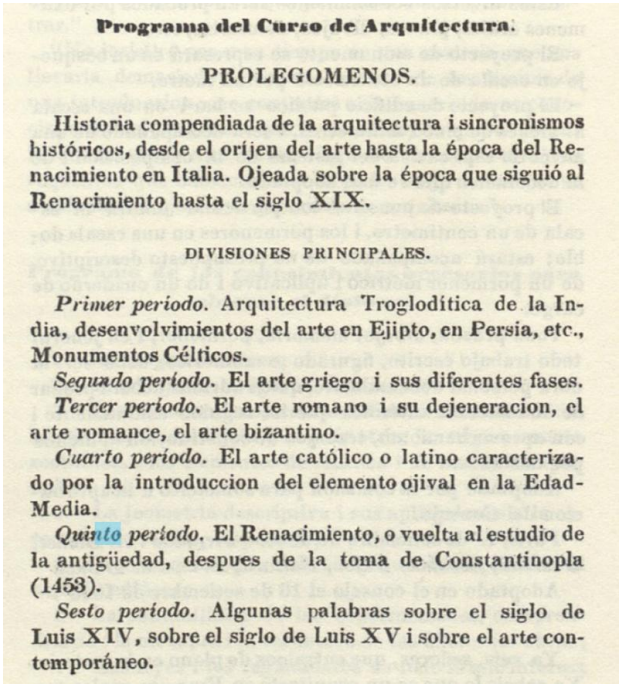
Lo que Plinio decia de la pintura puede tambien aplicarse al orijen de la arquitectura : *de pictura initiis incerta, nec instituti quæstio est.*

Sin embargo, la Arquitectura, como expresion de las necesidades de la vida material, tiene justos títulos para reclamar la anterioridad. Los pueblos primitivos, haciendo escavaciones en las rocas para abrigarse, i levantando cabañas i ramadas, obedecian a una lei natural; i su industria, hija del instinto i de una intelijencia nativa, creaba este arte, o mas bien tipos de que se apoderaron mas adelante la imajinacion, el estudio i el injenio. Tan cierto es que el conocimiento del arte, de la perfectibilidad, se halla en jérmen en todos los espíritus, i que se desarrolla con la esperiencia de la vida. La historia de todas las naciones prueba irrefragablemente que este jérmen fecundado por la civilizacion crece en progresion, i adquiere una magnitud i una perfeccion que parecen no deber reconocer límites.

Fonte: Debaines, 1853, capa e p. 19. Acervo da Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Disponível em: <https://libros.uchile.cl/1020>. Acesso em: 3 jan. 2026.

[269] "Começaremos, portanto, como o programa indica, por uma história resumida da arte nos seus diferentes períodos, acompanhando os seus desenvolvimentos e as suas fases nos principais períodos e nos vários povos que a estudaram. A seguir virá a teoria desta mesma arte, que deduziremos do estudo dos monumentos e dos autores que *ex professo* trataram deste assunto.
Pareceu-me que deveria adotar esta divisão simples e racional, porque antes de passar à aplicação da arte arquitetônica às construções públicas ou privadas, é fundamental conhecer a sua história, bem como as regras e relações que constituem a própria arte." (Tradução livre da autora)

Figura 19: O ensino de história no programa do curso de arquitetura proposto por Debaines.



Programa del Curso de Arquitectura.

PROLEGOMENOS.

Historia compendiada de la arquitectura i sincronismos históricos, desde el oríjen del arte hasta la época del Renacimiento en Italia. Ojeada sobre la época que siguió al Renacimiento hasta el siglo XIX.

DIVISIONES PRINCIPALES.

Primer período. Arquitectura Troglodítica de la India, desenvolvimientos del arte en Ejipto, en Persia, etc., Monumentos Célticos.

Segundo período. El arte griego i sus diferentes fases.

Tercer período. El arte romano i su dejeneracion, el arte romance, el arte bizantino.

Cuarto período. El arte católico o latino caracterizado por la introduccion del elemento ojival en la Edad-Media.

Quinto período. El Renacimiento, o vuelta al estudio de la antigüedad, despues de la toma de Constantinopla (1453).

Sesto período. Algunas palabras sobre el siglo de Luis XIV, sobre el siglo de Luis XV i sobre el arte contemporáneo.

Fonte: Debaines, 1853, p. 14. Acervo da Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Disponível em: <https://libros.uchile.cl/1020>. Acesso em: 3 jan. 2026.

Cabe registro, aqui, de que Viollet-le-Duc foi membro da Société Centrale des Architectes, desde a sua fundação, em 1840. Também Albert Lenoir participou da organização da instituição, cujo conselho – cabe lembrarmos – Debaines presidiu. Esses contatos apontam-nos para uma muito provável troca de ideias e informações entre os mestres franceses. No Chile, a atuação de Debaines é acompanhada por uma série de outras iniciativas de organização de entidades, entre finais da década de 1830 e a década de 1850, com vistas a impulsionar o desenvolvimento das ciências e das artes. A sua contratação não é isolada: outros eruditos europeus são chamados, à altura, para configurar a nação chilena nascente a partir da atenção, em simultâneo, aos modelos da Europa "civilizada" e às demandas particulares impostas pelas condições locais[270].

ENTRE MILÃO, VENEZA E CIDADE DO MÉXICO

Ensaiadas algumas articulações entre Paris, Rio de Janeiro e Santiago do Chile, desloquemo-nos agora para o ambiente italiano do mesmo período. Partimos de nossa personagem central: Francesco Saverio Cavallari, um siciliano cuja ampla formação e atuação profissional abarcam, como vimos, os campos da arqueologia, arquitetura,

[270] Peliowski (2018A) cita a criação, nesse período, das seguintes organizações: Universidad de Chile; Museo Nacional; Quinta Normal de Agricultura; Oficina de Estadísticas; Escuela de Artes y Oficios; Academia de Pintura; Observatorio Astronómico Nacional; e Escuela de Minas de Coquimbo.

engenharia civil e restauração de monumentos. Assim como os atores que estudamos na subseção anterior, também sua trajetória é marcada por constantes viagens de formação e trabalho, com destaque para sua passagem, na década de 1840, por Göttingen, onde frequenta a Georg-August-Universität, obtendo o título de doutor com a obra *Zur Historischen Entwicklung der Künste nach der Theilung des Römischen Reichs* (Figura 20). Publicado em 1847, o opúsculo está concentrado, conforme deixa ver o título, na produção artística do período medieval e, mais especificamente, no problema da origem da arquitetura gótica, interesse transversal, como vimos, a muitos historiadores da arquitetura do período[271]. Vale notar que, em uma Itália em vias de unificação[272], a arquitetura do medievo ganhava, assim como na França, caráter destacadamente nacionalista.

Depois de breve retorno à Sicília, onde participa da revolução independentista de 1848, Cavallari é nomeado professor na Regia Accademia di Brera, em Milão. No arquivo histórico da instituição, conforme registramos ao descrever o *corpus* documental desta tese, encontra-se o *Specchio degli appunti che servono di guida agli allievi per le lezioni d'architettura dimostrata coi munumenti e l'istoria*, elaborado em 1854 pelo arquiteto e derivado, é bem provável, das investigações empreendidas poucos anos antes em Göttingen[273]. Na esteira da reforma conduzida por Pietro Selvatico Estense (1803-1880) nos anos de 1850 na Accademia di Venezia e em conformidade com os pedidos de renovação impostos pelo governo central de Viena, sob cujo comando então se encontrava Milão, o novo plano de estudos pretende, antes do mais, alargar o conhecimento a todas as linguagens do passado. O discurso inaugural proferido pelo professor siciliano na academia milanesa, atravessado, justamente, por preocupações de

[271] Sobre a publicação, afirma Gabriela Cosentino: "Lo scrito si inserisce nel contesto degli studi ottocenteschi sull'architettura bizantina, islamica, paleocristiana, romanica e gotica, e contiene una serie di considerazioni di carattere storico-artistico sulla Roma di età imperiale e sui successivi sviluppi dell'arte cristiana dopo la divisione dell'Impero romano. L'autore traccia una sorta di percorso stilistico che, dai due rami principali dell'arte romanica e bizantina nei quali si divide l'eredità romana, conduce, nelle varie parti dell'Europa, dell'Asia e dell'Africa, alla definizione di differenti stili architettonici. Tema centrale della trattazione è naturalmente la dibattutissima questione dell'origine dell'architettura gotica, che, come afferma lo stesso Cavallari, intorno alla metà del secolo si trasforma in una vera e propria disputa archeologica intorno all'introduzione dell'arco acuto in architettura." (Cosentino, 2007, p. 37)

[272] Em investigação mais recente, Camila Dazzi (2017) recorda-nos que, no contexto pós-unificação, uma série de academias para o ensino das belas artes passará por reformas na Itália. O ímpeto renovador não escapará nem mesmo à tradicional Accademia di San Luca, cujas funções pedagógicas serão redirecionadas, entre 1873 e 1874, para o recém-criado Real Istituto di Belle Arti di Roma. Colocada em prática apesar da resistência dos docentes mais antigos, a revisão do ensino tinha como objetivos desassociar a educação artística e o academismo, garantir maior liberdade aos estudantes a partir do sistema das *Master Classes* [*Meisterklassen*] e promover um desenho mais estruturado do currículo, a partir do estabelecimento de uma etapa preliminar de formação, com duração de três anos, obrigatória a todos os alunos ingressantes. Segundo a autora, o sucesso da empresa encampada em San Luca levou o ministro da Instrução Pública, à altura, Michele Coppino (1822-1901), a conduzir ações semelhantes em outros estabelecimentos. Dentre eles, destaca-se a Accademia di Belle Arti di Napoli, onde o trabalho foi liderado pelos pintores Domenico Morelli (1823-1901) e Filippo Palizzi (1818-1899).

[273] O documento integra o acervo da Biblioteca Storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera, classificação Q.IV.59.

ordem historiográfica, é publicado, também em 1854, sob o título *Lezioni sull'Architettura del dottore Saverio Cavallari*. Dele, trataremos com mais cuidado no terceiro capítulo deste trabalho.

Figura 20: Francesco Saverio Cavallari; *Zur Historischen Entwicklung der Künste nach der Theilung des Römischen Reichs von Saverio Cavallari, Architekt*; 1847; capa.

Fonte: Cavallari, 1847, capa. Acervo da Bayerische Staatsbibliothek. Identificador OCLC: 162674921. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10258952?page=2,3>. Acesso em: 3 jan. 2026.

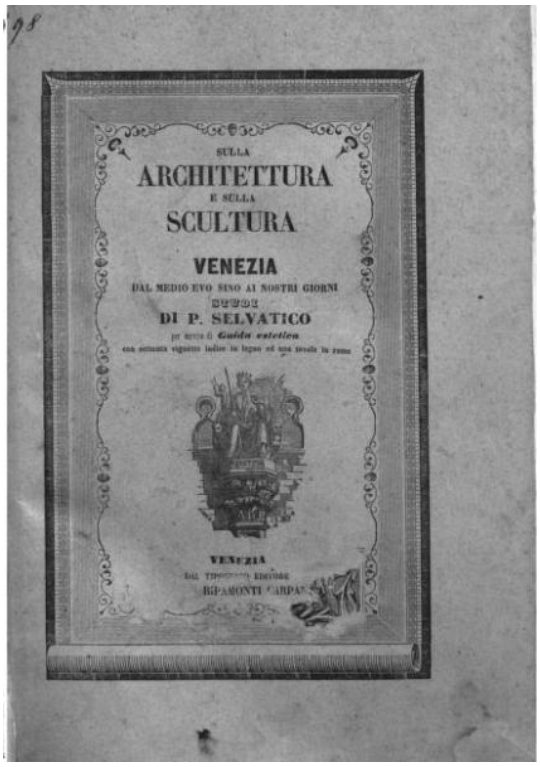
Para Gabriella Consentino (2007), a proposta de Cavallari estava alinhada às tendências então em andamento nas academias irmãs de Viena e Veneza. Nesta última, Selvatico coloca-se como figura central, tendo o siciliano com ele mantido extensa troca epistolar. Convém registrar que Selvatico ensina, a partir de 1849, estética e história da arquitetura naquela instituição, que, à altura, dirige e reforma. Dentre as obras por ele publicadas, está *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di Pietro Selvatico per servire di guida estetica*, de 1847 (Figura 21), mesmo ano em que vem a público o estudo elaborado por Cavallari em Göttingen. Nela, o autor defende a via histórica como perspectiva proveitosa para a construção de um discurso sobre o presente bem fundamentado:

> Primario scopo di questi miei studii si fu quello di lumeggiare le vicende della architettura e della scultura veneziana a fine di poter dimostrare, per quanto me lo consentiva l'ingegno, in primo luogo quale grandissima pagina si meriti nella storia dell'arte Venezia; per secondo

quanto tornerebbe vantaggioso che i giovani avviati alla architettura ed alla scultura studiassero piuttosto le opere condotte dal 1400 sino al 1530, che Venezia conserva bellissime ed in gran numero, che non quelle delle età posteriori.

Per meglio far comprendere a'giovani questo ultimo fatto, parvemi che **niun mezzo potesse tornar migliore che quello della via storica**. Comunicate col mezzo della storia anche le idee estetiche acquistano forza ed efficacia maggiore, giacchè alle dimostrazioni del ragionamento **si congiungono allora le prove sempre persuadenti della esperienza**. Ecco perchè un principio qualsiasi, se accompagnato dai più notevoli fatti che lo precedetero o lo seguitarono, mette in chi lo studia più salda radice, che non se venisse svolto per mezzo d'aridi precetti o di metafisiche astrattezze. [274] (Estense, 1847, p. XI, grifos nossos)

Figura 21: Pietro Selvatico Estense; *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di Pietro Selvatico per servire di guida estetica*; 1847; capa.



Fonte: Estense, 1847, capa. Acervo da Die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Catalog ID: BV037812479. Disponível em: <https://dlc.mpg.de/resolver?identifier=68664&field=MD2_PI_DLCALT>. Acesso em: 3 jan. 2026.

[274] "O objetivo principal destes meus estudos foi destacar os acontecimentos da arquitetura e da escultura venezianas para poder demonstrar, até onde o meu engenho me permitiu, antes de mais nada que Veneza merece uma grande página na história da arte; em segundo lugar, quão vantajoso seria para os jovens formados em arquitetura e escultura estudarem as obras realizadas entre 1400 e 1530, que Veneza preserva em grande número e belas, em vez das de períodos posteriores.
Para melhor compreender este último fato, pareceu-me que nenhum meio poderia ser melhor do que o caminho histórico. Comunicadas através da história, até as ideias estéticas adquirem maior força e eficácia, uma vez que as demonstrações do raciocínio são então combinadas com as evidências sempre persuasivas da experiência. É por isso que qualquer princípio, se acompanhado dos fatos mais notáveis que o precederam ou sucederam, enraíza-se mais firmemente em quem o estuda do que se fosse desenvolvido através de preceitos áridos ou de abstrações metafísicas." (Tradução livre da autora)

Selvatico foi, provavelmente, a mais importante figura nos debates acerca da renovação da instrução artística na Itália da segunda metade do século XIX. Nikolaus Pevsner, em seu extenso estudo dedicado às academias de arte no Ocidente, apresenta-nos o exemplo

> [...] [d]o marquês Pietro Selvatico, secretário da Academia de Veneza e autor de muitos livros e escritos sobre arte, que em 1842 insistiu na necessidade de o professor interessar-se pessoalmente pela formação de cada aluno. Era, de novo, o tema preferido dos românticos, novidade na Itália, mas não no restante da Europa. (Pevsner, 2005, p. 279).

E, mais adiante: "A conclusão geralmente extraída das evidentes deficiências das escolas de arte e da aversão não menos óbvia dos jovens por essas escolas foi enunciada com diplomacia por Selvatico: 'Non sarebbe forse gran male lo smetterle affato' [Extingui-las talvez não fosse um grande mal]." (Pevsner, 2005, p. 279-280).

O argumento de Camilla Dazzi (2017), em seu estudo dedicado à reforma da Accademia di San Luca, segue na mesma direção, ao registrar que, em 1849, o arquiteto publica a tese *Sulle riforme da portarsi alle accademie di belle arti in Italia*, trabalho que ainda não nos foi possível localizar. Suas proposições radicais serão retomadas décadas mais tarde, no *Congresso Artistico di Parma*, realizado em 1870. Os resultados do evento passam à história como *il catenaccio delle Accademie* [o trancamento das Academias][275].

Se não pode extinguir ou trancar a academia de Veneza, procurou reformá-la. E, no período em que ali atuou como professor, teve como um dos discípulos mais destacados Camillo Boito. É, novamente, Beatriz Kühl (2008) quem nos ajuda a conhecer a biografia desse arquiteto romano, filho do pintor Silvestro Boito (1802-1856) e irmão do poeta e compositor Arrigo Boito (1842-1918), cuja carreira desenvolveu-se através de constantes deslocamentos por importantes cidades italianas, dentre as quais Veneza. Boito ingressa na academia daquela cidade justamente em 1849. Segundo a autora, seus primeiros mestres formam-no a partir das referências neoclássicas. Posteriormente, teria ele adotado as ideias difundidas na Accademia por Selvatico, que via na arte medieval produzida na Itália a expressão autêntica de seu povo em contraposição ao ensino das velhas escolas, que considerava "aberrante" (Kühl, 2008, p. 10).

Kühl recorda-nos ainda que a Veneza da época era frequentada por John Ruskin (1819-1900), que conhecia Selvatico. Depois de empreender viagens de formação à Roma e à Florença e de dedicar-se à pesquisa e publicação de textos sobre arte medieval, Boito

[275] Abre-se, aqui, relevante caminho de pesquisa. A figura de Selvatico se nos desponta como central para a compreensão do ambiente italiano. Além dos documentos relativos ao *Congresso Artístico di Parma*, deixamos aqui indicados, como fontes úteis para um futuro desdobramento destas investigações, os artigos *Prelezione al corso di storia architettonica per gli ingegneri laureati che assolvono gli studi architettonici nella I. R. Accademia di belle arti in Venezia, detta il di 15 gennaio 1856* e *Quale fosse l'educazione dell'architetto nel passato, e quale sia al presente in Italia*, reunidos no volume *Scritti d'arte*, de autoria do professor e publicado em 1859 e que está disponível online: <https://archive.org/details/bub_gb_dCMI3xgFMu4C/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 3 jan. 2026.

assume, em 1860, o posto de professor de arquitetura em Brera, mesma instituição em que lecionara Cavallari. Tal posição fora antes ocupada por Friedrich F. von Schmidt (1825-1891), um dos mais proeminentes difusores do neogótico, de acordo com a professora[276]. Sem fornecer maiores detalhes, Talenti (2000) relembra ainda que, em 1858, Boito propusera "[...] la creation d'une école d'architecture où serait enseignées l'histoire, la théorie, la composition et la restauration de l'architecture."[277] (p. 49)

Em Milão, Boito contribui para a transformação da cultura arquitetônica, tanto em termos de produção quanto de ensino. Exerceu a docência também no Politecnico di Milano, fundado em 1863[278], mesmo ano, portanto, da reforma da École des beaux-arts. Transitou, assim, entre as tradições de formação dos arquitetos e dos engenheiros civis[279]. Das publicações de Boito, Kühl (2008) destaca *Architettura del Medio Evo in Italia*, editada em Milão, em 1880, para a qual redige a introdução intitulada *Sullo Stile Futuro dell'Architettura Italiana* a que pertence o excerto que escolhemos para epígrafe deste capítulo. Nele, a interdependência entre passado e futuro é patente[280]. Sobre a introdução e acerca do pensamento de Boito, de maneira mais alargada, a professora destaca a apropriação crítica que realiza das várias linguagens do passado, lançando as bases para o desenvolvimento de uma nova arquitetura. De fato, o arquiteto afirma no referido ensaio:

---

[276] Schmidt se nos apresenta como possibilidade de conexão com a Akademie der bildenden Künste Wien [Academia de Belas Artes de Viena]. Em 1859, ele se dirige à cidade e atua como professor da instituição e arquiteto da catedral de Santo Estevão. Contribuiu também para os trabalhos da Ringstrasse. Sua formação dá-se, entretanto, na Alemanha, tendo trabalhado por cerca de quinze anos no canteiro da catedral de Colônia. Trata-se de figura que merece registro para futuros desdobramentos de nossas investigações. Sobre seu trabalho como arquiteto restaurador, conferir Jürgen Rath (2004), referência a nós fornecida pelo estudante de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Ibmec RJ Pedro Chaves Falcão, a quem deixamos aqui expressos nossos agradecimentos.

[277] "[...] a criação de uma escola de arquitetura onde seriam ensinadas a história, a teoria, a composição e a restauração da arquitetura." (Tradução livre da autora)

[278] Na mesma sessão em que apresentamos nossa comunicação, na conferência *Learning Places*, a que fizemos referência no início deste capítulo, a doutora Ludovica Cappelletti expôs sua pesquisa *Culture and Technology in the Kingdom of Italy: the Politecnico di Milano*, em que trata da organização da instituição.

[279] Acerca do percurso multidisciplinar de Boito, Choay recorda-nos: "Camillo Boito (1835-1914) é um desses arquitetos italianos que, como Giovanni [*sic*] na geração seguinte, devem a originalidade da sua obra e das suas ideias a uma formação ímpar em França e na maior parte dos outros países. Engenheiro, arquitecto e historiador da arte, as suas competências permitem-lhe situar-se na articulação de dois mundos tornados estranhos: o mundo da arte, passado e actual e o mundo da modernidade técnica." (Choay, 2008, p. 167)

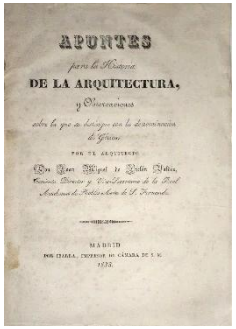
[280] Lembremos que os *Entretiens*, de Viollet-le-Duc foram, é certo, lidos por Boito, dada sua familiaridade com o pensamento do arquiteto francês a partir da atuação de ambos no campo do restauro. Boito era também leitor de Ruskin e, em realidade, sua produção no campo da teoria do restauro é hoje apreciada por ter, justamente, procurado conciliar duas posições tão extremadas. A partir desse exercício de conciliação, são estabelecidos, na vertente boitiana conhecida como "restauro filológico", os preceitos tidos como basilares para o campo ao longo do século XX, que se consolidarão com a teoria brandiana do "restauro crítico". Sobre o tema, conferir Choay, 2008 e Kühl, 2008. É sintomático, aliás, que a maioria dos atores que aqui estudamos tenham, pelo menos em algum momento de suas trajetórias, envolvido-se com o problema da conservação dos bens de valor cultural, ou dos "monumentos históricos", como, à altura, eram designados. Acerca desta questão, afirma Luciano Patetta: "Grande parte desses estudos [em história da arquitetura] estava, como já dissemos, direta ou indiretamente, ligada ao problema da restauração que, aliás, no século XIX, sempre esteve ligado ao problema do projeto da nova arquitetura (Viollet le Duc não foi, de fato, historiador, restaurador e arquiteto?); assim, a cultura eclética deu à problemática da restauração uma impostação nitidamente processual, aberta e dialética, de caráter altamente moderno." (Patetta, 1987, p. 18)

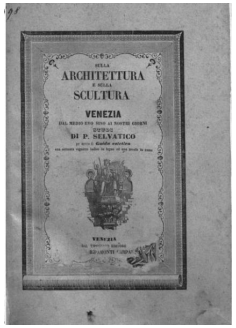
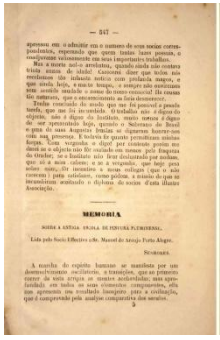
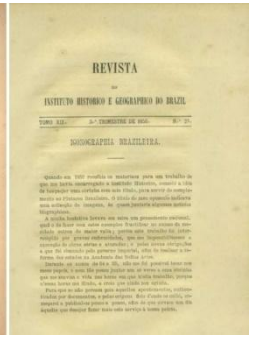
> In tutte le discipline, salvo in quelle che si svolgono con leggi matematiche, **il secolo nostro ha posto a metodo di studio il metodo storico**. L'indole del nostro tempo, essenzialmente critico, deve sempre più sviluppare codesto metodo storico, che è **il metodo critico per eccellenza. Oramai senza prendere l'aire del passato non è concesso sbalzare innanzi.** Ma il passato sta, per gli architetti, nei monumenti, e nei libri che trattano dei monumenti. Su codesti libri ci si deve fermare, ricercando in essi non le forme o i concettini da rubacchiare, **ma la storia archeologica, da cui esce sempre un gran futuro di utili cognizioni**. Il rimpinzare la mente con i ricordi d'infinite e disparate forme architettoniche è peggio che inutile, **se di quelle forme non si conscono le ragioni; se non si collegano a tutto il rimanente dell'edificio a cui appartengono; se gli edificii d'una stessa età non si confrontano insieme; se le architetture delle diverse epoche non si mettono a paragone**; se insomma in un pesso di roba vecchia non si scopre l'anima sotto le eleganze o le rozzezze delle sagome e degli ornamenti.[281] (Boito, 1880, p. XXXIX, grifos nossos)

Mas retomemos, brevemente, a reforma proposta por Cavallari em Brera. Sua iniciativa de meados da década de 1850 foi alvo de resistência por parte dos docentes mais conservadores. A mudança efetiva terá de aguardar a década seguinte, com a chegada de Boito. Fato é, porém, que, percebendo a impossibilidade de avançar com seus planos naquela escola, Cavallari aceita o convite do governo mexicano para dirigir o curso de arquitetura na Academia de San Carlos, instituição pioneira, como se viu, no ensino de belas artes na América. Entre "experiência" e "expectativa", cruza o oceano, com a confiança de que suas intenções encontrariam melhor acolhida do outro lado do Atlântico.

[281] "Em todas as disciplinas, exceto naquelas que são realizadas com leis matemáticas, o nosso século fez do método histórico o método de estudo. A natureza do nosso tempo, essencialmente crítico, deve desenvolver cada vez mais esse método histórico, que é o método crítico por excelência. Hoje em dia, sem respirar o passado, não é possível dar um salto em frente. Mas o passado está, para os arquitetos, nos monumentos e nos livros que tratam dos monumentos. Devemos deter-nos nestes livros, procurando neles não as formas ou os pequenos conceitos a roubar, mas a história arqueológica, da qual emerge sempre um grande futuro de conhecimentos úteis. Encher a mente com memórias de formas arquitetônicas infinitas e díspares é pior do que inútil, se as razões para essas formas não forem conhecidas; se não se ligam a todo o resto do edifício a que pertencem; se edifícios da mesma idade não forem comparados entre si; se a arquitetura de diferentes épocas não pode ser comparada; enfim, se num amontoado de coisas antigas não se descobre a alma por trás da elegância ou da rugosidade das formas e dos ornamentos." (Tradução livre da autora). Deixamos aqui a sugestão de que este ensaio possa, futuramente, ser traduzido para a língua portuguesa e publicado, dada a clareza com que explica a posição de Boito em relação à necessidade de passado, não como coleção superficial de formas visuais, mas, efetivamente, como ferramenta ativadora do engenho. O escrito permite, assim, uma contraposição à ideia de vulgaridade que tem sido muitas vezes associada a parte da arquitetura produzida no entre séculos.

Tabela 5: Síntese dos dados colhidos acerca dos reformadores do ensino de arquitetura em meados do século XIX.

DATA	REFORMADOR	INSTITUIÇÃO	OBRA DE REFERÊNCIA SELECIONADA		
			Capa	Data de publicação	Título
1845	Juán Miguel Inclán Valdés	Academia de San Fernando de Madrid		1833	*Apuntes para la historia de la arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*
1848	Claude-François Brunet Debaines	Curso de Arquitectura de la Universidad de Chile		1853	*Curso de arquitectura, escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile I traducido al castellano de orden del Supremo Gobierno por D. Francisco Solano Perez*

1849	Pietro Selvatico Estense	Accademia di Belle Arti di Venezia		1847	*Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di Pietro Selvatico per servire di guida estetica*
1854 1857	Francesco Saverio Cavallari	Accademia di Belle Arti di Brera Academia de San Carlos		1847	*Zur Historischen Entwicklung der Künste nach der Theilung des Römischen Reichs von Saverio Cavallari, Architekt*
1855	Manuel de Araújo Porto-alegre	Academia Imperial de Belas Artes	 	1841 1856	*Memoria sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense* *Iconographia brazileira*

1860	Camillo Boito	Accademia di Belle Arti di Brera		1880	*Architettura del Medio Evo in Italia*
1863	Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc	École des beaux-arts		1863 (vol. 1) 1872 (vol. 2)	*Entretiens sur l'architecture*

Fonte: Elaborada pela autora.

UMA "CRONOLOGIA CARTOGRAFADA" EM PROCESSO

Dispor esses dados de forma cartográfica permite-nos uma aproximação ampliada, no que concerne ao ensino de arquitetura, às décadas de 1840, 1850 e 1860. Essa abordagem, desenvolvida a partir dos preceitos da "história global", sobre os quais discorremos na *Introdução* à esta tese, ajuda-nos a compreender que as ações de revisão da instrução dos arquitetos naquelas décadas, apesar de serem tradicionalmente tomadas pela literatura a partir de suas manifestações locais, fazem parte de uma rede de acontecimentos que se desenrolam em escala intercontinental. A ação de cartografar esses eventos contribui para identificar os contatos e trocas estabelecidos entre os sujeitos responsáveis por repensar o ensino acadêmico àquela altura e, ao que parece, o papel central da história nesse ensino.

É habitual que pesquisas concebidas a partir dos princípios da "história global" lidem com a espacialização de informações. Do volume *Circulations in the Global History of Art*, organizado pelos professores Thomas Dacosta Kaufmann, Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel (2016), dedicado a essa abordagem transladada ao campo da história da arte, destacamos o banco de dados imaginado e construído pela professora Michele Greet[282] e os esforços de Dossin[283] e Joyeux-Prunel[284] encampados no âmbito do projeto *Artl@as*. Ambos os trabalhos têm constituído referências para a elaboração de nosso próprio instrumento.

A pesquisa da professora Greet (2016), desenvolvida durante seu processo de doutoramento, centra-se na presença de mais de trezentos artistas latino-americanos que viveram e trabalharam em Paris entre os anos de 1918 e 1939, isto é, no período entreguerras. Com vistas a sistematizar a grande quantidade de dados levantados em seu processo de pesquisa, a estudiosa produziu o sítio eletrônico *Transatlantic Encounters*[285], convertido em produto que acompanha a tese. Nele, constam bancos de dados em que podem ser pesquisadas informações acerca dos artistas estudados e das galerias parisienses que exibiram os seus trabalhos. Complementam-nos dois mapas interativos, em que essas informações são espacializadas. O primeiro desses mapas

[282] Michele Greet é professora titular de história da arte e professora afiliada em Latin American Studies, Cultural Studies, and Women's Studies na George Mason University, em Fairfax, Virginia. Entre 2017 e 2020, presidiu a Association for Latin American Art (ALAA).
[283] Catherine Dossin é professora associada de história da arte na Pardue University, vice-diretora do *Artl@as* e editora do periódico *Artl@as Bulletin*. Suas pesquisas tratam das geopolíticas do mundo da arte, da história da história da arte, das transferências culturais e das circulações artísticas.
[284] Béatrice Joyeux-Prunel é professora titular da cadeira de humanidades digitais na Université de Genève. Fundou e gerenciou *Artl@s* desde 2009. Em 2016, fundou o *Postdigital* (www.postdigital.ens.fr). Desde o outono de 2019, ela lidera o Jean Monnet Excellence Centre IMAGO. Seus trabalhos investigativos abrangem a história da globalização visual, a história global das vanguardas, a cultura visual do petróleo e a virada digital nas humanidades.
[285] Disponível em: <https://transatlanticencounters.rrchnm.org/maps>. Acesso em: 3 jan. 2026.

registra os endereços de galerias parisienses que receberam pelo menos uma exposição individual ou coletiva de arte latino-americana durante o recorte temporal mencionado. Cada galeria indicada no mapa conduz a uma página onde as informações são aprofundadas. No segundo mapa, constam os endereços, em Paris, das residências dos diversos artistas latino-americanos abordados na pesquisa. A base adotada é a do *Google Maps*, o que permite ao visitante transitar pelos lugares que, temporária ou permanentemente, as personagens estudadas habitaram. Cada entrada no mapa referente a um artista está vinculada a uma página a ele dedicada individualmente, em que constam as respectivas notas biográficas.

Quanto ao projeto *Artl@s*, não se trata de uma só ferramenta. Consiste, em verdade, em trabalho mais amplo, desenvolvido por extensa equipe de pesquisadores e colaboradores parceiros coordenados pelas professoras Dossin e Joyeux-Prunel. A iniciativa inclui cinco projetos[286] dedicados à temática da globalização artística e cultural e engajados, segundo as autoras, na descentralização de fontes e narrativas.

Desses projetos, interessa-nos, em primeiro lugar, a BASART, que consiste em uma base de dados *online* de catálogos de exposições dos séculos XIX e XX pertencentes a diversas localidades no globo. Para cada uma das exposições indicadas no mapa-múndi, além do catálogo correspondente, acessível através de *hyperlink*, há dados referentes aos artistas participantes e às obras expostas. O segundo projeto para nós relevante é o *GEOMAP*. Bastante semelhante ao trabalho de Greet mas concebido a partir de um recorte temático menos restrito, a ferramenta consiste em uma cartografia digital espaço-temporal das exposições de arte em Paris entre 1815 e 1955. A sistematização dos dados permite verificar os bairros onde a vida cultural era mais pulsante e como essas dinâmicas vão-se transformando espacialmente ao longo do tempo. Diferentemente da proposta da

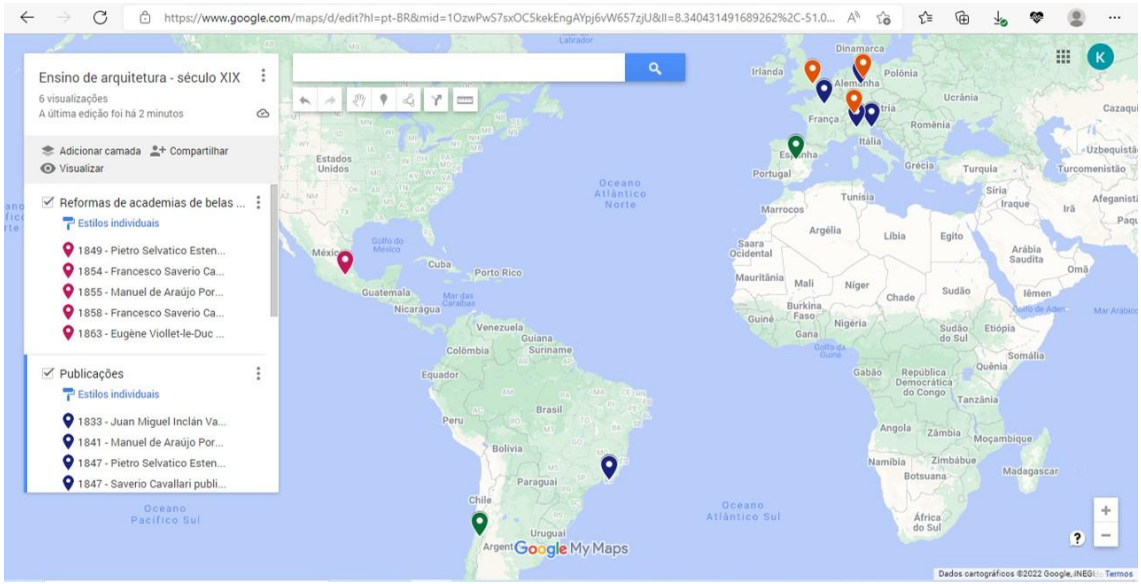
[286] Além dos projetos BASART e o GEOMAP, sobre os quais discorreremos em seguida, constam o *Répertoire des Pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, que reúne biografias individuais e coletivas dos laureados com o *Prix de Rome* de 1666 a 1968; o *Centre IMAGO*, dedicado à circulação de imagens na Europa e seu papel na construção de identidades partilhadas, e o *Postdigital*, que reflete sobre o que a tecnologia digital faz com as culturas contemporâneas, desenvolvendo-se em parceria com artistas contemporâneos e atores do mundo digital. Maiores informações em: <https://artlas.huma-num.fr/fr/>. Acesso em: 3 jan. 2026.
O ambicioso projeto coordenado pelas estudiosas francesas inclui também a edição de uma revista científica, a *Artl@s Bulletin*, e a realização de seminários periódicos. A iniciativa está filiada ao conceito de "história total" de Braudel, concretizado em suas pesquisas acerca do Mediterrâneo sobre as quais comentamos na *Introdução*. Assim, em termos de abordagem, pretende-se operar tanto na longa duração quanto na curta, promovendo um tipo de variação entre escalas facilitado pelos meios digitais. As autoras francesas recuperam, portanto, o pensamento de Braudel, mas, simultaneamente, permanecem atentas às práticas culturais e aos sujeitos que as empreendem. Note-se ainda que o *Artl@as* é imaginado enquanto projeto coletivo e multidisciplinar, derivado dos estudos transnacionais, mas estruturado a partir da e assentado na ideia de "circulação", permitindo que os pesquisadores tomem contato, em primeiro lugar, com as fontes elas mesmas, afastando-se, o quanto possível, das determinantes condicionadoras do fazer historiográfico.

autora estadunidense, entretanto, não há, nessa cartografia, a associação a *hyperlinks* para aprofundamento das informações.

Apresentadas as referências – e, sobretudo, sublinhada nossa filiação à história global – compartilhamos nossos primeiros esforços de produção de uma "cronologia cartografada" reunindo os dados descritos na seção anterior. Para elaborá-la, optamos por trabalhar com a plataforma do *Google Maps* denominada *My Maps*[287], de interface simples e intuitiva. Trata-se de um mapa-múndi cuja escala pode ser constantemente ampliada e reduzida e ao qual se podem ir acrescentando informações textuais, imagens, vídeos e *hyperlinks* em geral. Assim, nas entradas correspondentes às publicações a que fizemos referência na seção anterior, são registrados os *hyperlinks* sempre que as obras se encontrem disponíveis para consulta *on-line* ou para *download*.

Cada evento corresponde a um ponto específico no mapa (Figura 22). Podemos então, por exemplo, posicionar o evento intitulado *1857 – Reforma do ensino de arquitetura na Academia de San Carlos* no endereço do antigo edifício da academia, situado no centro antigo da Cidade do México e que ainda guarda as feições que lhe atribuiu Cavallari na reforma realizada nos anos de 1860[288] (Figura 23).

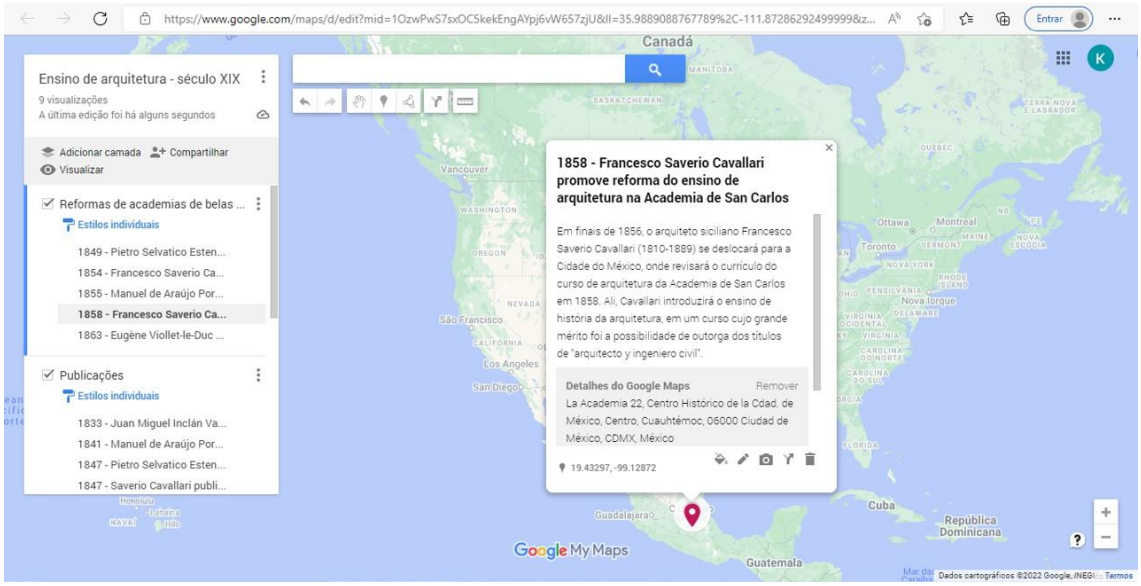
Figura 22: Aspecto geral da cronologia cartografada.



Fonte: Elaborado pela autora através da plataforma *My Maps do Google Maps™ mapping service*, uma marca comercial do *Google LLC* (este trabalho não é endossado ou afiliado ao *Google* de nenhuma forma).

[287] O instrumento foi elaborado pela autora através da plataforma *My Maps* do *Google Maps™ mapping service*, uma marca comercial do *Google LLC*. Este trabalho não é endossado ou afiliado ao *Google* de nenhuma forma.
[288] Hoje, a edificação pertence à Facultad de Artes y Diseño da UNAM.

Figura 23: Uma das entradas na cronologia cartografada.



Fonte: Elaborado pela autora através da plataforma *My Maps do Google Maps ™ mapping service*, uma marca comercial do *Google LLC* (este trabalho não é endossado ou afiliado ao *Google* de nenhuma forma).

As entradas são organizadas em quatro camadas pré-determinadas: (i) *Reformas de academias de belas artes*; (ii) *Publicações*; (iii) *Criação de instituições de ensino*; (iv) *Outros fatos relevantes*. Essas camadas podem ser manipuladas e visualizadas em uma janela à esquerda da tela, em que os eventos são dispostos em ordem cronológica. Essa janela facilita o acesso direto às entradas registradas, além de permitir que as camadas sejam ativadas ou desativadas, controlando-se a visualização, no mapa, dos eventos nelas inscritos. Na camada *Outros fatos relevantes*, são incluídos eventos que, não estando necessariamente relacionados à reforma ou criação de instituições de ensino de arquitetura, apresentam relevância para o tema, como a publicação do primeiro volume da obra *The Stones of Venice* por John Ruskin em 1851 ou o fato de que Gottfried Semper (1803-1879) assume a posição de professor de arquitetura em 1855 no então recém-criado Politécnico de Zurique.

Há algumas limitações para as quais ainda não conseguimos, até o momento, encontrar solução, como a possibilidade de registro dos deslocamentos dos sujeitos sobre cujas biografias estamo-nos debruçando, com ênfase para as travessias transatlânticas. Outro aspecto a ser discutido é a possibilidade de desdobramento do mapa através da produção de um sítio eletrônico, com vistas a construir uma base de dados interativa e pública, à maneira da proposta desenhada por Greet e respeitando os princípios para a prática de uma ciência aberta.

REFORMAS EM DOIS LADOS DO ATLÂNTICO: DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS

A “cronologia cartografada”, como se vê, ultrapassa os limites de nosso projeto de tese. As suas possibilidades de desdobramento são inúmeras e, quanto mais dados são acrescentados, mais entrecruzamentos podem ser tecidos, complexificando e enriquecendo a compreensão sobre o tema. O instrumento permite-nos observar que as reformas identificadas não são eventos isolados, mas manifestações locais de um mundo em que o tempo é novo e para o qual, portanto, torna-se necessário conceber um outro modo de fazer – e, por consequência, de ensinar – arquitetura.

Conforme registrado, o desenho de nosso objeto de pesquisa fez-nos deparar com certos questionamentos de fundo historiográfico, que nos exigiram a atenção aos debates encampados, na contemporaneidade, pela teoria da história. Incorremos, assim, em um cauteloso exercício de sucessivos distanciamentos e aproximações, cuja consequência mais relevante foi a observação de nosso objeto a partir de outras perspectivas. Esse contínuo reposicionamento iluminou nossa compreensão desse mesmo objeto e, em simultâneo, abriu novos caminhos de pesquisa. Ao trânsito entre escalas, associamos a ênfase nos deslocamentos, tomando-se a experiência de viagem – sobretudo a transatlântica – como essencial à compreensão dos diversos aspectos associados a essas reformas. Nesse sentido, uma linha de investigação que se destaca, mas que ainda não nos foi possível explorar, é o entendimento das modificações propostas, caso elas tenham ocorrido, para os projetos de reforma pretendidos para as instituições europeias e realizados nas americanas, como nos casos da Accademia di Brera – Academia de San Carlos, por Cavallari, e da École des beaux-arts – Universidad de Chile, por Debaines. Nesses exemplos, que deslocamentos pode ter havido em conceitos como "civilização" e "progresso"? E que papel pode ter tido o ensino da história nesses mesmos deslocamentos?

Há uma série de outros temas também merecedores de maior atenção: (i) o papel desempenhado pela Société Centrale des Architectes Français enquanto lugar de debate acerca do papel social do arquiteto na segunda metade do Oitocentos e, consequentemente, das demandas que se impunham para a sua nova formação; (ii) a reforma da Academia de Bellas Artes de San Fernando, em Madrid, que resulta na criação, em 1846, da Escuela Especial de Arquitectura, cujo primeiro diretor foi o arquiteto Juan Miguel Inclán Valdés (1774-1852). Nesse caso, não identificamos ainda por onde circularam Valdés e seus escritos e nem se houve trocas com algum dentre os atores aqui estudados; (iii) também na Espanha, o caso de José de Manjarrés (1816-1880), professor da Academia de Bellas Artes de Barcelona que toma o modelo de

formação em Brera para pensar a educação do arquiteto em sua própria instituição[289]; (iii) a atuação de Friedrich F. von Schmidt, o arquiteto alemão que trabalhou por longos anos nas obras da catedral de Colônia antes de assumir a posição de professor em Brera e que, em finais da década de 1850, deslocar-se-ia para Viena, tornando-se professor na Akademie der bildenden Künste Wien; e, finalmente, (iv) a École centrale d'architecture, instituição fundada em 1865[290] e onde as práticas pedagógicas referentes à educação do arquiteto puderam ser implantadas, ao que parece, em maior conformidade com o que havia imaginado Viollet-le-Duc, em comparação com o que pode o reformador realizar na École des beaux-arts.

Assim, os estudos apontam para a existência de uma rede transnacional de artistas e homens de letras, cuja vida, cabe a nota, desenrola-se a partir de certos privilégios. Esses privilégios não são propriamente econômicos – tanto Porto-alegre quanto Cavallari, por exemplo, enfrentaram sérias privações financeiras em diversos momentos de suas trajetórias – mas dizem respeito, sobretudo, à possibilidade de acesso a certas informações e a meios onde se forjou a cultura "erudita" – por falta de palavra melhor – do período. Essas informações, assim como esses homens, circulavam e, ao circularem, modificavam-se, moldando um fazer que olha, simultaneamente, para si e para o mundo, com vistas a buscar soluções possíveis para os desafios então presentes. Ainda são poucos os atores mapeados para se afirmar a existência dessa rede, mas o cotejamento dos dados e sua sistematização através da "cronologia cartografada" apontam-nos, efetivamente, para esse enquadramento.

Interessante é observar também que o instrumento, no estágio em que se encontra, consiste em reflexo de uma historiografia da arquitetura de cariz "eurocentrado" – como, aliás, é comum ao século XIX – mas é, simultaneamente, potência para transcender esse modo de fazer história, desde que não só permite mas instiga à busca de informações sobre o que se passou, nesse mesmo período, em outras localidades do globo. Esperamos

[289] Sobre o caso de Manjarrés, verificar Maestre, 1994.

[290] Cabe registro de que, também em 1865, é organizada a primeira escola profissional para a formação de arquitetos nos Estados Unidos, vinculada ao Massachusetts Institute of Technology (MIT). Seu fundador, William Robert Ware (1832-1915), será responsável por organizar também, já em 1881, o ensino de arquitetura na Columbia University. Entre uma e outra escolas, estão as de Illinois, Cornell e Syracuse. Sobre o tema, conferir Gwendolyn Wright e Janet Parks (1990). Wright recorda-nos de que o "incômodo" dos arquitetos acerca das condições de sua produção à altura não esteve restrito ao ambiente europeu: "The architect Henry Van Brunt wrote that the unprecedented exposure to 'all historical traditions' (by which he meant all the styles of Western Europe) constituted the American student's 'greatest privilege and danger.' He elaborated on the problem in a special report on education to the American Institute of Architects in 1894. **The solution to the problem of eclectic imitation, he contented, was more history, not less**. Architects should be taught to analyze '**not with the minute patient scrutiny of the archaeologist, but the spirit of the artist**, seeking to learn how forms and ornaments were developed out of the genius of civilizations and peoples.' In this way, Van Brunt contended, historical study would teach students how great architecture, 'significant of the progress of human culture in the past' could then 'be used in the service of modern art.'" (Wright; Parks, 1990, p. 19, grifos nossos)

que, a partir de esforços conjuntos de pesquisa, outros pontos venham se somar aos já registrados no mapa e, consequentemente, uma outra história da arquitetura possa ser contada. História esta que, sem se descuidar das assimetrias e do peso das estruturas, possa perseguir os processos de constituição de uma modernidade que se vai construindo mais nas experiências e ações concretas dos homens que a partir dos limites que encerram as nações pelas quais eles circulam.

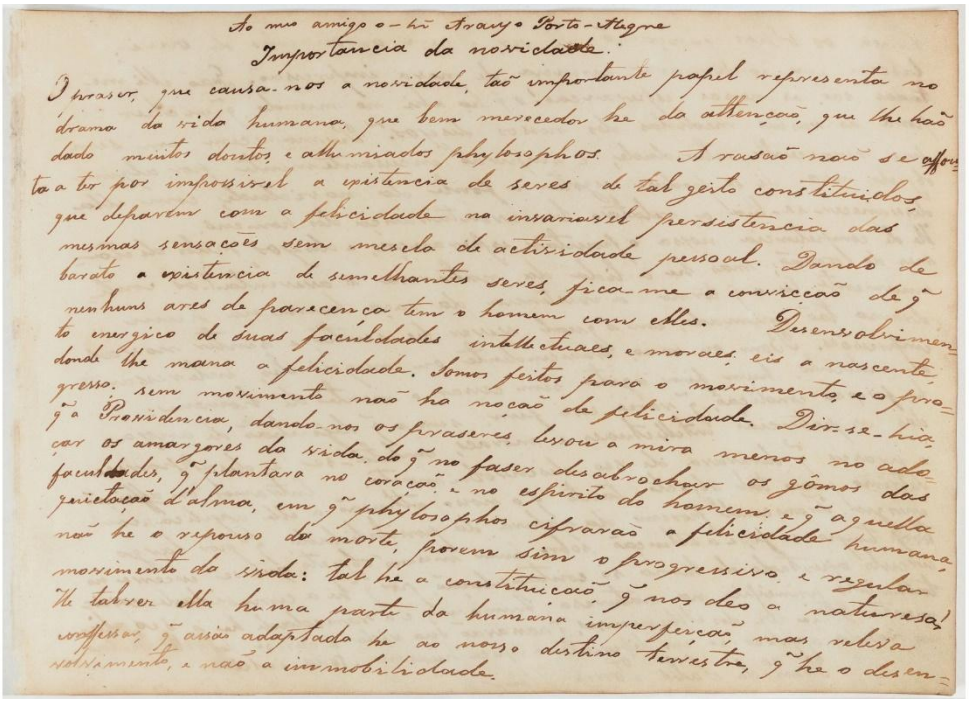
Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

CAPÍTULO 2

“REGIMES DE HISTORICIDADE” NA FORMAÇÃO EM ARQUEOLOGIA[291]

“SOMOS FEITOS PARA O MOVIMENTO, E O PROGRESSO; SEM MOVIMENTO NÃO HÁ NOÇÃO DE FELICIDADE. DIR-SE-IA QUE A PROVIDÊNCIA, DANDO-NOS OS PRAZERES, LEVOU A MIRA MENOS NO ADOÇAR OS AMARGORES DA VIDA, DO QUE NO FAZER DESABROCHAR OS GOMOS DAS FACULDADES QUE PLANTARA NO CORAÇÃO E NO ESPÍRITO DO HOMEM, E QUE AQUELA QUIETAÇÃO D’ALMA, EM QUE FILÓSOFOS CIFRARAM A FELICIDADE HUMANA, NÃO É O REPOUSO DA MORTE, PORÉM SIM O PROGRESSIVO E REGULAR MOVIMENTO DA VIDA: TAL É A CONSTITUIÇÃO QUE NOS DEU A NATUREZA! É TALVEZ ELA UMA PARTE DA HUMANA IMPERFEIÇÃO, MAS RELEVA CONFESSAR QUE ASSAZ ADAPTADA É AO NOSSO DESTINO TERRESTRE, QUE É O DESENVOLVIMENTO, E NÃO A IMOBILIDADE.”[292]
FRANCISCO DE SALLES TORRES HOMEM, 1834

Figura 24: Francisco de Sales Torres Homem; *Texto autógrafo “importância da novidade”* [atribuído]; c. 1834; nanquim sobre papel; 21,1x29,8cm.



Fontes: Álbum de Manuel de Araújo Porto-Alegre, coleção Martha e Erico Stickel, acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/904>. Acesso em: 4 jan. 2026.

[291] Versão preliminar e reduzida deste capítulo foi apresentada, em formato de comunicação, na *Jornada de Estudos // Para ligar dois hemisférios // Os mecanismos da mediação crítica na cultura transatlântica*, coordenada pela professora doutora Rute Figueiredo, do Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto (CEAA/ESAP), e pela professora doutora Priscilla Alves Peixoto (PROARQ/UFRJ) e realizada nos dias 22 e 23 de maio de 2023, de forma híbrida, com base na ESAP. Uma versão estendida do texto foi publicada na revista Estudo Prévio (conferir Koppke, 2023A). Deixamos aqui expressos nossos agradecimentos à professora doutora Rute Figueiredo pela leitura atenta do texto e por suas generosas contribuições para que ele tomasse a forma final publicada.

[292] Carta de Francisco de Salles Torres Homem a Manuel de Araújo Porto-alegre, quando de sua partida para a Itália, em 1834. O documento pertence ao álbum de Manuel de Araújo Porto-alegre, parte da coleção Martha e Erico Stickel, salvaguardada do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. O excerto foi aqui reproduzido em conformidade à transcrição que consta em Kovensky; Squeff, 2014, p. 61.

Francisco de Salles Torres Homem (1812-1876), contando apenas 22 anos de idade, afirma, em carta ao amigo Porto-alegre escrita às vésperas de sua partida rumo à Itália, que fora o homem feito para o movimento. De fato, foram muitos aqueles intelectuais – ele próprio um deles – que, no século XIX, formaram seu olhar e construíram suas poéticas em deslocamento entre Europa e América e vice-versa. Tomaremos aqui por esteio recortes das biografias de dois destes homens, o próprio Porto-alegre e Francesco Saverio Cavallari, considerando os diversos meios que adotaram para expressar-se, com especial atenção à sua relação com a arqueologia. Na passagem entre séculos, a disciplina ganha dimensões novas e fundamentais à formulação de uma outra visão de mundo que exigirá, evidentemente, a revisão do olhar para o passado.

Nossos dois reformadores têm sua trajetória intimamente vinculada à disciplina. Cavallari, sobretudo, nela encontrou sua primeira oportunidade de aproximação à arte e à ciência e foi, efetivamente, formado no trabalho sobre os sítios arqueológicos de sua ilha natal. Quanto a Porto-alegre, é através da viagem à Itália, quando segue o curso de arqueologia de Antonio Nibby, que obtém a habilitação necessária à sua conversão em um dos nomes mais destacados do cenário artístico do Segundo Império brasileiro. Ademais, o estudo do fazer arqueológico – tomado de forma ampla – nas biografias das duas personagens tem-se revelado útil à compreensão da centralidade, já no século XIX, das trocas estabelecidas a partir das múltiplas travessias do Atlântico à altura empreendidas em condições e sentidos diversos.

São duas as seções principais em que se organiza o capítulo. A primeira, *A formação do olhar pela prática arqueológica*, mais longa, estuda justamente os tempos de juventude dos futuros reformadores e o contato que, nestes mesmos tempos, estabelecem com a referida prática. Antes do mais, é preciso, mesmo que em linhas gerais, discorrer sobre o que se compreendia enquanto arqueologia naquelas décadas iniciais do Oitocentos: em ambos os casos, a formação acontece nos anos de 1830, quando arqueologia e filologia eram disciplinas aliadas e, em simultâneo, construía-se gradualmente uma percepção estendida do objeto arquitetônico, compreendido, agora, como parte do sítio em que estava inserido. Esta seção inicial está dividida em quatro tópicos: *O giro italiano de Porto-alegre*, *"Le mura di Roma"*, *Os primeiros anos de Cavallari na Sicília* e "*Le antichità della Sicilia*", os dois primeiros dedicados à experiência italiana de Porto-alegre com Nibby e os dois últimos, ao treinamento de Cavallari com o erudito Domenico Lo Faso Pietrasanta. À descrição factual, acrescenta-se a análise de dois livros centrais, de autoria dos dois mestres, nesse momento de preparo dos jovens artistas. As obras interessam-nos sobremaneira porque serão, mais tarde, incluídas nas bibliotecas das instituições americanas para o ensino das belas artes: *Le mura di Roma* (1820) e *Le*

antichità della Sicilia (1834-1842) integram, hoje, coleções especiais de bibliotecas no Brasil e no México, respectivamente.

Quanto à segunda seção, *A travessia transatlântica e o (re)encontro com a América*, nela, reúnem-se os indícios destes olhares treinados na prática arqueológica em uma produção já amadurecida: de um lado, um Porto-alegre cientista que, retornado à América, deseja a todo custo, através da escrita e, sobretudo, do desenho e da aquarela, registrar com precisão a natureza brasileira; e, de outro, um Cavallari etnógrafo, que, nos seus *Ritratti messicani*, publicados ao encerrar-se a estada americana, pretende construir, através do texto, um panorama de sua experiência no México. Travessias opostas estudadas em paralelo, que nos parecem revelar muito do que fora o encontro com o novo continente para estes homens a partir do que Margareth Pereira (2025) denomina o "Grand Tour da América". Por fim, em *Conectar os dois lados do Atlântico*, tecemos breves considerações acerca da documentação analisada e discorremos sobre como esta análise ajuda-nos a conhecer os processos de preparação de uma nova epistemologia que, para ser efetivamente compreendida, não pode ignorar as empreitadas destes homens na América, seja em sua condição de nacionais ou de estrangeiros.

Ao que parece, as trocas através do Atlântico permitirão, pouco a pouco, que se forme uma cultura comum, não de todo imposta e nem uniforme, mas – este o nosso ponto – compartilhada. É assim que, aqui, interessam-nos os deslocamentos. Em um primeiro momento, os geográficos. Mais adiante, aqueles de viés subjetivo, decorrentes de uma percepção nova do outro e, especialmente, de si. Ensaiamos, portanto, no presente capítulo, a partir de nossa abordagem, uma prática historiográfica que se afasta da percepção das fronteiras geopolíticas como instâncias cristalizadas e evita, em consequência, a postura apriorística e dicotômica provocada por um tal posicionamento. Ao concentrar-se na mobilidade e no tempo breve de uma vida, o texto convida à reflexão acerca das possibilidades de escrita da história que, sem desconsiderar as assimetrias, não as estabelece como ponto de partida. Porque Porto-alegre, Cavallari e seus contemporâneos, cujo destino é o "[...] desenvolvimento, e não a imobilidade.", no dizer de Torres Homem, puderam pensar e, no exercício laborioso do pensamento, extrapolar as fronteiras de diversas ordens – políticas, econômicas e sociais – que pautaram os ritmos do tempo em que viveram.

A FORMAÇÃO DO OLHAR PELA PRÁTICA ARQUEOLÓGICA

Investigando as *Origens da arqueologia clássica*, Johnni Langer[293] (1999) recorda-nos que a arqueologia se estabelece como disciplina, considerados os parâmetros da ciência moderna, ao final do Setecentos[294]. Neste momento, institui-se método de investigação centrado na observação sistemática dos restos materiais deixados sobre o solo. De fato, um anseio especulativo e classificatório e uma intenção sistematizadora do pensamento, herdados do racionalismo iluminista, propiciam o estabelecimento de um campo que proporciona, ao conhecimento histórico, o almejado estatuto científico.

Entretanto, já a partir do século XIV, impulsionada pelo movimento filosófico e literário que foi o Humanismo, a prática arqueológica passa a ser movida por uma curiosidade em relação ao outro – permeada por um encantamento pelo exótico – e por um cauteloso interesse epigráfico, que precedeu, significativamente, o entusiasmo artístico pelos vestígios materiais do passado. É o que Françoise Choay (2008) denomina "efeito Petrarca" – a que opõe o "efeito Brunelleschi" – e que decorre da leitura filológica e crítica dos textos clássicos por aquele literato italiano. Dá-se, assim, em um primeiro momento, uma relação quase que exclusivamente textual com a Antiguidade, em que o papel dos monumentos consistia, antes do mais, em legitimar a memória literária. Para a autora, os humanistas daquele tempo "Preferem as inscrições que cobrem os edifícios antigos aos próprios edifícios."[295] (Choay, 2008, p. 47). A atenção à matéria, a aproximação sensível, somente terá lugar privilegiado a partir de finais do século XVI[296], quando a palavra "arqueologia" é acrescida, pouco a pouco, ao vocabulário dos mais importantes idiomas ocidentais:

> O francês Jacques Spon utilizou os termos *archéologie* e *archéographie* (1599); na Inglaterra surge a expressão *archaeology* (1607); Itália *archeologia* (séc. XVII) e Portugal *archeologia* (1789) (Dau 1948; 5, Silva 1789:200). O caráter material dos estudos arqueológicos, desde então, passa a ser ressaltado frequentemente. No setecentos, o filólogo Antônio Silva definiu a ciência como "tratado sobre as antiguidades, estudo dos monumentos e costumes antigos". (Langer, 1999, p. 98)

[293] Johnni Langer é professor e historiador na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Coordena o Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE). Seus principais temas de investigação são história e arqueologia da Era Viking, mitologia nórdica e recepção de temas nórdicos antigos.

[294] O autor informa que "A arqueologia como processo erudito de investigação compreende três períodos distintos: a fase humanista, dos antiquários e dos escavadores modernos." (Langer, 1999, p. 96). Esta proposta de periodização corresponde, em linhas gerais, à que consta da investigação que realiza Françoise Choay (2008) acerca do nascimento e consolidação do conceito de "monumento histórico" no Ocidente.

[295] Mesmo Saverio Cavallari, já no Oitocentos, discutirá longamente acerca de inscrições em árabe levantadas em território siciliano em troca epistolar com o amigo orientalista Michele Amari. Sobre o tema, conferir as cartas transcritas em Cosentino, 2012. Da mesma maneira, Manuel de Araújo Porto-alegre e Januario da Cunha Barbosa (1780-1846), comissionados pelo IHGB, publicarão, no primeiro tomo da revista da organização, datado de 1839, o seu *Relatorio sobre a Inscripção da Gavia, mandada examinar pelo Instituto*.

[296] Para Choay (2008), entretanto, a síntese entre as duas abordagens, artística e letrada, ter-se-ia dado mais cedo, mais especificamente, no último quartel do século XIV.

As escavações, em meados do século XVIII, em Pompeia e Herculano converteram-se, como se sabe, em evento que provocou intenso impacto cultural, transformando as sensibilidades, modificando a percepção da Antiguidade e renovando os procedimentos arqueológicos. Nápoles chega então a competir com Roma, destino absoluto desde a Renascença, na atração dos viajantes movidos por uma vontade de aproximação ao passado clássico. Não por acaso, Porto-alegre reserva parte significativa de seu Grand Tour para conhecer a cidade, que deseja visitar, também, pela relevância daqueles sítios arqueológicos situados em seus arredores e desvelados quase um século antes.

No Oitocentos, segundo Luciano Patetta[297] (1987), surgem os estudos de cunho histórico-topográfico, principalmente em Inglaterra. Neles, tenta-se reconstituir um ambiente totalmente medieval, atentando-se às peculiaridades do *locus*, à geografia, às características e às técnicas construtivas regionais. Em simultâneo, apresentam-se os primeiros estudos monográficos dedicados a uma catedral ou abadia, que se antecipam ao trabalho, por exemplo, de um Viollet-le-Duc nos anos de 1840. Esse entusiasmo pelos vestígios medievais coloca, para o campo recente da arqueologia, demandas completamente novas, com ênfase na identificação, por comparação e pela tomada de regiões culturais inteiras, de códigos visuais praticamente ausentes dos tratados preparados a partir do Renascimento. O novo modo de fazer história exigia, aos historiadores da arquitetura, familiaridade com o campo técnico-construtivo, bem como a leitura integral dos edifícios, através da apreensão, também, de sua ambiência.

Na minuciosa investigação empreendida pelo professor Hugo Antonio Arciniega Ávila[298] acerca da trajetória do arquiteto e arqueólogo mexicano Ramón Rodríguez Arangoiti[299] (1831-1882), encontramos referências importantes para acercarmo-nos do que se entendia por arqueologia na segunda metade do século XIX. Antes mesmo de partir para a Europa em 1854, Arangoiti anunciava já seu interesse pelo aprendizado daquela disciplina, desejoso de comprovar, por meios científicos e através do método comparativo, a influência dos egípcios na arquitetura produzida pelos astecas e por outros grupos étnicos que habitaram a América pré-hispânica.

[297] Luciano Patetta é arquiteto e professor de história da arquitetura no Politecnico di Milano. Escreveu numerosos ensaios, publicados na Itália, Espanha e Argentina, sobre arquitetura do século XIX e do entreguerras.

[298] Hugo Antonio Arciniega Ávila é arqueólogo e doutor em história da arte. É professor no Posgrado en Historia del Arte da Facultad de Filosofía y Letras da UNAM. Seus principais temas de ensino são história do México, história da arquitetura mexicana, cultura material do século XIX e teoria e crítica da arquitetura. Atua também como pesquisador do Instituto de Investigaciones Estéticas da UNAM, concentrando atualmente seus esforços de pesquisa na história da arquitetura e do urbanismo no México do século XIX.

[299] Ramón Rodríguez Arangoiti foi um dos mais destacados nomes da arquitetura mexicana da segunda metade do Oitocentos. Estudante em San Carlos, partiu pensionado para a Europa em 1854, tendo passado, em Roma, pelo ateliê de Antonio Cipolla. Em Paris, trabalhou em fábricas de produtos metálicos. Ao retornar ao México, em 1864, é nomeado diretor das obras do castelo de Chapultepec por Maximiliano I, tendo ainda dirigido outros projetos para o imperador. (Katzman, 1973)

Evocando as publicações do literato Isidro Rafael Gondra (1788-1861), diretor do Museo Nacional Mexicano, cuja organização remonta a 1821, Ávila deixa-nos ver que a separação entre as dimensões literária e artística, sobre a qual há pouco comentamos, segue vigente no Oitocentos. Estabeleciam-se, assim, divisões internas no próprio campo que, apesar disso, exigia evidente capacidade de trânsito entre disciplinas:

> Para Gondra, la arqueología era la ciencia dedicada al estudio de los usos y los monumentos antiguos que extendía sus intereses hacia la geografía, la cronología y la filología. La dividía en **dos grandes apartados: "la arqueología de hechos o literaria", ocupada en registrar exhaustivamente las costumbres de "las antiguas naciones", y la de "monumentos o arqueografía", que autenticaba y clasificaba sus vestigios en edificios, pinturas y esculturas, grabados, inscripciones, mosaicos, vasos, instrumentos y medallas.** Desde esta visión, los edificios se agrupaban según su función, en religiosos, civiles, públicos, privados, militares y funerarios.[300] (Ávila, 2021, p. 151, grifo nosso)

Não seriam incomuns, assim, entrecruzamentos entre as duas posturas. O próprio Arangoiti, segundo Ávila, não se teria conformado, em seu Grand Tour, em copiar elementos arquitetônicos isolados, com vistas a formar um repertório de motivos ornamentais. O arquiteto-arqueólogo buscava sempre reconstituir as atividades humanas associadas aos vestígios que registrava.[301]

A interpretação de Patetta e o estudo do professor Ávila parecem apontar para o entendimento, no século XIX, dos vestígios materiais cada vez mais como artefatos culturais. Abordagem, ao que tudo indica, herdada do trabalho de Johann Winckelmann que, conforme registra o estudioso mexicano, entendia que a definição do termo "greco-romano" extrapolava, agora, os textos para incluir a cultura material, exigindo a observação direta dos objetos para além da simples compilação do que sobre eles já houvesse sido escrito[302]. Uma concepção, portanto, que torna difusas as fronteiras entre

[300] "Para Gondra, a arqueologia era a ciência dedicada ao estudo dos usos e dos monumentos antigos que estendia seus interesses à geografia, cronologia e filologia. Ele a dividia em duas grandes seções: 'arqueologia factual ou literária', que se ocupava em registrar exaustivamente os costumes das 'nações antigas', e a de 'monumentos ou arqueografia', que autenticava e classificava seus vestígios em edifícios, pinturas e esculturas, gravuras, inscrições, mosaicos, vasos, instrumentos e medalhas. Deste ponto de vista, os edifícios agrupavam-se, de acordo com sua função, em religiosos, civis, públicos, privados, militares e funerários." (Tradução livre da autora)

[301] O período despendido por Arangoiti na Europa correspondeu, quase exatamente, à estada de Saverio Cavallari na América. O arquiteto mexicano passa a ensinar arqueologia em San Carlos em fevereiro de 1865, quando, portanto, o professor siciliano já se havia restabelecido em Palermo. Trata-se do momento em que a disciplina é acrescida ao currículo da instituição.

[302] Do prefácio de *Geschichte der Kunst des Alterthums* [História da arte antiga], cuja primeira edição data de 1764: "Já apareceram algumas obras com o título de História da Arte. Esta a elas se assemelha apenas pelo nome. Os autores que até aqui escreveram sobre arte, de modo algum estudaram a história nos monumentos, mas somente nos livros. **Tomei um caminho oposto.** Eles de modo algum estão familiarizados com a arte. Eles apenas puderam escrever aquilo que leram ou ouviram dizer; **e eu, eu falei apenas do que vi.** Nenhum desses escritores trata da natureza da arte ou do que a constitui intrinsecamente. Em suas pesquisas sobre a antiguidade, eles se atêm ao que pode fazer brilhar sua vasta erudição. Quando eles falam da arte e de suas obras-primas, é em termos vagos e com louvores gerais, ou seu julgamento se baseia em razões falsas e completamente estranhas à arte." (Winckelmann, não publicado, p. 2, grifos nossos)

o historiador da arte e o arqueólogo e atribui peso aos fatores sócio-geográficos, ao considerar sua influência na aparição e no desenvolvimento das expressões plásticas. Tal metodologia teria sido empregada pelos grandes estudiosos que foram Jean François Champollion (1790-1832) e Karl Richard Lepsius (1810-1884) no desenvolvimento, respectivamente, da egiptologia e da assiriologia.

O GIRO ITALIANO DE PORTO-ALEGRE

A viagem de Araújo Porto-alegre à Europa alcança seu ponto alto em Itália, destino fundamental, como se sabe, para qualquer jovem artista ou literato que se quisesse bem formado desde, pelo menos, o século XVIII[303]. O brasileiro parte para a península, em companhia do médico e poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães, a 4 de setembro de 1834. Ali permanece por pouco mais de um ano, empreendendo amplo percurso, que incluiu cidades como Milão, Bolonha, Parma, Florença, Pisa, Siena, Nápoles e, sobretudo, Roma[304].

O historiador Francisco Riopardense de Macedo (1984) entende ter sido a viagem central para a sua formação como arquiteto. Segundo o autor, as excursões a localidades próximas, como Civitavecchia, revelariam a preocupação de visualizar os elementos de uma arquitetura que estava sendo renascida, em oposição à imagem greco-romana e à fidelidade aos elementos das ordens arquitetônicas. Este ponto, que indica já a atenção a outras referências do passado, parece-nos, de fato, basilar. Argumentamos, entretanto, que a viagem à Roma, antes de sua centralidade para a instrução do Porto-alegre arquiteto, permitiu a formação de seu olhar como arqueólogo: é nesta cidade que acompanha as aulas do arqueólogo e filólogo italiano Antonio Nibby.

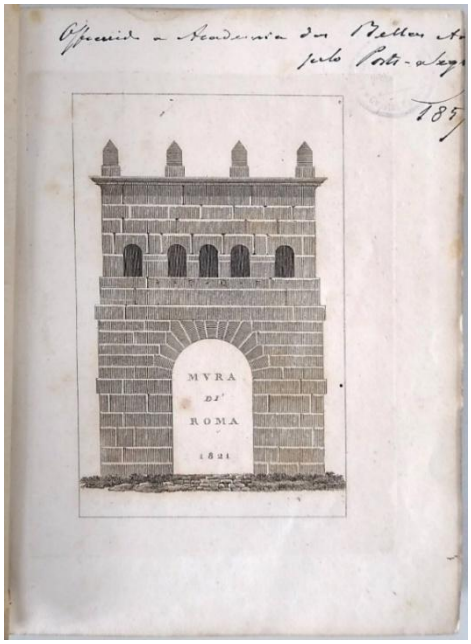
Marcelo Bueno (2017) é quem faz o registo mais detalhado sobre a experiência de Porto-alegre como aluno de Nibby. Informa-nos ter sido o italiano responsável pelas escavações no vale do Coliseu e em parte do Fórum Romano, além de atuar como professor na Università di Roma desde 1820. O curso por ele ministrado apoiava-se fortemente nos textos dos autores antigos, exigindo, dos futuros arqueólogos, o conhecimento do grego e do latim. Seu programa estava organizado em três grandes áreas: o conhecimento topográfico dos sítios; a compreensão dos aspectos culturais dos povos antigos; e o estudo de objetos artísticos, cerimoniais e arquitetônicos de egípcios, gregos e romanos antigos. Tal proposta enquadrava-se nos contornos definidos para o estudo da arte sob o

[303] A professora Margareth Pereira (2025) faz recuar a experiência do Grand Tour, em última instância, a Filippo Brunelleschi (1377-1446), mas aponta que sua condição de prática social indispensável à formação de literatos, arquitetos e artistas estabelecer-se-ia, efetivamente, apenas no século XVIII.
[304] Não pode visitar Veneza e Turim, então sob uma epidemia de cólera *morbus*, conforme registra nos seus *Apontamentos biográficos* (Transcritos em Kovensky; Squeff, 2014).

viés acadêmico, o que é reforçado pelo fato de o professor ter mantido correspondência regular com a Académie des beaux-arts, o que, provavelmente, direcionou o interesse de Porto-alegre em seguir seu curso em Roma[305].

É, provavelmente, como fruto do contato do estudante brasileiro com Nibby que chega até nós um exemplar do livro *Le mura di Roma*, de autoria do professor italiano. Existe hoje um exemplar da obra no acervo da biblioteca de obras raras da Escola de Belas Artes da UFRJ (EBAOR), em que consta, na página de rosto, uma dedicatória do próprio Porto-alegre datada de 1857 (Figura 25). Deve-se, aqui, recordar ter sido este o ano em que se encerrou o curto período em que o artista esteve à frente da academia enquanto seu diretor.

Figura 25: Antonio Nibby e William Gell; *Le mura di Roma*; 1820. Folha de rosto com dedicatória de Manuel de Araújo Porto-alegre.



Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR. Fotografado pela autora.

"LE MURA DI ROMA"

Foi o livro publicado em 1820 pela casa editorial romana Vincenzo Poggioli, com textos elaborados pelo próprio Nibby. Os desenhos são da autoria de Sir William Gell (1777-

[305] Letícia Squeff (2017) recorda-nos de que boa parte do trabalho de Nibby estava dedicada à descrição dos monumentos de Roma e arredores. Convertiam-se assim suas publicações em guias de viagem para os eruditos e interessados na cultura clássica praticantes do Grand Tour. Squeff enuncia o tema com que aqui trabalhamos, ou seja, a importância do aprendizado com o arqueólogo italiano para a formação de Porto-alegre. Enquanto, porém, a autora está concentrada no prestígio intelectual que o artista alcança após empreender seu giro italiano, nosso interesse coloca-se, sobretudo, nas contribuições da formação em arqueologia para o reposicionamento do tempo histórico por ele empreendida em sua produção gráfica – principalmente – e textual.

1836), arqueólogo e ilustrador inglês, que viveu longo tempo na Grécia e no sul da Itália, tendo sido reconhecido pelas suas contribuições na localização do sítio arqueológico de Troia e levantamentos efetuados nas ruínas de Pompeia.

Ainda no prefácio do livro, Nibby justifica a sua escolha por estudar as muralhas de Roma: mesmo constituindo-se enquanto herança material daquela importante civilização, teriam elas sempre sido consideradas menos dignas de atenção, continuamente preteridas em favor de conjuntos arqueológicos entendidos como de maior relevância. Concebido como um tratado, o volume está organizado em sete capítulos além do referido prefácio. Seu conteúdo abarca desde a fundação da cidade – considerada, inclusive, sua dimensão mitológica – até às condições de conservação das muralhas naqueles princípios de século XIX[306].

No exercício, que orienta toda a obra, de situar com precisão as muralhas e suas portas, Nibby vai recorrendo aos escritos deixados por autores antigos, construindo suas notas de rodapé a partir de excertos em grego e/ou em latim (Figura 26). Fica assim clara, ao longo do livro, a tradicional querela entre "antigos" e "modernos", que marca a construção da história no Ocidente, com Nibby todo o tempo recorrendo à autoridade dos primeiros. Privilegia-se o passado, em detrimento do presente e do futuro. Um passado que é ali tomado como provisor de exemplos que direcionam o modo de agir no presente, estabelecendo-se, portanto, enquanto mestre da vida.

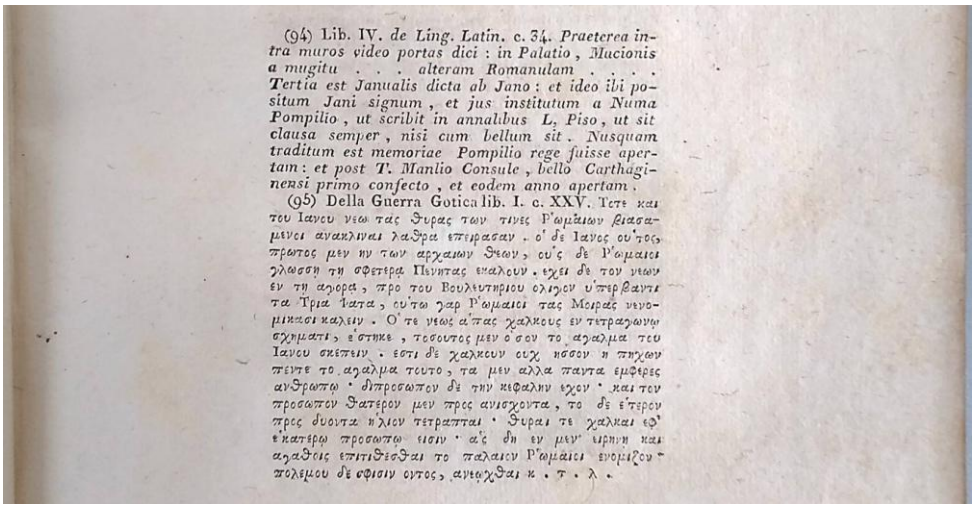
Ao final, um apêndice composto por 32 desenhos gravados em cobre permite o registro dos pontos considerados como de maior interesse, quer pela sua significação histórica quer pela vista "pitoresca" que encerram. Deles, Nibby destaca a exatidão no levantamento das informações que orientaram a sua feitura. Integram também o apêndice uma planta indicativa dos muros da cidade e uma descrição particular de cada desenho. Convém registrar que, nos excertos justificativos dos enquadramentos escolhidos para representar-se nessas gravuras, é recorrente o emprego da palavra "pitoresco", categoria estética que havia sido há pouco definida pelo pintor e tratadista Alexander Cozens (1717-1786), de modo a estabelecer, para a pintura inglesa do século XVIII, uma escola de paisagistas, conforme descreve Giulio Carlo Argan[307]. Segundo o

[306] Assim se intitulam os capítulos: (i) *Fondazione di Roma, e cangiamento del recinto di essa dai tempi di Romulo al Regno di Servio Tullio*; (ii) *Delle porte di Roma avanti il Regno di Servio Tullio*; (iii) *Del recinto di Servio Tullio, e del Pomerio*; (iv) *Delle porte del recinto di Servio Tullio*; (v) *Recinto di Aureliano*; (vi) *Recinto attuale di Roma, sua storia dai tempi di Onorio fino a'di nostri giorni*; (vii) *Stato attuale delle mura di Roma*.

[307] Giulio Carlo Argan (1909-1992) foi um dos mais destacados nomes da história, teoria e crítica de arte na Itália do século XX. Foi professor emérito da Università di Roma, La Sapienza. Deixou contribuições fundamentais à arte e à arquitetura modernas, além de ter publicado estudos hoje clássicos sobre as produções dos períodos renascentista, barroco, entre outros.

historiador e crítico italiano, o gênero, que encontrará seus expoentes nos pintores John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851), "[...] medeia a passagem da *sensação ao sentimento*: é exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista-educador é guia dos contemporâneos". (Argan, 1992, p. 18, itálico no original)

Figura 26: Antonio Nibby e William Gell; *Le mura di Roma*; 1820; notas de rodapé nos. 94 e 95.



(94) Lib. IV. *de Ling. Latin.* c. 34. *Praeterea intra muros video portas dici : in Palatio , Mucionis a mugitu . . . alteram Romanulam . . . . Tertia est Janualis dicta ab Jano : et ideo ibi positum Jani signum , et jus institutum a Numa Pompilio , ut scribit in annalibus L. Piso , ut sit clausa semper , nisi cum bellum sit . Nusquam traditum est memoriae Pompilio rege fuisse apertam : et post T. Manlio Consule , bello Carthaginensi primo confecto , et eodem anno apertam .*

(95) Della Guerra Gotica lib. I. c. XXV. Τετε και του Ιανου νεω τας Θυρας των τινες Ρ'ωμαιων βιασαμενοι ανακλινας λαθρα επειρασαν . ο' δε Ιανος ου'τος, πρωτος μεν ην των αρχαιων Θεων, ου'ς δε Ρ'ωμαιοι γλωσση τη σφετερα Πανητας καλουν . εχει δε τον νεων εν τη αγορα , προ του Βουλευτηριου ολιγον υ'περβαντι τα Τρια Ιατα , ου'τω γαρ Ρ'ωμαιοι τας Μοιρας νενομικασι καλειν . Ο' τε νεως α'πας χαλκους εν τετραγωνῳ σχηματι , ε'στηκε , τοσουτος μεν ο'σον το αγαλμα του Ιανου σκεπειν . εστι δε χαλκου ουχ ησσον η πηχων πεντε το αγαλμα τουτο , τα μεν αλλα παντα εμφερες ανθρωπῳ · δι'προσωπον δε την κεφαλην εχον · και των προσωπων θατερου μεν προς ανισχοντα , το δε ε'τερον προς δυοντα ηλιον τετραπται · Θυραι τε χαλκαι εφ' ε'κατερῳ προσωπῳ εισιν · α'ς δη εν μεν' ειρηνη και αγαθοις επιτιθεσθαι το παλαιον Ρ'ωμαιοι ενομιζον · πολεμου δε σφισιν ουτος, ανεῳχθαι κ . τ . λ .

Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR. Fotografado pela autora.

Nas gravuras do também inglês William Gell, a categoria aparece como critério para a construção dos enquadramentos em 14 das 32 pranchas que compõem a publicação. É forçoso notar que, em pelo menos duas dessas pranchas[308], a qualidade de "pitoresco" aparece em oposição à importância do fragmento para a história, para cuja definição se adota o termo "monumento"[309]. Na seção de gravuras do livro, "sensação" (ou

Vale demorarmo-nos aqui sobre os fundamentos da categoria estética denominada "pitoresco", conforme apontados por Argan: "[...] 1) a natureza é uma fonte de estímulos a que correspondem sensações que o artista esclarece e transmite; 2) as sensações visuais se apresentam como manchas mais claras, mais escuras, variegadamente coloridas, e não num esquema geométrico como o da perspectiva clássica; 3) o dado sensorial é naturalmente comum a todos, mas o artista o elabora com sua técnica mental e manual, e assim orienta a experiência que as pessoas têm do mundo, ensinando a coordenar as sensações e emoções, e também atendendo com o paisagismo à função educativa que o Iluminismo setecentista atribuía aos artistas; 4) o ensino não consiste em decifrar nas manchas imprecisas a noção do objeto a que correspondem, o que destruiria a sensação primária, mas em esclarecer o significado e o valor da sensação, tal como é, tendo em **vista uma experiência não-nocional ou particularista do real;** 5) o valor que os artistas buscam é a **variedade: a variedade das aparências dá um sentido à natureza tal como a variedade dos casos humanos dá à vida;** 6) **não se busca mais o universal do belo, mas o particular do característico;** 7) o característico não se capta com a contemplação, e sim com a **argúcia (*wit*)** ou a presteza da mente, que permite associar ou 'combinar' idéias-imagens, mesmo muito diversas e distantes." (Argan, 1992, p. 18, grifos nossos, itálico no original)

[308] *Tavola X* (*Castra Praetoria*) e *tavola XXVI* (*Arco detto di Druso nell'interno dela porta Appia*).

[309] Esta oposição será retomada e conceituada através da matriz de valores proposta pelo historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858-1905) para a compreensão do lugar atribuído ao "monumento histórico" nas sociedades ocidentais ou ocidentalizadas da passagem do século XIX para o XX. Em seu *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem* (2014), cuja primeira publicação data de 1903, Riegl distinguirá as categorias de "valor de antiguidade" e de "valor histórico", ambas tomadas enquanto "valores

"sentimento") e "conhecimento" vão assim colocando-se enquanto categorias opostas, ainda que componham uma só empresa intelectual (Figuras 27A e 27B). Como registramos, a ênfase de Nibby está na precisão que orientou os trabalhos de levantamento necessários à elaboração dos registros visuais – arqueologia e topografia eram, como vimos, disciplinas irmãs – mas há, também, um interesse de outra ordem que, pouco a pouco, parece conduzir a um afastamento do belo metafísico que tanto havia interessado os artistas no século anterior. Está-se, agora, no mundo. O fascínio é justo por suas imperfeições e peculiaridades[310]. O tempo transfere-se para as mãos dos homens. Tanto é assim que, em boa parte das gravuras de Gell, na construção da cena, a perspectiva científica perde importância em detrimento do recurso ao *chiaroscuro* e às texturas: o registro resulta corpóreo e não abstrato. O estudo do *Le mura* anuncia-nos, então, que mudança significativa está em curso, mas ela não se dá senão de forma gradual.

Figuras 27A e 27B: Antonio Nibby e William Gell; *Le mura di Roma*; 1820; tavola IX (*Interno della Porta Pia*) e tavola XVII (*Mura fra l'anfiteatro e la Porta S. Giovanni*). Exemplos da oposição entre "monumental" e "pitoresco", respectivamente.

de memória". O primeiro guarda relação direta com a noção de "pitoresco" e, para sua apreciação, diferentemente do segundo, não se exige propriamente um conhecimento prévio. De fato, Riegl parece escrutinizar e sistematizar um conceito que vai sendo construído antes dele. Seu livro de 1903 consolida um largo debate que o precede e que, em última instância, remonta a, pelo menos, finais do século XVIII.

[310] Apoiamo-nos, aqui, nas palavras de Starobinski: "Ei-nos no mais distante da contemplação direta do mundo, para a qual os meios técnicos, nesse final do século XVIII, não faltam. Para que a arte da paisagem ganhe todo o seu desenvolvimento, será preciso que se apague a distinção clássica da 'natureza tal como ela é' e da 'natureza tal como poderia ser'. Será preciso que se renuncie à ideia da natureza aperfeiçoada, cuja imagem obseda as margens dos grandes poemas antigos. Não será necessário, para isso, renunciar à noção de perfeição: **bastará proclamar que a perfeição está presente na natureza mais próxima, que o paraíso aí está revelado** – com a condição de que o artista saiba interrogar o mundo, extrair por sua atividade as leis internas do espetáculo oferecido à sua visão." (Starobinski, 1989, p. 192-193, grifo nosso)

Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR. Fotografado pela autora.

A tomada de "sensações" – ou a conversão de experiências em imagens – é justamente o que parece orientar a produção de grande parte dos poucos desenhos que nos chegam da passagem de Porto-alegre pela Itália[311]. No grafite intitulado *Porta da cidade de Peruggia* (Figura 28A), por exemplo, é patente a referência ao trabalho de Nibby e Gell: além, evidentemente, do tema, também aqui não há um esquema geométrico informado pela perspectiva científica. Não se trata, propriamente, de um exercício de composição, mas da seleção de um enquadramento derivada de um trabalho elaborado – é bem provável – *d'après nature*[312]. Mantêm-se, é verdade, os contornos, mas a cena constrói-se, predominantemente, a partir da atenção às variadas arquiteturas em fragmento, que se sobrepõem através do emprego das manchas mais claras ou mais escuras mencionadas por Argan (1992). Este modo de operar vai sendo ensaiado e reensaiado em cenas como *Villa italiana* e, sobretudo, *Tivoli* (Figuras 28B e 28C). Nelas, a natureza

[311] Squeff (2017) recorda-nos que talvez esses registos tenham sido realizados com a intenção de, mais tarde, converterem-se em aquarelas ou litogravuras que ilustrariam o álbum de viagem que o artista tinha a intenção de publicar. Ele mesmo comenta, porém, nos seus *Apontamentos biográficos* (transcritos em Kovensky; Squeff, 2014, p. 341-351), sobre ter perdido parte de sua produção em uma mala extraviada em Civitavecchia. Os poucos desenhos e óleos que restam do período encontram-se reunidos, principalmente, no acervo artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e no Álbum de Manuel de Araújo Porto-Alegre, coleção Martha e Erico Stickel, acervo do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (IMS Rio). Cabe a nota de que um caderno de viagem em cuja capa consta "Apontamentos de viagem - 30 de 7br.o de 1834" está hoje sob custódia do Museu Histórico Nacional (MHN). Integra a coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Cadernos - PLca; notação PLca21 - 039559. O mau estado de conservação do documento torna difícil a sua leitura. Tudo indica, porém, tratar-se de um diário mantido por Porto-alegre durante a viagem à Itália. Um cauteloso e demorado trabalho paleográfico, que reconstitua e transcreva o texto do manuscrito está ainda por ser feito, de modo que novas informações acerca do período italiano do artista brasileiro venham a desvelar-se.

[312] Recordemos a possibilidade levantada por Claudia Mattos Avolese (2014) de que o artista brasileiro tenha conhecido membros da École de Barbizon durante sua permanência na França.

sobrepõe-se, pouco a pouco, ao conjunto construído. Realizado em traços rápidos, à maneira de esboço, o trabalho revela-nos um Porto-alegre dividido entre formação e experiência, e se converte em anúncio precoce dos temas que o artista elegerá enfrentar quando de seu retorno à América.[313]

Às descrições gráficas das paisagens italianas, cabe acrescentar o retrato textual: o artigo *Contornos de Nápoles*[314], incluído, em 1836, no segundo número da empreitada juvenil que foi a *Nitheroy*, resulta de uma memória ainda fresca – e, por consequência, vibrante – de alguém que se mostra profundamente comovido ao tomar contato com as reminiscências do passado. Alguém em cujo interior significativa mudança está em processo; uma compreensão nova, advinda, sobretudo, da experiência sensível. A reforma íntima evidencia-se quando o viajante descreve a visita empreendida a Pozzuoli, comuna da região da Campania situada junto à Nápoles e, segundo ele próprio, "[...] pitoresca de todos os lados, e grata aos olhos do pintor e do archeologo, [...]."[315] (Porto-alegre, 1836, p. 180)

> A columna em pé, que o viajor encontra no meio do deserto circulada de fragmentos de cornijas, de capiteis, acanthos de marmore entre acanthos e cardos naturaes, os festoens do cinzel engrinaldados com os festoens das flores, **este contraste da arte e da natureza, da morte e da vida escreve na imaginação com lettras indeleveis o epithaphio de uma geração extincta, que desapareceo, marcando os seus passos com seus monumentos**; mas os monumentos são grãos d'areia, são combros que agglomera o sopro de tempo, e que arrasa o sopro de tempo durante a marcha do universo. (Porto-alegre, 1836, p. 178, grifo nosso)

Despertam-se, no artista, a consciência e a concretude do tempo histórico, sua presença física – e não mais abstrata – traduz-se em sentimentos como "saudade", "melancolia" ou "nostalgia"[316]. A visita a Nápoles e o contato com as ruínas envoltas por natureza

[313] Novamente Leticia Squeff (2017) é a primeira a aproximar o material gráfico elaborado por Porto-alegre a gravuras que integram livros de Antonio Nibby. O desenho *Tivoli*, por exemplo, é associado a *Vedutta della città di Tivoli*, de 1819. Da mesma maneira, o óleo *Grotta*, de 1863 e resguardado no MNBA, é relacionado à litografia *Cascatelle di Tivoli*, também de 1819, e mesmo à tela *Os penhascos de Rügen*, de autoria do pintor alemão Caspar Friedrich David (1774-1840), datado de cerca de 1818-1819 e parte da coleção do Kunst Museum Wintehur, na Suíça.

[314] Também no acervo do MHN e em condições de leitura um pouco melhores que as do anterior, está um manuscrito que parece consistir em esboço do referido artigo. Conferir coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Produção Intelectual - Plpi; notação PLpi40 – 039604.

[315] É preciso lembrar que foi Porto-alegre discípulo de Debret e que acompanhou de perto a elaboração da obra preparatória de seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. O "costumbrismo" estaria, assim, impregnado na educação de Porto-alegre desde os primeiros anos de estudo na Aiba e, certamente, é evocando este aparato que se lhe apresenta uma cidade como Nápoles. Estudando, justamente, os desenhos e aquarelas deste mestre de Porto-alegre, o historiador Jacques Leenhardt recorda que, àquela altura, "Em todos os lugares busca-se o típico, que é também exótico e pitoresco." (2013, p. 513)

[316] Cabe, aqui, recorrermos às palavras precisas de Maria Cecília Londres Fonseca: "No período romântico, o distanciamento em relação às obras do passado, que se manifestou pela primeira vez no Renascimento, assumiu, devido à Revolução Industrial, uma segunda mediação, mais drástica: o passado longínquo não era mais recuperado enquanto cânone, fonte de conhecimento e de modelos, como no Renascimento; era um passado irremediavelmente perdido, e só através da memória afetiva, da sensibilidade estética, era possível, de algum modo, revivê-lo. **Pode-se dizer que o sentimento predominante não era mais o de reverência, e sim o de nostalgia.**" (Fonseca, 2009, p. 61, grifo nosso)

parece ter aberto, para nosso viajante, uma janela nova para a leitura do passado[317]. A consciência da impermanência de todas as coisas e, sobretudo, da realidade da morte faz com que, nele, seja anunciada uma memória viva, passado-presente, que apela aos sentidos e não à razão. A morte – tema constante nos elogios fúnebres que, décadas mais tarde, escreverá enquanto membro do IHGB – deixa nele profunda impressão, abrindo-lhe caminho para reflexões de teor filosófico-religioso das quais não poderá escapar quando, mais adiante, debruçar-se sobre o exercício historiográfico: "Nós não podemos dizer – não –, por que si hoje habitamos na praia, a manhã no mar, ou na região dos passaros; a terra nos dá exemplo, montes se erguem, e montanhas se submergem. **So Deos é estavel!**" (Porto-alegre, 1836, p. 186, grifo nosso)

Figuras 28A, 28B e 28C: Manuel de Araújo Porto-alegre; *Porta da cidade de Peruggia*; sem data; grafite; 26,5x43,0cm. Manuel de Araújo Porto-alegre; *Villa italiana*; c. 1834-1835; lápis sobre papel; 29,1x41,5cm. Manuel de Araújo Porto-alegre; *Tivoli*; 1863[318]; grafite; 13,5x30,0cm.

[317] Além de *Contornos de Nápoles*, também outros relatos da viagem à Itália são divulgados na imprensa. Tom muito semelhante ao artigo de 1836 pode ser encontrado, por exemplo, na *Carta de um jovem brasileiro sobre a cidade de Roma*, que vem a público na edição de julho de 1835 d*A aurora fluminense*: "Nos intervalos do estudo do gabinete, eu e..... **vamos estudar a natureza, conversar com as ruinas e admirar a dimensão desses ossos esparsos do esqueleto da antiga Roma**, ferida pela mão do barbaro; de dia o material, de noite o mysteriozo, **unindo a hum tempo o artista e o philosopho**. O grandiozo das massas, a incerteza das formas, a escassez da luz dá hum aspecto **religiozo e melancolico** ás ruinas, e muitas vezes sahimos para gozar deste espetaculo que tanto encantão **o poeta e o pintor**; [...]." (Porto-alegre, 1835, p. 5979, grifos nossos)

[318] Apesar de, nos dados técnicos referentes ao desenho disponibilizados pelo MARGS, constar o ano de 1863 como aquele em que Porto-alegre o teria elaborado, é bastante provável que ele efetivamente pertença ao conjunto produzido quando da viagem de formação à Itália. A peça também é tomada por Letícia Squeff (2017) como referência para estudar o Grand Tour.

Fonte: Acervo Artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, aquisição por transferência do Museu Júlio de Castilhos, 1978, 2021 e 1978, respectivamente. Números de registro: 0566, 4889 e 0567, respectivamente. Fotografado por Fabio Del Re & Carlos Stein VivaFoto, Raul Holtz e Fabio Del Re & Carlos Stein VivaFoto, respectivamente.

Agora, poeta e pintor entram em ação para exteriorizar a visão de mundo que se formula. Ao final de seu *Contornos de Nápoles*, escreve o longo poema *A voz da natureza*, em que pinta a paisagem, entremeando os fios das duas poéticas: "[...] não é o Poeta, é o Artista; é o pincel que sobre a palheta toma a forma do alahude do Bardo, e desenha os quadros que a historia narra, e que a reminiscencia desperta á vista dos logares, que foram testemunha de taes scenas." (Porto-alegre, 1836, p. 186). Um poema que fala sobre o furor da natureza, a morte e a efemeridade de toda matéria:

> Onde a barba'ra vaidade, entre os aplausos / Insensatos da plebe víra a morte. / Humido sopro exhala o voraz tempo; / Fragueiros borbotoens me desmoronam / Galerias, pinturas, ornamentos, / De viperas jazigos, e de vermes.
> [...]
> Alça o pé o phantasma, rompe a marcha, / E a terra em cada pé abre uma cova; / Com as pontas da toga vai varrendo / As cidades, canaes, barcos e fabricas, / Que rolam a seus pes, se submergindo / Nos sepulcros, que cava em sua marcha, / E o deserto colloca onde inda ha pouco / As naçoens floreciam. (Porto-alegre, 1836, p. 204 e 213)

OS PRIMEIROS ANOS DE CAVALLARI NA SICÍLIA

Apesar de concentrar sua pesquisa na atuação de Cavallari enquanto arquiteto, para tratar de seus primeiros anos de atividade, a biógrafa Gabriela Consentino (2007) tem, inevitavelmente, de abordar seu treinamento enquanto arqueólogo. Na trajetória do siciliano, a prática ganhará relevo, também, em suas três últimas décadas de vida, quando, em 1864, retornado do México e estabelecido definitivamente na ilha natal, assume a direção da Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia, graças à sua proximidade a Michele Amari. Duas décadas mais tarde, estará à frente do primeiro núcleo da instituição que viria a tornar-se o Museo Archeologico Nazionale di Siracusa. Nessas destacadas posições, conduz escavações de sítios arqueológicos como Selinunte, Agrigento, Siracusa, entre outros, trabalhos sobre os quais publica numerosos ensaios e artigos tanto na imprensa geral quanto especializada.

Ainda bastante jovem, porém, inicia seus estudos sob a orientação do pai, Cristoforo Cavallari (?-1818), que ensina arquitetura na Regia Università di Palermo entre os anos de 1815 e 1818, quando falece, deixando o filho privado dos meios financeiros necessários à sua educação. Assim é que, por ela, responsabilizar-se-á o irmão mais velho, Domenico Cavallari (?-1837). Notando o talento para o desenho que exibia Saverio, Domenico Lo Faso Pietrasanta leva-o consigo, aos dezessete anos, para colaborar nas campanhas arqueológicas que, nos anos de 1830, conduziria por toda a Sicília, atribuindo-lhe a tarefa de ilustrar volumes dedicados às heranças clássica e medieval existentes no território. Parece-nos que essas primeiras atividades que o introduzem ao universo da arqueologia permitir-lhe-ão uma apreensão do passado mais abrangente e generosa que aquela que teria obtido em uma formação acadêmica tradicional.

No volume publicado em 2012, Cosentino ensina-nos sobre a centralidade do duque de Serradifalco no ambiente artístico da Sicília do Oitocentos. Tão multifacetado quanto seu discípulo, foi arquiteto, arqueólogo, teórico, erudito, político, membro de academias europeias e presidente da Commissione di Antichità e Belle Arti a partir de 1827. Formou-se na Accademia di Brera – onde, como sabemos, Cavallari lecionaria anos mais tarde – sob a direção do arquiteto expoente do Neoclassicismo milanês Luigi Cagnola

(1762-1833) [319] . Suas duas obras de maior relevância, que lhe garantiram fama internacional – *Le antichità della Sicilia* (1834 a 1842) e *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo normanne* (1838) – contam com ilustrações de autoria de seu jovem discípulo.

A relação entre mestre e aprendiz parece não ter sido tão amistosa, com este último relatando, em mais de uma ocasião, seu descontentamento com a retribuição recebida pelo trabalho prestado por quase uma década e meia. A insatisfação fica patente nas cartas endereçadas ao amigo Michele Amari. Quando o nome de Serradifalco vem à tona, é sempre acompanhado por alguma manifestação de desgosto – e mesmo indignação –, como bem demonstra o trecho a seguir, extraído de correspondência enviada no verão de 1845, desde Göttingen, onde então se encontrava Cavallari, ao arabista, quando este vivia seu exílio em Paris:

> Il Duca di Serradifalco è stato dunque in Parigi? Che bella commedia che avrà giocato!
> I suoi complimenti e ciarle li conosco, l'Uomo è doppio e leggiero come una frasca. Io, caro Michele, l'ho conosciuto per 14 anni, e tutta la mia gioventù fu consumata per i suoi ordini e gloria ed un pane poco bastante per la mia famiglia. L'Uomo ambizioso ma basso è appena bastante per se stesso: credetelo, lui non è capace per alcuno, e le sue parole sono considerate come la stoppia che brucia nella bocca dei ciurmatori. Io ne ho abbastanza. [...] Scusate mio caro Michele, il nome di questo eccellentissimo che l'avevo dimenticato, o almeno voleva dimenticarlo, voi me lo ricordate e vi ripeto, scusate la mia bile. È l'Uomo di alcun carattere e colore, privo di positive conoscenze, un vero saltimbanco dottorato (mi dispiace) da un'Università tedesca. Voi lo sapete, scrivere contra lui per me sarebbe una bassezza, la dimenticanza mi è più onorevole.
> Mandiamo ora al diavolo questa specie di peste che cammina attorno il mondo per gonfiarsi a forza di Sciampagna, e lavorando con le zampe altrui.[320] (Em conformidade com o que transcreve Cosentino, 2012, p. 50)

[319] Para uma apreensão geral da produção de Cagnola, conferir Alberiti, 1963.

[320] "Então o duque de Serradifalco esteve em Paris? Que bela peça ele terá representado!
Conheço seus elogios e tagarelice, o Homem é duplo e leve como um galho. Eu, querido Michele, o conheço há 14 anos, e toda a minha juventude foi consumida por suas ordens e sua glória, sem que houvesse pão suficiente para minha família. O Homem ambicioso mas baixo mal chega para si mesmo: acredite, ele não é capaz por ninguém e suas palavras são consideradas o restolho que arde na boca dos piratas. Já estou farto. [...] Desculpe, meu querido Michele, eu tinha esquecido o nome deste excelentíssimo, ou pelo menos queria esquecê-lo, você me lembra e eu repito, desculpe a minha raiva. Ele é Homem sem caráter nem cor, desprovido de conhecimentos positivos, um verdadeiro saltimbanco doutorado (desculpe) por uma universidade alemã. Você sabe, escrever contra ele seria baixo para mim, o esquecimento me é mais honroso. Vamos agora mandar para o inferno esse tipo de praga que anda pelo mundo para encher-se de champagne, trabalhando com as patas alheias." (Tradução livre da autora)
Cosentino (2007), entretanto, acha pouco provável que Pietrasanta, considerada sua condição econômica e social privilegiada, tirasse proveito do talento daquele jovem de poucos recursos que foi Cavallari. O mais provável, segundo a estudiosa, é que este ambicioso artista tivesse expectativas maiores que as possibilidades de trabalho que o duque lhe poderia oferecer. Prova disso é que a antipatia não era recíproca e que, mais de uma vez, o duque interveio em favor do discípulo.

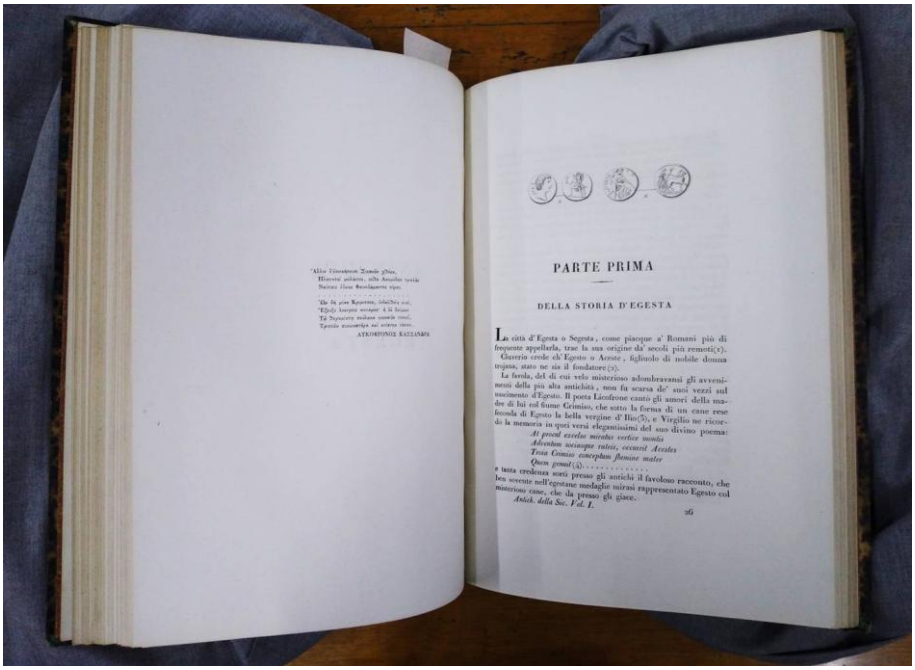
Em finais dos anos de 1830, uma epidemia de cólera atinge a ilha, encerrando precocemente a vida de Domenico Cavallari. Fugindo da epidemia, o irmão menor transfere-se à Roma, com a tarefa de auxiliar o historiador da arte alemão Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855) em seus estudos acerca dos monumentos medievais da Itália meridional. Pertenceu Schulz a uma geração a que se atribui a redescoberta do valor histórico e da qualidade estética dos tecidos paleocristianos, românicos e góticos da região [321], tendo, ademais, dirigido a Galeria di Dresda. Assim, nosso futuro reformador vive em Roma entre os anos de 1837 e 1840, quase à mesma época, portanto, em que aí esteve Porto-alegre. Especula-se que, neste período, tenha tomado aulas de arquitetura e arqueologia na Accademia di San Luca[322].

Da experiência com Serradifalco, são doados, à biblioteca de San Carlos, os cinco volumes de *Le antichità della Sicilia* (Figura 29). Consiste a obra em robusto esforço de recolha das construções antigas ainda existentes na ilha, muitas das quais apenas há pouco descobertas, condição que lhe garante certo grau de ineditismo. Cada um dos tomos descreve um antigo sítio arqueológico: o primeiro está dedicado à Segesta; o segundo, à Selinunte; o terceiro, à Agrigento; o quarto, à Siracusa; e, finalmente, o quinto à Catânia. Para além dos registros gráficos, compõem os tomos breves notas acerca dos fatos mais relevantes ocorridos em cada uma das localidades referidas. Por fim, em sua primeira parte, inclui-se pesquisa referente à história antiga da Sicília, acompanhada de duas cartas geográficas e um quadro sinótico, em que se apontam as correspondências entre as denominações antigas e modernas dos elementos componentes do território estudado. Os tomos encontram-se hoje resguardados no Fondo Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México e foram adquiridos – é quase certo – por intervenção do futuro diretor da cadeira de arquitetura na instituição.

[321] Sobre o papel de Schulz para o conhecimento da arquitetura medieval do sul da Itália: "[...] siamo evidentemente ormai lontani dalla scuola tedesca di Carl von Rumohr (1785-1842), e, più concretamente, dal suo 'allievo' Henrich Wilhelm Schulz (1808-1855). Quest'ultimo, giunto in Italia nel 1832, per circa dieci anni aveva condotto un'apassionata indagine storico-artistica in tutta l'Italia meridionale, portando sempre con sé un artista que tracciasse i rilievi necessari allo studio dei monumenti visitati, e passando molto del suo tempo negli archivi napoletani, alla ricerca dei documenti cartacei che potessero fornirgli informazioni sulla produzione artistica medievale: un'attività decisamente pionieristica, nell'ambito degli studi sul Meridione medievale ma ben presto superata dal fatto che i risultati delle lunghe ricerche condotte da Schulz in Italia meridionale non furono pubblicati che nel 1860, quando la storiografia artistica europea aveva ormai subito una forte virata verso altri più moderni approcci." (Altet, 2010, p. 165)

[322] Segundo Cosentino (2007), é uma outra biógrafa de Cavallari, Elvira Mistretta Buttitta, quem levanta a informação de que, nesse período, ele teria estudado arquitetura e arqueologia em Roma, sem, entretanto, indicar a que título pleiteava ou em que instituição se teria inscrito. Cosentino constata que o nome de Cavallari não aparece na lista de estudantes matriculados na Accademia di San Luca entre os anos de 1837 e 1840 e sugere que ele tenha seguido as aulas como ouvinte ou tomado lições de maneira não oficial em alguma das instituições culturais da capital pontifícia.

Figura 29: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; *Le antichità della Sicilia*; 1834; v. 1, p. 100-101.



PARTE PRIMA

DELLA STORIA D'EGESTA

Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-372F. Fotografado pela autora.

É no mínimo curioso que não exista, no fundo mencionado, um exemplar do título *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo normanne*. Nem mesmo na documentação pertencente à antiga Academia, encontramos qualquer menção ao livro. Teria Cavallari preterido este trabalho em favor de *Le antichità della Sicilia*? E significaria este preterimento uma predileção pelos monumentos antigos em relação àqueles herdados do medievo? Difícil saber. De todo modo, é muito provável que os volumes de *Le antichità* fossem tomados como referência para as aulas de história da arquitetura por ele ministradas, sobretudo se considerarmos a profunda intimidade do professor com aquelas construções com os quais havia convivido de maneira muito próxima em sua juventude.

"LE ANTICHITÀ DELLA SICILIA"

Em 1834, vem a público em Palermo, pela Tipografia del Giornale Letterario, o primeiro e mais extenso tomo de *Le antichità della Sicilia*, que aqui analisaremos com vistas a conhecer o modo de operar a história pelo duque de Serradifalco e, consequentemente, o processo inicial da formação prática em arqueologia de Saverio Cavallari.

O livro é composto por uma introdução, em que se descreve a empresa em sua totalidade e expõem-se seus objetivos gerais. Em seguida, consta uma seção dedicada à história da Sicília sob os domínios grego e romano, acompanhada de quadro comparativo entre

nomes antigos e modernos de cidades, rios e montes que compõem a paisagem da ilha. A divisão seguinte trata das antiguidades de Segesta, incluindo, em sua primeira parte, uma descrição histórica e, na segunda, a corografia da cidade e seus mais destacados sítios arqueológicos. Por fim, dezesseis pranchas – duas cartas geográficas e catorze desenhos de arquitetura referentes ao templo e ao teatro gregos – completam o fólio. À exceção das duas primeiras[323], em todas as demais, consta, na margem inferior, o nome de Saverio Cavallari, que aparece nos seguintes formatos: "Sav. Cavallari dis." (pranchas III, IX e X), para indicar ter ele sido responsável pelo desenho; "Sav. Cavallari dis. ed inc." (pranchas IV, V, XI, XII, XIII, XIV, XV e XVI), para registrar ter o jovem artista desenhado e gravado; "Cavallari dis. Lipari inc." (pranchas VI e VII), descrevendo que Cavallari foi responsável pelo desenho e Lipari[324], pela gravação; e, finalmente, "Sav. Cavallari dis. ed inc. in Palermo" (prancha VIII), mostrando que a gravação foi feita nesta cidade. As inscrições são sempre acompanhadas, na margem inferior esquerda de cada prancha, pelas palavras "Serradifalco dir.", deixando evidente a direção do trabalho pelo duque siciliano.

Já na introdução, o autor exalta as civilizações grega e romana, sobretudo a primeira, que eleva sobre os demais povos. Para descrevê-las, recorre, assim como Nibby, à autoridade dos antigos, enriquecendo seu texto com citações em grego e em latim. Exalta a qualidade da arte e da arquitetura gregas quando comparadas às romanas, destas criticando, inclusive, o excesso ornamental. Surpreendentemente, rebaixa a produção do medievo – "E allor-quando le arti cominciarono a risorgere dal profondo letargo, in che eran giaciute nel lungo periodo de' secoli barbari, [...]."[325] (p. III) – e exalta, em tom patriótico, o papel dos viajantes que, com o seu labor arqueológico, viabilizaram o acesso à cultura material da antiga Grécia:

> Era serbato al trascorso secolo di rivolgere la mente degli artisti agli antichi genuini monumenti della Grecia; e le opere de' le Roy, e degli Stuart, del pari che le imprese generose della Società de' Dilettanti di Londra, e di tanti altri valentissimi uomini, dimostrarono quanto i Propilei, il Partenone, i tempï di Teseo e d'Apollo Epicurio, ed altri non pochi edificï ellenici prevalessero all'architettura romana, siccome le sculture de' tempi di Fidia vidersi senza contrasto preferite alle opere tutte della statuaria greca-romana, cui gli artisti moderni aveano insin

[323] A segunda prancha, intitulada *Corografia di Egesta*, tem, em sua margem inferior, a inscrição "Dom. Cavallari Spadafora rilevó", indicando ter o irmão mais velho de Saverio Cavallari participado nas tarefas relativas à elaboração do volume.
[324] Infelizmente, não nos foi possível obter nenhum dado biográfico acerca deste profissional.
[325] "E quando as artes começaram a ressuscitar da profunda letargia em que permaneceram durante o longo período dos séculos bárbaros, [...]." (Tradução livre da autora)
Ainda que ultrapasse o escopo desta tese, ressaltamos a imprescindibilidade de que melhor se compreenda, na prática historiográfica de Serradifalco, o lugar atribuído à arquitetura do medievo. Quatro anos apenas separam o lançamento do primeiro tomo de *Le antichità della Sicilia* e do livro dedicado ao domo de Monreale e à arquitetura dos normandos. Considerando que o quinto tomo de *Le antichità* vem à público bem mais tarde, constata-se que os dois projetos foram conduzidos simultaneamente.

> allora tenuto come a modelli insuperabili della perfezione dell'arte.[326] (Pietrasanta, 1834, p. III-IV)

Na seção seguinte, o duque faz uma larga descrição da origem étnica dos habitantes da ilha, tratando dos grupos que ocuparam o território antes da colonização grega. Versa sobre seus hábitos alimentares, sua mitologia, língua, formas de governo, entre outros aspectos, anunciando-nos uma atenção histórico-etnográfica em gestação, que caracterizará, décadas mais tarde, a percepção de Cavallari sobre o México, por exemplo. Pietrasanta invoca, inclusive, a mitologia, parte tão essencial da visão de mundo helênica, para explicar aqueles primeiros movimentos de ocupação. Para mais, descreve os processos fundacionais das mais importantes cidades da ilha, como Siracusa, Catânia e Selinunte. A periodização é feita sem referência direta às datas, adotando-se como balizas temporais os anos de realização dos jogos olímpicos ao longo dos séculos. Concentrando-se nas disputas entre grupos antagônicos, trata, por exemplo, da tomada do território pelos cartagineses. Sob sua ocupação, caem Selinunte, Imera e Agragante e as esperanças de liberdade, a ser alcançada com a derrota dos africanos, são deslocadas para Siracusa. O erudito concentra parte significativa de seu texto no tema, versando sobre o período das guerras púnicas.

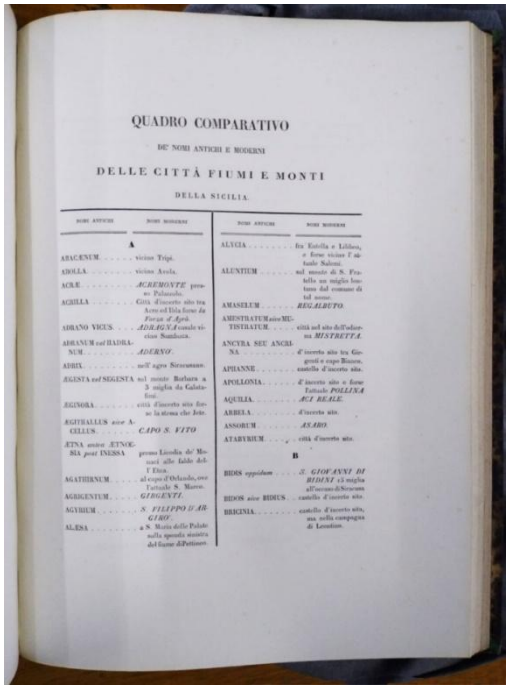
Ao final do texto, comenta-se sobre a queda e o esquecimento da Sicília sob domínio romano. Enumeram-se, porém, os homens de importância nascidos da ilha, os grandes homens sicilianos. Pietrasanta envereda, assim, por uma história dos heróis, de cariz biográfico, incorrendo em um texto de clara exaltação pátria, que procura reconstituir o passado glorioso daquele sítio, palco de batalhas e disputas encampadas pelos diferentes grupos étnicos que habitaram o Mediterrâneo.

A partir da página 75, o *Quadro comparativo de' nomi antichi e moderni delle città fiumi e monti della Sicilia* revela-nos a importância do conhecimento das línguas e da centralidade de uma abordagem filológica ou etimológica para o exercício arqueológico àquela altura (Figura 30). O estudo dos distintos idiomas consiste em ferramenta para o conhecimento amplo do território e dos costumes dos homens que nele habitam, revelando ter sido o jovem Cavallari formado para uma aproximação integral às distintas culturas. Tal como em Arangoiti, o conhecimento das antiguidades sicilianas ultrapassaria, nele, a mera compilação de elementos arquitetônicos para incluir a

[326] "Foi reservado ao século passado voltar as mentes dos artistas para os antigos monumentos genuínos da Grécia; e as obras dos Roys e dos Stuarts, bem como os generosos empreendimentos da Sociedade de Amadores de Londres, e de tantos outros valentíssimos homens, demonstraram o quanto os Propileus, o Partenon, os templos de Teseu e Apolo Epicurius, e muitos outros edifícios helênicos prevaleceram sobre a arquitetura romana, pois as esculturas da época de Fídias eram vistas sem contraste, preferidas a todas as obras da estatuária greco-romana, que os artistas modernos até então consideravam modelos insuperáveis de perfeição da arte." (Tradução livre da autora)

observação das atividades humanas de que a arquitetura arruinada teria sido, em tempos distantes, suporte.

Figura 30: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; *Le antichità della Sicilia*; 1834; v. 1, p. 75, quadro comparativo.



QUADRO COMPARATIVO

DE' NOMI ANTICHI E MODERNI

DELLE CITTÀ FIUMI E MONTI

DELLA SICILIA.

Fonte: Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-372F. Fotografado pela autora.

Após narrar uma série de episódios que vão, assim, constituindo uma história de Segesta, Pietrasanta passa à descrição textual e gráfica das duas obras de arquitetura de maior destaque erguidas durante o período de domínio grego, quais sejam, o templo e o teatro. O duque descreve o templo com exatidão, precisando sua localização no sítio – a parte posterior de uma colina baixa a oeste da cidade – e suas características arquitetônicas – formam-lhe o peristilo 36 colunas dóricas sem caneluras, sendo seis dispostas em cada uma das fachadas menores e 14, incluídas as de canto, em cada fachada lateral. Trata-se de um templo hexástilo-períptero.

Aprofundando sua análise, afirma nunca ter sido o edifício efetivamente concluído e procura justificar a afirmativa detalhando algumas de suas particularidades, que são simultaneamente identificadas nas pranchas desenhadas por Cavallari. A informação é levantada consultando-se a literatura sobre o edifício, confirmada a partir das observações *in loco* e transpostas para o registro gráfico em um tipo de representação muito atenta às condições presentes da construção: relata-se não terem sido identificados, por exemplo, vestígios de aberturas para o encaixe das traves de suporte

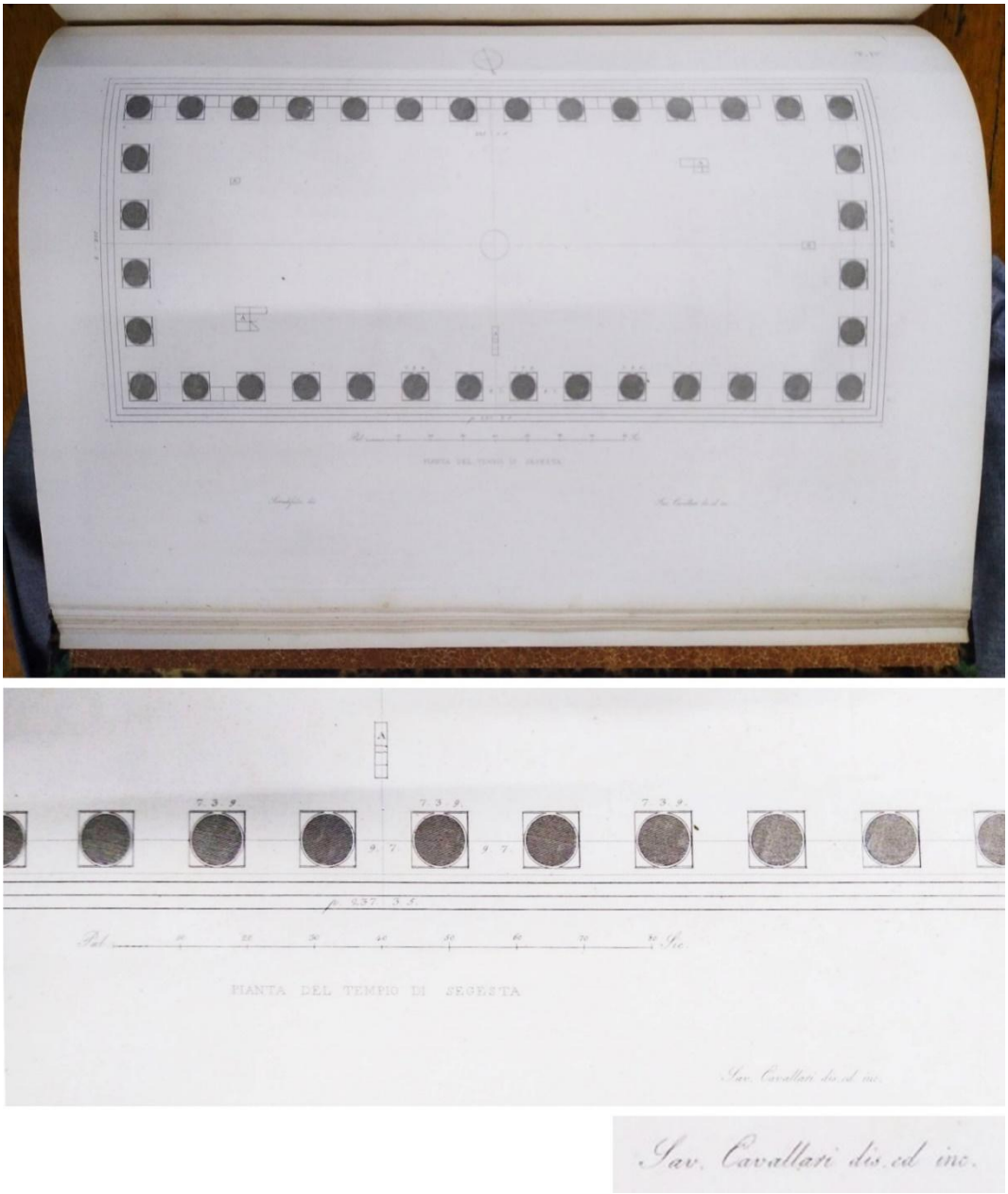
do telhado, o que sugere que, efetivamente, o edifício nunca tenha recebido uma cobertura.

A construção está representada graficamente entre as pranchas III e VIII, inclusive (Figuras 31 a 33). A maior parte dos desenhos tem caráter técnico – neles registradas as dimensões parciais e totais do edifício –, tornando menos evidente a sua condição de arruinamento e perda de partes em comparação, por exemplo, às gravuras do livro de Nibby (Figuras 27A e 27B). A única exceção é a prancha III, que consiste em uma vista do templo, em perspectiva (Figura 31). Ainda que o peristilo esteja quase completamente íntegro, o desenho registra algumas partes faltantes na cornija, acometida sutilmente por vegetação, que atinge, também, a parte superior do frontão. Para mais, enfatiza-se o terreno em que o templo está assentado, que aparece em primeiro plano. Ao fundo, surgem colinas e uma larga faixa de céu, parecendo-nos anunciar, diante da razão humana, a força da natureza. A diminuta figura de um homem, aliás, desenhada na quina posterior do edifício, deixa patente sua monumentalidade e a do cenário de que ele é parte.

Figura 31: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; *Le antichità della Sicilia*; 1834; vol. 1, tavola III (*Veduta del tempio di Segesta*).

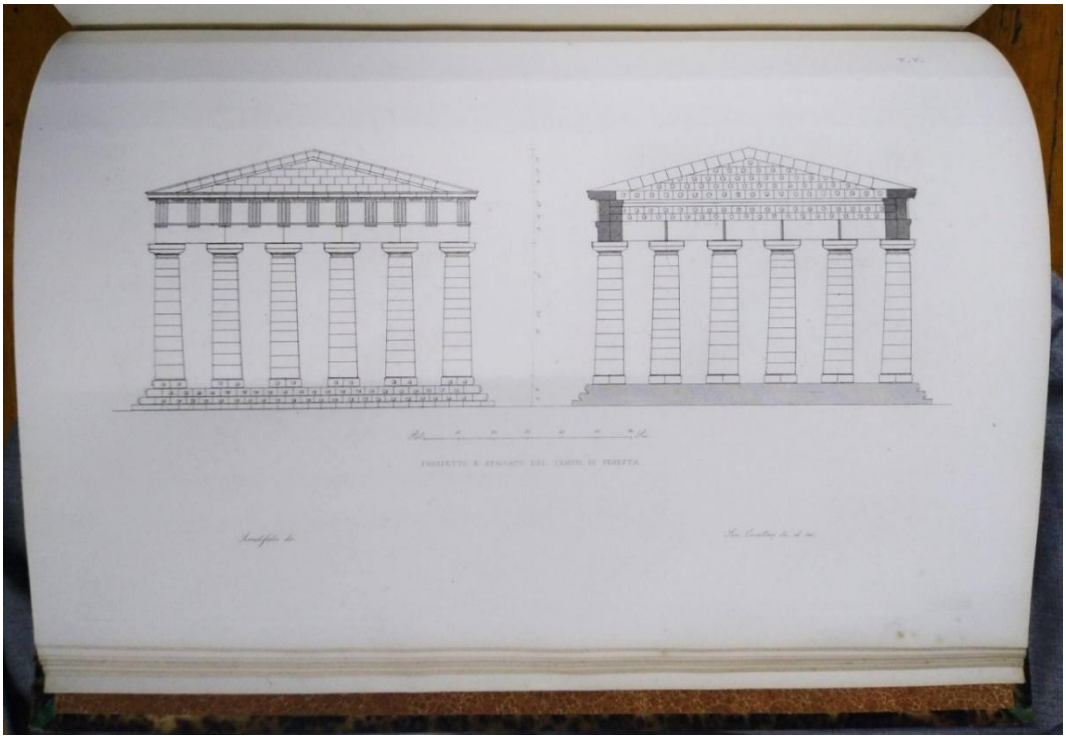
Fonte: Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-372F. Fotografado pela autora.

Figura 32: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; *Le antichità della Sicilia*; 1834; v. 1, tavola IV (*Pianta del tempio di Segesta*), com detalhes.



Fonte: Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-372F. Fotografado pela autora.

Figura 33: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; *Le antichità della Sicilia*; 1834; v. 1, tavola V (*Prospetto e spaccato del tempio di Segesta*).



Fonte: Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-372F. Fotografado pela autora.

Tratando, já agora, do teatro de Segesta, Pietrasanta disserta sobre a origem e as características deste programa arquitetônico na Antiguidade ocidental[327]. Ocupa-se, ainda, em distinguir as tipologias – ainda que não empregue o termo – dos teatros grego e romano, momento em que revela conhecer o trabalho do arqueólogo William Gell, fornecendo indícios à nossa hipótese de que uma rede de especialistas estava, à altura, em formação:

> Primieramente osserveremo che i teatri della Grecia, benchè edificati entro il recinto delle città, veggonsi tutti secondo l'uso primordiale elevati indistintamente sul pendio di una rupe. Così il teatro di Bacco e l'Odeo in Atene, e così pure il teatro de Sparta. **I tre teatri di Nemea, di Larissa e di Epidauro, osservati dal nostro ch. amico Sir W. Gell**, erano altresì fabbricati sul pendio di una collina; e tali sono ugualmente quelli di Stratonica, di Laodicea, di Tarso, di Patara e

[327] No caso desta última civilização, recorda que, além das referências helênicas, herdaram-se também os costumes etruscos. Procura, ainda, identificar qual teria sido o primeiro teatro grego erguido em pedra após as construções primitivas em madeira. Em seguida, indica os nomes em grego das diferentes partes que compunham um edifício teatral. Para descrever as características destes equipamentos na Roma antiga, recorre a contribuições de Vitruvio e de Quatremère de Quincy.

> dell'isola di Cistene, del pari chi l'altro posto all'estremità del seno Glauco nella Licia.[328] (Pietrasanta, 1834, p. 124-125, grifo nosso)

Assim como no caso do templo, nas pranchas de abertura, de números IX e X, a representação tridimensional lança mão de artifícios como o *chiaroscuro* e as texturas, correntes na pintura de paisagem do período[329], de modo a perceber-se, mais facilmente, a condição de arruinamento do edifício (Figuras 34A e 34B). Aqui, a fusão entre arquitetura e paisagem é ainda mais categórica que no caso do templo, sobretudo na prancha X, pela própria natureza do edifício, ou seja, pela maneira como está implantado. Mas, também nos desenhos técnicos, as lacunas não deixam de ser representadas, recorrendo-se a certos códigos gráficos (Figura 35). Na prancha XV, a partir dos vestígios remanescentes no sítio arqueológico, procura-se reconstituir, em detalhe, as ordens que compunham a fachada da cena, isto é, a elevação situada ao fundo do palco, levantando-se, também aqui, a hipótese de que o conjunto não tenha sido completado (Figura 36). Mais adiante, apesar de defender a origem grega da construção – tomando por referência as observações anteriormente expostas acerca das tipologias de edifícios teatrais na Antiguidade ocidental – sugere que, sob domínio romano, a fachada da cena, no exemplar de Segesta, tenha sofrido alterações.

Por fim, na última prancha, constam registros de fragmentos de antigos edifícios de menor importância, segundo o autor. Encerra-se este primeiro volume com a transcrição de três inscrições em grego localizadas no antigo sítio arqueológico, enfatizando, para nós, o vínculo indissociável, neste momento, entre arqueologia e epigrafia, isto é, entre matéria e texto.

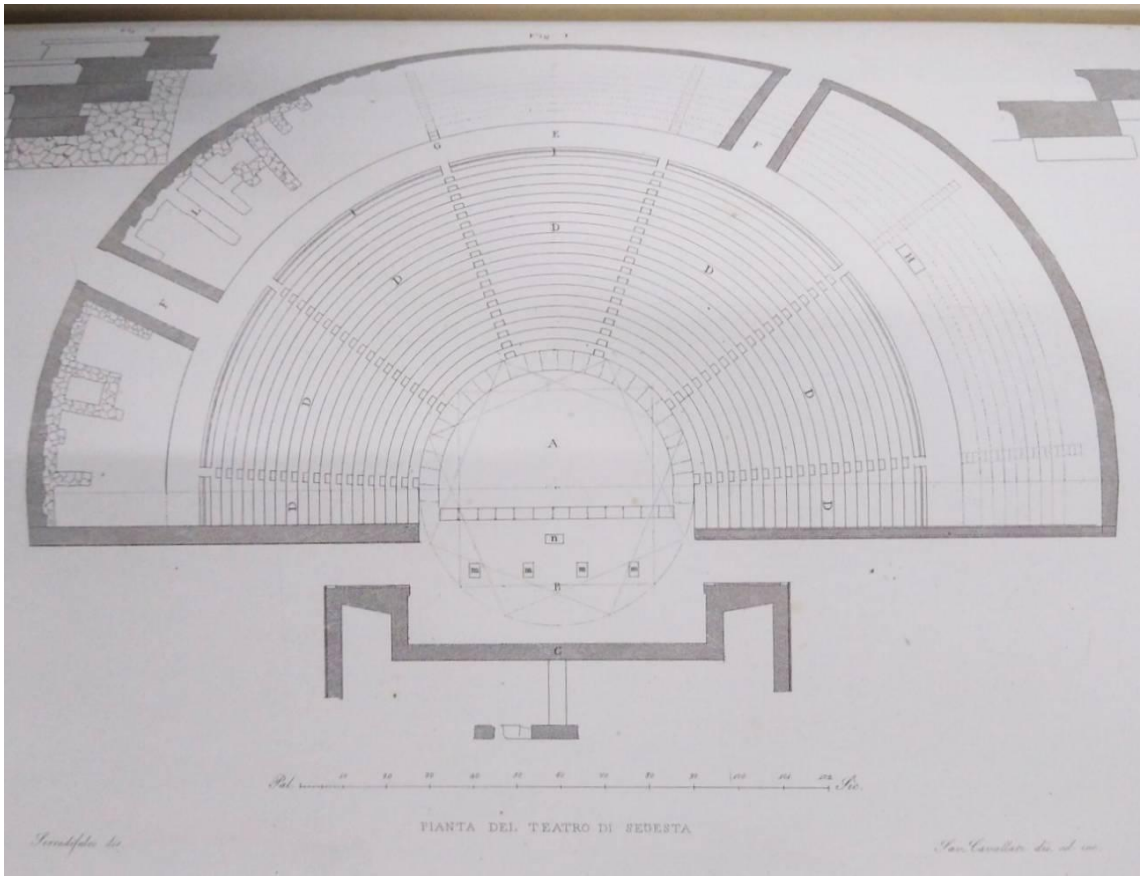
[328] "Em primeiro lugar observaremos que os teatros da Grécia, embora construídos dentro dos limites das cidades, veem-se todos, segundo o uso primordial, erguidos indistintamente na encosta de uma falésia. Assim, o teatro de Baco e o Odeon em Atenas e o teatro de Esparta. Os três teatros de Nemeia, Larissa e Epidauro, observados pelo nosso [?] amigo Sir W. Gell, também foram construídos na encosta de uma colina; e o foram igualmente os de Stratonikeia, Laodiceia, Tarso, Patara e da ilha de Cistene, bem como o do outro lugar na extremidade do seio de Glauco, na Lícia." (Tradução livre da autora)

[329] A professora doutora Sonia Gomes Pereira, na conferência *A pintura de paisagem entre ciência e arte: a interlocução entre Rugendas e Martius*, ministrada em 25 de junho de 2024 no âmbito do XV Seminário do Museu Dom João VI, ensina-nos que artifícios como trabalhar os céus, adotar perspectivas amplas e inserir figuras humanas diminutas eram recorrentes no universo da pintura de paisagem, conforme se pode constatar, por exemplo, do estudo do trabalho de um tratadista como Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819). A exposição de Pereira pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=yym-50jP_JU>. Acesso em: 4 jan. 2026.

Figuras 34A e 34B: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; *Le antichità della Sicilia*; 1834; v. 1, tavola IX (*Veduta I del teatro di Segesta*) e tavola X (*Veduta II del teatro di Segesta*).

Fonte: Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-372F. Fotografado pela autora.

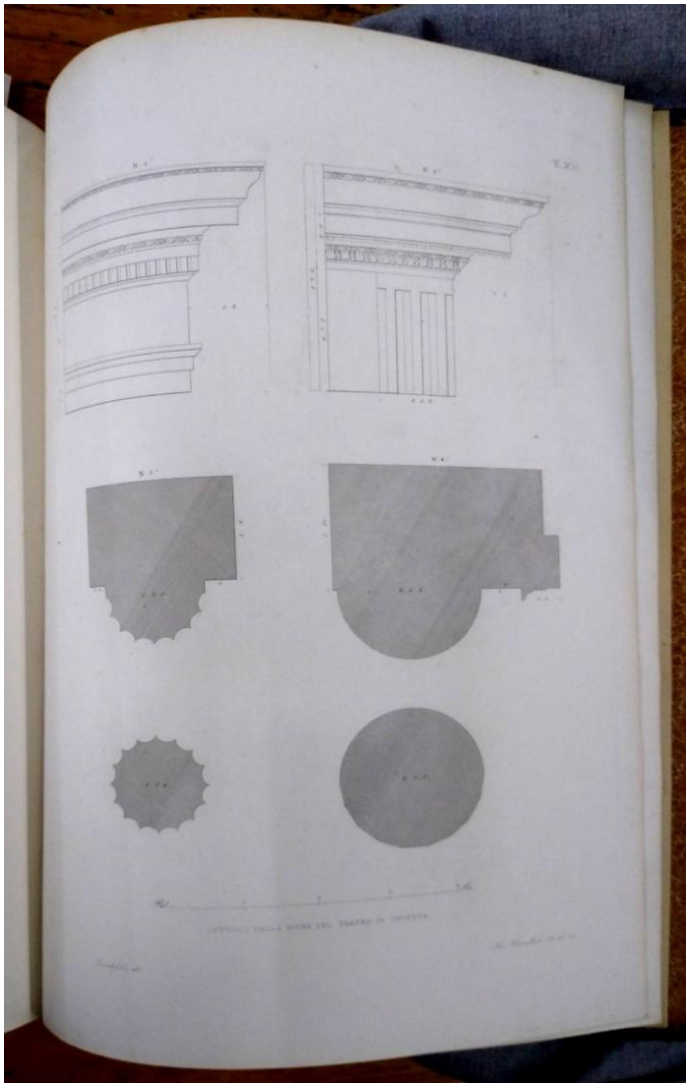
Figura 35: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; *Le antichità della Sicilia*; 1834; v. 1, tavola XI (*Pianta del teatro di Segesta*), detalhe.



Fonte: Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-372F. Fotografado pela autora.

Em certos aspectos, a forma de proceder do erudito palermitano assemelha-se àquela de Antonio Nibby, como quando lança mão de notas em grego e em latim, indicando a persistência do "regime tradicional de historicidade". Apesar disso, parece-nos ser o duque bastante menos ilustrado que o professor de Roma, além de não atribuir a mesma ênfase à querela entre antigos e modernos. Nas gravuras de Gell, cujo trabalho era, como vimos, conhecido por Pietrasanta, anuncia-se postura historiográfica que se afasta de uma concepção tradicional do tempo histórico, através do apelo à noção de "pitoresco", e que, mesmo timidamente, abre caminho para um tipo de representação não abstrata dos elementos arquitetônicos. Nos desenhos de Cavallari, um pouco por sua natureza técnica muito acentuada, a abstração é parte do modo de operar. A natureza não aparece senão excepcionalmente e o "conhecimento" posiciona-se à frente da "sensação". Ainda assim, ambos os documentos são parte, ao que parece, do desenho de uma epistemologia outra, que aparecerá mais concretamente no que realizam os dois jovens discípulos décadas mais tarde.

Figura 36: Domenico Lo Faso Pietrasanta, duque de Serradifalco; *Le antichità della Sicilia*; 1834; vol. 1, tavola XV (*Dettagli della scena del teatro di Segesta*).



Fonte: Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-372F. Fotografado pela autora.

A TRAVESSIA TRANSATLÂNTICA E O (RE)ENCONTRO COM A AMÉRICA

"NOTERÒ SOLTANTO CHE QUESTE FURONO LE IMPRESSIONI RICEVUTE DURANTE SETTE ANNI DI DIMORA IN QUEL PAESE DOVE IN CONTATTO CON LA GIOVENTÙ CHE SEPPI AFFEZZIONARMI, CON GLI ARTIGIANI NELL'ESERCIZIO DELLA MIA PROFESSIONE DI INGEGNIERE E ARCHITETTO, E CON LA PIÙ SCELTA SOCIETÀ PER IL MIO RANGO, EBBI TUTTO L'AGIO DI STUDIARE, GLI USI, I COSTUMI, E LE SOCIETÀ DEL PAESE."[330]
FRANCESCO SAVERIO CAVALLARI, 1865

Conforme expusemos na *Introdução* a nosso trabalho, em *Grandjean de Montigny: notas sobre a ressignificação da ideia de arquitetura e a cena americana*, a professora Margareth da Silva Pereira (2025) toma por esteio a trajetória deste arquiteto francês para tratar da ressignificação por que passou a prática da arquitetura entre finais do século XVIII e as primeiras décadas do XIX. Grandjean de Montigny empreendera a travessia transatlântica quinze anos antes de Porto-alegre – e, convém registrar, em sentido contrário – para fundar, com um grupo de expatriados franceses, a instituição que formaria o artista brasileiro décadas mais tarde. Para que aquela ressignificação se pudesse dar, a cena americana teria desempenhado papel precípuo, dada a transformação, que à altura se processava, na maneira de se perceber a Antiguidade. Aos poucos, a velha querela entre "antigos" e "modernos" vai-se alargando para incluir outras categorias, como o "arcaico" e, mais adiante, o "primitivo", cuja formulação depende efetivamente da experiência americana.

Recordemos que Grandjean de Montigny, laureado com o Grand Prix de Rome em 1799 e, habilitado, portanto, a realizar o seu Grand Tour por Itália, escolhe deixar-nos, desta viagem, os registros de sua passagem pela Toscana, recolhidos em seu *Architecture*

330 "Notarei apenas que estas foram as impressões recebidas durante sete anos de residência naquele país onde, em contato com a juventude que me soube conquistar, com os artesãos no exercício da minha profissão de engenho e arquiteto, e com a mais seleta sociedade pela minha posição, tive toda a facilidade para estudar os usos, os costumes e a sociedade do país." *Ritratti messicani* (Cavallari, 1865, p. 35, tradução livre da autora)

toscane, ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, elaborado em parceria com o seu colega e companheiro de viagem Auguste Pierre Famin e publicado em 1815. A preferência, em diversos dos enquadramentos eleitos, por uma arquitetura rural imersa na paisagem, revela, para nós, o gosto pelo "arcaico" ou – acréscimo nosso – "pitoresco". É assim que nos podemos dar conta da atenção preliminar, daquele que se tornaria o professor de arquitetura no Rio de Janeiro, ao passado enquanto acúmulo de fragmentos. É bastante provável que Porto-alegre tenha conhecido as referências trazidas por seu mestre acerca da Toscana medieval e renascentista, em uma formação que reunia, no cotidiano do ateliê, as dimensões teórica e prática, conforme nos ensina Helena Uzeda (2000).

Margareth Pereira contrapõe, então, ao Grand Tour da Itália, o Grand Tour da América, de maneira que a cena americana estaria em oposição, agora, às ruínas romanas, radicalizando a transformação epistemológica em curso já efetivamente anunciada em uma obra como *Le mura di Roma* e apenas timidamente ensaiada em *Le antichità della Sicilia*. A América reeduca os sentidos porque nela, é fato, aprofundam-se estranhamento e diferença. O fundamento desta mudança parece ser a rearticulação do tempo e, por consequência, do espaço. Novidade que exigiria, em última instância, a revisão da própria noção de história. O passado, da maneira como se havia apresentado até a altura, isto é, enquanto plêiade de exemplos passíveis de repetição, está agora morto, arruinado. E é justo esta consciência o que provoca a abertura, na passagem entre séculos, de uma "brecha do tempo", para adotar os termos de François Hartog (2021). A história é agora tomada enquanto campo de possibilidades para a rearticulação daquele passado, já então moldável a partir dos projetos de futuro.

-

Em 1864, Cavallari deixa a Cidade do México para retornar à Palermo natal. Deste seu longo Grand Tour na América, chegam até nossos dias os *Ritratti messicani del Dr. Saverio Cavallari*, de 1865, relato de viagem que nos dá a conhecer as impressões gerais do arquiteto e professor, que havia despendido sete anos no país americano. Estamos diante de uma postura a que poderíamos denominar de gênero ou, mais especificamente, "costumbrista", posicionada entre o exotismo e o racionalismo científico da etnografia. Valendo-nos das palavras de Jean Starobinski[331], em experiências deste tipo, o poeta ou

[331] Jean Starobinski (1920-2019) foi um historiador das ideias, da literatura e da medicina e crítico literário e das artes visuais nascido em Genebra. Atuou como professor na Universidade Johns Hopkins, na Universidade da Basiléia e na Universidade de Genebra. Seus interesses de pesquisa foram muito variados, destacando-se o estudo de autores clássicos, com ênfase nos de língua francesa, e sua particular atenção ao século XVIII.

o pintor – o homem sensível, enfim – "não tem o direito de subtrair-se ao mundo que o cerca…." (Starobinski, 1989, p. 190)

Quando deixa a capital mexicana, Cavallari é já um homem maduro, que conta então 54 anos de idade. Muito o separa, portanto, do jovem desenhista formado nas jornadas pela Sicília, integrando as expedições arqueológicas comandadas por Pietrasanta. Havia já estudado e trabalhado em diferentes cidades europeias e contava, agora, com o prestigioso posto de diretor de uma das seções da academia americana. Mas a renúncia a seu "esilio volontario" (Cosentino, 2012, p. 70) – como ele mesmo designava a estada mexicana[332] – é iminente em virtude da crise que, outra vez, vem assolar a Academia: desde 1860, o estabelecimento não podia mais contar com os fundos da Lotería de San Carlos, que apresentava dificuldades de ordem financeira desde 1858 [333]. Em consequência, vê-se obrigado a aceitar um ordenado menor que aquele acordado em seu primeiro contrato e, ainda assim, a instituição não lhe paga com a regularidade devida. Dívidas se acumulam até que a situação se torna insustentável[334]. Contribui, além disso, para a decisão de retorno, seu autoritário e inesperado desligamento quando da intervenção francesa, condição que se reverte com a chegada ao poder do imperador Maximiliano I, mas que lhe torna muito evidente a instabilidade política no México e, por consequência, a fragilidade de sua posição enquanto diretor e docente.

Deixando o país que o havia acolhido quase uma década antes, pelo qual nutria profunda simpatia e que lhe havia permitido pôr em prática suas ideias acerca da educação do arquiteto, Cavallari atravessa novamente o Atlântico. Graças ao antigo companheiro Michele Amari, que agora ocupava o respeitável posto de Ministro d'istruzione pubblica del Regno Italiano, assumia, no mesmo ano de sua chegada, a direção da Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia. Já estabelecido, apresenta-nos uma espécie de

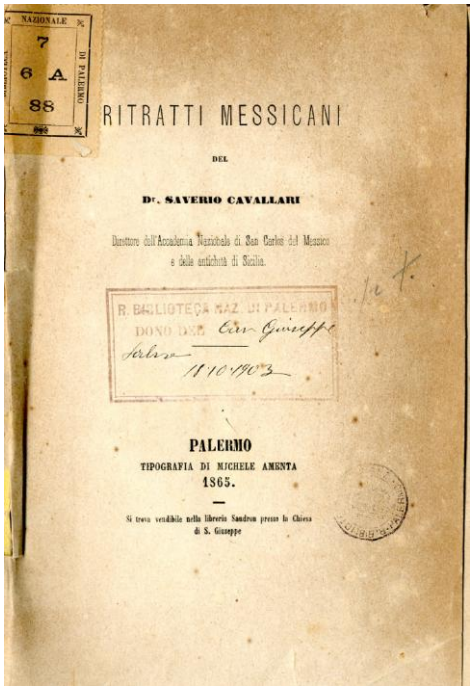
[332] "Del resto, anche le sue successive scelte professionali sono dettate innanzi tutto da motivazioni politiche: l'allontanamento da Palermo e il consegeuente trasferimento a Milano nel 1854 sono infatti legati a problemi con il governo borbonico, sorti in seguito a una denunzia anonima circa la sua posizione politica. Anche la permaneza di sette anni a Città del Messico è per lui un esilio volontario, motivado dalla convinzione che quella fosse un'epoca difficile per poter coscienziosamente occupare un posto pubblico tanto in Sicilia que in Lombardia." (Cosentino, 2007, p. 14-15)

[333] As relações entre a Lotería e a instituição para o ensino das belas artes, incluída a crise a que aqui nos referimos, podem ser mais bem compreendidas em *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos. 1841-1863* (1986-1987).

[334] A gravidade da situação em que se encontra o professor siciliano pode ser constatada nas cartas escritas ao amigo Michele Amari, desde a Cidade do México, nas seguintes datas: 28 de janeiro de 1862, 23 de março de 1862, 22 de abril de 1863 e 4 de outubro de 1863, todas elas transcritas por Gabriela Cosentino. Seu desgosto e apreensão são particularmente evidentes nas duas últimas correspondências: "Vi pregherei, caro Michele, dirmi francamente la vostra idea, e se potrete com giustizia ajutarmi tanto sopra l'assunto di Messico presso il Ministero di affari esteri, come per il mio avvenire al retorno in Italia. Il governo messicano mi deve quasi 35mila franchi. Nel mio Paese credo avere qualche diritto per essere considerato, senza questo credo che sono un uomo interamente perduto e disgraziato." (Cosentino, 2012, p. 71) e "È triste mio ottimo amico vedersi all'età di 50 anni dopo aver fato una vita di penosa laboriosità essere obbligato di domandare qualche cosa. Creda che il mio orgoglio lo repugna e lo fo' solamente con la speranza di essere utile, senza di ciò mi sento ancora vigore bastante per affrontare lavori materiali di un ordine triviale per la mia sussistenza." (Cosentino, 2012, p. 73)

representação arqueológico-etnográfica do México que lhe havia tocado conhecer, manifesta através da escrita: os seus *Ritratti messicani* (Figura 37). Apresentando-se, ainda, como diretor em San Carlos, o autor não lança mão de desenhos, postura curiosa se considerarmos sua longa e íntima relação com essa forma de expressão.

Figura 37: Francesco Saverio Cavallari; *Ritratti messicani del dr. Saverio Cavallari*; 1865; capa.



Fonte: Cavallari, 1865, capa. Acervo da Biblioteca centrale della Regione siciliana "A. Bombace" Collocazione 7 6.A.88; Inventario 000202262 / 1 v.

O primeiro capítulo da pequena obra[335] está dedicado à descrição das características do território, incluindo seus aspectos geomorfológicos – a geografia física –, a vegetação, o clima. Cavallari trata dos vulcões e das estradas, das particularidades da paisagem que, tanto em sua dimensão natural quanto construída parece deixá-lo impressionado:

> Una corona di montagne disposte in una grande ellisse chiude la Valle. Al lato Orientale sorgono il Popocatepetl e l'Iztaccihuatl, alle cui falde un nero strato di lave cuopre la gibbosità dei monti, e si estende, verso il Nord sopra Texcuco, ed al Sud sino a Acuzco, monte coperto d'innumerevoli coni di Vulcani.[336] (Cavallari, 1865, p. 10)

E mais adiante:

[335] Compõem-na as seguintes partes, a que Cavallari denomina, justamente, "ritratti": (i) *Lineamenti del paese*; (ii) *Popolazione e sue caratteristiche*; (iii) *Schizzi de* los pronunciamentos *dopo l'indipendenza*; (iv) *Comonford e la seconda rivoluzione politica*; (v) *La reazione i liberali e Juares con la sua* camerilla; (vi) *Ultimi successi e l'intervenzione francese*.

[336] "Uma coroa de montanhas dispostas numa grande elipse fecha o Vale. No lado oriental erguem-se o Popocatepetl e o Iztaccihuatl, em cujas encostas uma camada negra de lava cobre a saliência das montanhas e se estende para o norte acima de Texcuco, e para o sul até Acuzco, uma montanha coberta por inúmeros cones de vulcões." (Tradução livre da autora)

> Tuttora nelle sue vicinanze [do lago de Texcoco] esistono le così dette *Chinampas* specie di giardini galleggianti sull'acqua, ultimo avanzo della industria agricola di quella intelligente razza di *los Aztecas* che gli Spagnuoli abrutirono con la croce en una mano, e la spada ed il capestro nell'altra.[337] (Cavallari, 1865, p. 11-12, itálicos no original)

Considerados, no entanto, os nossos objetivos nesta tese, o segundo capítulo da pequena obra, intitulado *Popolazione e sue caratteristiche*, é o que se nos apresenta como mais relevante. Nele, o autor descreve as civilizações de um México pretérito[338] e menciona as cidades encontradas quando da chegada dos espanhóis – Texcoco, Tlaxala ou Tenochtitlan – empresa que, aliás, critica com veemência e cuja complexidade sabe observar: "Il crocifisso e la miracolosa immagine della Vergine del Pilar ingrandivano la lunga schiera degl'idoli adorati dagl'indigeni, ma il Cristo rimase come il Dio Salvadore. Tuttora nelle abitazioni apparte di taluni indigeni nascondono gl'idoli all'avvicinarsi di un Sacerdote."[339] (Cavallari, 1865, p. 13). Vai-se nos revelando, assim, um sujeito de acentuadas inclinações liberais, aqui inflamadas – é bem provável – pela resistência à presença espanhola na Sicília. De fato, tais inclinações não são propriamente uma surpresa considerado o entusiasmo que manifestara, anos antes, ao integrar, como revolucionário de primeira hora, as fileiras do 1848 siciliano. Em muitos aspectos, sua postura deve ter sido de difícil conciliação em um ambiente conservador como aquele que caracterizava a San Carlos da década de 1850[340].

Descreve os monumentos – esta a palavra que emprega – daquelas civilizações originárias, bem como as soluções técnico-construtivas adotadas em sua execução: o adobe era o mesmo material encontrado nas antigas cidades de Nínive e Babilônia. Admira-os, os monumentos, não apenas pelo engenho construtivo de que são testemunha, mas também pelos acabamentos e soluções formais que os configuram[341]. A

---

[337] "Ainda hoje, nas suas proximidades [do Lago de Texcoco], existem as chamadas *Chinampas*, espécie de jardins flutuantes sobre as águas, último remanescente da indústria agrícola daquela raça inteligente de *los Aztecas* que os espanhóis brutalizaram com a cruz em uma mão e a espada e a forca na outra." (Tradução livre da autora)

[338] "*Gli Aztechi, e quelli Cholula e di Tlaxala erano i più civilizati. I Taraschi del Mechoacan di costumi docili ed industriosi, come ancora i Zapotechi, i Totonachi, Chapanechi, i Mixtechi ed i Mayas del Jucatan formavano il grosso delle antiche popolazioni.*" (Cavallari, 1865, p. 27, nota de rodapé 2, itálico no original)

[339] "O crucifixo e a imagem milagrosa da Virgem do Pilar ampliaram a longa linha de ídolos adorados pelos indígenas, mas Cristo permanece como o Deus Salvador. Ainda, nas casas, à exceção de alguns indígenas, escondem-se os ídolos quando se aproxima um sacerdote." (Tradução livre da autora)

[340] O professor Hugo Ávila comenta, inclusive, sobre os esforços de Cavallari, já ao final de sua estada, para tornar os liberais mais próximos à San Carlos: "En sus últimos meses en el país, el italiano intentó atraer el interés del Partido Liberal hacia la academia, destacando la influencia que las bellas artes ejercen sobre las ciencias y su papel como indicador del nivel de civilización alcanzado por la sociedad; de hecho, llegó todavía más lejos, al ubicar el dibujo como la base de toda la educación pública. Abonaba así, sin proponérselo, el terreno para Rodríguez Arangoiti, pues, para construir el vínculo entre progreso nacional y un impostergable subsidio estatal a las artes, recurrió a la arqueología." (Ávila, 2021, p. 253)

[341] "L'artifizio costruttivo di tali monumenti però, non si ammira solamente per quel lungo e penoso lavoro, ma per lo sviluppo delle forme, per le opere di finimento, ed in particolare per i rivestimenti di stucco nell'interno dei Tempî e Palazzi come p. e. in Palenque nella provincia di Ciapas, in quelli di Oaxaca ed in Xochicalco al Sud di Messico presso Cuernavaca dove le pareti sono rivestiti di finissimi e duri stucchi con

certa altura, informa-nos que ele mesmo se havia enveredado em uma empresa arqueológica: fora responsável pela descoberta de túmulos próximos à antiga cidade de Texcoco, em 1860, ocasião em que encontra uma máscara que leva consigo à Itália[342].

O ponto alto dos retratos de Cavallari, para nós, é o que anuncia um deslocamento da história em direção a outro conjunto de referências tomadas a partir da estratégia da comparação. Na concepção do estudioso, grupos étnicos de distintas proveniências teriam habitado o México pré-hispânico e, investigando a origem dos monumentos que ali havia conhecido e os costumes observados na convivência cotidiana com os mexicanos, aproxima-os ambos ao Hindustão. Registra a hipótese, então em voga, colocada pela arqueologia coeva, da ocupação da porção Norte do continente americano através do Pacífico:

> Se accertati sono gli studi di moderni Archeologi i quali, come abbiamo già detto, dalla spiegazione di alcuni dipinti vedono l'invasione di una razza proveniente dell'Oceano Pacifico che nel XI secolo penetrava per la California nel Messico: si deve conchiudere che i Tultechi e gli Aztechi discacciarono le antiche razze verso Tabasco, Chiapas ed il Jucatan.[343] (Cavallari, 1865, p. 19)

A narração do episódio da invasão espanhola deixa entrever a grandeza da cultura material pré-hispânica no pensamento de Cavallari: Tenochtitlan reuniria, naquele momento, trezentos mil habitantes em torno do principal Teocali, isto é, a casa de deus, onde a entidade associada à guerra, Huitzilopochtli, colocava-se sobre uma pirâmide de cinco planos, com 114 pés de altura e uma base com 198 pés de largura. Vitoriosos os espanhóis e, em consequência, obrigados os indígenas a cultivar a terra e a escavar as riquezas de ouro e prata, acabam por esquecer os ofícios tradicionais, herdados de seus antepassados, e assim as novas cidades surgem com padrões arquitetônicos outros, importados e implantados às custas da destruição "[...] dei loro idoli, dei bei giardini, dei tempî e dei palazzi dell'antica gente messicana."[344] (Cavallari, 1865, p. 23).

---

figure ed ornati in rilievo, o graffite con somma diligenza, ed anche dipinte con vivi ed invariabili colori." (Cavallari, 1865, p. 17-18)
Não podemos afirmar, com segurança, que o professor tenha viajado a todas as localidades que menciona, pois, em nota de rodapé à página 18, cita obras de autoria de Waldech e Humboldt. Nas notas seguintes, referencia também uma série de outros autores, ao fazer menção às diversas soluções construtivas estudadas.

[342] Em outra carta a Michele Amari, escrita em Palermo, a 13 de novembro de 1866, o arquiteto faz menção ao artefato: "Per l'amico Cav. B.[artolomeo] Gastaldi ho preparato un regalo ma non saprei come spedirlo. È il modello in gesso della maschera figurata da me scoperta al Messico, e siccome pria di spedirla a Londra o a Berlino per venderla ne ho formato talune copie per regalarli agli amici che fanno raccolte di cose simili, una è per lui. Questo sarà il più bel modello per la sua raccolta cominciata a Torino nel Collegio al Valentino." (Em conformidade com o que transcreve Cosentino, 2012, p. 82-83)

[343] "Se estiverem corretos os estudos dos arqueólogos modernos que, como já dissemos, pela explicação de algumas pinturas, veem a invasão de uma raça vinda do Oceano Pacífico, que no século XI penetrou na Califórnia pelo México: deve-se concluir que os toltecas e os astecas conduziram as antigas raças em direção a Tabasco, Chiapas e Iucatã." (Tradução livre da autora)

[344] "[...] dos seus ídolos, dos belos jardins, dos templos e palácios do antigo povo mexicano." (Tradução livre da autora)

Ao atribuir valor e legitimar os elementos componentes de uma cultura não ocidental, ressaltando o equívoco de sua substituição pelas referências dos invasores, Cavallari dá, a nosso ver, um largo passo para a construção de um "regime moderno de historicidade"[345]. De nossa leitura, pudemos depreender que o tom de "exotismo" está ausente do livro e – ousamos arriscar – mesmo a noção de "pitoresco". O italiano reconhece sim a diferença, mas parece disposto à complexa tarefa do honesto entendimento. Agindo, talvez, mais como cientista-arqueólogo que como artista-poeta – e daí, possivelmente, sua opção pelo registro escrito – afasta-se tanto do espanto do estrangeiro viajante quanto do ufanismo dos nacionais.

É preciso, porém, reconhecer a manobra realizada como um exercício de seu próprio tempo, admitindo que ela não se poderá dar de uma só vez, mas, ao contrário, consistirá em processo lento, gradual, que exige, para firmar-se, a contribuição de muitas inteligências. Em seu trabalho, o professor siciliano classifica os indígenas que habitavam o território mexicano como "civilizados", diante dos aprimorados testemunhos materiais remanescentes, e os contrapõe àqueles que ocupavam o território dos Estados Unidos, que qualifica como "selvagens". A concepção evolucionista das sociedades humanas pode ser confirmada no discurso que profere quando da distribuição de prêmios aos estudantes de San Carlos, em princípios de 1862:

> No hay pueblos, em toda la tierra, que **llegados a cierto grado de civilización, no conozcan las artes**. Los antiguos de la América, aunque separados por el grande océano del antiguo continente, tenían conocimientos artísticos y monumentos admirables de arte, en los cuales no sólo brilla la historia y la potencia de las dinastías, sino que aun dan una idea bastante exacta de sus conocimientos astronómicos, y del estado de su industria, que les permitía labrar materias de difícil trabajo, que representaban figuras capaces de competir con las de Nubia y la Abisinia, fábricas, utensilios y figuras admirables de barro cocido, y trabajar materias como el pórfiro verde y otras piedras duras. Se ve, además, que el hombre no imita a otro hombre, y que progresa, no por instinto animal sino por su propia potencia intelectual que lo hace libre e independiente.[346] (Em conformidade com o que transcreve Prampolini, 1997B, p. 83, grifo nosso)

[345] Vale, novamente, recorremos ao que nos ensina Maria Cecília Londres Fonseca: "Na concepção moderna de história, a idéia de desenvolvimento, de evolução leva à superação da noção de *cânone* e à afirmação do valor específico de cada período, em função do ponto de vista contemporâneo a cada momento histórico. O lugar, o tempo e o sujeito da avaliação são, assim, relativizados. Esse fenômeno vai culminar, no século XX, com a emergência da consciência historiográfica. Novos campos do saber, como a antropologia, já nascem sob o signo do relativismo." (Fonseca, 2009, p. 66, itálico no original)

[346] "Não há povos, em toda a Terra, que, tendo atingido um certo grau de civilização, não conheçam as artes. Os antigos da América, embora separados pelo grande oceano do antigo continente, possuíam conhecimentos artísticos e admiráveis monumentos de arte, nos quais não apenas a história e a potência das dinastias brilham, mas até dão uma ideia bastante precisa de seus conhecimentos astronômicos e do estado de sua indústria, que lhes permitia esculpir materiais de difícil trabalho, que representavam figuras capazes de competir com as da Núbia e da Abissínia, fábricas, utensílios e admiráveis figuras de barro cozido e trabalhar materiais como pórfiro verde e outras pedras duras. Vê-se, além disso, que o homem não imita outro homem, e que progride, não por instinto animal, mas por seu próprio poder intelectual que o torna livre e independente." (Tradução livre da autora)

-

Quanto ao Porto-alegre que empreende o Grand Tour da América não é o mesmo do Grand Tour da Itália. O embate com os corpos do mundo que a experiência de formação em viagem lhe proporciona vem provocar, já em solo americano, um estranhamento de si e do outro. A "sensação de não estar de todo", no dizer de Flora Sussekind[347] (1990), o incômodo de ver-se outro numa paisagem que permanece a mesma indica uma mudança de outra ordem, de contornos íntimos.

São as interrogações trazidas na mala que permitirão, em nosso entendimento, a maturação do aprendizado em arqueologia com o mestre Nibby. Aprendizado que encontra seu auge nos diversos registros visuais da natureza brasileira que elabora durante a década de 1850. O problema é colocado talvez de forma mais simples em cenas em que o artefato humano é protagonista, que resultam muito mais próximas aos registros de William Gell (Figuras 38A e 38B). Aqui, sim, cabe bem a noção de "pitoresco" – ou de "arcaico" –, as ferramentas da arqueologia revelam-se úteis e o interesse está centrado sobre o fragmentário.

Figuras 38A e 38B: Manuel de Araújo Porto-alegre; *Estudo de interior* (atribuído); sem data; grafite e aguada de sépia sobre papel, 21,2x29,9cm e William Gell; tavola II (*Mura Capitoline*); 1820.

[347] Flora Süssekind é professora associada no curso de estética e teoria do teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e integrou o Centro de Pesquisas da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Tem-se dedicado a estudar a historiografia literária e teatral, a cultura oitocentista brasileira, a produção cultural contemporânea, as relações entre as artes e entre arte e técnica e as formas diversas de intervenção crítica.

Fontes: Álbum de Manuel de Araújo Porto-Alegre, coleção Martha e Erico Stickel, acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/904>. Acesso em: 4 jan. 2026. E acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR, fotografado pela autora.

Mas é na observação atenta da natureza, tão basilar para a construção de um repertório visual que corresponda a uma ideia de Brasil, que se torna patente a contribuição não propriamente da arqueologia enquanto disciplina, mas da colocação em prática de um olhar arqueológico, formado no Grand Tour da Itália e *trans-formado* no Grand Tour da América. Experimentada primeiramente em seu fazer enquanto poeta – lembremos da publicação do poema *O Corcovado* em 1847[348] – encontrará expressão importante em seus registros visuais (Figura 39). Dos vários estudos que elabora[349], o de maior relevância é, certamente, a *Floresta virgem*, de 1856[350] (Figura 40), construída enquanto exercício de crítica às imprecisões botânicas que o artista denuncia na tela *Fôret vierge du Brésil*, de autoria do conde Charles de Clarac (1777-1847) e exposta no Salão do

[348] Conferir a nota de rodapé nº. 106.
[349] Em *A vingança de Pinta-monos: por uma reavaliação de Araújo Porto-alegre como artista*, Rafael Cardoso (2014), partindo das críticas à obra visual do artista brasileiro, coloca para si o desafio de examiná-la, tomando por objeto sua produção sobre papel (desenho, aquarela, sépia e litografia), pouco estudada em comparação aos óleos. Percebe, então, que o artista se sentia muito mais à vontade, alcançando, em consequência, melhor desempenho, nos registros menores e mais espontâneos que naqueles de pintura histórica, o mais importante gênero pictórico em sua época e para o qual fora nomeado professor quando de seu retorno ao Brasil.
[350] Litografada por Antônio de Pinho Carvalho (?-1895) e incluída no álbum *O Brasil pitoresco e monumental*, de Pieter Godfred Bertichen (1796-1866). (Kovensky; Squeff, 2014)

Louvre de 1819[351]. Uma preocupação que exige, do brasileiro, vastos conhecimento e disposição, obrigando-o, por um lado, a transitar por disciplinas como a botânica, a geologia ou a biologia e, por outro, a ser portador de uma vontade de representação minuciosa das espécies vegetais e da fisionomia geral do conjunto. Na *Floresta virgem*, diante da presença da natureza – Jean Starobinski falará em uma "potência esmagadora da natureza" (1989, p. 185) – flerta-se mesmo com o sublime[352].

Figura 39: Manuel de Araújo Porto-alegre; *Estudo de vegetação*; sem data; aquarela e nanquim sobre papel; 36,8x26,5 cm.

Acervo Artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, aquisição por transferência do Museu Júlio de Castilhos, 2021. Números de registro: 4899. Fotografado por Raul Holtz.

[351] Mas o conde de Clarac, que havia integrado a missão diplomática do duque de Luxemburgo (?-?), que o rei Luis XVIII (1755-1824) enviara ao Brasil, é elogiado no *Diário "histórico e administrativo" da gestão de Porto-Alegre frente a Academia de Belas Artes - 11/05/1854 (posse) até 10/09/1857*. Mais adiante, entretanto, Porto-alegre posiciona-se contrariamente a que pintores estrangeiros representem a flora brasileira: "As florestas virgens que aqui vimos do Sr. Buvelot erão incomplectas, e tinhão aquelles mesmos deffeitos que o Sr. Conde de Castelnaux encontrou na do Conde de Clarc. O toque da folhagem das arvores, das parasitas, das bromelias, das gramineas ou taquaras, e das plantas aquaticas não era exacto, nem a collocação d'estas plantas localisada convenientemente: ha deffeito na forma geral e caracteristica, ha desproporção entre sua grandesa, e infidelidade no typo geral que especifica as regioens intertropicaes." Conforme anteriormente registramos, o diário pode ser consultado no Museu Histórico Nacional (MHN); coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Cadernos - Plca; notação PLca23 - 039562; 01 caderno de capa dura; não paginado.

[352] Vereda que encontra condições de aprofundamento na paisagem mexicana, diante da presença de um Popocatepetl em toda a sua potência destrutiva. Não por acaso, o maior nome da pintura mexicana da segunda metade do Oitocentos é um pintor de paisagem, José María Velasco (1840-1912), formado e membro do corpo docente de San Carlos.

Trata-se, em última instância, de uma interrogação: onde nos caberia inserir, tomada uma concepção tradicional de passado que, agora, se desloca continuamente para trás e, por consequência, estabelece-se enquanto esteio para a construção das narrativas adiante? É preciso uma larga manobra, que nos possa situar antes mesmo do tempo histórico. É a "paisagem sem tempo" de que nos fala, uma vez mais, a professora Sussekind (1990). Estão assim colocadas as condições para que se possa enunciar a noção de "primitivo", preparada desde os primeiros contatos entre Europa e América, mas que agora vem posicionar-se ao lado das tradicionais categorias de "antigo" e "moderno".

Figura 40: Manuel de Araújo Porto-alegre; Antônio de Pinho (gravador); *Rio de Janeiro. Floresta virgem*; c. 1856; litografia sobre papel, 18,6x27,6 (mancha) e 31,7x45,0 (suporte).

Fonte: Acervo de Iconografia, Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19260/rio-de-janeiro-floresta-virgem>. Acesso em: 6 jan. 2026.

Na viagem à Itália, portanto, parece tornar-se evidente, para Porto-alegre, a impossibilidade de repetição do passado. Se cada tempo e cultura são únicos, será único, também, aquilo que cada tempo e cultura produzirão. Mas é em seu retorno à América que o passado se consolida, efetivamente, como possibilidade de exercício livre. E é assim que este passado poderá ser redesenhado. Aliás, é premente que o seja. Caminha-se, por consequência, no sentido de um esforço de seu reposicionamento em relação ao presente, configurado, necessariamente, a partir de uma reflexão acerca das intenções de futuro, que agora se colocam em jogo.

Não por acaso, a querela entre Porto-alegre e o professor de pintura de paisagem Augusto Müller (1815-1883) em torno da disciplina *Paisagem, flores e animaes*, já examinada por Squeff (2004) e Avolose (2014), converter-se-á em um dos temas mais controversos da reforma Pedreira na Aiba[353]. A intenção, pelo novo diretor, de incluir no programa da cadeira a técnica da aquarela, com vistas a capacitar o pintor para trabalhar ao lado do botânico e do naturalista, é veementemente refutada por Müller, que se sente atingido na esfera pessoal. Documento ainda pouco estudado, porque não transcrito pelo professor Galvão, é a resposta formulada pelo professor de paisagem à crítica de Porto-alegre, que localizamos no *Diário "histórico e administrativo" da gestão de Porto-Alegre frente a Academia de Belas Artes - 11/05/1854 (posse) até 10/09/1857* – a que há pouco nos referimos – e que transcrevemos integralmente no Apêndice A desta tese[354]. Se, para Porto-alegre, "Os nossos paisagistas devem ser americanos, por que da naturesa da America, e particularmente da do Brasil, é que tirarão a sua gloria e o seu pão.", Müller rebate que "[...] os principios elementares da arte tem uma so patria, e essa é o Mundo: e para refutar esta proposição, basta-me apontar o Sr. Motta[355] que, não so estudou a

[353] Sobre a pintura de paisagem tomada enquanto gênero menor e a aquarela, como técnica inferior: "A aquarela, gênero intimista e de rara maleabilidade, vai conhecer um surto singular na Inglaterra [na passagem do século XVIII para o XIX], com Paul Sandby, Alexander Cozens e seu filho John Robert, com Francis Towne, precursores de Girtin, de Constable e de Turner. O aquarelista sente-se tanto mais livre quanto a paisagem segundo o modelo natural passa por ser uma arte inferior. Os Salões acadêmicos de Paris e de Londres quase só acolhem 'paisagens compostas' – paisagens heróicas, paisagens idílicas – onde o pintor utiliza e recompõe em ateliê (para transformar a natureza 'bruta' em 'bela natureza') os elementos disparatados recolhidos ao vivo. **O aquarelista, por ser menos altamente avaliado, é mais dono de sua arte**." (Starobinski, 1989, p. 189, grifo nosso)
Vale, também, recorrer à instigante interpretação do professor Eduardo Báez Macías: "En estos mismos años y en correspondencia con el gusto de una burguesía en ascenso, nació la necesidad de ir liberando a la pintura de los géneros de historia y religión, para llevarla a temas de realismo cotidiano. Este fermento culminaría con la **destrucción de la jerarquía de los géneros** (desacralización de los géneros) **de la misma manera que la Revolución de 1789 culminaría con la destrucción de la sociedad de clases**." (Macías, 2009, p. 18, grifo nosso)
Ainda sobre o tema, recordo a mesa *Impressionism and the Longue Durée of Empire*, que teve lugar na 112ª. conferência anual da College Art Association (CAA), realizada em fevereiro de 2024, na cidade de Chicago. Organizada e coordenada pelos pesquisadores Alexis Clark, da North Carolina State University, e Simon Kelly, do Saint Louis Museum, a sessão pretendia discutir o Impressionismo enquanto fenômeno global. A partir da teoria pós-colonial, pretendeu-se tratar o movimento a partir de suas qualidades como linguagem traduzível e flexível, capaz de adaptar-se a diferentes conjunturas (conferir Clark; Kelly, 2024). As comunicações desenvolveram-se a partir de casos geograficamente tão distintos como os do País de Gales e da Tailândia. Durante o debate, a certo momento, uma pessoa da audiência questionava por que teria sido o movimento tão bem aceito e empregado como instrumento para acolher anseios nacionalistas em localidades tão diversas. À altura, não se chegou a uma resposta, mas minha hipótese, que deriva diretamente do que tenho investigado no âmbito desta tese, é que, ao afastar-se das referências canônicas para o universo da pintura acadêmica e refutar histórias "alheias", compondo um novo "regime de historicidade", nessa linguagem, puderam-se acomodar elementos visuais dos mais diversos matizes. Sobretudo na pintura de paisagem, a natureza substitui a tradição, a partir do olhar objetivo do pintor-cientista. Não por acaso, como nos recorda Rafael Winter (2007), um esforço de conceituação da paisagem começará a ser empreendido justo nesse século XIX, no universo da geografia.
[354] Cabe a nota de que a professora Cybele Vidal Fernandes (2001) menciona e transcreve a resposta de Müller em sua tese de doutoramento.
[355] Agostinho José da Motta (1824-1878) alcança papel central no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, ao retornar, em 1856, do pensionato em Roma. Sua formação nesta cidade, sob a batuta de Jean-Achille Benouville (1815-1891), será pautada na tradição de Claude Lorrain (1600-1682) e Nicolas Poussin (1594-1665).

paisagem na Europa, como tambem principiou pelo systema – rotineiro, – e no entanto é artista Americano, e pinta o nosso paiz com verdade!!".[356]

Revela-se, aí, para além de uma contenda pessoal, um debate fecundo acerca do que significaria ser, para as duas personagens, um pintor "americano". A natureza passa, então, ao centro da discussão também no desenho da reforma. Mas a atitude patriótica, que beira o ufanismo, do poeta-pintor de paisagem estende-se àquela do historiador: é preciso lembrar que, também na década de 1850 e, mais especificamente, em 1856 – mesmo ano de sua *Floresta virgem* – Porto-alegre conduz a empresa a que denominou *Iconographia Brazileira* (1856), ápice, como se sabe, de seus projetos com vistas à construção de uma história da arte nacional.

CONECTAR OS DOIS LADOS DO ATLÂNTICO

Johnni Langer (1999), que nos auxiliou em nossa aproximação à conformação da arqueologia moderna enquanto campo científico, ajuda-nos a delimitar o aparente contrassenso dos fenômenos que, neste capítulo, colocamos sobre a mesa. Segundo o autor, no século XIX, as relações entre arqueologia clássica e colonialismo europeu tornam-se indissociáveis. Se, por um lado, em termos operativos, as escavações passam a ser financiadas por órgãos culturais ligados a instituições políticas[357], por outro, nas mais distintas localidades, desde a Grécia até o México, os nacionalistas recorrerão às mesmas pesquisas arqueológicas para reforçar uma noção de consciência nacional. Dessa maneira, o método científico de investigação do passado, ao mesmo tempo em que legitima a dominação colonialista, auxilia na construção das bases para a liberdade nacional. Em certas circunstâncias, era mesmo preciso driblar o racismo e o determinismo geográfico. Hugo Ávila (2021) explica-nos que, no caso mexicano, pelo menos em um primeiro momento, os estudiosos buscaram refúgio em um monogenismo que não contrariasse o credo católico, procurando justificar a complexidade sociocultural de certos grupos étnicos em seu território através de processos migratórios que envolvessem egípcios, judeus ou etruscos, hipótese que afastava o rótulo de inferioridade

[356] Incompreendidas as intenções do diretor, será ele alvo de ácida crítica, que fica patente em um folheto como o *Álbum de Pintamonos*, cuja autoria é atribuída a Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (1816-1863). A elevação de Teive à posição de professor da cadeira de pintura histórica, em 1857, leva Porto-alegre a solicitar a sua exoneração, uma vez que a considera ilegal. Elaborado, provavelmente, em 1856, o álbum está, hoje, no setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e pode ser visualizado em <https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Acesso em: 4 jan. 2026.

[357] Com seus exemplos, o autor fornece-nos uma breve cronologia da organização destas mesmas instituições: "[...] o Instituto do Egito (1798); Museu Nacional de Antiguidades de Copenhage (1818); Instituto di Corrispondenza Archeologica (1829); Instituto Arqueológico de Berlim; Sociedade de Arqueologia Grega (1835); Ecole Française D'Archéologie (1846)." (Langer, 1999, p. 105-106)

racial atribuída aos indígenas americanos, outrora percebidos por europeus e *criollos* a partir das chaves da fantasia e do exotismo.

Esta atitude inventiva, derivada, em última instância, de uma vontade comum de pensar a história como espaço de ação, tem sido, não raro, obliterada na historiografia. No dizer, por exemplo, de Luciano Patetta,

> [...] a erudição e a filologia (onde se fizeram grandes progressos) constituíram um entrave evidente, quase uma paralisação da criatividade: as numerosas escolhas estilísticas possíveis pareceriam denotar uma época de grandes liberdades, quase anárquicas; entretanto, a elas correspondiam, sob o ponto de vista do projeto, uma prudência e uma timidez enormes; [...]. (Patetta, 1987, p. 15)

Talvez, estas interpretações, porque rebaixam a segundo plano a ação concreta dos sujeitos, afastem-se daquilo em que consistia o fazer científico à altura. É preciso pensar em um homem como Manuel Francisco Álvarez, o discípulo dileto de Cavallari que, em 1900, publica seus estudos sobre as ruínas de Mitla[358], cidade de origem zapoteca, ou o olhar de Porto-alegre que "ensina" sobre a natureza de sua terra ao pintor francês, sem falar na pintura de paisagem de um José María Velasco[359]. É preciso atentar para as conexões e para os intercâmbios que aí ocorrem e daí derivam. Neste sentido, parece haver ainda muito o que estudar, na pequena escala, enfatizando mais as trocas de saber que as origens destes sujeitos que, no dizer de Torres Homem, foram "[...] feitos para o movimento, [...]."[360] De fato, foram muitos aqueles intelectuais – ele próprio um deles –

[358] *Las ruinas de Mitla y la arquitectura*. Publicada em 1900 pelos Talleres de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Hombres.

[359] Uma consciência propriamente "americana", tão evidente neste período, vai sendo informada, também, por esta abordagem de cariz filológico-arqueológico. Está ainda por ser estudada a caderneta de anotações "Archeologia da América", deixada por Manuel de Araújo Porto-alegre e salvaguardada, hoje, no acervo do Museu Histórico Nacional (MHN). Neste seu projeto, cuja data de elaboração desconhecemos, a ausência de acesso aos vestígios materiais – não há registros de que Porto-alegre tenha empreendido digressões pelo continente – é compensada por um esforço de aproximação entre as diferentes línguas através do ofício da tradução. Na caderneta, as folhas não são numeradas, mas identificadas por letras. Em cada uma delas, à maneira de dicionário, Porto-alegre vai trabalhando para traduzir termos concernentes a civilizações da América pré-colombiana, com ênfase nos grupos que ocuparam a América Média e a costa ocidental da América do Sul. Incorpora, assim, termos pertencentes a línguas nativas das Américas, como o quíchua, a língua falada pelos incas, ou náuatle, o antigo idioma dos astecas. Puro esforço de análise e afastamento da tradição, intenção em tudo alinhada à ideia de progresso, tão central para o período em que viveu, foi empresa deixada incompleta porque impossível mesmo de ser completada. O documento integra a coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Cadernos - PLca; notação PLca6 - 039545; capa azul.

[360] Lembremos da reduzida, mas existente, participação feminina nesta construção transcontinental de saberes. Penso, agora nos esforços de Maria Graham (1785-1842) para desvendar a natureza brasileira. Em seu diário sobre a viagem ao país, registra: "Não muito depois de ter instalado minha gente e ter colocado meus livros e minha secretária junto à única janela de vidros da casa, encontrei para mim mesma uma ocupação, para as muitas horas de solidão que previ me aguardarem. Sempre apreciara muito as flores e o esplendor da floresta virgem atrás de minha casa, naturalmente me atraiu. **Tomei emprestado do Ministro da Marinha um exemplar do Aublet e fiquei desapontada verificando que suas gravuras eram muitas vezes imperfeitas**, e que, em alguns casos ele tinha sido obrigado a estampar folhas, frutos e mesmo cálices secos, de muitas árvores das florestas, não as tendo encontrado na estação das flores nos seus lugares nativos. Resolvi fazer desenhos de tantas quanto pudesse, obtendo ao mesmo tempo espécimes secos para o Dr. Hooker, de Glasgow, ainda que não tivesse muitas instalações convenientes, sendo a minha casa muito úmida." (Graham, 1997, p. 112-113, grifo nosso)

que, no século XIX, formaram seu olhar e construíram suas poéticas em deslocamento entre Europa e América e vice-versa.

Assim, trazer para o primeiro plano a construção de saber ativada pela travessia do Atlântico significa atentar para uma cultura transatlântica que encontra condições de formulação justo nos processos de encontro, negociação e reconfiguração que caracterizam a interação entre culturas. Ao que nos parece, tanto para Porto-alegre quanto para Cavallari, os exercícios crítico e historiográfico só se poderiam colocar diante da dupla travessia do Atlântico, da ligação entre os dois hemisférios. A verve arqueológica conduziu à adoção de um vocabulário mais preciso e controlado, alcançando-se um nível maior de profundidade do conhecimento arquitetônico. Colocou-se, assim, como condição fundamental para o agir com liberdade em direção à construção de uma nova sintaxe. O audacioso alargamento que estes sujeitos promovem, condição para a formação de um passado operatório, dá-se diante da consciência da passagem do tempo e da possibilidade de rearticulação do tempo histórico que dela decorre.

Um pouco como a epifania em forma de queda do jovem Lucio Costa (1902-1998): "Lá chegando, caí em cheio no passado, no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi uma revelação: [...]" (Costa, 2018, p. 27). Palavras escritas quando do seu embate com os corpos da América, na viagem que faz à Diamantina, em 1924, exatos noventa anos depois, portanto, que o giro italiano de Porto-alegre. A atenção a certos problemas historiográficos tem uma senda mais alongada do que a literatura canônica sobre o tema tem-nos dado a ver. Como se sabe, Lucio Costa, nascido em Toulon, obtivera sua formação elementar entre Newcastle e Montreaux, em decorrência das constantes viagens de seu pai, Joaquim Ribeiro da Costa (1858-1937), almirante do corpo de engenheiros navais da Marinha brasileira. Falamos aqui, portanto, de homens cujas biografias se confundem com as muitas travessias que empreenderam, compulsória ou voluntariamente, e que os permitiram tecer compreensões particulares do outro e de si. Homens que, entre "colonização e globalização dos imaginários", para tomar de empréstimo aqueles termos de Roger Chartier (2001), foram agentes ativos na construção e enfrentamento das questões de seu próprio tempo.

CAPÍTULO 3

“REGIMES DE HISTORICIDADE” NAS BIBLIOTECAS[361]

“A MILANO IO AVEA TENTATO LOTTANDO DI ALLONTANARMI DAI PRECETTISTI E RICORRERE ALLE FONTI ORIGINALI ED ALLA RICCHEZZA E VARIETÀ DEI NOSTRI MONUMENTI ITALIANI CHE SONO LA GLORIA DELLA NOSTRA CIVILTÀ, MA QUEL MIO PROPONIMENTO SOLAMENTE LO POTEVA ATTUARE IN AMERICA ALL'ACCADEMIA DI S. CARLOS CON LA PIÙ BELLA COLLEZIONE DI FOTOGRAFIE E MODELLI, E SOPRA QUESTI DAVA LE LEZIONI.”[362]
FRANCESCO SAVERIO CAVALLARI, 1866

Depois de estudarmos as travessias transatlânticas, nos seus múltiplos sentidos geográficos e formativos, dedicamos este terceiro capítulo da tese a conhecer os livros que também enfrentaram essas mesmas travessias, na esteira dos sujeitos que as empreenderam. Faremos aqui uma primeira incursão pelos edifícios das academias para conhecer, dentro do que nos permitir a documentação salvaguardada, que objetos – e, a partir deles, que ideias – conduziram o ensino de história da arte e da arquitetura nas duas instituições. De fato, como bem revela a carta de 1866 enviada pelo arquiteto siciliano a seu amigo, Michele Amari, a ação reformadora dependeu, em última instância, de um conjunto de artefatos em que se apoiou a prática pedagógica. Assim, uma vez que não pudemos localizar as ementas das disciplinas propostas, tomamos por referência justamente os livros encomendados por Porto-alegre e Cavallari durante o período em que assumiram os postos de direção. Mas não só. Tanto quanto nos permitiram as informações arquivísticas, buscamos reconstituir e compreender as intervenções

[361] Alguns trechos deste capítulo foram publicados em *The Professional Training in the Fields of Architecture and Engineering in Nineteenth Century Mexico City and Rio de Janeiro: Institutions, Temporalities and Exchanges* (Koppke, 2026). O texto consiste em aprofundamento da comunicação de mesmo título apresentada na conferência *Learning Places*, organizada pelo grupo de pesquisa TechNetEMPIRE, do Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa, e realizada em formato híbrido, entre os dias 3 e 4 de fevereiro de 2022.

[362] “Em Milão, tentei lutar para me afastar dos precetistas e recorrer às fontes originais e à riqueza e variedade de nossos monumentos italianos, que são a glória de nossa civilização, mas só poderia implementar esse meu propósito na América na Academia de S. Carlos com a mais bela coleção de fotografias e modelos e, a partir desta, dava as lições.” (Tradução livre da autora). Carta de Francesco Saverio Cavallari a Michele Amari, escrita em Palermo e datada de novembro de 1866. O documento pertence ao Fondo Amari da Biblioteca centrale della Regione siciliana e o excerto foi aqui reproduzido em conformidade com o que transcreveu Gabriela Cosentino (2012, p. 89).

realizadas nos edifícios para abrigar as novas salas de leitura, com vistas a verificar se nos seria possível associar esses arranjos a um determinado regime de historicidade.

Assim, o capítulo está organizado em cinco seções. Na primeira, *Duas academias de belas artes nas Américas*, registraremos brevemente dados levantados em nosso processo de pesquisa com vistas a compreender a institucionalização do ensino de arquitetura – e, complementarmente, de engenharia – nas duas localidades estudadas. Uma história abrangente dessas instituições é tarefa já enfrentada por uma série de estudiosos da maior competência. Por isso, nossa intenção aqui restringe-se a discorrer resumidamente acerca dos processos de constituição da Aiba e de San Carlos, de maneira a situar os movimentos reformadores que se estabeleceram em meados do século. Entendemos que esses registros são necessários, ainda, para que se conheça, mesmo que sumariamente, os sistemas institucionalizados de formação que, à altura, encontravam-se disponíveis aos profissionais do campo da construção nas duas cidades estudadas.

No segundo tópico, intitulado *Antecedentes*, a partir da atenção a textos críticos publicados na década de 1850, procuramos exibir, ao leitor, a situação de crise em que se encontrava o ensino nos dois estabelecimentos. Cabe, porém, dizer que, também em Brera, do outro lado do Atlântico, a situação não era diferente. Ao que parece, uma solução para os problemas enfrentados e expostos nos periódicos da época não poderia ser colocada em prática senão no continente americano, origem da decisão de Cavallari de deixar a Europa.

Em seguida, a seção *As cadeiras de história da arte e da arquitetura* procura compilar, seja através da literatura ou de documentos inéditos, o que se sabe sobre as disciplinas criadas durante as reformas: *Historia das artes, esthetica e archeologia*, no caso brasileiro, e *Estética de las bellas artes e historia de la arquitectura demostrada con los monumentos*, no caso mexicano. É preciso indicar que os dados localizados são lacunares, uma vez que não há, para nenhum dos casos, papeis referentes aos primeiros anos de funcionamento dos cursos que nos permitam conhecer os conteúdos ensinados, situação ainda mais grave no cenário brasileiro, considerando-se o início tardio das aulas da referida cadeira.

Com vistas a justamente reduzir essa lacuna, dedicamo-nos, na seção seguinte, *Bibliotecas em reconstrução*, a conhecer as posturas de Araújo Porto-alegre e Saverio Cavallari no que concerne às duas bibliotecas, durante as ações de reforma. Para isso, em *Cruzar tempo e espaço I: novas salas de leitura*, estaremos atentos às intervenções físicas realizadas nos antigos edifícios para abrigar essas coleções de livros expandidas, procurando compreender o programa iconográfico relacionado à concepção desses espaços. Já em *Coleções transatlânticas*, a partir de pesquisa documental, buscamos

identificar as obras incorporadas aos acervos das duas instituições durante os movimentos de reforma. A partir desse levantamento, pudemos aceder a alguns dos antigos volumes, que hoje integram a Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ (EBAOR) e o fundo Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México. Para o estabelecimento brasileiro, debruçamo-nos, ainda, sobre o projeto proposto por Porto-alegre ao ministro Pedreira referente à criação de álbuns de desenhos e gravuras ilustrativos das transformações por que passou a produção de arte no país.

Por fim, em *Sobre a autoridade da história*, tecemos algumas considerações acerca do material apresentado e analisado ao longo do capítulo, mencionando-os, bastante sucintamente, como recursos das empresas imperialistas em andamento e, a partir daí, refletindo sobre os efeitos de tais empresas sobre as relações do campo arquitetônico com o seu passado.

DUAS ACADEMIAS DE BELAS ARTES NAS AMÉRICAS

Em 1959, o professor Mario Barata publicava um manuscrito inédito de autoria do francês Joachim Lebreton – desde 1803, secretário perpétuo da quarta classe de belas artes e literatura antiga do Institut de France – escrito em 1816 e endereçado a António de Araújo e Azevedo, o conde da Barca (1754-1817), diplomata e político da corte de Dom João VI (1767-1826). O documento versava sobre a organização do ensino artístico no Brasil e propunha implantar, no Rio de Janeiro, uma dupla escola de artes.

Naquele manuscrito, com o intuito de reforçar os benefícios da abertura de uma instituição de ensino de artes no Brasil, Lebreton faz referência aos resultados promissores alcançados nos campos da indústria e das belas artes pela então denominada Academia de las Nobles Artes, no México. Reproduzimos, aqui, trecho do documento:

> Rio de Janeiro, 12 de junho de 1816.
>
> A Sua Excelência o Senhor Conde da Barca, Ministro do Estado
>
> Senhor
>
> Nenhuma cidade do novo Continente, sem excetuar as dos Estados Unidos, oferece estabelecimentos científicos tão grandes, tão sólidos, quanto os da capital do México.
>
> *Humboldt, Ensaio político sôbre a nova Espanha*. Vol. 2, p. 11, edição in 8º.
>
> Foi refletindo sobre este enunciado surpreendente de um viajante célebre, sobre os fatos citados como prova e sôbre conversações aprofundadas com o mesmo viajante, que eu concebi o projeto de concorrer para dar as mesmas vantagens ao Brasil, com despesas infinitamente menores.

> As artes do desenho, que produziram em poucos anos, no México, surpreendente melhoria em muitos ramos da indústria e das Belas Artes, e a propagação simultânea do desenho nas artes e ofícios que dêle podem aproveitar, devem ter em todos os lugares o mesmo efeito; mas eu proporei não se esperar a sucessão de tempo necessária para que a influência de vossa principal escola chegue às oficinas do Artesão, e ofereço-me para organizar, com o ensino das Belas Artes, a propagação simultânea do desenho nas artes e ofícios que dêle podem tirar proveito.
>
> A Academia de las Nobles Artes do México deve sua existência ao patriotismo de diversos particulares mexicanos e à proteção do Ministro Galvez[363]. Pensei que os habitantes do Brasil amariam tanto a sua pátria quanto os mexicanos, e sabia que no Rio de Janeiro existia um Ministro mais esclarecido que Galvez e que é também inflamado por um zêlo ardente pela prosperidade de sua nação. Disso concluí que aconteceria no Rio de Janeiro como ocorreu na capital do México, com poucas modificações; que o Rei viria pelo menos consolidar um estabelecimento ao qual o patriotismo de seus súditos poderia dar a primeira existência. Sua Majestade fêz melhor; deu o exemplo.
>
> (Em conformidade com o que transcreve Barata, 1959, p. 285-286.)

De fato, a cronologia da fundação da chamada Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos: arquitectura, pintura y escultura de la Nueva España remonta ao ano de 1781. Na Cidade do México, as circunstâncias eram diversas daquelas que permitiriam, entre nós, o estabelecimento da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, trinta e cinco anos mais tarde. No entanto, a menção à instituição hispano-americana, por Lebreton, como referência e justificativa à sua proposta para o Brasil, sugere que ele estivesse apontando para uma experiência já consolidada nas Américas e aproxima, provavelmente pela primeira vez, os dois estabelecimentos.

Entre as experiências de lá e de cá, houve, é fato, iniciativas estadunidenses, como por exemplo a da Filadélfia, em 1805[364]. Ali, porém, a fundação das academias acontece em nação já emancipada e parece estar menos atrelada ao suporte governamental, tal como ocorrera nas instituições inglesas que, em última instância, consistiam em sua referência.

Na Nova Espanha, a institucionalização do ensino de engenharia e de arquitetura está associada às reformas ilustradas bourbônicas no império espanhol. Na segunda metade do século XVIII, desenvolvem-se ali políticas de fomento à indústria mineira, que então se convertia no setor mais dinâmico da economia colonial. Nesse processo, tem destaque

[363] Matías de Gálvez y Gallardo (1717-1784) foi vice-rei da Nueva España entre 1783 e 1784, tendo impulsionado e protegido a Academia de las Nobles Artes de San Carlos em seus primeiros anos de funcionamento.

[364] Uma cronologia fina sobre as datas de fundação das academias de belas artes no continente americano está ainda por ser feita. Helena Uzeda (2002) apresenta-nos um breve levantamento: 1783: Academia de San Carlos, Cidade do México; 1805: Pennsylvania Academy of Fine Arts, na Filadélfia; 1816/1826: Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios/Academia das Belas Artes, Rio de Janeiro; 1818: Academia de San Alejandro, Havana; 1825: National Academy of Design, NY; 1849: Escuela de Bellas Artes de Santiago, Santiago do Chile; 1878: Escuela Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Lembremos, também, que as primeiras notícias sobre organização de academias de pintura em Lima, no Peru, remontam a finais do século XVIII (conferir Cárdenas, 2004). Um estudo alargado justamente sobre a formação de academias de pintura em toda a América Ibérica é elaborado pelo professor Rodrigo Gutiérrez Viñuales (1997), da Universidad de Granada.

o Real Seminario de Minería, que impulsiona o conhecimento científico, forma quadros especializados e contribui para o desenvolvimento geral daquela indústria. (Clair, 1999). Com plano de criação apresentado em 1774 ao rei Carlos III (1716-1788), a instituição é criada quase uma década mais tarde, apenas em 1783. Estabelecida, desde o princípio, como instituição civil, o Seminario foi fundamental para a estruturação do ensino de engenharia no México.

Também sob a perspectiva ilustrada, está a iniciativa de formação de uma escola de pintura, escultura e arquitetura, estruturada no ensino do desenho e na leitura dos tratados. A instituição vinculou-se, em sua origem, à Casa de la Moneda: Jerónimo Antonio Gil (1731-1798), atendendo a determinações de Carlos III, chega à Nova Espanha em 1778, com o título de mestre gravador da entidade. Além de supervisionar suas atividades, encarregou-se de estabelecer um programa de estudos para uma escola de gravura, que começa a funcionar, sob sua direção, em 1781. No ano seguinte, envia à metrópole solicitação para instaurar-se uma academia, a que o rei responde favoravelmente em 1783. As atividades da então Academia Real de San Carlos de Nueva España são efetivamente iniciadas dois anos mais tarde. No campo da arquitetura, os professores dessa primeira fase da instituição são o arquiteto espanhol José Antonio González Velázquez e, sobretudo, o arquiteto e escultor, também espanhol, Manuel Tolsá y Sarrión.

Quando do estabelecimento, em 1808, no Seminário de Minería, da primeira fundição de artilharia do México, são criados cursos dedicados à formação de engenheiros militares e oficiais de artilharia. Configura-se assim a base formativa para os corpos militares no século XIX. A efetiva criação de uma academia militar terá, porém, de aguardar a consolidação da independência, datando de 1822[365] (Torres; Legaz, 1997). Ela foi denominada Academia de Cadetes, sendo conhecida ainda como Academia de Ingenieros y Colegio Militar de Mexico (Córdova; Collera; Lozada, 2019).

No caso brasileiro, a formação acadêmica dos profissionais da construção decorre de tradição desde muito cedo institucionalizada no império português, transformando-se as academias em agentes da empresa colonial. Segundo Beatriz Bueno[366], as Aulas Régias ou Academias Militares

> [...] configuraram-se num dos principais vetores de irradiação da cultura arquitetônica e urbanística erudita no Brasil-Colônia. Foram as

[365] Isso não significa dizer que não houvesse, na América espanhola, sistema de formação de profissionais atuantes no campo da construção. As academias militares estão ali presentes desde 1730, quando é criada a Academia de Ingenieros de Cartagena de Indias. (Torres; Legaz, 1997).

[366] Beatriz Bueno é professora associada da FAU-USP, onde leciona as disciplinas de história da urbanização. Seus campos de pesquisa são: urbanização e urbanismo, cultura profissional, história do mercado imobiliário, história da cartografia.

> primeiras instituições destinadas ao ensino de arquitetura, antes da vinda da Missão Artística Francesa [...]. Segundo o modelo da *Aula* de Lisboa, foram criadas a partir de finais do século XVII *Aulas de Arquitetura Militar* nos principais centros urbanos do Brasil, da Índia e da África, tais como: Salvador (1696), Rio de Janeiro (1698-1699), Goa (1699), Angola (1699), São Luís do Maranhão (1699), Recife (1701) e Belém (1758). (Bueno, 2011, p. 138, itálicos no original)

No Rio de Janeiro, a origem do ensino de engenharia pode ser identificada nas lições destinadas ao manejo da artilharia, ministradas por Gregório Gomes Henriques (?-?) e por José Velho de Azevedo (?-?), ainda em finais do século XVII. Em 1792, é estabelecida, na Casa do Trem, a Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho. A transferência da corte portuguesa para solo brasileiro, em 1808, converte-se, como se sabe, em evento propulsor de nova conjuntura. Em 1810, é organizada a Academia Real Militar, cujo programa de ensino estava substancialmente voltado à engenharia civil. A efetiva separação entre as atribuições do engenheiro militar e do engenheiro civil só acontece com a criação da Escola Central, em 1858, que, em 1874, passa a denominar-se Escola Politécnica.

Elevada a colônia à categoria de reino unido a Portugal e Algarves, em 1815, estabelecia-se contexto em tudo favorável ao deslocamento do grupo de artistas franceses destituídos de seus postos após a queda de Napoleão. Em 1816, eles chegam ao Brasil, com a incumbência de fundar uma escola de artes e ofícios que pudesse ser útil ao progresso da indústria. A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios é criada, pelo menos no papel, naquele mesmo ano. Entretanto, seu funcionamento efetivo – não mais, sublinhe-se, enquanto escola de artes e ofícios, mas como academia de belas artes propriamente – terá de aguardar o pós-independência, quando, a partir de 1826, as aulas iniciam regularmente em edifício projetado pelo arquiteto francês e professor de arquitetura Grandjean de Montigny.

ANTECEDENTES[367]

Saltemos agora para o ano de 1854. Nele, dois textos de crítica de arquitetura vêm a público em lados opostos do Atlântico. Entre um e outro, a figura transatlântica de Francesco Saverio Cavallari. Em princípios do referido ano, o arqueólogo e arquiteto

[367] Versão preliminar desta seção foi apresentada em formato de comunicação no *II colóquio Crítica . mídias . memória | diálogos transatlânticos em arquitetura*, iniciativa conjunta da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade de São Paulo (USP), Universidad Politécnica de Madrid (UPM) e Universidade Goethe Frankfurt am Main e realizada entre os dias 29 e 31 de outubro de 2024 no Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto (ESAP) em formato híbrido. O texto revisado foi publicado sob o título *Academias de belas artes, crise e crítica em dois lados do Atlântico* no número 43 da revista *Cadernos PROARQ* (conferir Koppke, 2024A).

profere seu discurso inaugural como professor titular da cátedra de *Architettura e di perfezionamento degli ingegneri* na Regia Accademia di Brera, em Milão, publicado, alguns meses mais tarde na mesma cidade, sob o título *Lezioni sull'architettura*. Chegara ali bem recomendado, com a incumbência, que lhe havia atribuído o governo austríaco, de reformar o ensino, considerado demasiado conservador (Cosentino, 2007)[368]. Dias depois de sua exposição pública, o historiador Pier Ambrogio Curti (1819-1899) publica-lhe violenta crítica na revista *Giornale dell'Ingegnere-Architetto ed Agronomo*.

Quase simultaneamente, do lado oposto do Atlântico, o arquiteto espanhol Lorenzo de la Hidalga (1810-1872) envia uma carta aos editores da revista mexicana *El siglo diez y nueve*, solicitando-lhes a publicação de suas considerações acerca da exposição pública da Academia de San Carlos daquele ano. O texto acaba por ser impresso, no mês de fevereiro, nas páginas da revista *La verdad*. Nele, o autor denuncia que, se quase todos os periódicos da capital haviam elogiado os progressos alcançados pela instituição nas diversas cadeiras, um profundo silêncio atingia o ensino de arquitetura. No universo da crítica jornalística, evitava-se comentar, ao que parece, sobre a triste impressão deixada pelos planos e desenhos expostos na sala destinada à disciplina, talvez por receio de diminuir-se o entusiasmo que àquela altura provocavam no público os demais ramos de ensino, já então reformados[369]. É assim que de la Hidalga toma a tarefa para si, com o intuito de orientar a junta diretiva da Academia na melhora da qualidade da formação dos futuros arquitetos, de maneira a equipará-la ao nível de desenvolvimento em que se encontravam as demais disciplinas.

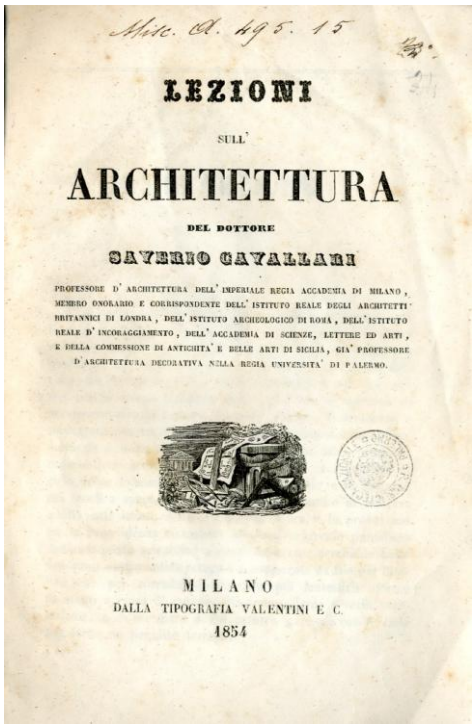
As *Lezioni* (Figura 41), um folheto composto por apenas dezesseis páginas, devem ser tomadas enquanto material teórico-crítico de reflexão sobre o fazer arquitetônico de seu tempo e, consequentemente, sobre as premissas a considerar para o ensino acadêmico. Logo nos primeiros momentos da preleção, Cavallari recorda serem os italianos

[368] É também Cosentino, através de um pequeno texto biográfico sobre Cavallari escrito em francês e por ele adjunto a uma carta escrita em 1865 ao amigo Amari, quem nos permite conhecer as condições pouco confortáveis em que o arquiteto havia deixado a Sicília: "Á l'epoque de la restauration des Bourbons il [Cavallari] vivait oublié à Palerme et faisant le Professeur de Géographie dans un Institut particulier. Ensuite le Général Filangieri le faisait nommer Professeur d'Architecture dans la Royale Université de Palerme, il dirigea dans la qualité d'Architecte la construction de quelques maisons après en avoir executé les plans et il fut par le même Filangieri élu membre d'une Commission pour la restauration du Dõme de la Cathédrale de Palerme. Il était chargé par la même Commission d'executer les plans et les desseins correspondants, qui furent approuvés. Après cela il faisait le projèt du grand clocher et de la façade gothique de l'Eglise de Randazzo sur l'Etna, et après en avoir dirigé la construction jusqu'au deuxième étage, **le cabinet napolitain sur une délation anonyme relative aux opinions politiques du Professeur Cavallari faisait des vives reproches au Général Filangieri, et le Professeur Cavallari renonçait à la chaire et volontiers émigrait de sa patrie**, pourtant il priait le Général Filangieri de faire continuer la construction du susdit clicher sous la direction de son élève et gendre l'architecte Marvuglia qui en effet dirigea jusqu'à la fin ce monument magnifique." (Em conformidade com o que transcreve Cosentino, 2012, nota de rodapé 50, p. 76-77, grifo nosso)

[369] Uma carta assinada por José María Rego (?-?), Ramón Rodríguez e Miguel A. O'Gorman (?-?) e datada de 1º de abril de 1853, sem informação de destinatário, deixa ver o mau estado em que então se encontrava o ensino de arquitetura. O documento encontra-se no Archivo Histórico de la Facultad de Arquitectura (AH-FA) de la UNAM; caixa 23; expediente 5555.

acusados, pelo que denomina “Europa civilizzata” (1854, p. 4), de privilegiar os modelos herdados da Antiguidade em detrimento dos exemplares pertencentes a outros períodos históricos cujos vestígios estivessem ainda disponíveis no território peninsular: “Noi siamo accusati [...] che indifferenti sono per noi i pinacoli della magnifica marmorea cattedrale d’Italia, ed i monumenti lombardi, le cupole dorate della regina delle lagune, dell’Adriatico e della Sicilia.”[370] (Cavallari, 1854, p. 4). A chamada arte ogival, linguagem símbolo das catedrais cristãs difundida por todo o continente, seria então desprezada na Itália uma vez que fora para ali trazida pelos povos do Norte.

Figura 41: Francesco Saverio Cavallari; *Lezioni sull’architettura del dottore Saverio Cavallari*; 1854; capa.



Fonte: Cavallari, 1854, capa. Acervo da Biblioteca centrale della Regione siciliana “A. Bombace” Collocazione MISC. A.495.15; Inventario 000287037 / 1 v.

Ao colocar em xeque métodos acadêmicos tradicionais, o professor rechaça fórmulas fixas e aponta o caminho mais seguro para a formação do arquiteto. Propõe conduzir os jovens através, de um lado, da observação da natureza e das leis que a regem e, de outro, do estudo dos “[...] monumenti di tutte le epoche e di tutti i popoli, [...].”[371] (1854, p. 5), atentando para os componentes e condições que os produziram, sem pretender uma transposição direta entre passado e presente. Entende que, apesar da centralidade dos

[370] “Somos acusados [...] que nos são indiferentes os pináculos da magnífica catedral de mármore da Itália, e os monumentos da Lombardia, as cúpulas douradas da rainha das lagoas, do Adriático e da Sicília.” (Tradução livre da autora)
[371] “[...] monumentos de todas as épocas e de todos os povos, [...].” (Tradução livre da autora)

conhecimentos científicos para a prática arquitetônica, eles são, antes do mais, meios e não a arquitetura ela mesma.

Assim, na concepção de Cavallari, as artes e as ciências deveriam trabalhar em concomitância para a obtenção das formas harmoniosas e belas e das proporções adequadas. A beleza seria alcançada através do uso comedido da fantasia e da imaginação, sustentado na observação da natureza. A arquitetura produzida no medievo é, então, estímulo, porque desvinculada das reminiscências clássicas e produto de outras dinâmicas sociais. Permitia, assim, que um novo campo de criação e fantasia estivesse disponível ao artista. Noções como "ignorância" e "barbárie" são deliberadamente afastadas da interpretação do período[372]. Tal como em Porto-alegre, a natureza é tomada, simultaneamente, como modelo e potência criativa:

> La natura ci ha prestato una infinità di elementi e di modelli ricchi e variati di forme, di colori, di attributi, di rappresentazioni, e di rapporti armoniosi che commuovono eminentemente i nostri sensi, attivano la potenza creatrice dell'uomo, ne soddisfano i bisogni, ne accrescono i godimenti, moltiplicano e combinano all'infinito i materiali rapporti riflessi sull'anima, con lo scopo determinato di ammirare e contemplare la perfezione del creato del quale fa parte.[373] (Cavallari, 1854, p. 7)

Trata-se, portanto, de criar, imaginar e não de copiar. Mas, note-se bem, criação "educata al gusto". (p. 8)

Apesar de reafirmar a superioridade dos gregos, a exposição do professor de Brera é atravessada por um relativismo que suspende certezas e verdades universais: para ele, o mais importante da expressão arquitetônica encontrar-se-ia no estado moral e civilizacional de um povo, associado à sua história, religião, costumes e clima. À sua cultura, enfim, para mencionar palavra ainda não incorporada, de todo, aos vocabulários[374].

---

[372] Cavallari enfatiza por exemplo que, justo nessa época, os artistas estavam empenhados em resolver problemas de estereotomia complexos, abrindo o campo que, em finais do século XVIII, conformaria a geometria descritiva, inventada, como se sabe, pelo matemático francês Gaspard Monge (1746-1818). Esse ramo da geometria foi fundamental ao desenvolvimento da engenharia e do desenho mecânico ao longo do século XIX, tendo Monge participado inclusive do processo de fundação da École Polytechnique.

[373] "A natureza emprestou-nos uma infinidade de elementos e modelos ricos e variados em formas, cores, atributos, representações e relações harmoniosas que eminentemente movem nossos sentidos, ativam o poder criativo do homem, satisfazem suas necessidades, aumentam seus prazeres, multiplicam e combinam ao infinito as relações materiais refletidas na alma, com o propósito determinado de admirar e contemplar a perfeição da criação da qual ele faz parte." (Tradução livre da autora)

[374] O antropólogo Roque de Barros Laraia, em seu pequeno *Cultura: um conceito antropológico* (2006), publicado originalmente em 1986, ensina-nos que o conceito de *cultura*, com o seu significado atual, foi pela primeira vez empregado pelo também antropólogo Edward Burnett Tylor, em 1871: "No final do século XVIII e no princípio do seguinte, o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor (1832-1917) no vocábulo inglês *Culture*, que 'tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade'. Com esta definição Tylor abrangia em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em

Mas o "discorso disgraziato", como o próprio Cavallari o qualifica[375], despertaria a perseguição obstinada de acadêmicos conservadores e de membros de uma elite milanesa nacionalista empenhada em combater o domínio do império austro-húngaro[376]. Era justamente este o caso do escritor, historiador, jurista e político Pier Ambrogio Curti que, em sua crítica à exposição do professor siciliano, revela as altas expectativas nele depositadas, porque ele viria, justamente, livrar a Academia de seus velhos preconceitos através da reforma preparada. Tomado, portanto, em alta conta, apesar de colocar-se enquanto agente do governo austríaco[377], teria Cavallari decepcionado o crítico pela superficialidade e obviedade de seu discurso, que se teria dedicado mais a questões estéticas que propriamente arquitetônicas. Curti acusa Cavallari de excessiva deferência às formas ogivais e bizantinas, que, na concepção do crítico, seriam adequadas somente a certos tipos de edifícios e não a outros, aos quais dever-se-ia atribuir um gênero de arquitetura próprio ao "gusto nazionale" (Curti, 1854, p. 303). O cerne de sua crítica, entretanto, é a veemente condenação, por parte de Cavallari, da arquitetura contemporânea. Curti recorre a artistas e obras de seu próprio tempo, procurando demonstrar as condições pouco propícias a seu desenvolvimento em decorrência, principalmente, do conservadorismo atribuído às comissões de arte.

> **Non è vero quindi che noi siamo indifferenti ai pinacoli della magnifica marmorea cattedrale d'Italia, ai monumenti lombardi, alle cupole dorate della regina delle lagune dell'Adriatico, e della Sicilia**: l'arte noi l'abbiamo sempre sentita; nè ci veniste voi primo, signor Cavallari, ad accenderne il sacro fuoco nel petto. E vi possiamo mostrare anche oggidì opere tali che attestino non mancar noi di buoni architetti, nè tendere a decadimento l'architettura fra noi, e che se molte di esse opere non trovarono applicazione, non fu certo l'effeto della nostra ignoranza, nè la colpa de' nostri artisti.[378] (Curti, 1854, p. 303, grifo nosso)

oposição à ideia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos." (Laraia, 2006, p. 25, itálicos no original)

375 Em carta escrita a Michele Amari em Milão, a 16 de abril de 1855. "Mio caro ed antico Amico, Mi approfitto dell'opportunità di un mio amico e distintissimo scultore milanese Sig. Fraccaroli che recasi in Parigi per la esposizione per scrivervi due righe alle quali troverete annessi due esemplari del Discorso inaugurale da me letto all'Accademia di Belle Arti. **Discorso disgraziato** il quale mi fruttava una persecuzione ostinata dalla classe delle parrucche retrograde che si estese ancora in un giornale redatto da un nostro concittadino Giacinto Carini, *La Rivista Italiana*." Revela-se, assim, a circulação do discurso ainda por outros periódicos. O documento está integralmente transcrito em Cosentino, 2012, p. 65-66, grifo nosso, itálico no original.

376 A Lombardia e o Vêneto passam a controle austríaco em 1815, quando da realização do Congresso de Viena. Os ímpetos nacionalistas manifestar-se-ão de maneira muito evidente nas chamadas *Cinque Giornate*, de 1848, mas a intenção final de unificação somente terá condições de avançar quando, em 1859, a Áustria é retirada e a região passa ao domínio do reino da Sardenha. Aqui, encontramos indícios para compreender, ao menos em parte, a resistência, em Brera, à presença de Cavallari, que chega a Milão como servidor do governo austríaco em momento em que o pleito separatista está em pleno curso.

377 A associação entre Cavallari e o governo austríaco é explicitada logo no primeiro parágrafo do texto: "Penetrato dell'importanza della missione affidatami dall'eccelso I. R. Governo di S. M. I. A. [Sua Maestà l'Imperatore d'Austria] come professore d'Architettura di questa Accademia di belle arti, cercherò, per quanto le mie forze permettono, di farmi degno dell'esimio corpo dei professori, e di utile alla scelta gioventù che interviene in questo santuario delle arti, [...]." (Cavallari, 1854, p. 3)

378 "Não é verdade, portanto, que sejamos indiferentes aos pináculos da magnífica catedral de mármore da Itália, aos monumentos da Lombardia, às cúpulas douradas da rainha das lagoas do Adriático e da Sicília:

Para ele, o centro do problema, ignorado por Saverio Cavallari, estava no desempenho abusivo da profissão, de que cita vários exemplos. Encerra a análise tecendo duras críticas à qualidade formal do discurso – "Periodi lunghissimi di quasi pagine intere, dizioni contorte, stile e lingua infelici [...]."[379] (1854, p. 305) – com a clara intenção de desmoralizar o arquiteto siciliano diante do público especializado da revista[380].

Quanto ao ensino de arquitetura em San Carlos, o espanhol Lorenzo de la Hidalga, na carta aberta enviada à revista *El siglo diez y nueve*[381] e publicada em *La verdad*[382], entende que o equívoco estaria na confusão, por parte da junta administrativa do estabelecimento, entre os dois ramos que compunham a cadeira, isto é, aquele propriamente artístico e aquele científico ou referente à teoria da construção. Assim, o atraso na formação dos arquitetos seria justificado pelas dificuldades em se encontrar um bom professor, capaz de ensinar com competência os preceitos artísticos, uma vez que, no entender de de la Hidalga, a teoria da construção era mais fácil de ser aprendida. Sugere então contratar-se um arquiteto formado no estrangeiro – particularmente em Roma – e cuja trajetória lhe habilitasse a formar "[...] un verdadeiro artista, [...]." (conforme transcrito em Prampolini, 1997A, p. 362).

Gabriela Cianciollo Cosentino (2007) posiciona de la Hidalga como a voz de maior autoridade em matéria de arquitetura no México do período. Israel Katzman (1973) informa-nos ter ele alcançado o México em 1838. No país, recebeu o título de *académico de mérito* da Academia de San Carlos e ocupou as posições de professor de *arquitectura civil e hidráulica* no Colegio Militar e presidente da seção de Bellas Artes da Comisión científica, literária y artística de México. Dois de seus filhos foram arquitetos formados sob o currículo de Cavallari: Ignacio (1841-?) e Eusebio de la Hidalga y García (1845-1893). Eduardo Báez Macías (2009) recorda terem sido a Lorenzo de la Hidalga comissionadas as mais importantes empresas arquitetônicas durante o governo de Antonio López de Santa Anna, graças ao contato estabelecido, quando de sua estada em Paris na segunda metade dos anos de 1830, com personagens da envergadura de Viollet-

sempre tivemos sensibilidade para a arte; e não foi preciso que o senhor viesse, Senhor Cavallari, para acender o fogo sagrado em nosso peito. E, ainda hoje, podemos mostrar-lhe obras que testemunham que não nos faltam bons arquitetos, nem que a arquitetura tende a decair entre nós, e que se muitas dessas obras não foram realizadas, certamente não foi efeito da nossa ignorância, nem culpa dos nossos artistas." (Tradução livre da autora)

[379] "Períodos muito longos de páginas quase inteiras, dicção complicada, estilo e linguagem infelizes, [...]." (Tradução livre da autora)

[380] Encontramos poucas informações acerca do *Giornale dell'Ingegnere-Architetto ed Agronomo*. Sabemos, porém, que a hemeroteca digital da Biblioteca Nazionale Braidense disponibiliza, em seu sítio eletrônico (<http://emeroteca.braidense.it/>), versões digitalizadas das edições do periódico publicadas entre os anos de 1853 e 1857.

[381] De cariz liberal e direcionada a público amplo, *El siglo diez y nueve* foi publicada diariamente entre os anos de 1841 e 1896, com diversos períodos de interrupção decorrentes da presença intercalada, no governo central, de grupos conservadores e liberais.

[382] Não encontramos nenhuma informação sobre esse periódico.

le-Duc e Jean-Baptiste Rondelet (1743-1829). Rosa Aurora Baños López (2007) lembra-nos ainda de que, nessa mesma ocasião, ele trabalhara com Henri Labrouste.

Logo, tomada a sua própria experiência de formação, o espanhol defendia a presença de um professor que tivesse também sido educado em bancos europeus[383], conforme já se havia feito para a seção de pintura, dirigida então por Pelegrín Clavé, e de escultura, conduzida por Manuel Vilar, ambos de origem catalã com passagem pela Accademia di San Luca. Considerando-se a intercessão de Clavé por Cavallari, é possível que eles tenham estabelecido contato pessoal durante a estada romana do italiano, o que tornaria ainda mais provável a sua frequência à mesma San Luca.

É assim que o professor de Brera é convidado, pelo governo mexicano, a lecionar na Cidade do México. Aceito o convite, deixa, entre decepção e esperança, o porto de Southhampton para chegar a Veracruz em finais de 1856[384]. Seu mais árduo desafio: construir, no novo país americano, a figura do engenheiro-arquiteto.

-

Pouco antes, no Rio de Janeiro de 1850, Manuel de Araújo Porto-alegre publicava, na *Guanabara, revista mensal artistica, scientifica e litteraria*, o artigo *Academia das Bellas Artes. Exposição publica do anno de 1849* (1850A). Assim como Lorenzo de la Hidalga, tece duras críticas ao ensino acadêmico. Aqui, porém, em sua totalidade e não somente à cadeira de arquitetura. O tom amargo do texto deve-se, é certo, aos desentendimentos com os colegas professores, que o haviam conduzido à difícil decisão de deixar, em 1848, o cargo de professor de pintura histórica, para o qual fora preparado, ainda em sua juventude, pelo próprio Jean-Baptiste Debret. Em consequência, o futuro diretor da Aiba faz questão de posicionar-se, ao lado do mestre francês, como iniciador da tradição das exposições gerais, inferindo que, se elas eram agora sucesso de público, muito era devido, em última instância, a seu empenho de estudante. No artigo da *Guanabara*, já estão colocados pelo menos três dos mais importantes pontos

[383] A solução proposta por de la Hidalga parece ter sido tomada com seriedade pela junta diretiva de San Carlos. A 16 de outubro de 1854, Antonio Cipolla escreve uma carta a Ramón Rodríguez Arangoiti em que defende a presença de um diretor em Roma para os estudantes pensionados vindos da academia mexicana. Isto porque, em sua avaliação, o estado desses estudantes não era muito adiantado por tratar-se de instituição ainda muito jovem. Na mesma carta, comenta, justamente, sobre a intenção dos mexicanos de contratar um professor de arquitetura na Europa, o que considerava uma tarefa complicada, já que os bons arquitetos dificilmente estariam dispostos a deixar a sua clientela. Sugere então que haveria nomes adequados no próprio México, como os irmãos Agea, que por ele também haviam sido treinados, ou o próprio Rodríguez Arangoiti. O manuscrito está custodiado no AH-FA/UNAM, caixa 43, expediente 6712.

[384] O AH-FA/UNAM reúne uma série de documentos referentes ao processo de contratação de um novo professor de arquitetura. Do conjunto documental, ressaltamos as cartas trocadas entre o presidente da junta diretiva de San Carlos, José Bernardo Couto, e o representante diplomático do México na Itália, Manuel Larráinzar (1809-1884). Ele mesmo é quem assina o contrato, datado de setembro de 1856, segundo o qual Cavallari ocuparia a direção das aulas de arquitetura por cinco anos com salário de três mil pesos anuais. Sobre o tema, convém conferir a caixa 23, expediente 5463; caixa 26, expediente 5835; caixa 28, expediente 5935; caixa 31, expedientes 6152, 6153, 6154, 6155, 6156, 6157, 6158, 6159 e 6160; caixa 34, expediente 6324; caixa 43, expediente 6701; expediente 10232; e expediente 10357.

estabelecidos para a reforma de 1855: a ênfase nas disciplinas técnicas, a formação dos artífices e a centralidade do desenho.

Félix-Émile Taunay, então diretor do estabelecimento, e Grandjean de Montigny têm seu trabalho abertamente desmerecido. No caso do professor de arquitetura, consta a grave acusação de nepotismo: teria seu neto – o pintor Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira – injustamente concorrido ao lugar de substituto da cadeira de desenho e ao prêmio de viagem, com que é laureado em 1850[385]. Em seu retorno ao Brasil, como se sabe, Pallière desempenhará papel importante no projeto de reforma da biblioteca da instituição, sendo de sua autoria a pintura que existiu no teto da sala destinada a esse fim, tema sobre o qual comentaremos mais adiante.

Quanto a Taunay, opõe-se Porto-alegre à sua demanda por uma cadeira de história, propondo, em seu lugar, o ensino de geometria, perspectiva e mecânica, que considerava de maior utilidade imediata.

> A cadeira de historia, que tanto pede M.r Taunay, para o que é? E' da historia universal, ou da historia antiga somente, ou da historia das artes, e conjunctamente com algumas noções de esthetica, e suas demonstrações? **Quem está apto a fazer aqui semelhante curso**, e a fazê-lo com todas as generalidades precisas, a ponto de se tornar comprehensivel **a moços com pouca educação litteraria, e alguns com nenhuma**? toda essa **cadêa philosophica do pensamento das eras, se materializando debaixo de céos diferentes e de fórmas também diferentes, segundo as idéas que tinhão de representar?** não se faz como o mais. Só se fôr M.r Taunay, que sem ter visto nada, sem haver estudado as escolas se aventurar a falar dos mestres d'arte, e a dizer as maravilhas criticas que correm por ahi na boca dos artistas! É ainda outra maneira de enganar o governo imperial: ou então o Sr. Taunay é mais ignorante do que julgamos. (Porto-alegre, 1850A, p. 76, grifos nossos)

Ao que parece, segundo seu juízo, nem mesmo Grandjean de Montigny, tendo sido vencedor do Grand Prix de Rome, estaria apto a ensinar a disciplina: ao avaliar os exercícios de restauração presentes na mostra, Porto-alegre descreve-os como tendo sido feitos de maneira quase arbitrária e distante das tradições arqueológicas: "[...] o prospecto do portico do Pantheão de Agrippa, e a fachada dos propyleos do [*sic*] Acropolis ateniense, não estão nem conformes com o que se sabe de Roma, nem com o

[385] Em verdade, o caso Pallière é a razão para a publicação do artigo. Um *post scriptum* deixa ver a cólera sob a qual fora escrito o texto: "P.S. Por considerações as mais respeitaveis, tinhamos suprimido este artigo sobre a exposição publica, que fora escripto com profunda convicção, e com o desejo de sermos util ao publico e a nosso governo; mas agora que a Academia das Bellas Artes acaba de escolher o neto de M.r Grandjean, para ir viajar á custa do governo brasileiro, não devemos omiti-lo, tanto mais que um estabelecimento do governo que obra tão despejadamente, não é digno de ser tratado de outra sorte. Taes actos, que revelão os principios de equidade, que abundão n'aquella casa, e os que seguiráõ ainda, justificam a nossa sahida de um estabelecimento governado e dirigido por um estrangeiro, que quer parecer o que não é, e que nunca poderá merecer consideração dos espíritos rectos.
A nomeação do Sr. Paliere, e os manejos que para sua realização se executarão, provão o que é o Sr. Taunay e os seus obedientes servos." (Porto-alegre, 1850A, p. 77)

que Pansanias [*sic*] descreveu; e nem mesmo de acordo com os fragmentos e restaurações dos modernos archeologos: [...].”[386] (Porto-alegre, 1850A, p. 73)

AS CADEIRAS DE HISTÓRIA DA ARTE E DA ARQUITETURA

Foi, portanto, sob a direção de Félix-Émile Taunay que primeiro se pleiteou a criação de uma cadeira de história da arte na Aiba, ainda em 1848[387] (Mello Júnior, 1981; Uzeda, 2000). É justamente a solicitação de inclusão dessa cadeira, através do projeto legislativo apresentado à Câmara de Deputados em sessão de 13 de agosto de 1851, o que dá início ao movimento que culmina na reforma de 1855. O projeto[388] previa a criação, na Aiba, de uma cadeira de *Historia geral das bellas-artes e de composição artistica*. Definia, para mais, que o governo regularia as viagens dos pensionistas à Roma: as partidas deixariam de ser anuais para ocorrer a cada dois anos e a permanência na Europa duraria cinco anos em lugar de três. [389] (Brasil. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados, 1876C)

---

[386] A primeira obra é, provavelmente, o desenho *Elevação do pórtico do Panteon em Roma, Itália*, pertencente ao acervo do MNBA, número de registro 8639, e datado entre os anos de 1801 e 1805, durante os quais Grandjean de Montigny realizava o seu Grand Tour.
Sobre a segunda, encontramos a seguinte descrição no catálogo da exposição de 1850: “Ultima producção do architecto Grandjean de Montigny, interrompida pela morte: apresenta huma restauração, segundo Pausanias, do tumulo erigido por Artemisa ao Rei seu esposo, de cujo nome se formou o de Mausoleo, que serve ainda hoje de designação a taes monumentos.” (NOTICIA, 1850, p. 57).

[387] Em nosso levantamento dos papeis pertencentes ao Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ, optamos por trabalhar com um recorte temporal um pouco mais alargado que o da tese, abarcando o período que se estende de 1850 a 1860, inclusive. De fato, já na gestão de Taunay, ao final de cada ano letivo, encaminhavam-se à Secretaria de Estado dos Negócios do Império um mapa estatístico dos estudos referentes ao período e informações da Congregação de Professores acerca das providências necessárias ao progresso da instituição. Tanto sob sua direção, que compreendeu o período de 1834 a 1851, quanto durante a direção interina de Job Justino de Alcântara (1807-?), de 1851 a 1854, solicitou-se regularmente a criação de uma *cadeira de historia geral das bellas artes e theoria da composição artística*. A demanda era sempre acompanhada pelo pedido de abertura da posição de restaurador de quadros. Sobre o tema, confira-se: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpastas 6125 e 6126. Disponíveis em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=55571>. Acesso em: 5 jan. 2026.
Já na proposta de Lebreton, entretanto, havia menção ao ensino de história da arquitetura: “O curso de arquitetura poderá ser teórico e prático. A parte teórica se dividirá em três seções, a saber: **história da arquitetura e seus princípios, estabelecidos segundo os monumentos antigos e modernos**; construção, e estereotomia. Esta última parte, assim como a perspectiva, útil também aos outros artistas, se conterão em um número limitado de lições.
O ensino teórico, porém, exigirá alunos já um pouco adiantados; em consequência, o professor começará por formar os primeiros alunos, em exprimir idéias pelo desenho, em imitar e tomar conhecimento das dimensões**. Só colocará diante dêles exemplos escolhidos entre os mais perfeitos modelos da antiguidade e entre os mais belos monumentos da arquitetura moderna.**” (Em conformidade com o que transcreve Barata, 1859, p. 290). Não havia aí, portanto, qualquer contestação à autoridade canônica dos antigos e dos modernos.

[388] Assinado pelos deputados Herculano Ferreira Penna (1811-1867), Luís Pedreira do Couto Ferraz, Brás Carneiro Nogueira da Costa e Gama, o segundo visconde de Baependi (1812-1887), e João Antonio de Miranda (1805-1861).

[389] Em sessão da Câmara dos Deputados de 9 de setembro de 1851, o projeto entra em primeira discussão, sendo aprovado sem debate, para passar à segunda. Conferir: Brasil. Congresso Nacional. Câmara dos

Bem pouco sabemos sobre o que, à altura, era pretendido para a nova cadeira. Na tese de Marcelo Bueno (2017), estão os mais importantes documentos associados ao processo de criação do curso. Através de seu trabalho, ficamos sabendo que o projeto apresentado em 1851, a que acima nos referimos, fora ainda discutido em plenário durante os dois anos seguintes. A redação final[390] foi apresentada à Câmara dos Deputados a 15 de julho de 1853, pela Comissão de Instrução Pública:

> A commissão de instrucção publica, convencida de que o curso theorico e pratico da academia das bellas-artes não está completo, faltando-lhe o ensino da **história geral das bellas artes e composição artistica**, materias estas que devem completar a educação artistica, **habilitando os discipulos da academia brazileira para o conhecimento e comparação dos grandes modelos, e para poderem transpôr os limites da cópia e imitação, e chegarem á producção de obras originaes,** tem a honra de offerecer á consideração desta augusta camara o seguinte projecto de lei, cuja necessidade é reconhecida pelo governo, e altamente reclamada pelos profissionaes da nossa academia, cujas opiniões a câmara ouvio:
> A assembléa geral legislativa resolve:
> Art. 1.º O governo fica autorisado para crear na academia das bellas-artes mais uma cadeira de **história geral das bellas-artes e composição artistica**, provendo-a na fórma das leis. (Brasil. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados, 1876A, p. 218, grifos nossos)

Esta passagem é, para nosso argumento, de extrema relevância, ao posicionar a cadeira de história da arte – que, por solicitação da Congregação de Professores, incluiria o ramo da composição artística – como ferramenta de distanciamento do ensino artístico de seu modo de operar tradicional, isto é, pela cópia e imitação. O conhecimento dos modelos do passado, apoiado, sublinhe-se, em perspectiva comparada, seria o fundamento para a produção de obras originais.

No ano seguinte, em sessão de 25 de julho de 1854, manifesta-se o ministro Pedreira:

> E' finalmente necessaria na nossa academia a creação de uma cadeira de historia geral das bellas-artes. (*Apoiados*.) A necessidade desta cadeira é reconhecida, creio que em 4 ou 5 dos últimos relatórios do ministerio do imperio, á requisição dos directores da academia. E' uma aula indispensavel para illustração dos artistas, afim de que sua posição se eleve á altura conveniente, e seu espirito se enriqueça, conhecendo os principios exactos da philosophia das artes, e evitando incorrer em erros a que dão lugar muitas vezes artigos de revistas e de jornaes. (*Apoiados*.) E' ainda indispensavel e muito importante por **comprehender a parte archeologica**, por meio da qual aprenderão

Deputados, 1876C, p. 864-865. Uma ata de sessão da Congregação de Professores datada de 11 de agosto de 1852 informa ter sido rejeitada em segunda discussão, na Câmara quatrienal, uma resolução criando uma "cadeira de historia das Bellas Artes" e regulando o tempo de estada dos pensionistas na Europa em cinco anos em vez de três. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 500-501. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=27901>. Acesso em: 5 jan. 2026. O documento está assinado por Job Justino de Alcântara (diretor interino) e Antonio Baptista da Rocha (secretário).

[390] Assinada pelos deputados José Inácio Silveira da Motta (1811-1893), Torquato Rodrigues Dutra Rocha (?-?) e Ângelo Muniz da Silva Ferraz (1800-1867).

> os artistas os usos e costumes da **antiguidade e da idade média** (*apoiados*), para que, no exercicio de uma profissão, como pintores historicos, por exemplo, não commettão anachronismos e erros grosseiros (*apoiados*), que tanto depoem contra o estado de adiantamento de um paiz na cultura das bellas-artes. (Brasil. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados, 1876B, p. 256, grifos nossos, itálicos no original)

Como se depreende da leitura do excerto, Antiguidade e Idade Média aparecem, enquanto referências artísticas, já equiparadas. E aqui, especificamente, Pedreira recorre à arqueologia como estratégia para a aproximação aos dois períodos históricos. Trata-se de questões sobre as quais tivemos oportunidade de debruçar-nos nos dois capítulos precedentes e que, aqui, vêm consolidar-se na proposta de desenho para a disciplina, ainda em seus movimentos iniciais de criação. Bueno (2017) destaca a ausência, na documentação por ele analisada[391], de qualquer referência ao passado brasileiro. De fato, é preciso compreender que, considerados os limites que definiam o ensino acadêmico à altura, não seria possível incluir, na nova cadeira, um corpo de conhecimento que não havia sido sequer produzido. Durante as reformas, porém, a conformação desse aparato historiográfico deverá sim acontecer, mas nos projetos de expansão da biblioteca e de construção do edifício para a pinacoteca, conforme verificaremos ainda neste capítulo e no próximo.

Mesmo que Porto-alegre não quisesse, como se manifestou publicamente através de seu artigo na *Guanabara*, que a academia brasileira "macaqueasse" estabelecimentos europeus, a nova cadeira seria a ele destinada. Ao menos, é assim que o artista registra em seu *Diário "histórico e administrativo" da gestão de Porto-Alegre frente a Academia de Belas Artes - 11/05/1854 (posse) até 10/09/1857*[392]. Já à primeira página do documento, o futuro diretor anota que, a 4 de agosto de 1853, em visita a São Cristóvão, o imperador revela-lhe seus planos de tê-lo à frente da Aiba. Para além de pretender nomeá-lo diretor, fica aí evidente que havia sido o próprio Pedro II quem propusera, nas Câmaras, a nova cadeira que a Porto-alegre destinava. Em um primeiro momento, o artista resiste às decisões, porque havia deixado a Academia em decorrência, como se viu, de contendas com colegas professores. Deste encontro no palácio da Quinta da Boa Vista, entretanto, sai com a incumbência de escrever suas ideias sobre os meios para propor uma "reforma radical" e "fomentar o gosto das artes no paiz"[393].

[391] Recordemos que o autor se debruçou, para além dos documentos tradicionalmente considerados para o estudo da reforma Pedreira na Aiba, também sobre os registros das sessões da Câmara dos Deputados e do Senado Imperial.
[392] Museu Histórico Nacional (MHN); coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Cadernos - Plca; notação PLca23 - 039562; 01 caderno de capa dura; não paginado.
[393] A partir daí, escreve os seus *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gôsto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro*, datados de 1853, mas publicados na *Revista do IHGB* somente em 1932 (conferir Porto-alegre, 1932). Neles, propõe a criação de uma pinacoteca, a construção de uma necrópole e a criação de uma comissão artística.

No escopo desta tese, não está prevista a descrição minuciosa da conjuntura em que se deu a reforma Pedreira na Aiba, tarefa a que já se dedicaram cuidadosamente outros estudiosos, como pudemos verificar em nosso trabalho de revisão da literatura[394]. Cabe-nos, aqui, no entanto, compreender em linhas gerais que alterações se observam na formação em arquitetura na academia brasileira a partir da aprovação dos novos estatutos. Nas tabelas 6 e 7, podem ser verificados, respectivamente, os currículos vigentes antes e após a reforma. Com vistas a amparar o processo de análise, optamos por classificar as disciplinas em cinco grupos temáticos, quais sejam: (i) *Construção*; (ii) *História e teoria*; (iii) *Ciências exatas*; (iv) *Desenho*; e (v) *Projeto*.

No currículo que precede a reforma Pedreira, desenhado através dos estatutos de 1831 (1875A), nenhuma disciplina pode ser classificada como parte do grupo temático *história e teoria*, o que justifica o pleito sob a administração de Taunay, que entendia a inclusão de uma disciplina de história da arte como "[...] meio de preparação intellectual superior [...]"[395].

Cinco cursos compõem a formação, sem que se defina o tempo necessário a seu cumprimento. Os referidos estatutos, entretanto, previam que pelo menos seis anos de estudos seriam necessários à obtenção do título de arquiteto. Ademais, uma particularidade desse currículo – que já aponta para a demanda pela inclusão de matérias que aqui classificamos como *ciências exatas* – é a determinação de que o estudante atendesse a três cursos ministrados na Academia Militar durante seu processo de formação: *Geometria elementar*, *Geometria descriptiva* e as *Lições de optica na aula de physica*[396].

Já os estatutos de 1855 (Brasil, 1856) vigeram até a reforma de 1890. Como expusemos, o centro do projeto de meados do século foi a inclusão, na estrutura curricular da formação artística, dos cursos de viés científico. Intenção patente no estabelecimento do ramo denominado *Sciencias accessorias*, em que estava justamente incluída a disciplina de *Historia das artes, esthetica e archeologia*[397]. A matéria aparece, portanto, já desassociada do tema da *composição artística*, além de passar a incluir, também, o ensino da *Esthetica* e da *Archeologia*. A criação daquele ramo exige que componham o

[394] Com destaque para Alfredo Galvão (1959), Donato Mello Júnior (1981), Leticia Squeff (2004), Cybele Vidal Neto Fernandes (2001, 2010) e Marcelo Bueno (2017).
[395] Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6125 - Correspondências Recebidas 1843/1852; f. 324 (verso). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1638>. Acesso em: 6 jan. 2026.
[396] Os nomes dos professores responsáveis por essas disciplinas ainda são desconhecidos. Mas, se observarmos a Carta de Lei de 1810, que criou a Academia Real Militar, verificamos que o curso foi organizado em sete anos e as disciplinas que se esperava que os futuros arquitetos frequentassem concentravam-se nos primeiros anos da carreira: a *Geometria elementar* era lecionada no primeiro ano; a *Geometria descritiva*, no segundo ano; e a *Physica*, no quarto. Conferir Brasil, 1891.
[397] Além de *Mathematicas aplicadas* e *Anatomia e phisiologia das paixões*.

corpo docente dois professores engenheiros pertencentes ao corpo da instituição militar, trazidos por Araújo Porto-alegre, extinguindo-se a formação conjunta com aquele estabelecimento. José Joaquim de Oliveira (?–?) ficaria responsável por ministrar *Mathematicas applicadas* e Ernesto Gomes Moreira Maia (1832–1890), por *Desenho geométrico* e *Perspectiva e theoria das sombras*[398].

Tabela 6: Currículo vigente na Aiba para o ensino de arquitetura antes da reforma Pedreira.

DISCIPLINA	DURAÇÃO	PROFESSOR
Geometria elementar	Não informado	Academia Militar
Geometria descriptiva	Não informado	Academia Militar
Lições de optica na aula de physica	Não informado	Academia Militar
Desenho linear e de figuras	Um ano	Henrique José da Silva
Architectura	Cinco anos	Grandjean de Montigny

Construção | *História e teoria* | *Ciências exatas* | *Desenho* | *Projeto*

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Brasil, 1875A.

Tabela 7: Currículo implantado na Aiba para o ensino de arquitetura na reforma Pedreira.

DISCIPLINA	DURAÇÃO	PROFESSOR
Historia das bellas artes, esthetica e archeologia	Não informada	Vago
Desenho geometrico (desenho linear)	Um ano	Ernesto Gomes Moreira Maia
Mathematicas applicadas	Não informada	José Joaquim de Oliveira
Perspectiva e theoria das sombras	Não informada	Ernesto Gomes Moreira Maia
Desenho de ornatos	Um ano	João Maximiano Mafra
Architectura civil	Não informada	Job Justino de Alcântara

Construção | *História e teoria* | *Ciências exatas* | *Desenho* | *Projeto*

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Brasil, 1856.

Embora não haja referência ao tempo mínimo de estudos nos estatutos de 1855, cabe-nos, aqui, retomar a hipótese colocada por Alfredo Galvão (1980) e recuperada por

[398] Oliveira era segundo tenente da Escola Militar e lecionou a disciplina *Mathematicas applicadas* na Aiba entre os anos de 1854 e 1861. Maia, engenheiro naquela mesma instituição, ensinou *Desenho geometrico* entre 1854 e 1888, além de ter contribuído para as aulas de *Perspectiva e theoria das sombras* (Conferir: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino_arquivos/quadro05.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2026). Cabe observar que Moreira Maia teria percurso de destaque na Aiba, assumindo, como vimos no primeiro capítulo, a posição de diretor em 1888 e integrando, neste mesmo período, a comissão responsável por preparar a reforma de 1890, que conduziria à organização do ensino na, já então, Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), quando do início do regime republicano.

Helena Uzeda (2000), qual seja, de que a reforma de Porto-alegre teria completado um processo de descentralização do ensino na Aiba estabelecido a partir da criação da cadeira de *Desenho*, em 1820, entregue ao professor português Henrique José da Silva. Os mestres franceses entendiam que cada professor deveria ensinar sua arte sem exigir que o aluno fizesse estudos preliminares em qualquer outra disciplina. Seu avanço seria baseado em seu talento e não no tempo que frequentou as aulas. Esse método teria sido, no entanto, corrompido depois que o professor Silva fora nomeado para a cadeira de *Desenho*. A Reforma Pedreira teria completado este processo, ao estabelecer uma série de novas disciplinas preparatórias, sobretudo na seção de *Sciencias accessorias*[399].

Da leitura dos mesmos estatutos, pode-se obter uma impressão geral do que se pretendia para a cadeira de história, que exigiria material didático específico para seu funcionamento. Nos conjuntos documentais estudados nesta tese, nenhum indício de intenção de compra desse material foi encontrado. O artigo 46 dos estatutos pode, no entanto, revelar-nos uma pista para a não implantação imediata da disciplina: três anos completos de estudos seriam necessários à admissão do estudante ao novo curso:

> **TITULO V**.
>
> *Do ensino e programma das aulas*.
>
> SECÇÃO XIII.
>
> *Da Historia das Bellas Artes – Esthetica e Archeologia*.
>
> Art. 45. Este curso além da exposição oral que deve fazer o Professor dos factos e das teorias que lhe são próprios constará tambem de demonstrações graphicas e plásticas já em pedra, já por via de modelos, de sorte que os alunos comprehendão com a conveniente perfeição o objeto da Cadeira.
>
> Art. 46. Nenhum alumno poderá ser admitido a este curso, sem que tenha tres anos completos de estudos na Academia. (Brasil, 1856, p. 405-409, negrito e itálicos no original)

Desse modo, uma hipótese plausível é que a implantação do currículo de 1855 tenha sido realizada de maneira gradual e que, portanto, Porto-alegre tivesse sim a intenção de assumir o ensino de história da arte a partir de 1858, objetivo que não pode realizar em decorrência de sua saída prematura do cargo[400]. Não encontramos, porém, nenhuma

[399] Uma primeira interpretação das análises de Galvão (1980) e Uzeda (2000) indica-nos que a reforma Pedreira na Aiba caminha em sentido contrário ao que os artistas reformistas propunham com o sistema, sobre o qual aqui já tivemos oportunidade de comentar, das *Master Classes* [*Meisterklassen*], conforme explicado por Nikolaus Pevsner (2005). Parece-nos, porém, que um estudo mais cuidadoso do que se pretendia com o novo currículo deve-se realizar para que se possa compreender as razões que conduziram Porto-alegre a optar pela descentralização.

[400] Em ofício datado de 27 de novembro de 1854, Manuel de Araújo Porto-alegre escreve ao ministro Pedreira apresentando as mudanças que propõe para a ocupação do edifício, bem como os melhoramentos que gostaria de realizar. Comenta sobre a sala em que aconteceriam as aulas de *Historia das artes, esthetica e archeologia*, o que indica que o atraso que se deu para o início da disciplina provavelmente não estava previsto. Comenta também sobre a pinacoteca. Afirma que, tão logo ela fosse construída e ali se colocassem os melhores painéis e estátuas, os professores de pintura e de paisagem teriam grande alívio, uma vez que

evidência que pudesse atestar a hipótese que aqui trazemos. Ademais, um fato que enfraquece essa mesma hipótese é ter-se dado o efetivo funcionamento da cadeira somente a partir de 1870, com a ocupação do posto de professor pelo pintor Pedro Américo.

-

No México, uma carta escrita em italiano, na cidade portuária de Veracruz, datada de 1º. de janeiro de 1857, assinada pelo "Cav. Dr. Saverio Cavallari" e endereçada ao "Eccellentissimo Signor Presidente dell'Accademia di S. Carlos Don Bernardo Couto" é o único registro da chegada do arquiteto italiano a terras mexicanas (Figura 42). Nela, o professor, que há pouco havia deixado Milão para estabelecer-se no continente americano, solicita a Couto que o apresente "[...] ai rinnomati componenti dela Giunta, ed ai degni Professori come un Umilissimo Collega che altra ambizione non ha, se non quella di partecipare ai nobilissimi sforzi del Corpo Accademico a vantaggio dela Gioventù Mexicana"[401].

Da experiência em Brera, resta-nos um *Specchio degli appunti che servono di guida agli allievi per le lezioni d'architettura dimostrata coi monumenti e l'historia dal professore d'architettura nell' I. R. Accademia di Belle Arti in Milano dottor Saverio Cavallari*[402]. O documento foi preparado justamente no ano de 1854, na sequência da reforma levada a cabo por Selvatico na Academia de Veneza na década de 1850 e em cumprimento aos pedidos de renovação impostos pelo governo central de Viena (Cosentino, 2007). Nele, trata-se da produção arquitetônica da Antiguidade e do medievo, com algumas referências ao Renascimento italiano.

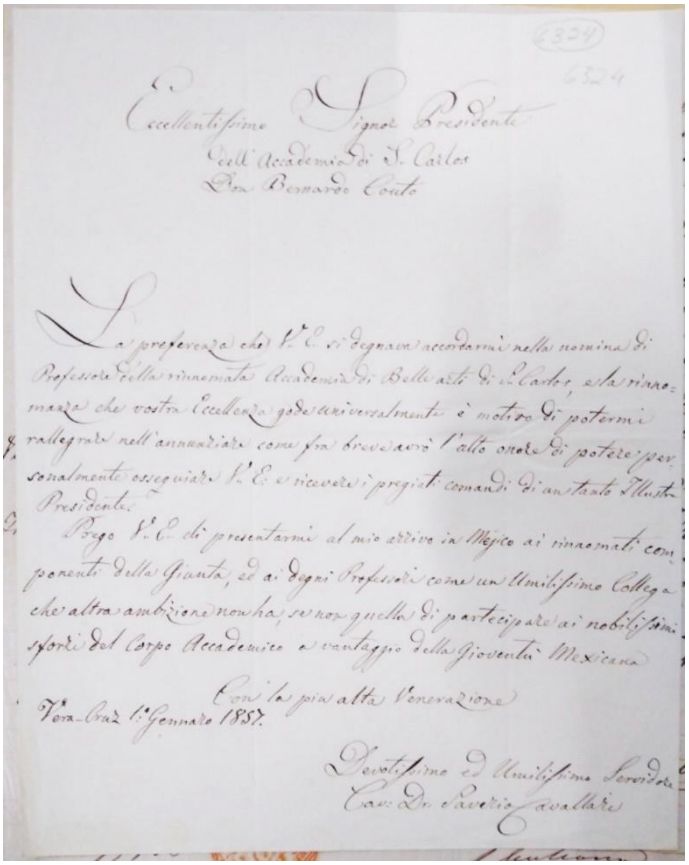
para ali iriam trabalhar com os seus alunos. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 45 (verso) a f. 47 (verso). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1985>. Acesso em: 6 jan. 2026.

Já em uma ata de sessão da Congregação de Professores de 31 de outubro de 1859, registra-se que o diretor, já agora o médico Tomás Gomes dos Santos (1803-1874), trata de um requerimento em que se pede o provimento da cadeira de "Historia das Belas-Artes, Esthetica e Archeologia". Santos pergunta aos professores se julgam necessário o provimento da cadeira e quais são os alunos que poderiam frequentá-la, em conformidade com os estatutos. Os professores opinam não haver necessidade de se prover a cadeira àquela altura, uma vez que não havia alunos de Pintura Histórica nem de Arquitetura e apenas quatro de outras aulas poderiam, em conformidade com os estatutos, matricular-se na referida cadeira. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6152 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1856/1874; f. 26 (verso) e 27 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=8004>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[401] "[...] aos renomados membros do Conselho, e aos dignos Professores como um Humilde Colega que não tem outra ambição senão participar dos nobres esforços do Corpo Acadêmico em benefício da Juventude Mexicana" (Tradução livre da autora). Conferir AH-FA/UNAM; caixa 34; expediente 6324.

[402] Acervo do Archivo Storico della Accademia di Brera; referência Q IV 59. Está integralmente transcrito no Apêndice B desta tese.

Figura 42: Carta que anuncia a chegada de Saverio Cavallari ao México em princípios de 1857.



Fonte: Acervo do AH-FA/UNAM; Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 34; expediente 6324.

Um quadro inicial faz menção às construções ciclópicas erguidas no Peloponeso, na Sicília e na península italiana, à produção de arquitetura nas civilizações etrusca e grega e, finalmente, às construções romanas. A referência, bastante sucinta, é complementada por nota informativa apontando que seria publicada uma tabela específica referente à arquitetura clássica. Deste primeiro quadro, deriva uma coluna que ocupa o centro do folheto dedicada às construções do Renascimento florentino. Caminho que, de acordo com o texto, permaneceria resguardado, mesmo após o desvio michelangesco, através do trabalho de homens como Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), Andrea Palladio (1508-1580) ou Vincenzo Scamozzi (1548-1616).

Nos quadros laterais, as características de duas tradições paralelas são sistematizadas: de um lado, a "Architettura orientale o bizantina", de que derivariam, em última instância, os edifícios árabes; de outro, a "Architettura occidentale o romanesca", que, a partir do desenvolvimento alcançado em França e Inglaterra, converter-se-ia na "Architettura ogivale". Todo o texto é permeado por exemplos de edifícios, que nos ajudam a identificar as prováveis referências em que se apoiou Cavallari para suas aulas

em Brera e, mais tarde, em San Carlos. Quando, porém, examina-se a documentação referente à disciplina *Estética de las bellas Artes é historia de la Arquitectura explicada con los monumentos*, incluída pelo mestre siciliano no quinto ano profissional do curso de arquitetura na academia mexicana, predomina o mesmo aspecto lacunar que caracteriza a documentação da Aiba.

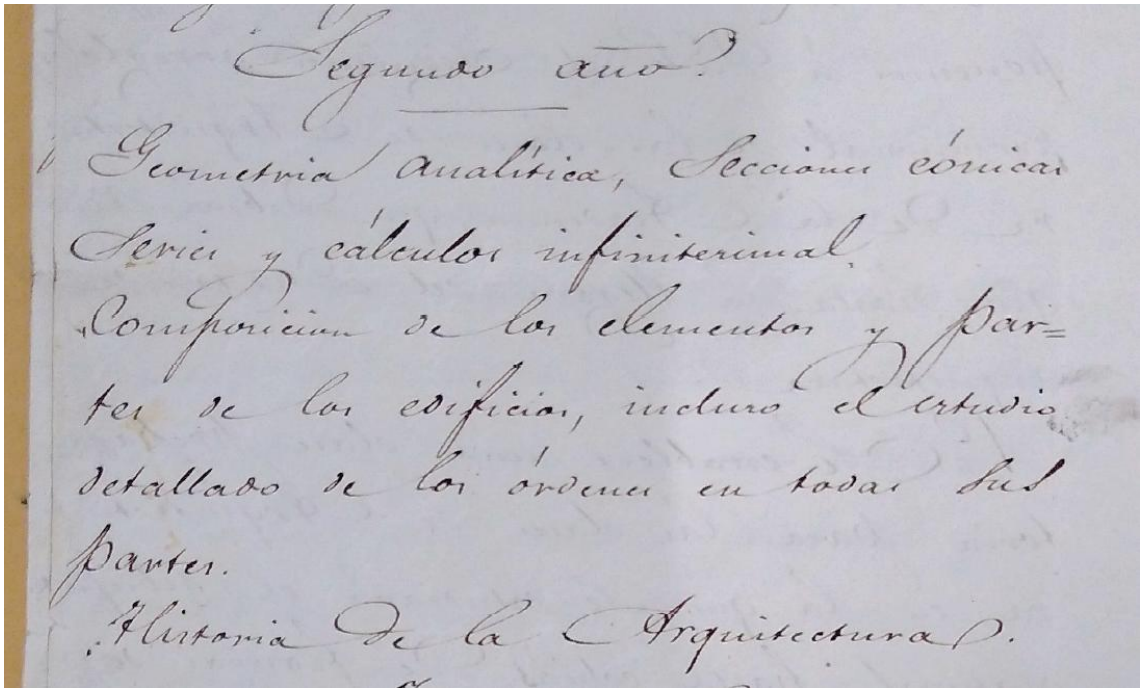
Como pudemos verificar em nosso trabalho de revisão bibliográfica, alguns autores – sobretudo Barragán (1976) e Anda (2013) – afirmam ter sido Cavallari aquele quem introduziu na academia de belas artes mexicana o ensino de história da arquitetura. De fato, se recorremos ao currículo vigente para o curso antes da reforma de 1857, conforme descrito por Manuel Francisco Álvarez (año IX, n. 9, 1908), nenhuma disciplina pode ser enquadrada no núcleo a que denominamos, em nossa análise, *História e teoria*. Contudo, o exame da documentação salvaguardada no Archivo Histórico da Facultad de Arquitectura da UNAM (AH-FA/UNAM) [403] sugere que a cadeira *Historia de la arquitectura* teria existido antes da presença do diretor siciliano. Comprova-o um documento, datado de janeiro de 1856, em que os professores Ramón Agea, Manuel María Delgado (?-?), Vicente Heredia (?-?), Manuel Rincón (?-?), Joaquín Mier y Terán (?-?) y Manuel Gargollo y Parra (1826-1888) contestam um plano de estudos proposto pela junta de governo para o curso de arquitetura, propondo um currículo provisório até a chegada do novo diretor do ramo a ser contratado pela Academia vindo da Europa. Nesse currículo, previa-se o ensino de *Historia de la arquitectura* no segundo ano de formação, pelo professor Rincón[404]. Concomitantemente, os estudantes deveriam cursar *Composicion de los elementos y partes de los edificios, incluso el estudio detallado de los órdenes en todas sus partes*, que seria ministrada por Delgado (Figura 43). Antes disso, entretanto, ainda durante o primeiro ano, os futuros arquitetos cursariam *Copias*

[403] Esta documentação foi organizada e catalogada, em sua maior parte, a partir do trabalho extenso e paciente do professor Eduardo Báez Macías em continuidade aos esforços do professor Justino Fernández, de quem foi discípulo. Sobre o processo de ordenamento do material, Flora Elena Sánchez Arreola comenta: "Aunque anteriormente ya había habido intentos de elaborar catálogos por parte de Manuel G. Revilla, José Salomé Pina, Abelardo Carrillo y Gariel y Mateo Herrera, el primero que empezó y consolidó esta titánica labor fue Justino Fernández con la publicación de la primera Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos en 1968, como suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*." (Ruelas; López, 2015, p. 69, itálico no original). E mais adiante: "Como fruto de sus investigaciones [de Eduardo Báez Macías] tenemos cuatro guías contenidas en cinco volúmenes que llevan por título *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*. Van de 1781 a 1910 y han sido publicadas en 1972, 1976, 1993 y 2003; en ellas continúa con la numeración progresiva iniciada por Fernández. Los documentos incluidos en dichos volúmenes van del documento 1036 hasta el 11480." (Ruelas; López, 2015, p. 72). Uma visão geral sobre os guias produzidos para consultar-se o acervo da antiga Academia de San Carlos pode ser obtida, justamente, no trabalho de Sánchez Arreola.

[404] Sobre Ricón, afirma Hugo Arciniega Ávila: "De Manuel Rincón y Miranda sólo se recuerda que impartía algunas clases de matemáticas y de historia de la arquitectura, sin retribución alguna." Informa-nos ainda que "Probablemente fue hijo del general homónimo que fue alumno de Manuel Tolsá." (Ávila, 2021, p. 79)

de edificios antiguos y modernos y de partes de estos, sob a responsabilidade de Heredia.[405]

Figura 43: O plano provisório de 1856 (detalhe), que inclui a disciplina *Historia de la Arquitectura*.



Fonte: Acervo do AH-FA/UNAM; Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 28; expediente 5899; documento 4.

O professor Eduardo Báez Macías (2009) faz-nos recuar ainda mais ao informar que, em abril de 1853, a junta de professores encomendara a Ramón Agea, Manuel Gargollo e Joaquín Velázquez de León a elaboração de um plano de estudos cujo objetivo fosse formar tanto arquitetos quanto engenheiros civis. Segundo Báez Macías, nesse plano, durante os quatro primeiros anos, os chamados "estudios auxiliares" seriam comuns às duas carreiras, compreendendo uma parte científica e outra artística. As aulas separavam-se a partir do quinto ano, quando, aos futuros arquitetos, ministrar-se-ia a disciplina de história da arquitetura.[406]

O professor afirma que a proposta não chegou a ser implantada, mas é evidente que ela adianta, em muitos aspectos, o desenho do plano de ensino de 1857, inclusive no que se refere à introdução da formação do engenheiro civil. Tal condição faz-nos inferir que as ideias do italiano não tenham sido impostas, mas discutidas com os demais membros do

[405] AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 28; expediente 5899; documentos 4 e 5. Conferir também AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; expediente 10357.
[406] Expressamos aqui nossos agradecimentos à professora doutora Elizabeth Fuentes Rojas, quem, durante o exame de defesa, chamou-nos a atenção para o plano de estudos de 1853.

corpo docente, hipótese corroborada pelo tom servil da carta em que ele anuncia sua chegada à Veracruz. Fica também claro que o ensino de história consistia em uma demanda já colocada pelos professores da instituição, à maneira do que se passou na academia brasileira. Para mais, apesar da afirmação, por parte do professor Báez Macías, de que o currículo não foi implantado, localizamos um manuscrito em que se apontam as notas obtidas por estudantes nos exames correspondentes ao ano letivo de 1856: entre as disciplinas avaliadas, está, justamente, o curso de *Historia de Arquitectura y conocimiento de materiales*, ministrado pelo professor Rincon.[407]

O plano de ensino que, no entanto, efetivamente orientou os estudos de arquitetura nos primeiros tempos da instituição reformada entrou em vigor em 1847. Manuel Francisco Álvarez o descreve em detalhes (Tabela 8). A formação compunha-se por dez disciplinas distribuídas em quatro anos de formação. A partir de 1857, foram incorporadas as matérias que permitiram ao estabelecimento conceder o título de "arquitecto-ingeniero" ou "ingeniero-arquitecto"[408], com algumas delas – *Física*, no primeiro ano, e *Química inorgánica*, no segundo – ministradas fora de San Carlos, provavelmente, no Colegio de Minería. Nesse momento, o curso era formado por 29 cadeiras, distribuídas por sete anos de estudos e mais o período preparatório (Tabela 9).

Podem-se extrair informações relevantes para nossa pesquisa do folheto intitulado *Plan de estudios para las carreras de arquitecto, ingeniero, agrimensor y maestro de obras, en la Academia de Nobles Artes de San Carlos, aprobado y mandado a observar por el Supremo Gobierno*, datado de 14 de fevereiro de 1857[409]. De acordo com os artigos 2º e 3º, por exemplo, seriam admitidos à carreira aqueles que houvessem cumprido com êxito os estudos preparatórios e que tivessem, ao menos, 14 anos de idade completos. Os estudos preparatórios poderiam ser cursados na Academia ou em algum outro estabelecimento, desde que se comprovasse o domínio das disciplinas cursadas através da realização de exames. Da leitura do artigo 14, ficamos sabendo que, ao concluir-se o sexto ano de estudos, o aluno deveria realizar um ano de prática junto a um profissional titulado, o que não o deveria impedir de frequentar as obras de arquitetura em curso na cidade desde o terceiro ano de formação, sempre que houvesse possibilidade. Ao final do

[407] AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 42; expediente 6668. Um manuscrito semelhante, mas não datado, pode ser localizado em AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 21; expediente 4734. Nele, faz-se menção a uma disciplina denominada *Historia de la Arquitectura*. Já a caixa 28; expediente 5899; documento 5 guarda uma lista de despesas com professores. Nela, mencionam-se tanto a disciplina *Historia de la Arquitectura* quanto *Historia de Arquitectura y conocimiento de materiales*. Reforça a suposição um informe preparado pela comissão nomeada para examinar o projeto, que o aprova com a condição de acrescentar-se a aula de *Mecánica aplicada*. Conferir AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 28; expediente 5899; documento 6.

[408] Ambas as expressões aparecem alternadamente na documentação consultada, sem que se faça entre elas distinção.

[409] AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 28; expediente 5899; documentos 2 e 3.

sétimo ano, o discente seria submetido ao exame profissional. Os artigos 15 e 16 dão conta dos demais títulos que poderiam ser adquiridos através do novo currículo, quais sejam, o de mestre de obras e o de agrimensor:

> 15. Los que aspiren á obtener solamente el título de maestros de obras, deberán acreditar por medio de exámen hallarse instruidos en las materias que forman el estudio preparatorio, según el presente plan, con escepcion del álgebra, en las materias segunda y tercera del primer año de estudio profesional, y en el conocimiento práctico de las cimbras, andamios y reparaciones, materiales y formación de las mezclas y morteros, y en el uso de las máquinas que se emplean ordinariamente en las construcciones; debiendo además haber practicado tres años al lado de un maestro de obras ó de un arquitecto titulados.
>
> 16. Para despacharse de agrimensor, se harán los estudios, y se sufrirá el exámen que previne la ley de la materia. Todo ingeniero-arquitecto es por lo mismo agrimensor.[410] (não paginado)

Tabela 8: Currículo vigente na Academia de San Carlos para o ensino de arquitetura antes da reforma realizada por Cavallari.

ANO	DISCIPLINA	PROFESSOR
PRIMEIRO	*Aritmética, algebra y geometría*	Francisco Hermosa
	Dibujo natural	Miguel Mata
SEGUNDO	*Geometría analítica y cálculo diferencial é integral*	Joaquín Mier y Terán
	Dibujo de arquitectura	Vicente Heredia
TERCEIRO	*Mecánica racional*	Jose María Rego
	Geometría descriptiva	Vicente Heredia
	Dibujo de Arquitectura	Vicente Heredia
QUARTO	*Estereotomía*	Vicente Heredia
	Mecánica de las construcciones y construcción práctica	Manuel Gargollo y Parra
	Composición de arquitectura	Manuel Delgado

Construção | *História e teoria* | *Ciências exatas* | *Desenho* | *Projeto*

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Álvarez, año IX, n. 9, mar. 1908, p. 229.

[410] "15. Aqueles que aspirem a obter apenas o título de mestre de obras deverão comprovar por meio de um exame que são instruídos nas disciplinas que compõem o estudo preparatório, de acordo com o presente plano, com exceção de álgebra, na segunda e terceira disciplinas do primeiro ano de estudo profissional, e no conhecimento prático da cofragem, andaimes e reparos, materiais e formação de misturas e argamassas, e no uso de máquinas que são normalmente empregadas em construções; deverão, além disso, ter praticado por três anos com um mestre de obras ou um arquiteto titulados.
16. Para se tornar um agrimensor, os estudos devem ser realizados, assim como o exame previsto na lei sobre a matéria. Todo engenheiro-arquiteto é, portanto, um agrimensor." (Tradução livre da autora)

Tabela 9: Currículo implementado na Academia de San Carlos para o ensino de arquitetura pela reforma realizada por Cavallari.

ANO	DISCIPLINA	PROFESSOR
CURSO PREPARA-TÓRIO	*Ornato á mano libre de contorno y claro-oscuro*	Juan Manchola
	Dibujo geométrico	?
	Dibujo elemental de figura	Miguel Mata
	Aritmética racional, álgebra y geometría	Manuel Rincón y Miranda
PRIMEIRO ANO PROFISSIONAL	*Trigonometría rectilínea y esférica y geometria analítica*	Jose María Rego
	Dibujo y explicación de los órdenes clásicos de arquitectura, griegos y romanos	Ramón Agea
	Ornato arquitectónico	Petronilo Monroy (?)
	Física	Juan Mier y Terán
SEGUNDO ANO PROFISSIONAL	*Secciones cónicas, introduccion al cálculo, y cálculo diferencial é integral*	Joaquín Mier y Terán
	Copia de monumentos de diferentes estilos, esto es, griegos, romanos, lombardos, bizantinos, venecianos, florentinos y góticos hasta el Renacimiento	"Javier" Cavallari
	Química inorgánica	Leopoldo Río de la Loza Modesto Jiménez Maximino Río de la Loza
TERCEIRO ANO PROFISSIONAL	*Mecánica racional*	José María Rego Antonio del Castillo
	Geometría Descriptiva	Vicente Heredia
	Composicion y combinacion de las partes de un edificio, con los detalles de su construccion	"Javier" Cavallari
	Elementos de geología y mineralogía, con aplicacion especial á los materiales de construccion	Antonio del Castillo
	Topografía	Joaquín Mier y Terán
QUARTO ANO PROFISSIONAL	*Estática de construcciones*	Manuel Gargollo y Parra
	Aplicacion de la geometría descriptiva	Vicente Heredia
	Arte de proyectar	"Javier" Cavallari
	Dibujo de máquinas	"Javier" Cavallari
QUINTO ANO PROFISSIONAL	*Mecánica aplicada*	?
	Teoría de las construcciones y estática de las bóvedas	Manuel Gargollo y Parra
	Composicion de los edificios civiles y religiosos	"Javier" Cavallari
	Estética de las bellas artes é historia de la arquitectura demostrada con los monumentos	"Javier" Cavallari
	Conocimiento de los instrumentos geodésicos, y su aplicación á la práctica	"Javier" Cavallari
SEXTO ANO PROFISSIONAL	*Construcción de caminhos comunes y de fierro*	"Javier" Cavallari
	Construcción de puentes, canales y demás obras hidráulicas	Manuel Gargollo y Parra
	Proyectos de puentes, canales y demás obras hidráulicas acompañados de análisis de construccion y de los trabajos, con sus respectivos presupuestos	Manuel Gargollo y Parra
	Arquitectura legal	"Javier" Cavallari

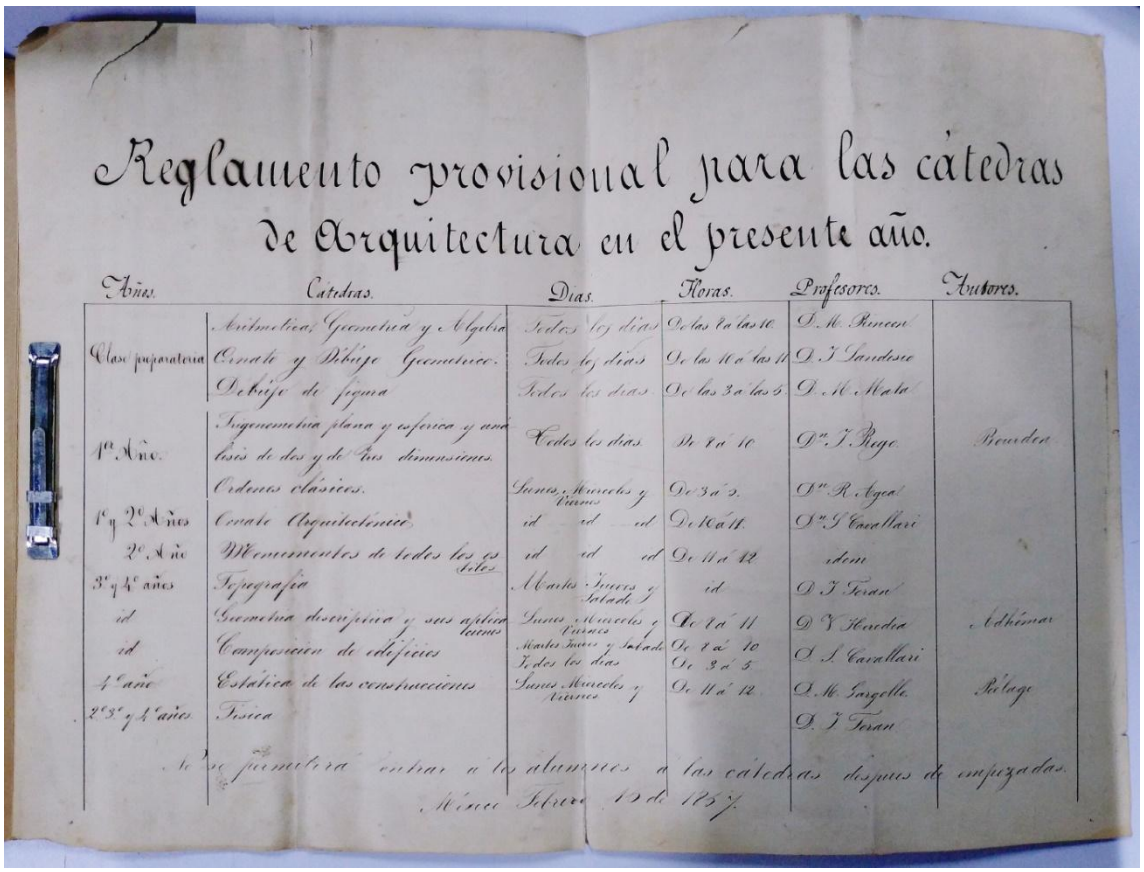
Construção | *História e teoria* | *Ciências exatas* | *Desenho* | *Projeto*

Fonte: Elaborado pela autora a partir do *Plan de estúdios para las carreras de arquitecto-ingeniero, agrimensor y maestro de obras en la Academia de Nobles Artes de San Carlos*, datado de 14 de fevereiro de 1857 (acervo do AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 28; expediente 5899; documento 3) e de Álvarez, año IX, n. 10, abr. 1908, p. 255-258[411].

[411] A literatura tem trabalhado a partir dos planos de estudo descritos por Manuel Francisco Álvarez. Assim, por exemplo, o plano anterior à reforma coincide com o que registra Rosa López (2005) e o implantado por

Entretanto, destacamos sobretudo a artigo 7º, em que se apresentam premissas para a aula de *Copia de monumentos de diferentes estilos*. Nessa aula, "[...] El profesor esplicará el carácter propio de cada estilo, y hará que los trabajos de los alumnos sean de dos clases; estudios simples en croquis, y copias lavadas para la Esposicion anual."[412] Há indícios de que, já em fevereiro de 1857, a disciplina – assim como outras estabelecidas pelo novo currículo – tenha sido ofertada: um *Reglamento provisional para las catedras de arquitectura en el presente año*, datado de 16 de fevereiro de 1857, apresenta-nos os cursos então disponíveis, bem como os dias da semana e o horário em que seriam ministrados, os respectivos professores e os autores em que se apoiariam. Infelizmente, não há no documento nenhuma menção à bibliografia proposta (Figura 44).

Figura 44: *Reglamento provisional para las catedras de Arquitectura en el presente año*. 16 de fevereiro de 1857.



Reglamento provisional para las cátedras de Arquitectura en el presente año.

Años.	Cátedras.	Dias.	Horas.	Profesores.	Autores.
Clase preparatoria	Aritmetica, Geometria y Algebra	Todos los dias	De las 8 a las 10	D. M. Rincon	
	Ornato y Dibujo Geometrico.	Todos los dias	De las 11 a las 12	D. J. Sandoval	
	Dibujo de figura	Todos los dias	De las 3 a las 5	D. M. Mata	
1º. Año.	Trigonometria plana y esferica y analisis de dos y de tres dimensiones.	Todos los dias	De 8 á 10	Dn. J. Rego	Bezout
	Ordenes clasicos.	Lunes, Miercoles y Viernes	De 3 á 5.	D. R. Agea	
1º y 2º Años	Ornato Arquitectonico	id id id	De 10 á 11	D. J. Cavallari	
2º. Año	Monumentos de todos los estilos	id id id	De 11 á 12	idem	
3º y 4º años	Topografia	Martes Jueves y Sabado	id	D. J. Teran	
id	Geometria descriptiva y sus aplicaciones	Lunes Miercoles y Viernes	De 8 á 11	D. V. Heredia	Adhémar
id	Composicion de edificios	Martes Jueves y Sabado	De 8 á 10	D. J. Cavallari	
4º Año	Estatica de las construcciones	Todos los dias	De 3 á 5	D. M. Gargollo	Belage
2º 3º y 4º años	Fisica	Lunes Miercoles y Viernes	De 11 á 12	D. J. Teran	

No se permitirá entrar á los alumnos á las cátedras despues de empezadas.

Mexico Febrero 16 de 1857.

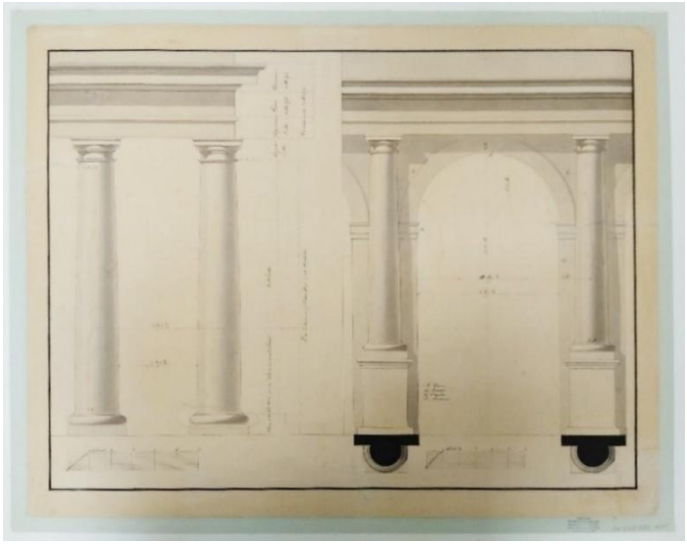
Fonte: Acervo do AH-FA/UNAM; Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 28; expediente 10449.

ela, com o que apresentam María de la Paz Ramos Lara e Rigoberto Rodríguez Benítez (2007). Ao consultarmos o *Plan de estúdios*..., porém, percebemos algumas diferenças em relação ao que nos apresenta o discípulo de Cavallari. Assim é que optamos por manter o que consta do *Plan de estúdios*... tomando de Álvarez os nomes dos professores responsáveis por ministrar cada disciplina.

412 "[...] O professor explicará o caráter próprio de cada estilo e fará com que os trabalhos dos alunos sejam de dois tipos; estudos simples em croquis e cópias sombreadas para a Exposição anual." (Tradução livre da autora)

Também já compunha a grade à disposição dos estudantes a nova aula de *Dibujo e explicación de los órdenes clásicos de arquitectura, griegos y romanos*, sob a responsabilidade do arquiteto Ramón Agea. Recordamos que os irmãos Ramón e Juan Agea foram pensionados em Roma, aonde chegaram em 1846, para estudar sob a orientação do arquiteto siciliano Antonio Cipolla, para quem todo o ensino partia do estudo dos antigos[413]. Sobre as aulas de *Órdenes clásicos*, Manuel Francisco Álvarez, que as frequentou, comenta: "El Sr. Don Ramón Agea, que hacía pocos años que había vuelto de Europa, era el profesor de órdenes clásicos; los estudios que había hecho y sus dibujos que sirvieron de modelos, garantizaban el éxito de sus trabajos."[414] (año X, n. 1, 1908, p. 8) (Figura 45)

Figura 45: Ramón Agea; *Intercolumnio toscano y pórtico com pedestal toscano. Tomado del tratado "Reglas de los cinco órdenes de arquitectura" de Jacopo Vignola*; 1866; sem dados sobre técnica e dimensões.



Fonte: Acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos; identificação do objeto 08-664482.

[413] Hugo Arciniega Ávila (2021) informa-nos que, através de outro pensionista de San Carlos em Roma, Ramón Rodríguez Arangoiti, a Academia celebrara um contrato com o mesmo Cipolla, que determinava a elaboração, por este, de 36 desenhos aquarelados representando "[...] los órdenes arquitectónicos griego, romano, pompeyano y del Renacimiento en Italia del 1500, copiados de los monumentos más célebres de la antigüedad.". O manuscrito pode ser consultado no AH-FA/UNAM; caixa 34; expediente 6325.

[414] "O Sr. Don Ramón Agea, que havia retornado da Europa poucos anos antes, era professor de ordens clássicas; os estudos que fizera e os seus desenhos que serviram de modelo, garantiam o sucesso de seus trabalhos." (Tradução livre da autora)

Também o professor Ávila comenta sobre estas aulas: "Ramón Agea, el otro desaprovechado alumno de Antonio Cipolla [además de Ramón Rodríguez Arangoití], pasaba los días supervisando la copia y el coloreado que sus alumnos realizaban de los restauros arquitectónicos provenientes de la galería del ramo. Aunque intentaba cubrir los hitos del pasado –Grecia, Roma, Lombardía, Bizancio y la Italia renacentista– esto no era posible debido a las significativas carencias en el acervo. En 'órdenes clásicos', valiéndose de las láminas que él y su hermano habían terminado en Roma, explicaba sucesivamente las partes y las proporciones del toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto; dirigía su correcta representación con grafos, la proyección de las sombras y la determinación de las áreas de luz y la presentación final." (Ávila, 2021, p. 255). Para tecer estes comentários, Ávila toma por referência os seguintes documentos do AH-FA/UNAM; Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 41; expedientes 6614.29 (*Programa para el curso de Copia de Monumentos del año 1865*, 29 de noviembre de 1864) e 6614.25 (*Programa para el curso de Órdenes Clásicos del año 1865*, 29 de noviembre de 1864).

Ainda que os efeitos da reforma tenham sido duradouros, a *Ley orgánica de la Instruccion pública en el Distrito Federal*, de 1867 (México, 1878), introduz importantes mudanças no sistema educativo ao criar a Escuela Especial de Ingenieros e a Escuela Nacional de Bellas Artes. Em 1869, a seção de arquitetura é suprimida da Escuela de Bellas Artes e o título de arquiteto passa a ser concedido pela Escuela de Ingenieros.

Figura 46: Autor desconhecido; *Directores de la Academia de San Carlos* [atribuído]; sem data[415]; fotografia; dimensões desconhecidas.

Fonte: Álvarez, 1917, p. 20. Acervo do Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación da UNAM.

[415] A fotografia foi, certamente, tomada entre os anos de 1861 – quando o pintor Santiago Rebull assume a direção geral do estabelecimento – e 1864, quando Cavallari retorna à Sicília.

BIBLIOTECAS EM RECONSTRUÇÃO

CRUZAR TEMPO E ESPAÇO I: NOVAS SALAS DE LEITURA

Figura 47: Jean León Pallière; *Alegoria às artes*; 1855; óleo sobre tela; 297,0x410,0cm; assinada *Pallière Gradjean Ferrª 1855*.

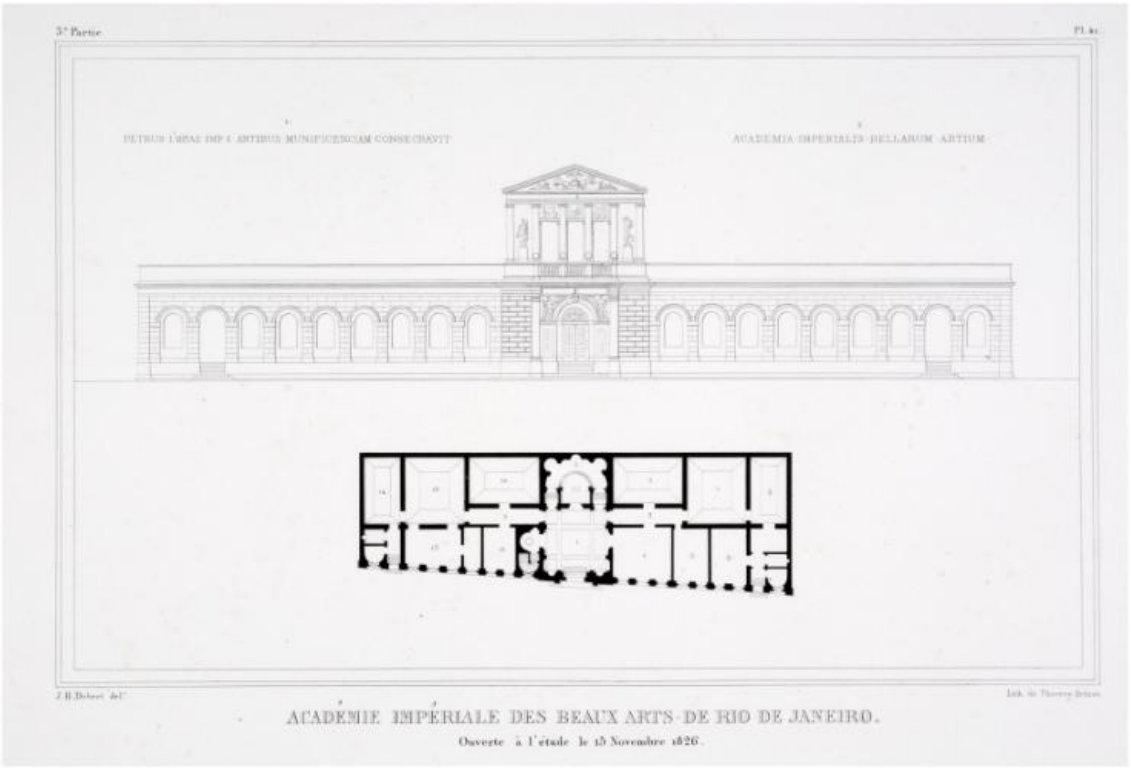
Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Instituto Brasileiro de Museus, Ministério da Cultura (MNBA/Ibram/MinC); fotografia de Rômulo Fialdini.

Localizava-se o compartimento destinado à biblioteca, secretaria e sala de sessões da academia brasileira em um dos pontos mais nobres do edifício projetado pelo arquiteto Grandjean de Montigny: o único trecho do pavimento superior que chegou a ser efetivamente executado[416] (Figura 48). Situado ao centro da composição, marcava-se por

[416] Em *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro* (1979), Robert Custet, afirma: "O único dos projetos de Grandjean que foi efetivamente realizado é bem modesto: é a construção do palácio da Academia de Belas Artes, inaugurado em 1826. Como de costume, o arquiteto imaginou um cenário apropriado ao edifício, com ruas para servi-lo. As dificuldades financeiras obrigaram-no a renunciar a qualquer concepção mais ambiciosa. Diante da fachada do palácio, desenhou uma praça muito pequena, semicircular, circundada por um paredão ritmado por pilastras; uma rua estreita (Rua Leopoldina) rasgada através dos bairros antigos chegava até o Rocio e colocava o pórtico da Academia na extremidade de uma perspectiva. Foram precisos mais de 10 anos (1837-1850) para completar a obra. O conjunto, de extrema simplicidade, constitui a primeira praça ordenada construída do Rio e representa uma perfeita aplicação dos princípios do urbanismo clássico francês." (Pontifícia Universidade Católica, 1979, p. 77). Um conjunto de desenhos referentes à intervenção e atribuídos a Grandjean de Montigny encontra-se no Arquivo Nacional (AN); fundo Proveniência Desconhecida; código de referência BR RJANRIO F2.0.MAP.316 - palácio das

rígidas linhas clássicas, compondo-se por seis colunas pertencentes à ordem jônica com bases e capitéis de bronze. O tratamento delicado e preciso da cantaria contrastava com a rudeza da rusticação do pavimento térreo. Tratava-se, portanto, do andar nobre do edifício, ainda incompleto[417]. O conjunto era encimado por frontão triangular com tímpano decorado por composição da talha de Zépherin Ferrez (1797-1851), professor da cadeira de gravura da Aiba desde 1836. Marc Ferrez (1788-1850), seu irmão, foi o autor das esculturas dos deuses Apolo e Minerva, posicionadas nas extremidades laterais do portal. Ao centro, três janelas de verga reta, sobre as quais se liam, da esquerda para a direita, as inscrições "pintura", "architetura" e "esculptura".

Figura 48: Jean-Baptiste Debret; *Académie Impériale des Beaux Arts de Rio de Janeiro: ouverte à l'étude le 15 Novembre 1826*; 1839; litografia em preto e branco sobre papel; 32,2x47,3cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, coleção Brasiliana/Fundação Estudar. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19675/academie-imperiale-des-beaux-arts-de-rio-de-janeiro-ouverte-a-letude-le-15-novembre-1826>. Acesso em: 25 ago. 2025.

O painel que ornou o teto dessa sala (Figura 47), de autoria do pintor Pallière Grandjean Ferreira, neto do autor do edifício, escapou à injustificada demolição dos anos de 1937 e

belas artes. - Dossiê; disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=340596&v_aba=1>; acesso em: 6 jan. 2026.

417 Segundo Gomes Júnior (2008), com o completamento do segundo pavimento a partir de 1882, a biblioteca passou a ocupar uma sala um pouco menor, localizada na ala direita do segundo piso.

1938[418]. Pertence, hoje, à coleção do MNBA, tendo passado recentemente por um trabalho integral de restauração[419]. Pouco se sabe sobre a efetiva interferência de Porto-alegre na concepção da pintura. Uma pequena pista, porém, pode ser levantada a partir da leitura de suas anotações pessoais no *Diário "histórico e administrativo"...*[420], a que anteriormente nos referimos. Em texto registrado ao final do caderno, consta a seguinte passagem: "Escrevi em seu favor [de Pallière] ao Sr. Ministro do Imperio, e alcancei que elle fisesse o tecto da bibliotheca, para o que nada poupei do que me pedio, **e mesmo deixei tudo aos seus desejos e liberdade**." (grifo nosso)

Tharine de Oliveira (2020)[421], em sua pesquisa sobre a representação da mulher na arte acadêmica no Brasil, ajuda-nos a conhecer a composição. Nela, cinco figuras femininas representam alegorias à arquitetura, pintura, escultura, poesia e música. A primeira delas, entronizada ao centro da tela, segura delicadamente um compasso em sua mão direita. Sua postura é intelectualizada, com a mão esquerda apoiando a cabeça, em posição que denota austeridade e imponência. Sob sua mão direita, um esquadro e um desenho de planta baixa completam o conjunto de atributos. Ela é ladeada pela pintura, à esquerda, e pela escultura, à direita. A figura feminina que representa a pintura tem, em sua mão direita, um conjunto de pinceis e, na esquerda, uma paleta. A representante da escultura segura uma pedra sabão e um instrumento para talhe. Abaixo, está a música; acompanham-na uma lira, um tamborim e uma flauta. À extrema direita, por fim, a poesia, representada por uma mulher que segura uma corneta. O cupido tem em suas mãos coroas de louros e flores, indicando possível consagração artística – ressalte-se – à pintura e à poesia. A disposição hierárquica das personagens parece dar-se pelo grau de importância de cada uma das artes: a arquitetura rege as demais ao abarcar em si tanto a pintura quanto a escultura. A música e a poesia, menos integradas às atividades rotineiras da Aiba, estão em posição mais afastada. A coluna com capitel jônico – acréscimo nosso – parece fazer alusão à centralidade do conhecimento no projeto acadêmico, em diálogo com o desenho da fachada de Grandjean[422].

[418] Também foi resguardado da demolição o pórtico central que acima descrevemos, transposto para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, onde ainda hoje se encontra.
[419] Os trabalhos, realizados no âmbito do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) – Cidades Históricas, estenderam-se entre os anos de 2013 e 2016 e foram coordenados pela restauradora do MNBA Larissa Long, com o acompanhamento de técnicos do Iphan.
[420] Integralmente transcritas no Apêndice C desta tese.
[421] Tharine Cunha de Oliveira é graduada em música e mestra em Letras e Artes, ambos os títulos obtidos na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Seus interesses de investigação são artes, arte e gênero, feminismo na arte/música, iconografia, iconografia musical e música brasileira. A dissertação a que fazemos referência foi orientada pela professora doutora Luciane Viana Barros Páscoa.
[422] Lembremo-nos do que comenta Sir John Summerson acerca da "personalidade" das ordens: "Seja como for, a ordem coríntia sempre foi vista como feminina e a dórica como masculina, ficando a jônica no meio, como algo assexuado – um velho erudito ou uma matrona calma e gentil. As recomendações de Serlio talvez sejam as mais específicas e consistentes. Para ele, a ordem dórica deve ser usada em igrejas dedicadas aos

Trata-se, assim, de uma *Alegoria às artes*, marcada pela idealização da beleza à maneira greco-romana ou renascentista[423]. O arranjo é triangular e estático, marcado por uma simetria não regular e pela frontalidade. Privilegiam-se as linhas em detrimento das cores: a paleta é reduzida e o sombreado tem o discreto papel de dar volume aos corpos e ao drapeado das vestes, garantindo-lhes aspecto escultórico. Ressaltam-se as qualidades do antigo e da pintura pagã. As formas são trabalhadas na superfície da tela, como bem cabe a um painel decorativo. Sobre a qualidade da pintura, vale recorrer à leitura precisa que dela faz o escritor e crítico de arte Gonzaga Duque[424]:

> A composição é de uma simplicidade tocante, de uma preciosa pureza de linhas que lembra, em harmonia e singeleza, a severidade das linhas gregas. O colorido é simples, rico em limpidez, feliz na tonalidade. O caráter decorativo relaciona-se perfeitamente com o fim a que a sala é destinada, e com o caráter do edifício. Nem mais um desperdício de linha, uma prolixidade, um desgarre do pincel. (Estrada, 1995, p. 126)

Tudo parece caminhar, portanto, em sentido inverso às experimentações de Porto-alegre daqueles anos de 1850, ao menos, o Porto-alegre despojado do grafite e da aquarela. Tais experimentações mostravam-se atentas, como vimos, ao peculiar, ao fragmentário e ao motivo, enquanto a natureza, no painel de Pallière, aparece em segundo plano e é genérica, em nada contribuindo para que se reconheçam as especificidades do lugar. No solene espaço da nova biblioteca, não há concessões. O empenho é de garantir à Academia uma posição de instituição universal e de reforçar a sua filiação à grande tradição da arte: a história faz-se, uma vez mais, mestra da vida. Neste lugar fora do mundo, figuras femininas idealizadas, de gestos controlados e artificiais, expressão insípida, pose acadêmica e impessoal, anunciam a dimensão universal das artes que representam e, consequentemente, dos métodos de ensino a elas associados. A composição converte-se, assim, em elogio à reforma, sendo também conhecida como *Alegoria à reforma dos estatutos*.

O ponto de partida para o projeto da nova sala que receberia a biblioteca consta de um ofício datado de 5 de janeiro de 1855, de autoria do diretor e endereçado ao ministro

santos mais extrovertidos (S. Paulo, S. Pedro ou S. Jorge) e as figuras combativas em geral; a jônica, para santos tranquilos – nem muito fortes nem muito suaves – e também para homens de saber; e a coríntia, para virgens, em especial a Virgem Maria. Considera a ordem toscana adequada para fortificações e prisões, e não aponta nenhuma característica especial para a ordem compósita." (Summerson, 2006, p. 11)

[423] Também da leitura do *Diário "histórico e administrativo"*..., ficamos sabendo que não fora possível, ao artista, ter diante de si um modelo feminino, o que lhe exigiu conceber o trabalho apoiando-se em sua memória.

[424] Luís Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) foi escritor, jornalista e crítico de arte. Seu livro *A arte brasileira*, de 1888, é um dos primeiros e mais destacados esforços de crítica da produção de arte no Brasil do século XIX.

Pedreira[425]. Através dele, solicitam-se autorização e recursos para compor o espaço, que ocuparia a sala do pavimento superior do edifício, conforme previsto no desenho original de Montigny. Uma "Bibliotheca especial" seria criada para que "[...] mestres, discípulos, e amadores ahi encontrem o que a pobresa os impede de adquirir, e mesmo a incompatibilidade das horas de serviço no ensino e no estudo; [...]." (f. 51 – verso). O documento deixa ver a centralidade do espaço para conformar-se uma coleção digna do lugar social que se desejava para a instituição: "É pois para esta sala que convem passar os livros que ja temos, e collocal-os em estantes de madeira incorruptível, e envidraçadas, por que não ha ja logar para accommodar as obras que nos vierão da Europa." (f. 51 – verso). Para além das estantes de livros, comporiam também o arranjo mesa e cadeiras próprias à leitura e às reuniões acadêmicas.

Já neste documento, sugere-se o nome de Pallière, então recém-chegado da Europa, para executar a pintura do teto. O diretor comunicara suas intenções ao jovem artista que, por sua vez, com elas concordara como forma de agradecer ao governo imperial pelo investimento que havia feito em sua formação. Coloca-se assim à disposição para realizar a pintura sem por ela cobrar recompensa, sugerindo apenas que o governo lhe provesse a despesa do material empregado[426]. O convite e seu acolhimento consistem em gestos da maior importância para compreender-se a boa-vontade, por parte de ambos os artistas, em construir uma relação de civilidade e cooperação, mesmo após as duras palavras lançadas por Porto-alegre contra o neto de Grandjean na revista que editava poucos anos antes de assumir o lugar de diretor. Os esforços para construir-se uma relação sadia parecem, entretanto, haver fracassado, como deixa patente o que escreve o diretor em seu *Diário*.... De qualquer forma, o ministro Pedreira responde positivamente à solicitação poucos dias mais tarde, a 16 de janeiro, informando que o Ministério da Fazenda disporia da quantia solicitada[427].

---

[425] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 51 (verso) e f. 52 (frente e verso). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1997>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[426] Os custos com a reforma da biblioteca somariam três contos e seiscentos mil réis (3:600$000), incluindo dois contos e oitocentos mil réis (2:800$000) para as despesas gerais e oitocentos mil reis (800$000) referentes ao material da pintura a ser executada pelo jovem artista.

[427] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 52 (verso). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1999>. Acesso em: 6 jan. 2026. A decisão é comunicada ao corpo docente a 24 de maio de 1855. A ata de sessão da Congregação de Professores, assinada por Manuel de Araújo Porto-alegre e João Maximiano Mafra, pode ser consultada em Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 590-593. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=27991>. Acesso em: 6 jan. 2026. Também a 24 de maio de 1855, Araújo Porto-alegre escreve a Pedreira descrevendo o andamento das obras no edifício e solicitando novo montante para o pagamento de despesas não previstas inicialmente. Comenta brevemente sobre a pintura do teto da biblioteca e informa que se

A 10 de setembro, em ata de sessão da Congregação de Professores, noticia-se o término da pintura[428]. O diretor pede aos professores visitarem a sala para apreciá-la e decidir sobre como recompensar o artista. A 2 de outubro, a Congregação decide não entrar no mérito da qualidade da pintura, uma vez que o prêmio deveria ser atribuído de qualquer forma[429]. A 15 de outubro, a seção de pintura apresenta a proposta para o prêmio, unanimemente aprovada: uma medalha de ouro do peso de três onças[430]. O professor de gravura de medalhas sugere que a peça tivesse na face a efígie de Pedro II e no verso, o nome do artista acompanhado da legenda "A Academia Imperial das Belas-Artes do Rio de Janeiro". O reconhecimento é tal que Porto-alegre chega mesmo a indicar Pallière ao posto de professor honorário à seção de pintura histórica, tema avaliado pela Congregação e rejeitado por cinco votos a quatro[431].

Em importante pesquisa sobre esse espaço da Aiba, sistematizada no artigo *Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação* (2008), Guilherme Simões Gomes Júnior[432] procura realizar um exercício de articulação social de práticas letradas e artísticas. Informa-nos ter sido a biblioteca formada por iniciativa tanto de Félix-Émile Taunay quanto de Manuel de Araújo Porto-alegre[433], examinando, dela, o ambiente, a decoração do espaço e o sistema de pensamento pressuposto no novo acervo. Recorda-

encontrava já em estado adiantado e em condições de ser posta no lugar. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 72 (frente e verso) e f. 73 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=2038>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[428] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 639-640. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=28040>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[429] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 642-643. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=28043>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[430] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 647-648. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=28048>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[431] Ata datada de 29 de outubro de 1855: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 647-649. <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=28048>. Acesso em: 6 jan. 2026. Na versão dessa proposta que consta do *Diário "histórico e administrativo"*..., Porto-alegre deixa-nos saber os nomes dos professores que votaram contra – "[...] Mafra, Muller, Pinheiro, Honorato e Miranda, [...]" – e a favor – "[...] Dr. Oliveira, Dr. Maia, Job, e eu [Porto-alegre]." (Ver Apêndice C).

[432] Guilherme Simões Gomes Júnior é cientista social, professor associado do Departamento de Ciências Sociais da PUC-SP. É pesquisador em sociologia da cultura e história social da arte. Desenvolve estudos sobre o pensamento brasileiro nos séculos XIX e XX e sobre as relações internacionais que articulam figurações no âmbito da cultura, com atenção especial à pintura.

[433] Em sua dissertação sobre a formação do acervo da biblioteca, Rosani Godoy (2015) entende mesmo ter sido o projeto o ponto comum entre as duas administrações, apesar das notáveis divergências entre os dois diretores.

nos de que o painel de autoria de Pallière era ladeado por retratos de grandes mestres da arte. O catálogo da Exposição Geral de 1859[434] deixa-nos conhecer quem são:

> Os retratos de *Apelles*, o pintor de Alexandre; de *Vinci* que, primeiro, escreveo as leis eternas da perspectiva e das sombras, e achou nos recursos de seo genio o typo da Divindade de Christo; de *Alberto Duro*, o antigo chefe da escola allemãa; de *Buonarotti*, *o artista de tres almas*, e de seu émulo o divino *Raphael*; de *Ticiano* e do *Tintoreto*, cujas palhetas revelárão todas as maravilhas das cores; do nobre *Vellasques*; do prodigioso *André del Sarto*; e do brusco *Rembrant*, magico pintor dos efeitos da luz; de *Rubens*, e de seo discipulo *Vandick*, chefes immortaes da escola flamenga; do sábio *Poussin*, admirável mestre da escola franceza; e de *Murillo*, que fez de seo pincel o caminho que vai da mendicidade das ruas ás alturas da mais feliz opulencia, ornão os quatorze medalhões que ladeião o quadro do centro.[435] (NOTICIA, 1859, p. 9-10)

Sobre as figuras reverenciadas no espaço reformado, Gomes Júnior (2008) tece importante comentário: a presença significativa de artistas de Veneza, Antuérpia, Amsterdã e Sevilha, alguns deles ativos no século XVII, anuncia-nos mudança de postura por parte do mentor da reforma acadêmica, qual seja, a aceitação do Barroco – ou, no dizer da época, "borromínico" ou "barroquismo" – impensável em décadas anteriores[436].

---

[434] Parcialmente reproduzido no Anexo A desta tese. Vale recordar que mesmo os métodos de catalogação e inventariação eram então muito recentes, remetendo a literatura particularmente aos procedimentos inaugurais propostos por Félix Vicq-d'Azyr (1748-1794) em seu *Traité d'anatomie et de physiologie*, de 1786, elaborado no contexto da Revolução Francesa e da ocupação de territórios pelos exércitos napoleônicos.

[435] Para conhecer os quatorze artistas retratados, Gomes Júnior recorre à obra *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*, de Moreira de Azevedo. O cotejamento das duas fontes, isto é, o catálogo de 1859 e o *Pequeno panorama*..., revela exata correspondência entre os nomes registrados. No *Panorama*..., entretanto, o autor acrescenta: "Alguns ornatos no gosto das pinturas de Herculanum terminam a decoração. Vestem as paredes diversos paineis quase todos de artistas nacionaes, que foram descipulos da academia." (Azevedo, 1862, p. 318)

[436] A discreta conversão do Porto-alegre da década de 1850 está patente, por exemplo, nas notas biográficas que dedica ao mestre Valentim em sua *Iconographia Brazileira*. Tal conversão parece coincidir, em sua produção como pintor, com um arrefecimento do privilégio da linha em suas composições, como pudemos constatar no capítulo anterior. Pode-se sugerir que, por esses tempos, a leitura de Giambattista Vico (1668-1744) ensina-lhe sobre a articulação entre a arte e os outros elementos da vida social, conduzindo-o a uma visão sistêmica da produção de arte: "Seria difficil ha quinze annos fazer o elogio d'este artista, sem desafiar os ânimos d'aquelles que seguiram a escola chamada clássica, aquella que foi propagada por Winkelmann e Raphael Mengs, exemplificada por David, Pompeu Battoni, Percier e Fontaine, e exagerada por Camuccini, Valadier e Benvenuti. As crenças também se renovam no mundo artístico para justificarem o círculo vicioso de Vico: **o barroquismo, condenado ha 15 annos como um delirio do espirito humano, está hoje outra vez em voga**; mas não é somente a moda, a densa soberana dos espiritos voluveis, que concorre para estas mudanças artísticas nos nossos tempos, mas sim aquelle espirito de mobilidade da sociedade moderna, que faz hoje em cinco anos o que em outras eras se fazia n'um seculo!
Os nossos melhores templos foram começados quando a arte borromínica triumphava na metropole da America portuguesa, motivo este por que vêmos abundar aqui semelhante estylo." (Porto-alegre, 1856, p. 369-370, grifo nosso)
A hipótese é reforçada a partir da associação, realizada também por Gomes Júnior, entre o programa iconográfico da sala da biblioteca e a pintura que Paul Delaroche (1797-1856) realizou no hemiciclo da École des beaux arts em Paris, aberto ao público em 1841 e que, é quase certo, Pallière teria tido a oportunidade de visitar em seus anos como pensionista. Segundo o autor: "O *Hemiciclo* da Escola de Belas-Artes em Paris pode ser entendido como um *manifesto*, no qual o próprio Delaroche, no auge de sua fama, explicitava sua posição intermediária na Escola Francesa, [...]. Com isso, parece dizer que a Escola, depois de longo conflito, estava finalmente reconciliada." (Gomes Júnior, 2008, p. 173-174, itálicos no original)
E assim o autor encerra seu elucidativo artigo: "Nesses textos da década de 1850 [entre os quais a *Iconographia*] Porto-Alegre parece estar acertando o passo com as correntes em voga na Europa; e se mostra

Tal mudança interessa-nos antes pelo alargamento que representa no campo da história da arte que propriamente pela atenção a determinados aspectos formais. Convém ainda mencionar que, para além dos retratos, compunham a ornamentação da sala cópias dos mesmos mestres: o catálogo da Exposição de 1859 registra 22 pinturas, entre as quais muitos estudos, composições e cópias feitos por Victor Meirelles (1832-1903) durante seu pensionato, incluídas uma cópia de Diego Velázquez (1599-1660) e duas de Jan van Eyck (1390-1441), anunciando um aprendizado de pintura que passava pelo privilégio da cor. Em nossa interpretação, esse arejamento legitimava uma empreitada audaciosa como aquela da formação das coleções nacionais de desenhos e estampas, que descreveremos na próxima seção. É provável, por fim, que completassem o arranjo os bustos do Ministro Pedreira e de José Feliciano Fernandes Pinheiro (1774-1847), o Visconde de São Leopoldo, fundador do estabelecimento[437].

Bem menos substanciais são as informações disponíveis acerca do espaço destinado à biblioteca na academia mexicana (Figura 49). Conforme já expusemos, sua organização dá-se no contexto da reforma do edifício-sede da instituição empreendida a partir de finais da década de 1850 sob a direção de Francesco Saverio Cavallari. O professor e pesquisador Eduardo Báez Macías (1974A) esclarece-nos que os trabalhos de reforma do imóvel – que abrigou, entre o século XVI, quando de sua construção, e o ano de 1791, o antigo Hospital Real del Amor de Dios – foram iniciados em 1854, impulsionados pelos fundos da Lotería Nacional, destinados a San Carlos uma década antes (México, 1876B, p. 680). Após ser danificado por um sismo que atingiu a capital a 19 de junho 1858, foi a edificação objeto de intervenção mais ambiciosa, conduzida pelo professor de arquitetura siciliano. De fato, uma minuta de ofício datada de 19 de agosto de 1858, não assinada, mas endereçada ao governo central[438], descreve duas possíveis posturas

um pouco mais complexo na maneira que aborda os fenômenos artísticos e muito menos ortodoxo no que diz respeito às ideias, particularmente aquelas ligadas à pedagogia neoclássica. É possível dizer que o programa iconográfico da sala da biblioteca da Aiba, com forte presença de artistas associados ao barroco, está articulado a essas mudanças no plano do pensamento **e a uma certa adesão à mobilidade da sociedade moderna que coloca em questão as antigas regras fixas da arte**.
Em certo sentido, pode-se dizer que a decoração do recinto da antiga sala da biblioteca tinha algo de inquietante para boa parte dos livros lá abrigados." (Gomes Júnior, 2008, p. 177, grifo nosso)

[437] Em ata da sessão da Congregação de Professores datada de 2 de junho de 1855, registra-se a leitura, pelo secretário José Maximiano Mafra, de uma proposta para a criação de um busto em mármore de Luiz Pedreira do Couto Ferraz a ser colocado na biblioteca como reconhecimento aos benefícios por ele proporcionados aos artistas brasileiros e à Academia. Assinam a proposta, que é unanimemente aprovada, o próprio João Maximiano Mafra, Job Justino d'Alcantara e Joaquim Ignacio da Costa Miranda Junior (1818-1878). Ao que parece, é o próprio Porto-alegre quem define que o busto ficaria ao lado daquele do Visconde de São Leopoldo. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 595-616. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=27996>. Acesso em: 6 jan. 2026. Segundo Monica Cauhi Wanderley (2011), em 1826, o então Ministro do Império José Feliciano Fernandes Pinheiro, o Visconde de São Leopoldo, envia um aviso oficial para Henrique José da Silva pedindo que ele tomasse as medidas necessárias para que a Academia iniciasse o seu funcionamento.

[438] AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 24; expediente 5714. Integralmente transcrita no Apêndice D desta tese.

interventivas: a primeira previa que se recuperasse o edifício de acordo com sua antiga configuração, enquanto a segunda, mais ambiciosa, incluiria mudanças há tempos necessárias em consequência da ampliação dos cursos e do acervo didático. No documento, consta o nome do arquiteto e professor "Javier" Cavallari, que propunha alterações para atender às novas demandas programáticas, dentre as quais aquelas colocadas pela expansão do próprio curso de arquitetura, cujo currículo passava, agora, a incluir as cadeiras exigidas à formação do engenheiro civil. A 25 de agosto, um comunicado anuncia que a segunda proposta era aprovada pelo governo.

Figura 49: Manuel Buen-Abad y Cia.; *Salón de actos públicos que actualmente sirve de Secretaria y Biblioteca*; 1897; fotografia, positivo em albumina; 17,0x24,0cm.

Fonte: Acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos; identificação do objeto 08-666708.

Através da leitura de outra minuta de ofício, de 28 de junho de 1856[439], ficamos sabendo que, quando iniciados os grandes trabalhos de reforma após o sismo de 1858, já havia sido comprada a casa n.º 2 do callejón del Amor de Dios, com o objetivo de expandir a capacidade do edifício primitivo (Figura 50). Em seu segundo piso, encontravam-se instaladas "[...] la galeria grande de cuadros europeos, y una de las galerias de escuela

[439] AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 24; expediente 5663.

mexicana; [...]." [440] Quanto ao pavimento térreo, estava ainda por realizar-se sua ocupação a partir de um projeto, cuja aprovação por parte do governo central estava pendente, que previa a instalação de salões dedicados à escultura. As demais áreas da casa recém adquirida permaneceriam arrendadas até que o crescimento da Academia exigisse o seu aproveitamento.

Um dos pontos centrais da reforma é o projeto da fachada principal da edificação (Figura 51), voltada para a calle de la Academia e que, segundo Gabriela Cianciolo Cosentino (2007), confirma a adesão de Saverio Cavallari aos princípios no Neorenascimento através de um alinhamento às propostas do arquiteto alemão Heinrich Hübsch (1795-1863), teórico do chamado Rundbogenstil. Trata-se de ideias com as quais Cavallari teria entrado em contato durante sua estada em Göttingen, durante a década de 1840. Em tradução literal para o português, a palavra alemã significa "estilo do arco redondo" e denomina uma linguagem que propõe uma atenção a referências bizantinas, românicas e renascentistas para a concepção de uma identidade arquitetônica alemã. Assim, a nova fachada de San Carlos parece dar materialidade, em certa medida, à pesquisa consolidada no *Specchio degli appunti*..., diante da ênfase colocada, no documento, aos exemplos posteriores à Antiguidade Clássica, estendendo-se até o Renascimento. [441]

Aqui, vê-se, portanto, um classicismo menos ortodoxo que aquele pensado por Grandjean de Montigny – quase quatro décadas antes, cabe notar – para a academia brasileira. Ainda assim, um desenho severo, marcado pelo tratamento rusticado gradual dos pavimentos, pelos vãos em verga reta no pavimento inferior e em arco pleno no pavimento nobre, pelo portal central ladeado, assim como na Aiba, por colunas jônicas duplas, além de seis medalhões representando rostos de artistas ilustres e de personagens importantes para a história do estabelecimento. Composição de aspecto robusto, que procura conferir o devido prestígio a San Carlos.[442]

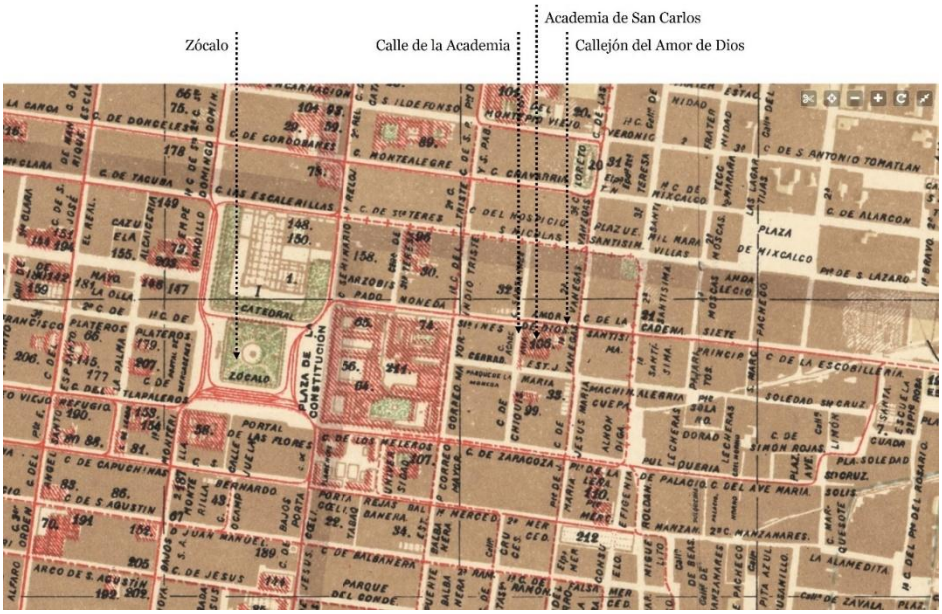
---

[440] "[...] a galeria grande de quadros europeus e uma das galerias da escola mexicana." (Tradução livre da autora)

[441] Como se disse, para Elizabeth Fuentes-Rojas, a composição da nova fachada de San Carlos teria como principal autor o professor de escultura da instituição, Manuel Vilar: "Desde 1852, Vilar realizó varios planos y cortes del edificio para plantear las reformas que a su juicio mejorarían su apariencia general. Una muy importante, que fue finalmente atendida, era de ocupar toda la manzana para evitar la fealdad que resultaría de que la fachada principal no abrazara toda la cabecera de la misma, cuanto para dar mayor capacidad a las clases y a las galerías." (Fuentes Rojas, 2018, p. 60). E, fazendo referências a ilustrações publicadas no livro *El escultor Manuel Vilar*, de Salvador Moreno (1969): "El proyecto arquitectónico de la portada principal de la Academia que Javier Cavallari llevó finalmente a cabo era en realidad muy semejante a los que Vilar había propuesto." (Fuentes Rojas, 2018, p. 61). Analisando os dois desenhos de Vilar publicados no livro de Salvador Moreno, parece-nos, em verdade, que o professor de escultura propunha soluções em que a gramática clássica era adotada de forma mais ortodoxa, o que nos permitiria vinculá-las a uma intenção de recorte neoclássico.

[442] Diferentemente do caso brasileiro, em que já não se pode ter acesso ao edifício em que funcionou o antigo estabelecimento, no México, a construção encontra-se ainda hoje de pé, funcionando como sede do Programa de Posgrado en Artes y Diseño da UNAM. Nela, os elementos mais destacados da composição, entre os quais o desenho da fachada principal, encontram-se bem preservados.

Figura 50: Sem indicação de autor; *Plano de la Ciudad de México* (detalhe, escala desconhecida); 1907; sem informação sobre técnica; 80,0x104,0cm.



Fonte: Library of Congress; Geography and Map Division; localização física G4414.M6 1907.C6; número de controle 2012592176; intervenção realizada pela autora. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/g4414m.ct003604/>. Acesso em: 6 jan. 2026.

Figura 51: Manuel Buen-Abad y Cia.; *Fachada del edificio de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México*; 1897; fotografia, positivo em albumina; 20,2x24,0cm.

Fonte: Acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos; grupo 1, caja 223, objeto n. 1.

Em relatório datado de 15 de março de 1862 e assinado por "El Ingº Arqº Dr. Javier Cavallari", o professor de arquitetura descreve detalhadamente as intervenções

realizadas no edifício da Academia e por ele conduzidas desde 1859[443], com a apresentação dos respectivos gastos efetuados[444]. Trata-se de obras de caráter estrutural, em que pouco se descrevem eventuais trabalhos de reconfiguração espacial no interior do edifício. Ainda assim, a leitura do manuscrito permite-nos saber que a sala destinada à biblioteca seria coberta por uma abóbada na qual se abriria uma grande claraboia. A construção dessa abóbada estava em andamento quando da escrita do relatório, a cargo de um carpinteiro de nome Fernando Zichl.[445]

Em seu *Historia gráfica: fotografías de la Academia de San Carlos* (2018), Elizabeth Fuentes-Rojas explica-nos que a biblioteca passaria, na segunda metade do século, a funcionar no "salon de actos", que acolheu também a secretaria do estabelecimento, à maneira do que sucedeu na biblioteca da Aiba. Em seu relatório, Cavallari comenta tratar-se o salão de um espaço de 30,0x14,5 varas – cerca de 25,0x12,1m –, situado junto à fachada principal do edifício. Segundo Fuentes Rojas, o espaço estava localizado na seção oeste do piso superior da construção e, nele, José Bernardo Couto pensava exibir uma escultura representativa do patrono da Academia, São Carlos Borromeo, tendo incumbido a tarefa ao professor Manuel Vilar.

Em *La biblioteca de la antigua Academia de San Carlos: un recorrido por sus recintos* (Ruelas; López, 2015, p. 17-36), também Fuentes Rojas chama a atenção para o fato de que, em planta baixa provavelmente produzida entre os anos de 1903 e 1907, Manuel Francisco Álvarez faz menção apenas à função de biblioteca do salão, sem mencionar seu uso como salão de atos e secretaria (Figura 52). Analisando uma fotografia do mesmo espaço de 1912, a professora explica-nos que, nesse ano, outra mudança se havia processado: já agora o espaço acomodava apenas o salão de atos e a biblioteca estava, é provável, provisoriamente instalada em uma das galerias de pintura. Por fim, antes de ter parte significativa de seu acervo deslocado para a Biblioteca Nacional – primeiro, no

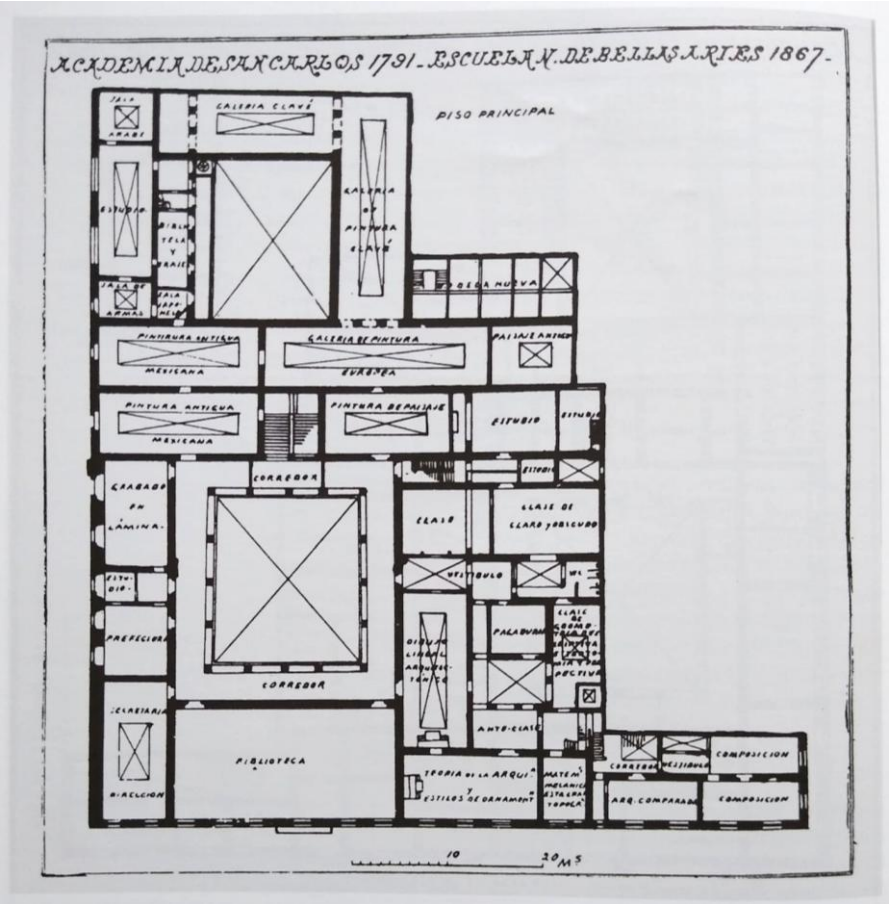
[443] A 22 de abril do mesmo ano, Cavallari escreve ao pintor Santiago Rebull (1829-1902), então diretor geral de San Carlos estando Couto já falecido, comunicando-lhe o recebimento de resolução do Ministerio de Instrucción Pública que lhe destituía de seu cargo, por ter-se negado a assinar o protesto contra a intervenção francesa. Segundo o professor de arquitetura, tomara a decisão de não o fazer porque a participação em qualquer manifestação política resultaria na perda de sua nacionalidade italiana. Conferir: AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 35; expediente 6358. É possível que tenha sido elaborado no mesmo período um documento não datado intitulado *Instrucciones para la obra qe. se ha de hacer en la Academia de S. Carlos para las nuevas galerias de escultura, el arreglo de las otras de la misma clase, y la grande de pintura*, em que os trabalhos são designados ao arquiteto Manuel Gargollo y Parra, que ocupa interinamente a cátedra vaga de arquitetura quando do afastamento de Cavallari. Conferir: AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 34; expediente 6291.

[444] AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 148; expediente 10474. Integralmente transcrito no Apêndice E desta tese.

[445] O AH-FA/UNAM resguarda vasta documentação sobre as obras que se realizaram no edifício sob a direção de Saverio Cavallari. Nesse sentido, está por ser escrita, a partir desse material, uma memória sobre os trabalhos encampados. Além do relatório mencionado, sugere-se a consulta à caixa 42, expediente 6647; caixa 132, expediente 10180; caixa 147, expediente 10466; expediente 10473; caixa 148, expedientes 10475 e 10480; e caixa 149, expediente 10496.

antigo convento de San Augustín e, mais tarde, na Cidade Universitária – a biblioteca voltaria ainda a ocupar o salão no segundo andar do edifício de San Carlos.

Figura 52: Manuel Francisco Álvarez; *Academia de San Carlos 1791 – Escuela N. de Bellas Artes 1867*; 1903-1907 (?).



Fonte: Rojas, 2018, p. 58.

Dessa maneira, o registro fotográfico tomado por Buen-Abad em finais do século revela-nos já esse salão que abrigava um programa múltiplo. Sua composição era austera, com estantes de madeira e vidro preenchidas por livros, cadeiras e mesas também em madeira, um par de esculturas de águias e colunas clássicas ao fundo. Nas paredes, pinturas produzidas no período colonial anunciam a possibilidade de que a galeria dedicada ao período não comportasse toda a coleção (Figura 53). Essas telas revelam maior audácia na relação que, à altura, se construía com a história no estabelecimento brasileiro: se, na Aiba, a maior concessão possível consistia em incorporar, ao arranjo da sala, obras de autoria dos mais destacados pintores da instituição, boa parte delas cópias dos mestres europeus, em San Carlos, a sala destinada à biblioteca recebia – e, portanto, validava – a pintura de autoria dos mestres atuantes antes da organização da

academia[446]. Uma tradição da cor, mas agora local, barroca e, por consequência, muito vinculada ao referencial católico, aparece, em San Carlos, ao lado dos trabalhos dos pintores acadêmicos, revelando-nos, assim, a sua legitimação. É preciso, no entanto, recordar nossos limites e compreender que aqui não podemos caminhar senão no âmbito das conjecturas, uma vez que a fotografia tomada por Buen-Abad data de finais do século e, portanto, não se pode saber se as telas estariam também em exibição na antiga sala em que funcionava a biblioteca.

Figura 53: Juan Francisco de Aguilera; *La Purísima Concepción con jesuítas*; c. 1720; óleo sobre tela; sem informação sobre dimensões.

Fonte: Acervo e fotografia do Museu Nacional de Arte (MUNAL)/ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Disponível em: <https://munal.emuseum.com/objects/421/la-purisima-concepcion-con-jesuitas?ctx=04485629-7a38-43cc-aa68-171bea210aba&idx=122>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[446] A professora Elizabeth Fuentes Rojas (conferir Ruelas; López, 2015) ajuda-nos a identificar as pinturas presentes na fotografia identificada como Figura 49. Duas delas foram produzidas no período colonial: a primeira, ao centro, é *La Purísima Concepción con jesuítas* (c. 1720) (Figura 53), de Juan Francisco de Aguilera, que sabemos ter estado ativo no primeiro terço do século XVIII; a segunda, localizada à direita na imagem, é *Cristo en la cruz*, de Sebastián López de Arteaga (1610-1652). Há, também, telas de autoria de artistas vinculados à Academia: no centro à esquerda, vê-se *La muerte de Abel* (1851), de Santiago Rebull, e no centro à direita, está *Dalila llama a los filisteos para entregarles a Sansón* (1851), de José Salomé Pina (1830-1909). Todas essas obras pertencem hoje à coleção do Museo Nacional de Arte (MUNAL), que pode ser acessada em: <https://munal.emuseum.com/collections/14056/Principal/objects>.
A professora Fuentes Rojas adotou o mesmo procedimento para os demais espaços expositivos da instituição, alguns dos quais só se estabeleceriam mais tarde, já na passagem entre séculos. Trabalha, inclusive, a partir de desenhos de plantas baixas de autoria de Manuel Francisco Álvarez, além de buscar suporte nos textos críticos publicados na imprensa coetânea. São estudadas: a galeria da antiga escola de pintura, como veremos no próximo capítulo; a galeria Clavé; galeria del Centenario; galeria de gravura em talho-doce; galeria de gravura em metal; galeria de escultura; galeria de pintura europeia; galeria de exposição; galeria de pintura moderna mexicana; galeria de pintura de paisagem; galeria de arquitetura.

O arranjo da sala da biblioteca estende-se ainda por alguns anos, como deixa ver a troca de correspondências entre Santiago Rebull, já como diretor geral após o afastamento de Bernardo Couto da presidência da junta diretiva, e o ministro de Justicia e Instrucción Pública, entre os meses de fevereiro e abril de 1861. Os documentos tornam evidentes os problemas financeiros que afetavam a instituição[447], que já não podia contar com os fundos que lhe eram destinados através da agora extinta Lotería de San Carlos. Rebull solicita insistentemente recursos para cobrir o salão da biblioteca, considerando-se a proximidade da estação chuvosa. A preocupação era não somente pela integridade do novo espaço destinado à coleção de livros, mas também pela manutenção das galerias de esculturas, sobre as quais ele estava localizado. O governo concorda em custear as obras, mas fornece apenas parte do valor total necessário ao seu completamento.

De 25 de fevereiro de 1864, chegou-nos uma minuta de uma reunião entre o então diretor José Fernando Ramírez (1804-1871) e os professores Pelegrín Clavé, Joaquín Mier y Terán, Sebastián Navaleón (?-?), Vicente Heredia (?-?) e Epitacio Calvo (1832-1895)[448]. Discute-se sobre como deveriam ser empregados os fundos disponibilizados pelo governo, uma vez que eles não eram suficientes para custear todos os reparos à altura necessários. Com Cavallari já desligado da instituição e retornado à Sicília, informa-se que uma das pendências era, justamente, a conclusão da biblioteca, que teria de ser suspensa porque as contas apresentadas pelo carpinteiro Zichl e aprovadas pelo professor italiano eram demasiado elevadas. Tais contas são apresentadas à instituição em janeiro do mesmo ano, quando o carpinteiro solicita o pagamento do que lhe era devido pelas obras que havia iniciado sob a direção do professor Cavallari, referentes à sala da biblioteca[449]. O documento está assinado pelo "Dr. Javier Cavallari", o que nos faz inferir que tenha sido elaborado quando o professor deixava a instituição para retornar à Itália, espécie de acerto de contas. Decide-se que o carpinteiro deveria seguir a obra, caso assim se definisse, em conformidade com o orçamento agora em mãos do professor Vicente Heredia. A demanda estende-se até, pelo menos, o mês de maio de 1865, quando, finalmente, chega-se a um acordo. O caso só se encerra, efetivamente, em setembro de 1865, quando o Zichl entrega as peças de madeira de cedro que comporiam a abóbada. Da leitura dessa documentação, ficamos ainda sabendo que o senhor Zichl havia preparado uma maquete da mesma da biblioteca, pela qual também reclamava pagamento.

447 Archivo General de la Nación (AGN); México Independiente; Justicia y Negocios Eclesiásticos; Instrucción Pública y Bellas Artes (1ra. Serie); caixa 1/69228/23; expediente 23.
448 AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 31; expediente 6193.
449 AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 41; expediente 6627.

COLEÇÕES TRANSATLÂNTICAS

Desde a reivindicação do artista, no Quattrocento italiano, para que se considerasse seu trabalho como fruto de uma operação mais mental que manual, tornou-se tarefa precípua garantir-lhe uma formação letrada, condição que abre caminho, como se sabe, para o próprio surgimento das academias de arte. Daí deriva a centralidade da biblioteca nos projetos dessas instituições[450]. Nela, recorda-nos Gomes Júnior (2008), acumulam-se saberes que a convertem em índice da inteligência da instituição que a abriga, mesmo que se trate de inteligência em potencial, dado que, para comprová-la, seria preciso um esforço de identificação das várias mãos por que passaram seus livros, tarefa que, tomados os limites de nosso projeto, não nos será possível empreender. Nessas salas, a depender do tom das coleções que abrigaram, reforçava-se ou ampliava-se a tradição do ensino artístico. Suas estantes reservavam obras que circularam entre continentes, formando mentalidades e práticas e, sobretudo, reforçando o lugar das academias enquanto potencializadoras de contatos culturais e centros de rearranjo e moldagem do conhecimento, a partir de negociações com as realidades locais. Essa condição é ainda mais evidente no Oitocentos, quando a atividade editorial ganha largo impulso em decorrência das transformações por que atravessa o campo, seja em decorrência das novidades tecnológicas já à disposição, seja diante da busca por uma linguagem artística original, apoiada, o mais das vezes, em investigação acerca das formas visuais do passado. Estudando o acervo de obras raras oriundo da antiga academia brasileira para compreender como, nela, deu-se o ensino de arquitetura, a pesquisadora Denise Gonçalves[451] (2010) comenta acerca da multiplicação, no século XIX, de publicações associadas ao campo pertencentes aos mais diferentes gêneros: tratados, manuais, inventários e, certamente, a novidade dos periódicos, cuja regularidade permitia acompanhar o tempo curto de surgimento e circulação das novas ideias.

-

Indícios do que se propunha para o projeto da biblioteca da Aiba podem ser levantados, essencialmente, a partir de dois documentos. O primeiro deles, um ofício assinado e

[450] Em setembro de 2025, tivemos a feliz oportunidade de levar esta seção da tese para debate em encontro do grupo de pesquisa *Arquivos, fontes e narrativas: entre cidade, arquitetura e design*, coordenado pelas professoras doutoras Joana Mello de Carvalho e Silva (USP) e Junia Cambraia Mortimer (UFMG). Na ocasião, ofereceram importantes contribuições a própria professora Joana Mello, o arquiteto e mestre Victor Assuar Panucci e a doutoranda Anne Mayara Almeida Capelo (USP). Agradeço, sobretudo, a esta última pela leitura cuidadosa e sugestões pertinentes, considerando-se seus estudos nos campos da história das bibliotecas e história do livro. Capelo recorda-nos das complexidades de organizar-se uma biblioteca no século XIX e dos esforços e investimentos necessários à transladação, entre os continentes europeu e americano, de obras para a conformação dos acervos.

[451] Denise da Silva Gonçalves é professora aposentada e pesquisadora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Viçosa (UFV), onde se dedicou a estudar os processos de modernização da arquitetura e das cidades brasileiras ao longo do século XIX e em princípios do século XX.

remetido pelo próprio diretor ao ministro Pedreira a 11 de julho de 1854[452]. A data – exatos dois meses após a posse de Araújo Porto-alegre na função de diretor – deixa ver sua pressa em ampliar a coleção de livros do estabelecimento. Assim, apresenta a relação de obras encomendadas na casa de Augusto Lehéricy (?-?), negociante francês estabelecido no Rio de Janeiro[453], o que ajuda a justificar o fato de quase todas as edições identificadas serem francesas. Do manuscrito, levantamos os títulos que interessam à nossa investigação, quais sejam, aqueles ligados à história da arte e da arquitetura, chegando a um total de 21 obras[454]. O número é aproximado, uma vez que, em pelo menos dois casos – especificamente os dos autores Toussaint-Bernard Émeric-David (1755-1839) e Piranesi – menciona-se a encomenda de "Todas as obras de [...]." e das "[...] obras completas de [...].", respectivamente. Assim, para identificá-las, consultamos o acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ (EBAOR), a que pertencem todos os demais títulos[455], à exceção de duas obras, que não pudemos localizar[456].

A análise do conjunto de livros revela postura surpreendentemente conservadora – se levarmos em conta como a literatura tem enfatizado a dimensão progressista da reforma Pedreira na Aiba – no que concerne ao estudo do passado, considerando-se tratar-se de empresa conduzida pelo mais destacado pensador no campo das artes no Brasil do Segundo Império. De fato, o discurso que profere quando da abertura das aulas do ano

[452] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 31 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1956>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[453] Em sua tese sobre a presença de imigrantes franceses no Rio de Janeiro, Giselle Pereira Nicolau (2018) informa-nos que Lehéricy atuava em negócios de importação e exportação na cidade. Ficamos sabendo, então, que não se tratava de um livreiro, à maneira do que descreve Nireu Cavalcanti no seu *O Rio de Janeiro setecentista* (2004), mas de um comerciante envolvido na exportação, para a Europa, de sacas de café e couros e couceiras de jacarandá, que lá chegavam, principalmente, pelo porto de Marselha. Parece ter-se destacado enquanto integrante da comunidade francesa na cidade, constando, no ano de 1860, como tesoureiro da Sociedade Francesa de Socorros Mútuos.
Ata de sessão da Congregação de Professores datada de 11 de junho – um mês antes, portanto, do ofício que aqui tomamos por referência – registra participação da Secretaria de Estado dos Negócios do Império de 4 de junho noticiando terem sido expedidas ordens para que o Tesouro Nacional entregasse ao diretor a quantia de setecentos e setenta e cinco mil seiscentos e dezesseis reis (775$616) para completar a de um conto quatrocentos e noventa e seis mil cento e quarenta reis (1:496$140) para a importação dos livros encomendados a Augusto Léhéricy. Conferir: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 619-620. Disponível em:
<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=28020>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[454] Para evitar repetições, as obras estudadas nesta seção não constarão da lista de referências. Optamos por referenciá-las nas tabelas que constam do Apêndice F desta tese.

[455] Como não há, no catálogo da EBAOR, informações sobre a procedência dos livros, consideramos todas as obras de Toussaint-Bernard Émeric-David e de Giovanni Battista Piranesi custodiadas pela biblioteca. Sobre esse acervo, Rosani Godoy (2015) recorda que, quando da criação do MNBA, em 1937, foi ele dividido, tendo permanecido sua maior parte aos cuidados do novo museu. Os volumes considerados mais didáticos, no entanto, foram deslocados para a já então Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Assim, no processo de desmembramento do acervo, não houve a preocupação em manter-se um conjunto.

[456] O *Dictionnaire général d'architecture*, de C. Fléchet, e o *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

letivo de 1855 deixa-nos perceber o espírito com que liderava as mudanças. Em sua fala[457], dirigindo-se diretamente aos estudantes, afirma:

> [...] **aqui te repetiremos todas as tradições herdadas**, e collocaremos diante dos teus olhos e da tua alma esses exemplares divinos que immortalisárão **um Paladio, Schinkel, um Percier, um Hittorf e um Klenze**, até o dia afortunado em que a munificencia imperial te outorgar a ventura de ir saudar o Louvre, o Vaticano e o Parthenão. (p. 614, grifos nossos)

O Porto-alegre educador quer-se, assim, assentado na tradição. Os trabalhos dos arquitetos que menciona, apesar de suas especificidades, encontram sobreposições em sua inegável vinculação à gramática clássica, que, a depender dos temas com que se lidava e das poéticas individuais, a empregaram de maneira mais ou menos ortodoxa. O programa geral da reforma praticamente não deixa espaço para concessões. É preciso empreender o esforço de buscá-las nas entrelinhas, nas decisões que, ao escapar às orientações gerais, indicam um desejo, ainda que paralelo, de abertura.

Voltemos então à lista de encomendas a Lehéricy. Dois dos cinco nomes citados no discurso constam do pedido, em que predominam edições francesas de autores franceses e italianos. Quatremère de Quincy, por exemplo, eixo, como se viu, da tradição na École des beaux-arts, aparece duas vezes: primeiro, com o seu *Dictionnaire historique d'architecture: comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art* (1832) e, em seguida, com *Monuments et ouvrages d'art antiques: restitués d'apres les descriptions des écrivains grecs et latins et accompagnés de dissertations archeologiques* (1829). Esta última obra é composta por exercícios de reconstituição de monumentos clássicos, como, por exemplo, os frontões do Partenon (Figura 54) ou o mausoléu de Porsenna. As propostas, de viés arqueológico, desenvolvem-se a partir da autoridade dos antigos.

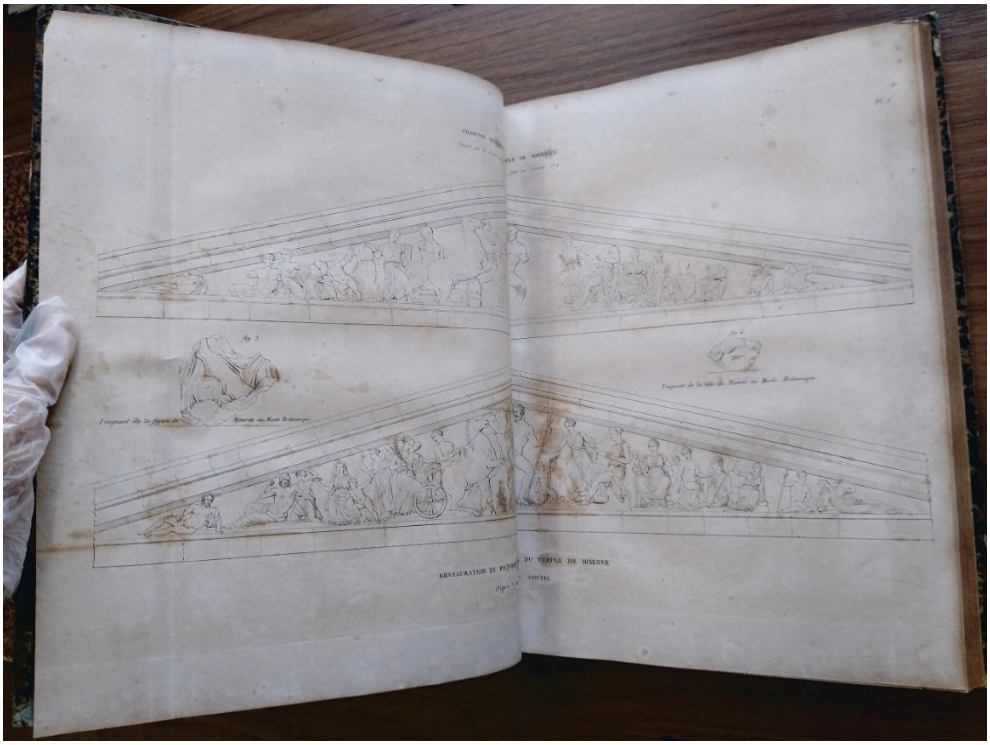
De fato, Gomes Júnior (2008) observa o lugar de destaque, na biblioteca da Aiba, ocupado pelos dois mais importantes teóricos do Neoclassicismo dos séculos XVIII e XIX, relatando a existência de cinco títulos de Winckelmann e outros cinco de Quatremère de Quincy, dos quais sete foram incluídos na coleção por doação de Araújo Porto-alegre[458].

---

[457] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 595-616. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=27996>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[458] Segundo o estudioso, cinco dessas obras entraram na biblioteca como parte de um conjunto de livros doado por Porto-alegre em 1859, sobre o qual comentaremos mais adiante; enquanto duas, as *vidas* de Rafael e Michelangelo, já estavam lá, e aparecem em um catálogo elaborado por Félix-Émile Taunay em que se aponta Porto-Alegre como doador. Foi esse catálogo transcrito por Alfredo Galvão e publicado em 1957. Conferir: Galvão, 1957.

Figura 54: Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy; *Monuments et ouvrages d'art antiques...*; 1829; planche 2.



Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR. Fotografado pela autora.

Também duas vezes aparece o historiador italiano Cesare Cantù (1804-1895), com *Histoire universelle* (1843-1849) e *Histoire de cent ans de 1750 a 1850, (Histoire, Sciences, Littérature. Beaux-Arts)* (1852), revelando uma atenção historiográfica alicerçada no conceito moderno de história (*Geschichte*), uma vez que sua desmedida ambição era justamente narrar toda a história da humanidade.

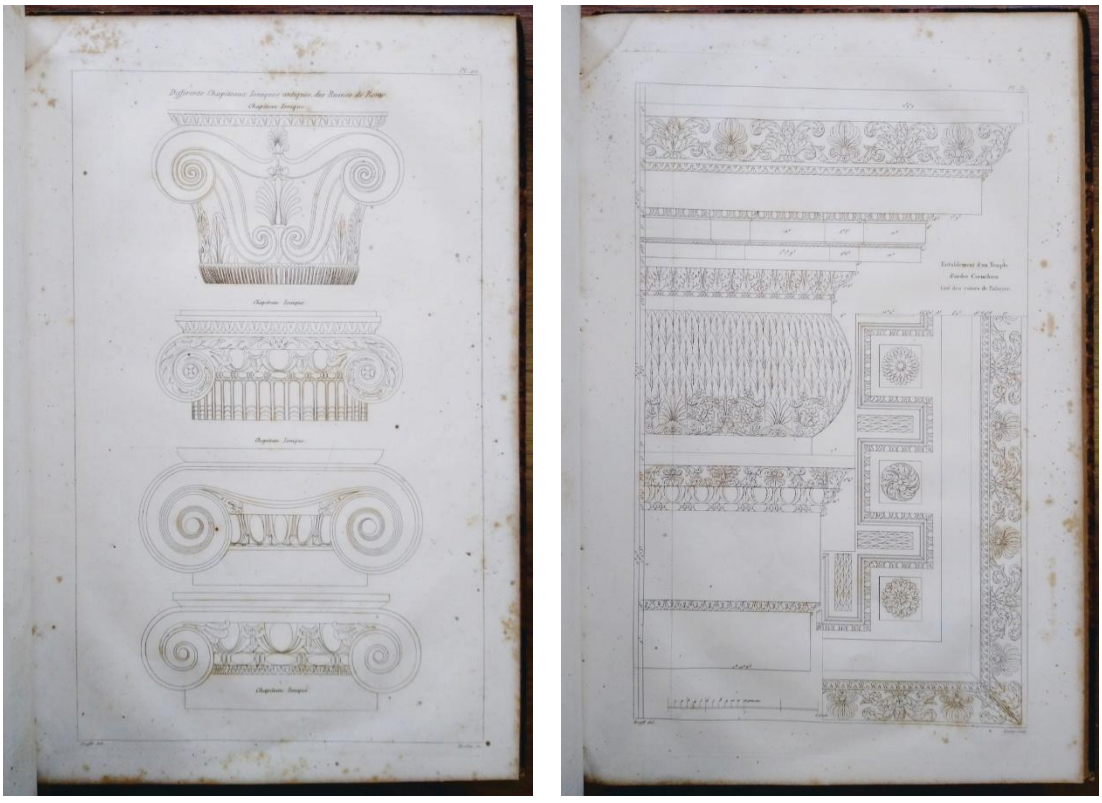
Sobre Giovanni Battista Piranesi, não é possível comentar com propriedade porque, a partir da lista de compras, não há clareza sobre quais livros foram efetivamente encomendados. Na biblioteca da EBAOR, há, hoje, seis obras do gravurista e arquiteto italiano, incluído o seu trabalho magno *Le antichità romane*, em edição francesa composta por quatro volumes e publicada entre 1835 e 1836.

Outro autor cujo nome se repete na lista é Jean-Nicolas-Louis Durand, com o seu *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (1801) e o *Précis des leçons d'architecture donnés a l'Ecole Royale Polytechnique* (1817-1840), transparecendo a familiaridade e o interesse de Porto-alegre pelo método historiográfico/projetual cultivado na École polytechnique, o mesmo que Gustavo Rocha-Peixoto aponta como origem de uma relação "moderna" entre arquitetura e

história. A atenção à formação na Beaux-arts, por sua vez, aparece com *Résidences de souverains: parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne, et d'Italie* (1833), de autoria dos mestres de Grandjean de Montigny, Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853).

O interesse pelos ornamentos arquitetônicos pautados nos exemplos dos antigos e dos modernos revela-se no volume do arquiteto francês Jean-Charles Krafft (1764-1833), intitulado *Modèles de dessin linéaire appliques a l'architecture antique et moderne, ou, Recueil d'ornements, de mouleires, de profiles. Tirés de monuments antiques d'Athènes, de Rome, de Balbec, de Palmyre, etc., etc. et des oeuvres des architectes classiques, Vignole, Palladio, Scamozzi, Serlio, P. Lescot, J. Goujon, et autres célèbres artistes de siècle de la Renaissance* (c. 1820). Trata-se de trabalho exclusivamente gráfico que, à maneira de manual, representa, através de plantas baixas, seções e vistas, trechos de edifícios da Antiguidade e do Renascimento, particularizando os elementos componentes da gramática clássica (Figuras 55A e 55B).

Figuras 55A e 55B: Jean-Charles Krafft; *Modèles de dessin linéaire appliques a l'architecture antique et moderne...*; c. 1820; planche 20 e planche 51.



Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR. Fotografado pela autora.

Até aqui, Porto-alegre parece reforçar e dar continuidade ao desenho imaginado por seus predecessores para a coleção. Gomes Júnior (2008) deixa-nos saber que a Itália era a região melhor representada no acervo da biblioteca e, discorrendo sobre os livros que considera como exemplares para a formação do arquiteto disponíveis nesse mesmo acervo, faz menção a trabalhos de Percier e Fontaine, Grandjean de Montigny, Winckelmann e Quatremère de Quincy.

Uma postura rigorosamente arqueológica, no entanto, – centrada, convém dizer, na herança grega – aparece no pioneiro *Les antiquités d'Athènes*, de James Stuart (1713-1788) e Nicholas Revett (1721-1804), cujos volumes, traduzidos do inglês, foram publicados entre os anos de 1808 e 1822. Os levantamentos meticulosos, sistematizados em plantas, seções, vistas e detalhes não impedem que se registre, através de tomadas mais amplas, o efeito do tempo sobre as antigas construções. Assim, aparecem mescladas as posturas pitoresca e científica, ainda que com evidente privilégio desta última (Figuras 56A e 56B).

Finalmente, dois outros títulos destacam-se em nosso levantamento, anunciando-nos um possível giro, mesmo que discreto, em direção a uma concepção "moderna" de história da arte e da arquitetura: a *Histoire de la peinture en Italie: depuis la Renaissance des beaux-arts, jusques vers la du XVIII siècle* (1824), de Luigi Lanzi, sobre cuja importância para a concepção do projeto da pinacoteca trataremos no capítulo seguinte; e, sobretudo, a *Histoire de l'architecture* (1852), de Thomas Hope (1769-1831), sobre a qual vale tecermos aqui alguns breves comentários.

Aproximarmo-nos à biografia de Hope – este arquiteto de interiores, viajante e colecionador de arte holandês – ajuda-nos a acessar os traços mais relevantes da cultura artística do período em que viveu, convertendo-se em importante exemplo de como a expansão do conhecimento sobre o passado foi operada na charneira do século XVIII para o XIX. Na juventude e ao longo de toda a vida, empreende viagens pela Europa, Ásia e África[459], convertendo-se, em um primeiro momento, em entusiasta da arquitetura clássica, mormente do revivalismo grego. O interesse pelo colecionismo, herda-o da abastada família de banqueiros a que pertencia, cujas residências convertiam-se em espaços de reunião e exposição de objetos de arte. Estabelece-se na Inglaterra em decorrência da presença napoleônica em território holandês e ali concebe projetos de

[459] Segundo Christopher Drew Armstrong, "The crucial step in Thomas Hope's formation, however, was taken in the 1790s when he embarked on a grand tour of epic proportions. Over the course of most of the decade, he crisscrossed Europe, North Africa, and the Near East from the Iberian Peninsula to sites throughout Ottoman-controlled lands in the Levant. He sojourned in Rome on a number of occasions, lived in Constantinople for twelve months, and visited Athens, the Aegean Islands, and Egypt. **Hope was indisputably one of the best-traveled connoisseurs of the age and channeled his experiences into both his designs and writings.**" (Armstrong, 2009, não paginado, grifo nosso)

decoração para suas residências e as de familiares próximos. A liberdade de desenhar para si ou para membros de um círculo íntimo, leva-o a um nível de experimentação radical, em que se sobrepõem a prática colecionista e a operação de projeto. Já aí, o entusiasmo inicial pelos gregos vai cedendo lugar a um interesse cada vez mais acentuado por outras geografias, que se converterá, em última instância, em verdadeiro enfado pela cultura ocidental, a manifestar-se, sobretudo, em sua atividade como romancista. Isto, convém apontar, cerca de setenta anos antes da emblemática ruptura promovida por Paul Gauguin (1848-1903) ao deixar o continente europeu em 1891 para estabelecer-se em definitivo no Taiti. Suas realizações artísticas são registradas nos muitos livros que escreve sobre decoração e mobiliário, à maneira do que haviam feito, por exemplo, Percier e Fontaine, mas cujos exemplos eram extraídos, essencialmente, dos antigos e dos modernos.

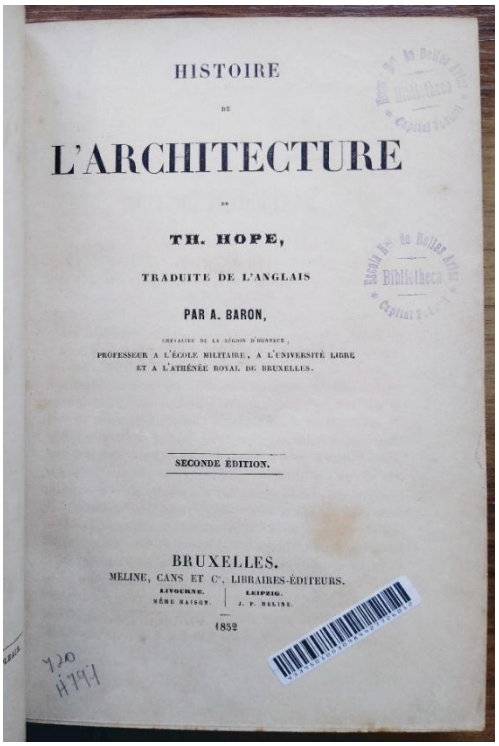
Figuras 56A e 56B: James Stuart e Nicholas Revett; *Les antiquités d'Athènes*; 1808; tomo I; capítulo IV; pranchas XXIII e XXIV.

Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR. Fotografado pela autora.

A primeira edição do livro que integrou o acervo da biblioteca da Aiba foi escrita em inglês e tinha por título original *Historical Essay on Architecture*. Foi publicada postumamente pela família do autor, em 1835. A obra está organizada em dois volumes:

o primeiro dedica-se ao desenvolvimento textual de uma história da arquitetura cronologicamente organizada [460] , que se estende desde a Antiguidade até o Renascimento, atribuindo-se destacado valor às linguagens pertencentes à Idade Média, isto é, a bizantina, a românica e a gótica (Figuras 57A, 57B, 57C e 57D); no segundo, reúnem-se ilustrações de edifícios mencionados no tomo anterior (Figuras 58A e 58B). Essas ilustrações são de tipos variados – há plantas baixas, cortes, elevações, perspectivas e detalhes –, mas todas elas caracterizam-se, em última instância, pela simplicidade, compondo-se quase que somente por linhas, sendo o sombreado apenas excepcional. Para mais, os exemplares têm pequeno formato, pouco comum em obras compostas por pranchas de desenho. Essas características, associadas ao escopo ampliado enfrentado por Hope, indicam-nos tratar-se, efetivamente, de material concebido para funcionar como referência didática.

Figuras 57A, 57B, 57C e 57D: Thomas Hope; *Histoire de l'architecture*; 1852; tomo I; capa e índice (p. 353-355).


HISTOIRE

DE

L'ARCHITECTURE

PAR

TH. HOPE,

TRADUITE DE L'ANGLAIS

PAR A. BARON,

CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR,

PROFESSEUR A L'ÉCOLE MILITAIRE, A L'UNIVERSITÉ LIBRE

ET A L'ATHÉNÉE ROYAL DE BRUXELLES.

SECONDE ÉDITION.

BRUXELLES.

MELINE, CANS ET C^ie, LIBRAIRES-ÉDITEURS.

LIVOURNE, MÊME MAISON. | LEIPZIG. J. P. MELINE.

1852

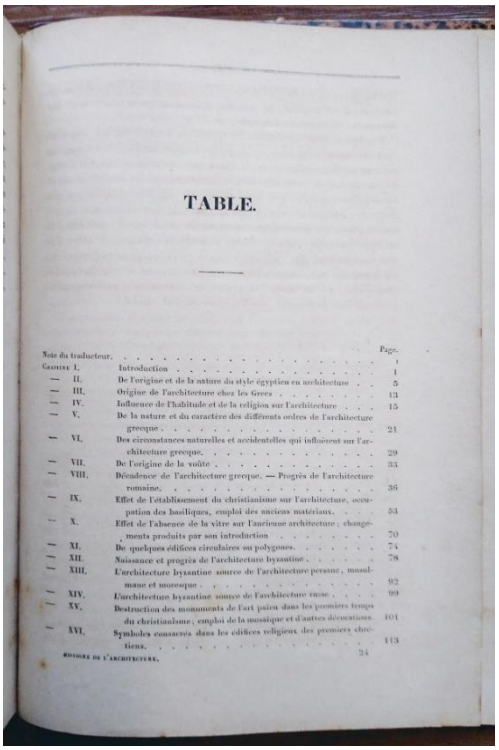
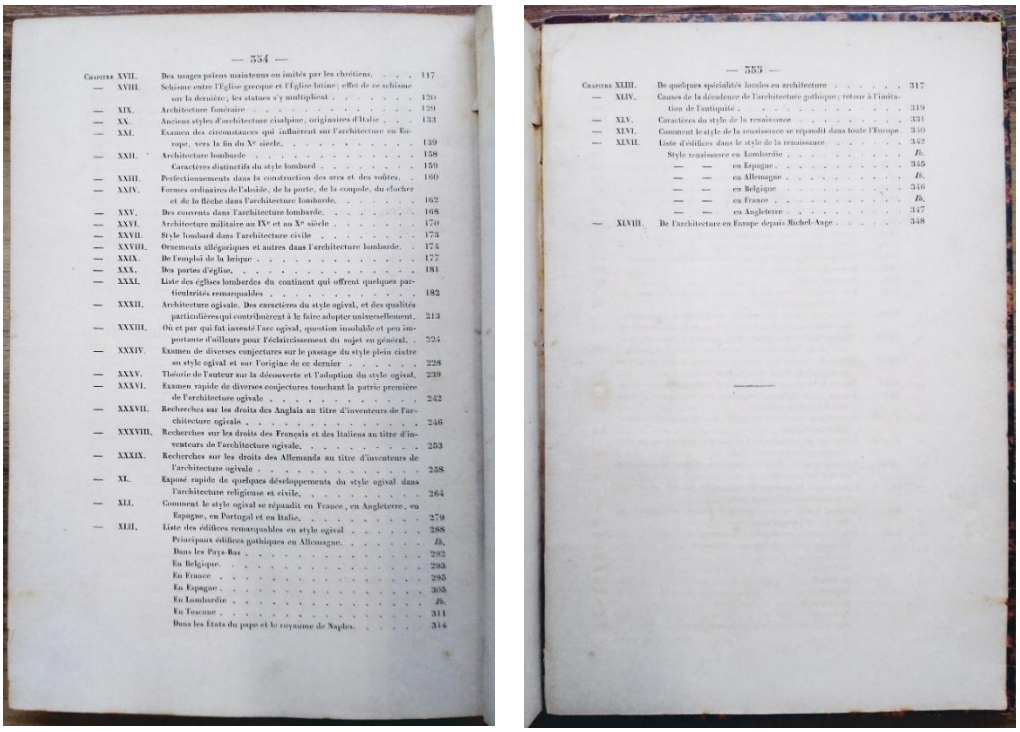


TABLE.

		Pages.
Note du traducteur.		1
Chapitre I.	Introduction	1
— II.	De l'origine et de la nature du style égyptien en architecture	5
— III.	Origine de l'architecture chez les Grecs	13
— IV.	Influence de l'habitude et de la religion sur l'architecture	15
— V.	De la nature et du caractère des différents ordres de l'architecture grecque	21
— VI.	Des circonstances naturelles et accidentelles qui influèrent sur l'architecture grecque.	29
— VII.	De l'origine de la voûte	33
— VIII.	Décadence de l'architecture grecque. — Progrès de l'architecture romaine.	36
— IX.	Effet de l'établissement du christianisme sur l'architecture, occupation des basiliques, emploi des anciens matériaux.	53
— X.	Effet de l'absence de la vitre sur l'ancienne architecture ; changements produits par son introduction	70
— XI.	De quelques édifices circulaires ou polygones.	74
— XII.	Naissance et progrès de l'architecture byzantine	78
— XIII.	L'architecture byzantine source de l'architecture persane, musulmane et moresque	92
— XIV.	L'architecture byzantine source de l'architecture russe	99
— XV.	Destruction des monuments de l'art païen dans les premiers temps du christianisme ; emploi de la mosaïque et d'autres décorations.	101
— XVI.	Symboles consacrés dans les édifices religieux des premiers chrétiens.	113
HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE.		24

[460] Uma postura relativista e atenta às condições históricas, ambientais e sociais em que os objetos arquitetônicos foram produzidos fica patente já na introdução à obra: "Partout où la construction de ces abris a été une conséquence, non de l'imitation des procédés d'un autre peuple, mais des exigences spéciales du climat, des inconvénients à éviter, des avantages à atteindre, de la nature des matériaux qui se présentaient à l'ouvrier, l'architecture, **comme une plante indigène modifiée par la nature du sol et de l'atmosphère qui la nourrissent, a un incontestable caractère d'originalité**. Née directement de certains besoins, destinée à les facilités qui lui étaient offertes, elle présente, malgré sa simplicité native, **des traits et des formes évidemment en rapport avec le milieu dans lequel elle s'est développée, et qui la distinguent de l'architecture des autres nations placées dans des cisconstances différentes.**" (Hope, 1852, p. 1, grifos nossos, edição francesa pertencente à antiga biblioteca da Aiba)



— 354 —

CHAPITRE XVII. Des usages païens maintenus ou imités par les chrétiens. . . . 117
— XVIII. Schisme entre l'Eglise grecque et l'Eglise latine ; effet de ce schisme sur la dernière ; les statues s'y multiplient 120
— XIX. Architecture funéraire 129
— XX. Anciens styles d'architecture chalpine, originaires d'Italie . . . 133
— XXI. Examen des circonstances qui influèrent sur l'architecture en Europe, vers la fin du Xe siècle. 139
— XXII. Architecture lombarde 158
Caractères distinctifs du style lombard 159
— XXIII. Perfectionnements dans la construction des arcs et des voûtes. . 160
— XXIV. Formes ordinaires de l'abside, de la porte, de la coupole, du clocher et de la flèche dans l'architecture lombarde. 162
— XXV. Des couvents dans l'architecture lombarde. 168
— XXVI. Architecture militaire au IXe et au Xe siècle 170
— XXVII. Style lombard dans l'architecture civile 173
— XXVIII. Ornements allégoriques et autres dans l'architecture lombarde. . 175
— XXIX. De l'emploi de la brique 177
— XXX. Des portes d'église. 181
— XXXI. Liste des églises lombardes du continent qui offrent quelques particularités remarquables 182
— XXXII. Architecture ogivale. Des caractères du style ogival, et des qualités particulières qui contribuèrent à le faire adopter universellement. 213
— XXXIII. Où et par qui fut inventé l'arc ogival, question insoluble et peu importante d'ailleurs pour l'éclaircissement du sujet en général. . 224
— XXXIV. Examen de diverses conjectures sur le passage du style plein cintre au style ogival et sur l'origine de ce dernier 228
— XXXV. Théorie de l'auteur sur la découverte et l'adoption du style ogival. 239
— XXXVI. Examen rapide de diverses conjectures touchant la patrie première de l'architecture ogivale 242
— XXXVII. Recherches sur les droits des Anglais au titre d'inventeurs de l'architecture ogivale 246
— XXXVIII. Recherches sur les droits des Français et des Italiens au titre d'inventeurs de l'architecture ogivale. 253
— XXXIX. Recherches sur les droits des Allemands au titre d'inventeurs de l'architecture ogivale 258
— XL. Exposé rapide de quelques développements du style ogival dans l'architecture religieuse et civile. 264
— XLI. Comment le style ogival se répandit en France, en Angleterre, en Espagne, en Portugal et en Italie. 279
— XLII. Liste des édifices remarquables en style ogival 288
Principaux édifices gothiques en Allemagne. . . . . Ib.
Dans les Pays-Bas 292
En Belgique. 293
En France 295
En Espagne 305
En Lombardie . . . . . Ib.
En Toscane 311
Dans les Etats du pape et le royaume de Naples. 314

— 355 —

CHAPITRE XLIII. De quelques spécialités locales en architecture 317
— XLIV. Causes de la décadence de l'architecture gothique ; retour à l'imitation de l'antiquité 319
— XLV. Caractères du style de la renaissance 331
— XLVI. Comment le style de la renaissance se répandit dans toute l'Europe. 340
— XLVII. Liste d'édifices dans le style de la renaissance. 342
Style renaissance en Lombardie . . . . . Ib.
— — en Espagne 345
— — en Allemagne . . . . . Ib.
— — en Belgique 346
— — en France . . . . . Ib.
— — en Angleterre 347
— XLVIII. De l'architecture en Europe depuis Michel-Ange 348

Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR. Fotografado pela autora.

Thomas Hope é citado por Porto-alegre no primeiro e no segundo dos três artigos em que expõe *Algumas idéas sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil*, publicado em edição de 1850 da revista *Guanabara*[461] (1850B). Reivindicando serem o artista e sua obra espelhos dos demais elementos da vida social – como, em linhas gerais, caminha sua interpretação do fazer artístico nessa década – invoca o livro de Hope para dele extrair um dos muitos exemplos dessa condição, sobre os quais discorre em seu texto[462]:

> As igrejas capitaes de Roma ainda conservão o nome de Basilicas das Basilicas romanas que se transformárão em templos do christianismo; e ainda se chamão tribunas ás absides da capella mór, ou á curva que arremata o extremo da abobada no fundo dos templos: **o Sr. Hoope** [*sic*]**, na sua historia da architectura, que abrange por assim dizer a arte dos baixos tempos até a renascença, enumera a grande quantidade de cousas que passárão do polytheismo para o christianismo, debaixo da fórma e das vistas de suas novas idéas, mas subjeitas á fórma material com que**

[461] Este conjunto de textos carece de análise mais cuidadosa. Nele, ousamos afirmar que Porto-alegre realiza uma espécie de exercício de história global da arquitetura *avant la lettre*, consideradas, evidentemente, as condições de seu próprio tempo. Inclina-se, ainda, em direção a uma história comparada da arte e da arquitetura, além de realizar um esforço preliminar de crítica. Para mais, um trabalho cuidadoso sobre Porto-alegre leitor de Hope está ainda por ser feito.

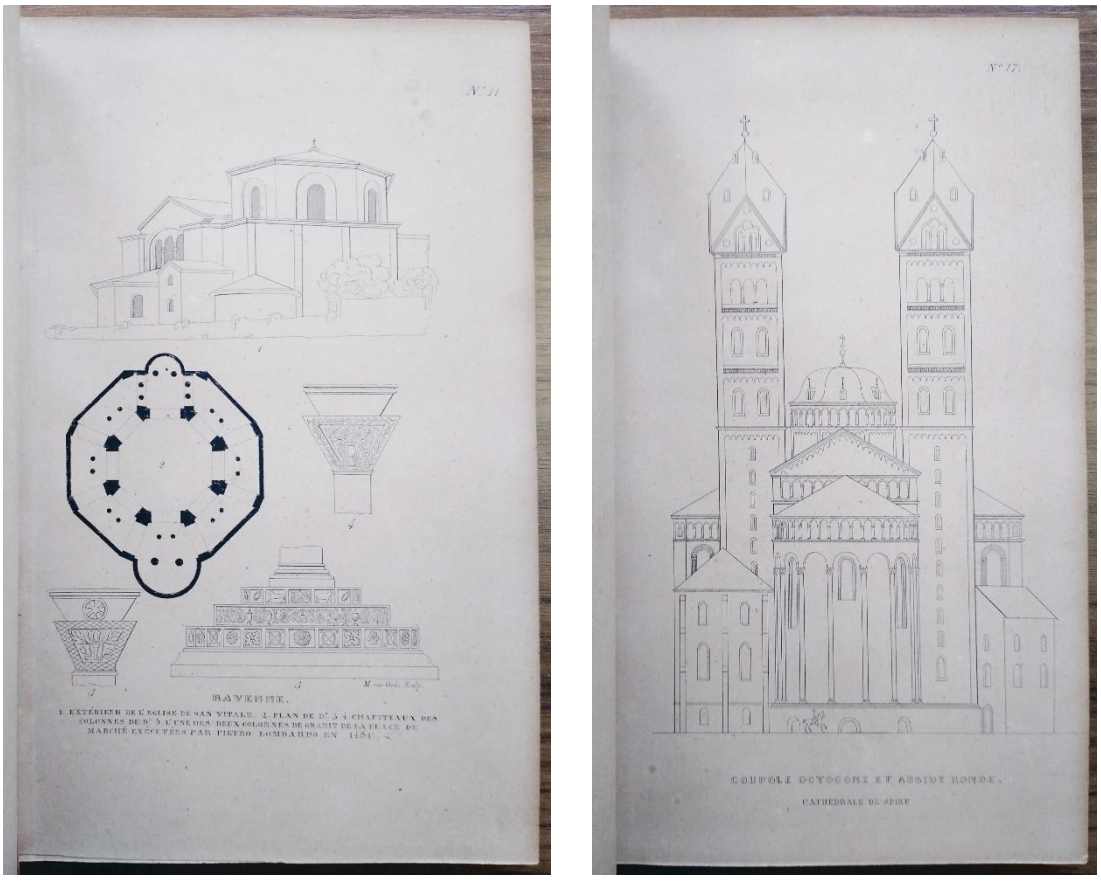
[462] A premissa estabelece, inclusive, um modo de operar nas tarefas de restauração dos monumentos históricos: "A experiencia dos tempos modernos fez adoptar a maxima de que um monumento começado se deve acabar conforme o risco do architecto que creou; e que as restaurações, ou reparos feitos nos edificios antigos, devem sempre se fazer na conformidade do gosto da época que os edificou e do caracter de sua ordenação architectonica." (Porto-alegre, 1850B, p. 111-112), anunciando, no autor, uma postura mais próxima à de Viollet-le-Duc que à de Ruskin, as duas mais difundidas referências para se pensar o problema do restauro à época.

> **symbolisárão os antigos suas crenças e seus dogmas**. (Porto-alegre, 1850A, p. 111, grifo nosso)

E, mais adiante:

> **Do Oriente foi igualmente importado o maravilhoso invento dos zimborios, que applicado aos templos do christianismo e do islamismo, faz, segundo a opinião de Hooppe [*sic*], o principal mérito dos modernos**: o exemplo da rotonda de Agrippa, dos templos de Vesta, e de outros, fez os modernos darem passos agigantados, e construirem essas moles colossais, que dominão as cidades de Florença, Roma, Londres, Paris, Veneza, Siena, Turim, e outras. (Porto-alegre, 1850A, p. 136, grifo nosso)

Figuras 58A e 58B: Thomas Hope; *Histoire de l'architecture*; 1852; tomo II; pranchas 11 e 17.



Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR. Fotografado pela autora.

Já antes, no entanto, de proceder à encomenda desses livros, o diretor da Aiba havia iniciado o esforço de identificar títulos existentes na própria corte que pudessem ser deslocados para a nova biblioteca: a 30 de junho, por exemplo, escreve, mais uma vez, ao ministro Pedreira, para solicitar que duas obras sobre arquitetura e cenografia então mantidas na Secretaria de Estado dos Negócios do Império fossem enviadas à

Academia[463]. Aquela que trata de cenografia, de autoria de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) é, provavelmente, *Sammlung von theater-decoration*, edição alemã de 1849, hoje também conservada na EBAOR. Este volume, preparado por mais um arquiteto citado no discurso de abertura das aulas de 1855, impressiona pela qualidade gráfica. Trata-se, é provável, de um fólio de 32x42cm, que reúne 32 pranchas dedicadas a cenários teatrais. Em tais cenários, tudo vale. A imaginação é exercitada com grande liberdade, havendo, inclusive, referências a ambientes pré-hispânicos (Figura 59). A atenção à paisagem é patente. Ela aparece permeada pela noção de pitoresco e pelo elogio à natureza. [464]

[463] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 29 (verso) e f. 30 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1953>. Acesso em: 6 jan. 2026.

[464] Cabe o registro de que, nesse mesmo ano de 1854, a 14 de agosto, é noticiado o envio desde Roma, por parte do arquiteto e arqueólogo italiano Luigi Canina (1795-1856), membro honorário da academia brasileira, de um exemplar do 3º e 4º volumes de sua obra sobre "architectura antiga" para a biblioteca da instituição, por intermédio da Mordomia da Casa Imperial. Quase dois anos mais tarde, a 13 de maio de 1856, em sessão que reúne o Corpo Acadêmico, Porto-alegre lê um ofício escrito pelo encarregado do Brasil em Roma, em que se apresenta reclamação do Sr. Canina acerca do pagamento das últimas obras remetidas à Academia. Trata-se dos quatro volumes dos "Principaes Monumentos Antigos", recebidos os dois primeiros em 1850 e os dois últimos justamente em 1854; dois volumes da "Via Appia"; e dois exemplares da "Architectura Domestica", um dos quais endereçado ao falecido colega Antônio Batista da Rocha (?-?), recebidos todos em 1854. Vale ressaltar ter sido Rocha galardoado com o prêmio de viagem em 1845, tendo permanecido em Roma entre julho de 1846 e janeiro de 1849, ligado a Canina (Pereira, 2002). O diretor da Aiba afirma que estava persuadido de que os volumes tinham sido oferecidos gratuitamente ao estabelecimento e encaminha ao governo a solicitação do pagamento. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; p. 577-579. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=27978>. Acesso em: 6 jan. 2026. E Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6152 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1856/1874; paginação ilegível. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=7953>. Acesso em: 6 jan. 2026. Hoje, a EBAOR conta com três títulos de Canina, dois dos quais correspondem ao que se descreve nos manuscritos do Museu Dom João VI: *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti / dall'achitetto cav. Luigi Canina... opera divisa in tre sezioni dichiaranti la storia, la teorica e le pratiche dell'architettura egiziana, grega, romana*. Roma: Dai Tipi dello Stesso Canina, dall'anno 1839 al 1844, três volumes em sete livros; e *Particolare genere di architettura proprio degli usi domestici*: *decorato con ornamenti di svelte forme ed impiegato con poca varieta dai piu' rinomati popoli antichi ora solo ordinato con metodo e proposto per la decorazione delle fabbriche moderne costrutte in parte col legno e ferro fuso / dal commendatore Luigi Canina*. Roma: Stabilimento Tipografico di Gaetano A. Bertinelli, MDCCCLII [1852], em dois exemplares.

Outra obra que foi incluída no acervo da biblioteca da Aiba sem ter sido encomendada foi o exemplar do *Real Museo Borbonico*, doado pela Imperatriz Teresa Cristina (1822-1889) por ocasião de visita à instituição em 1855. Trata-se de trabalho excepcional, por sua abrangência, conduzido pelo arquiteto, cenógrafo e gravador Antonio Niccolini (1772-1850). Nela, reúne-se, justamente, o acervo do Real Museo Borbonico, hoje Museo Nazionale di Napoli. Conferir: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 85 (verso), f. 86 (frente e verso) e f. 87 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=2065>. Acesso em: 6 jan. 2026. Na EBAOR, constam hoje 14 volumes da obra, publicados pela Stamperia Reale de Nápoles entre os anos de 1824 e 1856.

De fato, é possível atestar que alguns dos livros que mencionamos estiveram disponíveis na nova sala destinada à biblioteca recorrendo ao catálogo da Exposição Geral de 1859, segundo o qual: "Nas estantes começa a necessaria Bibliotheca especial das Bellas Artes, creada com a reforma da Academia: a par do valioso *Museo Francez*, das ***Obras Architectonicas, do sabio Cavalleiro Canina***, da *Galleria de Versailles*, e dos *Annaes do Museo*, que com outras menos importantes, já a Academia possuía, existem agora o ***Museo Bourbonico***, dadiva de S. M. a imperatriz em 1854, as preciosissimas ***Obras completas de Piranesi***, muito raras na Europa, as obras de *Palladio*, *Denon*, *Hittorf*, *Paillot de Montabert*, e outras.

Figura 59: Karl Friedrich Schinkel; *Sammlung von theater-decoration*; 1849; *Tempel der peruaner in dem ersten Act der Oper Cortez.*

Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ – EBAOR. Fotografado pela autora.

A tarefa prossegue no ano seguinte: a 30 de agosto de 1855, também escrevendo a Pedreira, Porto-alegre pede que se leve da biblioteca pública para a instituição das belas artes obras em duplicata[465] e pastas onde houvesse coleções de estampas e desenhos

Todos estes melhoramentos, realizados no ministerio do Illm. Sr. Conselheiro Luiz Pedreira do Coutto Ferraz, se devem ao zelo e á illustração do ex-Director da Academia, o Illm. Sr. Manoel de Araujo Porto--Alegre, cujos serviços e dedicação ás Bellas Artes jamais serão esquecidos." (NOTICIA, 1859, p. 10-11, itálico no original e grifos nossos). Parte do documento encontra-se reproduzida no Anexo A desta tese.

[465] Segundo Gomes Júnior (2008), a transposição de exemplares de obras em duplicata da biblioteca pública para a Aiba havia sido já objeto de atenção por parte de Félix-Émile Taunay quando ocupava o cargo de diretor do estabelecimento das belas artes, conforme atesta seu discurso de abertura do ano letivo de 1835. Para se conhecer o acervo de livros da instituição durante a administração de Taunay, existe um catálogo, datado de 1846 e intitulado *Elementos do Catalogo da Biblioteca*, em que se faz referência a 89 títulos. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Avulsos; doc. nº. 4135; 9 folhas. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=45902>. Acesso em: 6 jan. 2026. Transcrito, como há pouco informado, por Alfredo Galvão, com publicação em 1957, o manuscrito foi estudado pela pesquisadora Rosani Godoy em sua dissertação dedicada a investigar a formação desse acervo: "O pequeno catálogo nos informa os nomes dos autores, títulos, número de volumes, local, editor e data de publicação, fornecendo, inclusive, a importante informação da procedência das obras. O catálogo não obedece à ordem alfabética nem por título, tão pouco por autor. Pressupomos que foram listados de acordo com a entrada na Biblioteca, visto que o mais antigo documento a respeito da constituição do acervo data de 1827, é o item número um." (Godoy, 2015, p. 71)
Também Rosani Godoy (2015) aponta ter sido Job Justino de Alcântara Barros quem exerceu a função de arquivista e bibliotecário, mesmo durante o período em que esteve como diretor interino da Academia, isto é, entre os anos de 1851 e 1854. Ao que parece, teria ele seguido coordenando a biblioteca durante a administração de Porto-alegre.

originais, entre elas as que haviam pertencido ao arquiteto português José da Costa e Silva (1747-1819)[466]. Sobre este arquiteto, convém informar que sua formação se deu na Accademia Clementina de Bolonha nos anos de 1780, período em que começa a reunir a sua importante coleção. Tendo participado dos projetos mais destacados da Lisboa pós terremoto, estabelece-se no Brasil já em idade avançada, trazido por Dom João VI (1767-1826), como Arquiteto Geral de Todas as Obras Reais, no ano de 1811.[467]

Este ofício é mesmo central para nosso tema de investigação. Trata-se do segundo documento fundamental à apreciação do plano para a biblioteca da Aiba, uma vez que, nele, Porto-alegre apresenta ao ministro o seu projeto para historiografar o desenvolvimento das artes no Brasil. Àquela data, o arranjo da nova sala encontrava-se já em vias de conclusão, incluídos aí a pintura de Pallière, trabalhos de douramentos e o arranjo dos novos armários para livros, ainda que fosse preciso aguardar que se finalizassem os serviços de encadernação. Ia-se assim convertendo a biblioteca em "[...] nova fonte de progressos, [...]." (f. 84 – verso) e em empresa que contribuiria "[...] para a dignidade e ilustração dos artistas, [...]." (f. 84 – frente). Tomando por referência a experiência francesa de criação de uma biblioteca artística especializada, ou, em seu dizer "[...] deposito de estampas de todos os generos, [...]." (f. 84 – verso), Porto-alegre propõe fazer aqui algo semelhante, argumentando em favor do desenvolvimento industrial[468]. Para isso, prevê tanto a recolha das obras em duplicata na biblioteca pública – sobre a qual comentamos – quanto a criação de álbuns em que se reunissem, em ordem cronológica, reproduções de desenhos feitos em diferentes épocas no Brasil e peças de sua propriedade a serem por ele doadas à Academia. Uma história operativa, enfim, colocada enquanto campo aberto de possibilidades a serviço do adiantamento futuro.

> Com o fim de **historiar o desenvolvimento das artes no Brasil**, e com o de **assignalar por meio de factos o espirito e progresso das belas artes e da industria**, concebi a ideia de resumil-as ou pintal-as em diversos livros, ou albuns **chronologicamente, para que ahi se observem de uma só vista**. N'estes livros se collocarão desenhos feitos em differentes epocas no Brasil, quer lithographados quer gravados, ou de mão própria, para que á vista d'elles se julgue pelo estylo e perfeição relativa do estado em que vão as artes, **e se ha n'ellas progresso ou decadencia**. Para auxiliar esta ideia ja escolhi nas minhas collecçoens mais de duzentos exemplares que pretendo oferecer

[466] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 84 (frente e verso) e f. 85 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=2062>. Acesso em: 6 jan. 2026. Integralmente transcrito no Apêndice G desta tese.

[467] Sobre a vida e a obra de José da Costa e Silva, incluído o seu período brasileiro, conferir a tese de doutoramento *José da Costa Silva (1747-1819) e a receção do Neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetônica* (2012), de José de Monterroso Teixeira. Maria Luiza Zanatta, por sua vez, dedica-se especificamente à coleção Costa e Silva, ainda hoje salvaguardada na Fundação Biblioteca Nacional (FBN), em *Os livros de arquitetura da coleção Costa e Silva* (2019).

[468] "O pintor historico, o scenographo, o estatuario, o architecto, o ornamentista, o gravador, e os mesmos artífices, se felicitão de semelhante manancial, que os faz lucrar tempo, despezas, e colherem ideias não só nas obras ali expostas, como nas informaçoens que recebem dos empregados da casa." (f. 84 – verso)

> á Academia. Estas collecçoens serão de um preço incalculavel no futuro, e poderão ser grupadas em livros especiaes da maneira seguinte: 1.º Retratos historicos de todas as epocas do Brasil; 2.º Retratos das notabilidades do paiz; 3.º Estampas gravadas e lithographadas no Brasil; 4.º Desenhos originaes de Brasileiros ou sobre o Brasil; 5.º Usos e costumes desde os tempos coloniaes; 6.º Estudos sobre os nossos indígenas; 7.º Vistas do Brasil; 8.º Usos e costumes das Provincias; 9.º Festas nacionaes; 10.º Quadros historicos; 11.º Phantasias dos artistas brasileiros; 12.º Flores e animaes do Brasil. E outras com estampas avulsas de todos os povos[?], para auxilio da historia e de sua reprodução. D'estas tenho mais de mil para offertal-as á Academia, assim como alguns desenhos originaes de grandes mestres que terão mais valor no estabelecimento do que em minha casa depois da minha morte. (f. 84 – verso e f. 85 – frente, grifos nossos)

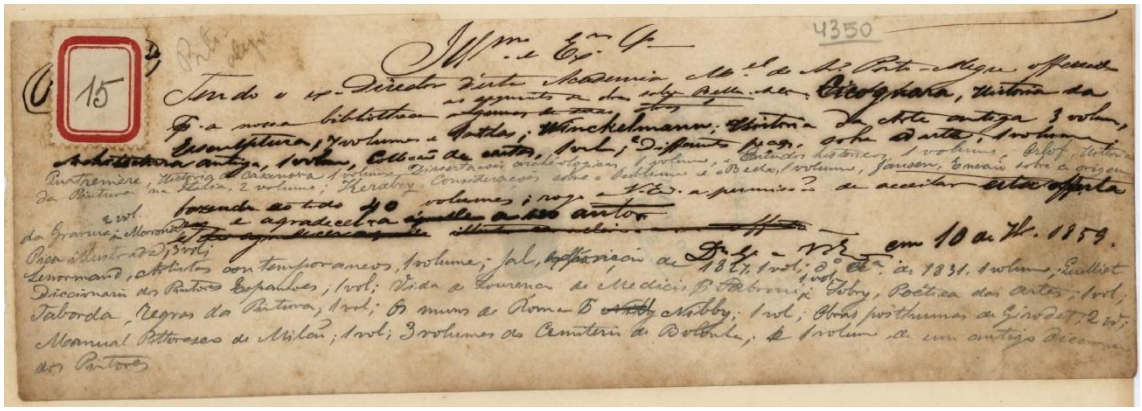
Se nos debruçamos sobre os títulos pensados por Porto-alegre para os álbuns, logo vemos que, em paralelo àquele respeito à tradição evidente em seu discurso e na encomenda de livros a Lehéricy, está presente, também, uma outra perspectiva, em que ganham peso a noção de "pitoresco" (*Usos e costumes desde os tempos coloniaes*; *Estudos sobre os nossos indígenas*; *Usos e costumes das Provincias*; *Festas nacionaes*) e a atenção à paisagem e à natureza (*Vistas do Brasil* e *Flores e animaes do Brasil*), ambos os temas fundamentais em sua experiência de formação em viagem, como há pouco se viu. É, assim, um Porto-alegre dividido entre duas concepções de tempo histórico este que encontramos como mentor do projeto da biblioteca da Aiba: se o novo espaço vem colocar-se, prioritariamente, como bastião de um regime tradicional de historicidade – seja pelos autores privilegiados na composição da coleção ou pela concepção arquitetônica e ornamental que o informa – a abertura possível, em nossa interpretação, está, justamente, no projeto não realizado[469] dos álbuns dedicados ao desenvolvimento das artes no Brasil. Reforçam essa nossa interpretação as palavras escolhidas pelo artista para descrever seu projeto: "desenvolvimento", "espírito" e "progresso", anunciando uma concepção teleológica na base de um exercício historiográfico que pretende colocar, lado a lado, as belas artes e a indústria.

A crise em sua relação com os colegas da Aiba, nomeadamente com Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, que o conduziu ao pedido de exoneração em 1857, não desfaz de imediato o cuidado que o já agora ex-diretor dispensava ao projeto da biblioteca. Em junho de 1859, antes de sua partida rumo à Europa para dar início à carreira consular, doa 40 volumes à instituição onde se havia formado artista e que lhe ajudara a converter-

[469] Curioso é notar que o ministro Pedreira aprovou o projeto, chegando a autorizar Porto-alegre a despender a quantia de até duzentos mil réis (200$000) com a formação das então chamadas "[...] Collecções Nacionaes de dezenhos e estampas, [...]". A notícia aparece registrada em aviso do governo de 3 de outubro de 1855, assinado pelo próprio Luiz Pedreira do Couto Ferraz. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 88 (verso). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=2071>. Acesso em: 6 jan. 2026. São desconhecidas, porém, as razões pelas quais ao longo do ano e meio em que ainda permaneceria como diretor da Aiba, não são mais encontradas referências ao assunto.

se no mais relevante pensador das artes no Brasil de seu tempo (Figura 60)[470]. A generosa oferta ganha ainda maior significado quando constatamos que, à essa altura, tendo deixado a Aiba e se aposentado do cargo de professor na antiga Academia Militar, em 1858, em decorrência, justamente, da reforma em que se criou a Escola Central, seu futuro apresentava-se incerto, inclusive no que concerne à sua segurança financeira e material.

Figura 60: Manuscrito em que são elencados os títulos doados por Porto-alegre à biblioteca da Aiba em setembro de 1859.



Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Avulsos; doc. nº. 4350. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=51294>. Acesso em: 6 jan. 2026.

Além dos já sabidos exemplares de Winckelmann e Quatremère de Quincy, surpreendeu-nos a referência, no pequeno manuscrito, a *Le mura di Roma*, de Nibby, que, conforme registra a inscrição na folha de rosto do livro, teria sido doado à biblioteca mais cedo, em 1857. De todo modo, sabemos que a obra do arqueólogo italiano não foi incluída na coleção por encomenda, mas por doação daquele que por ele havia sido formado durante o seu Grand Tour. Nesse sentido, a hipótese de que o livro serviria como referência para a terceira seção das aulas de *Historia das belas artes, esthetica e archeologia* não deve ser refutada, uma vez que a disciplina ainda não havia sido ofertada nem no ano de 1857 e nem em 1859. Pareceu-nos também relevante, pelo título, o *Manual Pittoresco de*

[470] A doação é noticiada em ata de sessão da Congregação de Professores de 5 de outubro de 1859. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6152 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1856/1874; f. 25 (verso) e 26 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=8002>. Acesso em: 6 jan. 2026. Na ocasião, procede-se à leitura de aviso da Secretaria de Estado dos Negócios do Império datado de 16 de setembro autorizando o novo diretor a aceitar e agradecer a oferta de 40 volumes de obras sobre belas artes feita por Manuel de Araújo Porto-alegre. As obras doadas são relacionadas em Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Avulsos; doc. nº. 4350. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=51294>. Acesso em: 6 jan. 2026.

Milão, sobre o qual quase nada descobrimos e que já não está, hoje, disponível na EBAOR.

-

Bastante mais numeroso é o conjunto de livros encomendado por Saverio Cavallari para a biblioteca de San Carlos. De fato, Isaías Guerrero (2000) afirma – sem disso apresentar evidências – que o conjunto bibliográfico da Academia de San Carlos teria sido o mais rico da América. Eduardo Báez Macías (Ruelas; López, 2015) chega mesmo a posicionar a biblioteca da academia mexicana como a primeira especializada em arte no continente americano. Asserções ousadas e que exigiriam, para sua efetiva confirmação, um minucioso e exaustivo levantamento documental nas instituições que se foram estabelecendo por todo o continente.

É possível, porém, saber que já nos Estatutos de 1785 estava prevista a abertura da coleção de livros trazidos por Jerónimo Antonio Gil – origem da coleção – à consulta por pessoas externas à instituição:

> Artículo 15
> Conserje
> 13. A los individuos de la Academia, y a las personas de distinción que en las horas de estudios de mañana y tarde se dedicaren a la lectura de la historia, arquitectura y demás obras concernientes a las artes, franqueará los libros, tratados, papeles y colecciones que pidieren; pero sin permitir que los saquen de las salas de la Academia. [471] (Real Academia de San Carlos de Nueva España, 2004, p. XXXIII)

Apesar disso, o que se pode depreender da leitura dos manuscritos é que, quando dos primeiros tempos da reforma de San Carlos, o acervo de obras voltadas ao estudo da arquitetura era insuficiente. Assim, quando os professores Joaquín Heredía (1773-?) y Manuel María Delgado preparam, em 1844, um regulamento para organizar a cadeira, denunciam a desatualização da biblioteca, que carecia, inclusive, de obras elementares[472].

[471] "Artigo 15
Zelador
13. Aos indivíduos da Academia e às pessoas de distinção que nas horas dos estudos da manhã e da tarde se dedicam à leitura da história, arquitetura e outras obras relativas às artes, ele franqueará os livros, tratados, artigos e coleções que solicitarem; mas sem permitir que sejam removidos das salas da Academia". (Tradução livre da autora)

[472] Conferir AH-FA/UNAM; caixa 21; expediente 4708.
Sobre o tema, assim registra o professor Eduardo Báez Macías: "Las autoridades de la Academia [...] encomendaron en 1844 a los arquitectos Joaquín Heredia y Manuel M. Delgado un reglamento para mejorar los estudios de arquitectura. Los arquitectos rindieron su informe el 30 de julio del mismo año acusando un preocupante retraso en los estudios que a juicio suyo se debía a la deficiente preparación en las matemáticas y en el dibujo del natural; además de que hacían notar la carencia de obras elementales en la biblioteca. En nueve artículos expusieron su plan o reglamento, cuya novedad estaba en el artículo 5 en que proponía la división de la arquitectura en tres grandes rubros: delineación, que incluía manejo de tinta y lavado de planos geográficos y corográficos. Construcción, con aplicación de los materiales disponibles en México, y composición. Lo demás, no era sino una redistribución de las horas de clase. Estas observaciones, sin

Quando da efetiva reforma do curso, portanto, foi preciso que, na esteira de Cavallari, cruzassem também o oceano instrumentos, livros e fotografias. Estas últimas estão entre os elementos mais notáveis acrescidos pelo arquiteto siciliano à coleção didática de San Carlos. Trata-se de instrumento pedagógico novo que, graças à sua capacidade de representar fielmente a realidade, mais rapidamente e com custos menores, substituiria, pouco a pouco, as gravuras constantes dos tratados e manuais. Durante o período em que Cavallari permaneceu como diretor do curso de arquitetura na academia mexicana, pelo menos dois conjuntos de fotografias cruzaram o Atlântico para fundamentar sua proposta didática.

O primeiro foi enviado do porto do Havre ao de Veracruz, em 1859, por Guillermo O'Brien (?-1865), representante de San Carlos em Paris, ao lado de objetos diversos, em sua maioria pinturas[473]. De acordo com a descrição presente no documento, as fotografias registravam a catedral gótica de Colônia, incluindo uma vista geral, o coro, a rosácea, a portada ocidental, a portada meridional, além de baixos-relevos que ilustravam as passagens bíblicas da Crucificação e da Santa Ceia. Submetiam-se, além disso, vitrais – certamente cópias – da mesma catedral de Colônia e também de outras construções medievais.

Quanto ao segundo conjunto, apesar de sua descrição constar de um manuscrito não datado, temos a indicação explícita de ter ele sido adquirido por encomenda de Cavallari para utilização como material didático em suas aulas[474]. Nas fotografias descritas, a atenção predominante à arquitetura do medievo prossegue. Boa parte dos exemplos representados é italiana, constando cidades como Pisa, Siena, Orvieto, Milão, Monza, Módena, Palermo, entre outras. A descrição torna-se ainda mais interessante quando são especificados os edifícios: as fachadas do domo de Milão e da cartuxa de Pavia, uma igreja em Bérgamo – provavelmente a basílica de Santa Maria Maggiore –, o Ospedale Maggiore e a Piazza dei Marcanti, ambos em Milão. Há, ainda, fotografias de arquitetura bizantina e árabe em Constantinopla e de monumentos de arquitetura ogival da França e da Bélgica. A herança da Magna Grécia faz-se representar através de imagens tomadas em Pesto, Agrigento e Segesta, mas invoca-se, para mais, a arquitetura clássica da península itálica, o que se faz através dos monumentos localizados em Ancona e, evidentemente, em Roma. O Renascimento florentino mostra-se no baixo relevo da porta de Ghiberti no batistério, mas inclui-se, também, uma vista do pátio do Bargello. Estão,

embargo, resultaban muy elementales como para derivar de ellas un plan de estudios." (Macías, 2009, p. 261)

473 Conferir AH-FA/UNAM; caixa 26; expediente 5841. Sergio Estrada Reynoso (2005) esclarece-nos o papel desempenhado por O'Brien enquanto representante de San Carlos em Paris: administrava os fundos da instituição na Europa, pagava bolsas de estudos, cuidava do desempenho dos estudantes, adquiria e enviava quadros, gravuras, livros, coleções de moedas, fotografias e outros materiais didáticos.

474 Conferir AH-FA/UNAM; caixa 34; expediente 6321.

ainda, representadas “le cupole dorate della regina delle lagune”: Veneza é contemplada através da fachada da basílica de San Marco, da Scala dei Giganti, do Palazzo Cadoro, da Porta della Carta (Palazzo Ducale), do Palazzo del Doge e do pátio do Palazzo Ducale. Assim, as intenções manifestas no discurso inaugural de Brera parecem encontrar, do outro lado do oceano, condições para concretizar-se. Nenhuma voz, dura como aquela de Pier Ambrogio Curti nos idos de 1854, parece ter-se levantado contra o que se julgara como excessiva deferência, por parte do professor siciliano, às formas ogivais e bizantinas. Em San Carlos, “Javier” Cavallari parecia poder gozar da autoridade garantida por sua formação europeia, o que lhe proporcionava maiores condições de experimentação no treinamento de seus discípulos.

Infelizmente, não nos foi possível localizar, no acervo artístico da Facultad de Artes y Diseño da UNAM, as fotografias encomendadas por Cavallari descritas nos manuscritos mencionados. É, no entanto, muito provável, que esse material se assemelhe ao conjunto fotográfico que compõe a coleção denominada *Anderson*, pertencente ao mesmo acervo[475] (Figuras 61A a 61F). Há poucas décadas inventada, a máquina fotográfica oferecia um tipo de precisão na reprodução do motivo dificilmente alcançável pelos registros gráficos e pictóricos. A representação da realidade a partir de um mimetismo rigoroso servia bem para revelar a passagem do tempo, permitindo que os monumentos do passado fossem observados em sua relação com o território e a cultura de que eram parte. A fotografia atendia, assim, aos anseios arqueológicos por exatidão e por uma compreensão dos bens arquitetônicos imersos em seu meio.

Figuras 61A, 61B, 61C, 61D, 61E e 61F: Anderson; da esquerda para a direita, *Roma – Terme di Caracalla*; *Roma – Carri con buoi – Porta Maggiore*; *Roma – Chiesa di S. Maria Antiqua, veduta dall'Abside*; *Roma – Chiesa di S. Maria Antiqua*; *Roma – S. Costanza*; *Roma – Chiesa di S. Sabina – Balaustro del Coro*; c. 1890; fotografias, sem dados sobre o suporte; sem dados sobre as dimensões.

[475] Poco se sabe sobre essa coleção. Sobre ela, Elizabeth Fuentes Rojas afirma: “Uno de los lotes más extensos [de fotografías] es el denominado ‘Anderson’ dedicado al arte europeo antiguo, el cual asciende a 9176 fotos organizados en 92 carpetas. Se ignoran los datos sobre su autor, la fecha y motivo de su integración al acervo, aunque por el contenido se puede deducir que posiblemente tuvo una intención didáctica.” (Rojas, 2018, p. 32)

Fonte: Acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos; coleção Anderson; tomo 10, identificação do objeto (acima, da esquerda para a direita) 08-697726, 08-697715, 08-697667; tomo 12, identificação do objeto (abaixo, da esquerda para a direita) 08-697909, 08-697912, 08-697922.

Este manuscrito, ao lado de outros dois, também preservados no Archivo Historico de la Facultad de Arquitectura da UNAM, permite-nos reconstruir, ainda que parcialmente, a coleção de livros que Cavallari teria encomendado para enriquecer a biblioteca do estabelecimento e, possivelmente, para apoiar suas aulas de história da arquitetura. Consistem os outros dois documentos em cartas remetidas por Guillermo O'Brien a José Bernardo Couto. O primeiro data de 29 de setembro de 1856 e, nele, relata-se o envio de três caixas de livros adquiridos com o livreiro Duprat[476]. Aqui, é preciso dizer que o contrato de Cavallari havia sido assinado poucos dias antes, a 15 de setembro, pelo diplomata mexicano Manuel Larrainzar (1809-1884). Assim, não é possível afirmar, com plena certeza, que a encomenda tenha sido efetivamente realizada pelo professor siciliano. Cabe, entretanto, recordar que, em seu *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes* (2009), Eduardo Báez Macías afirma que Cavallari havia deixado obras encomendadas ainda em Paris, o que reforça nossa hipótese de que o documento reúna volumes selecionados pelo diretor da seção de arquitetura de San Carlos[477]. No segundo documento, de 29 de fevereiro de 1860, apresenta-se a fatura de 14 caixas[478]. Os dois envios seguiram o trajeto Havre-Veracruz e, em ambas as cartas, O'Brien relata não ter conseguido localizar todas as obras encomendadas.

Até o momento, identificamos 50 livros cujos temas abarcam ou aproximam-se ao campo da história da arquitetura: dois deles extraídos do manuscrito de 1859; oito, do envio de 1856; e, finalmente, 40 levantados da lista de 1860[479]. Quase todos esses volumes estão

[476] Conferir AH-FA/UNAM; caixa 26; expediente 5846. Quanto ao livreiro mencionado, trata-se, é provável, de Benjamin Duprat (1802-1865), um orientalista que contribuiu, inclusive, para a ampliação das coleções da Biblioteca Nacional da França. Da lista, sobre a qual comentaremos adiante, chamo a atenção para a obra *Real Museo Borbonico*, que também compunha, como vimos, a coleção bibliográfica da Aiba a partir de doação da imperatriz Teresa Cristina.

[477] Em Paris, a 27 de fevereiro de 1857, Guillermo O'Brien envia a San Carlos carta em que relata o envio, a bordo do navio Saint Marthe, de uma caixa contendo instrumentos que o professor Cavallari havia deixado encomendados para as aulas de arquitetura. Conferir AH-FA/UNAM; caixa 26; expediente 5834

[478] Conferir AH-FA/UNAM; caixa 26; expediente 5844.

[479] No mesmo AH-FA/UNAM, está a *Noticia de las obras de arquitectura y matemáticas que existen en la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos de México*, não datada. Rosa Aurora Baños López (2005)

hoje salvaguardados no fundo denominado *Academia de San Carlos* da Biblioteca Nacional de México[480]. Boa parte do conjunto compõe-se por edições parisienses ou londrinas, ricamente ilustradas e produzidas em grande formato, à maneira de fólio. A coleção, em conformidade com o que se viu nos conjuntos de fotografias, abrange diferentes tempos e geografias, com destaque para os modelos da Europa medieval e do Oriente Próximo. Uma revisão do tempo e do espaço que parece abrir caminho para que a América se torne lugar de experimentação e possibilidades.

A partir de uma aproximação temática aos volumes identificados, sugerimos, para melhor compreendê-los, sua organização em quatro grupos distintos: o primeiro dedicado à Antiguidade Clássica, o segundo incluindo as histórias "gerais" da arquitetura, o terceiro atento às obras de arquitetura medieval no Ocidente e, por fim, o quarto grupo, interessado na produção arquitetônica do Oriente Próximo. Essa divisão não pode, evidentemente, dar conta da variedade de assuntos contemplada pelo conjunto, mas ela ajuda-nos a perceber, mesmo que em linhas gerais, os conteúdos que interessava incluir na formação do arquiteto em San Carlos à altura. Assim, para cada tema enumerado, descreveremos os exemplares que nos pareceram mais importantes, seja pelo objeto a que se dedica, por seu autor ou autores ou mesmo por sua qualidade visual. Optamos por não aceder a todas as obras fisicamente por questões de conservação; logo, ainda que privilegiemos as fotografias de nossa autoria, tomadas diretamente dos volumes consultados no *Fondo reservado* da Biblioteca Nacional de

atribui-lhe o ano de 1861, o que cremos pouco provável, uma vez que a *Noticia…* não inclui os volumes que identificamos em nossa lista. Caso seja, de fato, anterior à chegada do antigo professor de Brera, ela confirma a ampliação de temas sobre a qual discorreremos em nossa análise, uma vez que os volumes que nela constam referentes à história da arquitetura versam, principalmente, sobre a Antiguidade Clássica. Exceções dignas de nota são os *Monumentos de todos los pueblos, diseñados y descritos con presencia de los documentos mas modernos*, de M. Ernesto Bretón (1812-1875), e o *Ensayo sobre la arquitectura gótica*, de Thomas Warton (1728-1790). A lista pode ser consultada na caixa 34; expediente 6317.

[480] Também aqui, optamos por referenciar os títulos na tabela no Apêndice F.

Em *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México y su perfil bibliográfico*, Silvia Salgado Ruelas, do Instituto de Investigaciones Bibliográficas da UNAM comenta sobre as características e a trajetória desse fundo: "El Fondo de Origen contiene cerca de 300 títulos y puede datarse desde el libro más antiguo publicado en 1550, hasta 1821, cuando la Real Academia cerró finalmente sus puertas, permaneció así durante dos años y cambió su condición a la de Academia Nacional de Bellas Artes. La mayoría de sus libros añejos son europeos, publicados principalmente en París, Roma, Madrid y Londres. El Fondo Antiguo se compone de tratados artísticos, libros sobre antigüedades clásicas como modelos a seguir, además de obras científicas y tecnológicas que apoyan la formación profesional de los artistas.

[…]

A partir de 1824, con la apertura de la Academia Nacional y hasta el siglo XX, se puede hablar del fondo bibliográfico moderno, en el cual se tienen impresos que cubren diversas temáticas y son los más abundantes. Predomina el siglo XIX, a pesar de los avatares, conflictos y carencias por los que atravesó la institución, con poco más de mil títulos, […].

[…]

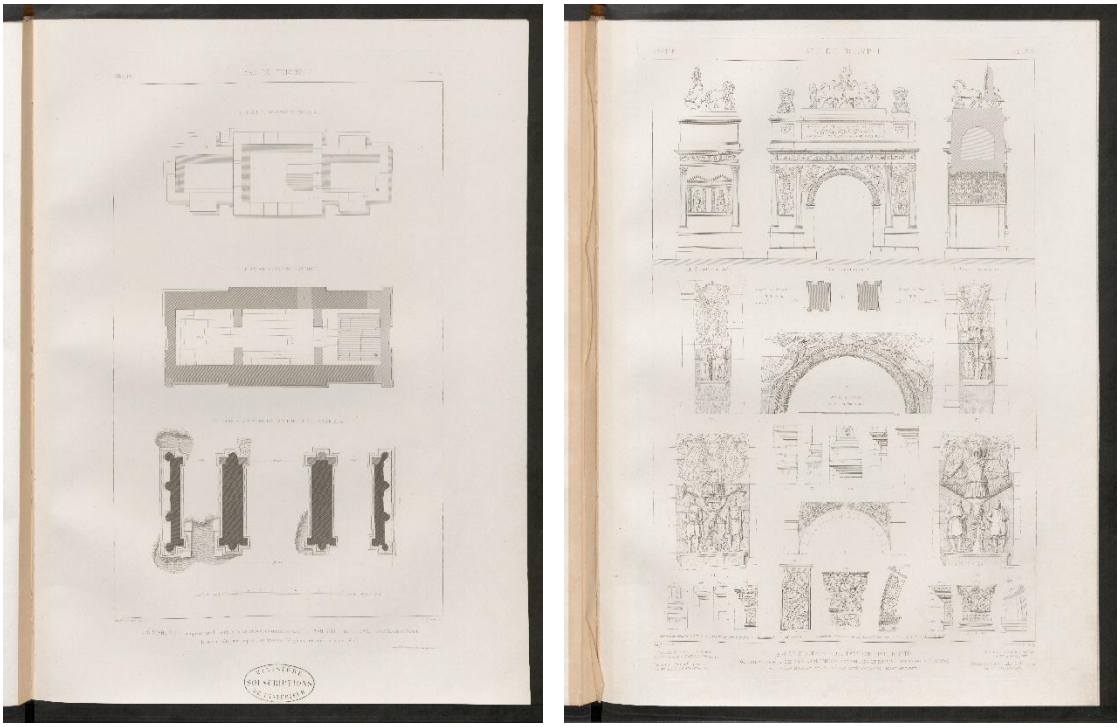
Del siglo XX se conservan obras publicadas en las primeras cinco décadas; la más reciente es de 1959. Aunque la Escuela Nacional de Artes Plásticas resguardó su fondo en la Biblioteca Nacional, no podía prescindir de todos sus libros, especialmente los contemporáneos, que trataban sobre la enseñanza, por lo que la colección moderna permaneció en la sede de la Antigua Academia." (Ruelas; López, 2015, p. 124-127)

México, tivemos, eventualmente, que recorrer a versões digitalizadas dos livros disponibilizadas em bibliotecas virtuais.

Em comparação ao conjunto da Aiba, são relativamente poucas as obras dedicadas ao estudo da arquitetura greco-romana na lista[481]. Quatremère de Quincy aparece com os mesmos livros encomendados por Porto-alegre, quais sejam, o *Dictionnaire historique d'architecture*... (1832) e os *Monuments et ouvrages d'art antiques*..., aqui, em edição não datada. O arqueólogo francês Charles Ernest Beulé (1826-1874) consta da lista com duas obras dedicadas à Grécia clássica: *L'Acropole d'Athènes* (1853-1854), resultante de sua viagem à antiga cidade, e *Études sur le Péloponèse* (sem data), monografia eminentemente histórica sobre a região, de que a arquitetura consiste apenas em uma parte. Também Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867) – citado por Porto-alegre no discurso de abertura do ano letivo de 1855 na academia brasileira, vale lembrar – aparece mais de uma vez na lista. Nascido na Alemanha, o arquiteto, formado pela École des beaux-arts, teve atuação destacada para o governo francês durante a Restauração e o Segundo Império. De suas excursões ao sul do continente, mais especificamente à Sicília e à Grécia, resultaram, entre outras publicações, *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressans monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne* (sem data), *Les antiquites inédites de l'Attique: contenant les restes d'architecture d'eleusis, de rhamnus, de sunium et de thoricus* (1832). Além destas, há também *Architecture moderne de la Sicile, ou, Recueil des plus beaux monuments religieux, et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile* (1835). Destacamos, por fim, Auguste Nicolas Caristie (1783-1762). Este arquiteto, vencedor do Grand Prix de Rome, foi comissionado pelo governo francês, depois de seu retorno da Itália, para restaurar o arco do triunfo e o teatro romano da cidade de Orange. Desta empreitada, resulta o seu *Monuments antiques a Orange: arc de triomphe et théatre*, de 1856 (Figuras 62A e 62B), obra útil ao entendimento das premissas que teriam orientado o pensamento de "Javier" Cavallari no campo do restauro.

[481] Hugo Arciniega Ávila sugere que Ramón Rodríguez Arangoiti tenha participado do processo de seleção de obras para compor o acervo da biblioteca durante a administração de Bernardo Couto, com ênfase nos trabalhos dedicados à Antiguidade: "El arquitecto [Ramón Rodríguez Arangoiti] no pretendió concentrar en sí mismo el conocimiento sobre la Antigüedad pues, supongo, mucho tuvo que ver en la selección de las cincuenta obras que adquirió Couto para la biblioteca de la academia sobre la materia. Por medio de un recibo, fechado en París el 20 de enero de 1858, puede saberse que Guillermo O'Brien encomendó al pensionado de arquitectura la compra de la *Teoría de las construcciones* de Rondelet y el *Tratado de carpintería* de Cabanier. **Este procedimiento bien pudo repetirse para los casos de *La cartuja de Pavía* de Durelli, *Antigüedades de Roma* de Canina, *Monumentos egipcios* de Denkmaeler, *Pompeya y Herculano* de Wehelm Zahn y el *Abecedario de arquitectura y antigüedades monumentales* de Caumont, entre 45 títulos más**." (Ávila, 2021, p. 193-194, grifo nosso). O recibo a que o autor faz referência pode ser conferido no acervo da AH-FA/UNAM; caixa 26; expediente 5850. Cabe registro, porém, de que nele não se mencionam os livros de Rondelet e de Cabanier.

Figuras 62A e 62B: Auguste Nicolas Caristie; *Monuments antiques a Orange: arc de triomphe et théatre*; 1856; pranchas IV e XXIX.



Fonte: Acervo da ETH-Bibliothek Zürich. Disponível em: <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/15094899?query=Auguste%20Nicolas%20Caristie>. Acesso em: 7 jan. 2026.

Entre as obras que consideramos como histórias "gerais" da arquitetura, está o livro de Thomas Hope, *Histoire de l'architecture*, que, como vimos, foi importante para compreendermos sutil mudança de direção no acervo da Aiba durante a administração de Porto-alegre. O título aparece listado em francês na fatura remetida à San Carlos por Guillermo O'Brien. Apesar disso, dele não consta nenhum exemplar no catálogo da Biblioteca Nacional mexicana. O fato de ter sido a obra de Hope encomendada durante as duas reformas aqui estudadas indica-nos tratar-se de material da maior importância para o ensino de história da arquitetura à altura. Além desse trabalho, está o *Manuel d'histoire générale d'architecture*, não datado e de autoria do arquiteto francês Daniel Ramée (1806-1887), que atuou na Commission des monuments historiques. Exercício útil é comparar os índices das obras de Hope (Figuras 57A a 57D) e Ramée (Figuras 63A a 63E): o primeiro inicia sua narrativa pelos egípcios e gregos, mas enfatiza o medievo e estende-se até o desenvolvimento do Renascimento na Itália; enquanto isso, o segundo, apesar de também dedicar um volume ao medievo, alarga, sobretudo, o conhecimento acerca da Antiguidade, ao descrever monumentos indianos, persas, mesopotâmicos, fenícios, hebreus, etíopes, núbios e egípcios antes de tratar, efetivamente, das civilizações consideradas tradicionais: a grega, a etrusca e a romana. O acesso às duas obras

permitiria, portanto, ao estudante de arquitetura em San Carlos, uma visão dilatada dos passados antigo e medieval.

Por fim, uma encomenda comprovadamente feita por Cavallari foi *Histoire de l'architecture*, obra não datada e escrita pelo historiador da arte alemão Franz Theodor Kugler (1808-1858). Assim como no caso do livro de Hope, não existem exemplares da *Histoire* de Kugler na Biblioteca Nacional de México. Originalmente intitulado *Geschichte der Baukunst* – o que já nos revela sua filiação ao conceito moderno de história, conforme formulado por Reinhart Koselleck (2006) – e publicado entre os anos de 1856 e 1873, trata-se de empresa hercúlia, composta, somando-se os seus cinco volumes, por mais de duas mil páginas, em que o autor propõe abordar a história da arquitetura desde a Antiguidade até a Renascença italiana. Inferimos que o professor de arquitetura de San Carlos tenha conhecido a obra de Kugler durante sua estada em Göttingen, na década de 1840.

Figuras 63A, 63B, 63C, 63D e 63E: Daniel Ramée; *Manuel d'histoire générale d'architecture*; não datado; volume 1; índice (p. 497-501).

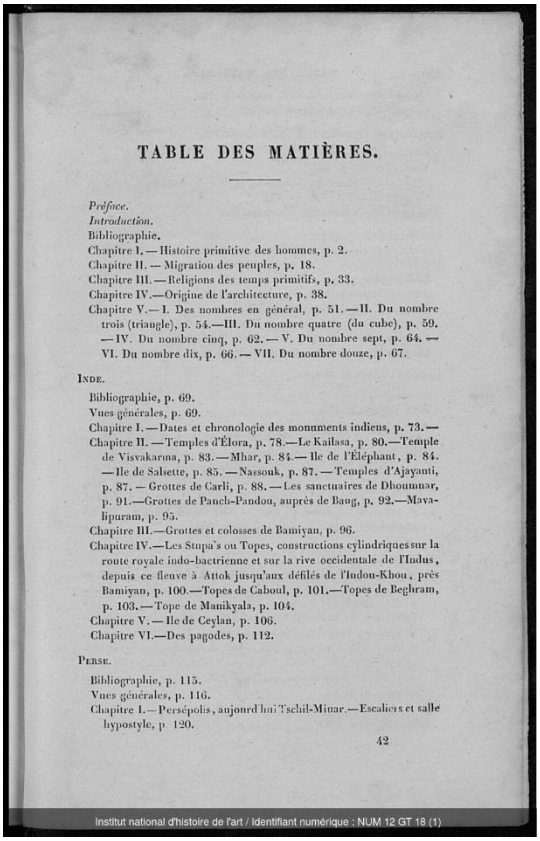


TABLE DES MATIÈRES.

Préface.
Introduction.
Bibliographie.
Chapitre I. — Histoire primitive des hommes, p. 2.
Chapitre II. — Migration des peuples, p. 18.
Chapitre III. — Religions des temps primitifs, p. 33.
Chapitre IV. — Origine de l'architecture, p. 38.
Chapitre V. — I. Des nombres en général, p. 51. — II. Du nombre trois (triangle), p. 54. — III. Du nombre quatre (du cube), p. 59. — IV. Du nombre cinq, p. 62. — V. Du nombre sept, p. 64. — VI. Du nombre dix, p. 66. — VII. Du nombre douze, p. 67.

INDE.

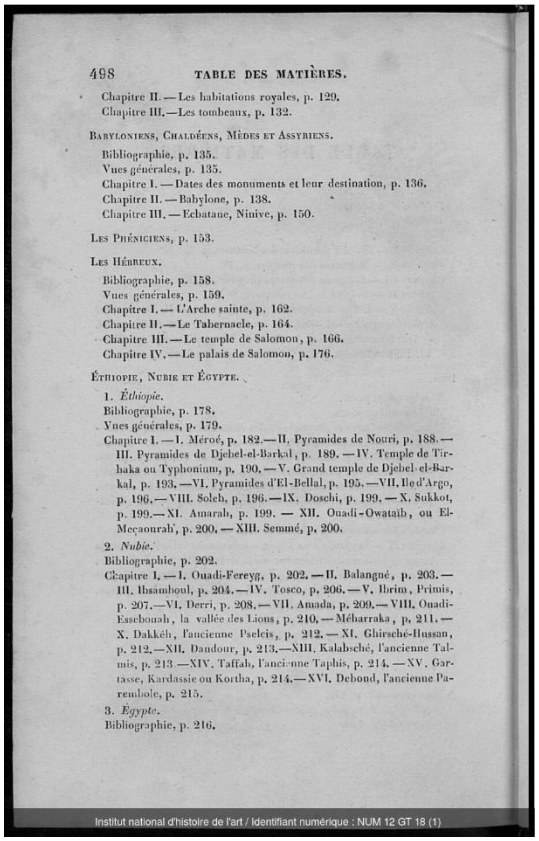
Bibliographie, p. 69.
Vues générales, p. 69.
Chapitre I. — Dates et chronologie des monuments indiens, p. 73. —
Chapitre II. — Temples d'Élora, p. 78. — Le Kailasa, p. 80. — Temple de Visvakarma, p. 83. — Mhar, p. 84. — Ile de l'Éléphant, p. 84. — Ile de Salsette, p. 85. — Nassouk, p. 87. — Temples d'Ajayanti, p. 87. — Grottes de Carli, p. 88. — Les sanctuaires de Dhoumnar, p. 91. — Grottes de Panch-Pandou, auprès de Baug, p. 92. — Mavalipuram, p. 95.
Chapitre III. — Grottes et colosses de Bamiyan, p. 96.
Chapitre IV. — Les Stupa's ou Topes, constructions cylindriques sur la route royale indo-bactrienne et sur la rive occidentale de l'Indus, depuis ce fleuve à Attok jusqu'aux défilés de l'Indou-Khou, près Bamiyan, p. 100. — Topes de Caboul, p. 101. — Topes de Beghram, p. 103. — Tope de Manikyala, p. 104.
Chapitre V. — Ile de Ceylan, p. 106.
Chapitre VI. — Des pagodes, p. 112.

PERSE.

Bibliographie, p. 115.
Vues générales, p. 116.
Chapitre I. — Persépolis, aujourd'hui Tschil-Minar. — Escaliers et salle hypostyle, p. 120.

42

Institut national d'histoire de l'art / Identifiant numérique : NUM 12 GT 18 (1)



Chapitre II. — Les habitations royales, p. 129.
Chapitre III. — Les tombeaux, p. 132.

BABYLONIENS, CHALDÉENS, MÈDES ET ASSYRIENS.

Bibliographie, p. 135.
Vues générales, p. 135.
Chapitre I. — Dates des monuments et leur destination, p. 136.
Chapitre II. — Babylone, p. 138.
Chapitre III. — Ecbatane, Ninive, p. 150.

LES PHÉNICIENS, p. 153.

LES HÉBREUX.

Bibliographie, p. 158.
Vues générales, p. 159.
Chapitre I. — L'Arche sainte, p. 162.
Chapitre II. — Le Tabernacle, p. 164.
Chapitre III. — Le temple de Salomon, p. 166.
Chapitre IV. — Le palais de Salomon, p. 176.

ÉTHIOPIE, NUBIE ET ÉGYPTE.

1. *Éthiopie.*
Bibliographie, p. 178.
Vues générales, p. 179.
Chapitre I. — I. Méroé, p. 182. — II. Pyramides de Nouri, p. 188. — III. Pyramides de Djebel-el-Barkal, p. 189. — IV. Temple de Tirhaka ou Typhonium, p. 190. — V. Grand temple de Djebel-el-Barkal, p. 193. — VI. Pyramides d'El-Bellal, p. 195. — VII. Ile d'Argo, p. 196. — VIII. Soleb, p. 196. — IX. Doschi, p. 199. — X. Sukkot, p. 199. — XI. Amarah, p. 199. — XII. Ouadi-Owataïb, ou El-Meçaourah, p. 200. — XIII. Semmé, p. 200.
2. *Nubie.*
Bibliographie, p. 202.
Chapitre I. — I. Ouadi-Fereyg, p. 202. — II. Balangné, p. 203. — III. Ibsamboul, p. 204. — IV. Tosco, p. 206. — V. Ibrim, Primis, p. 207. — VI. Derri, p. 208. — VII. Amada, p. 209. — VIII. Ouadi-Esebouah, la vallée des Lions, p. 210. — Méharraka, p. 211. — X. Dakkéh, l'ancienne Pselcis, p. 212. — XI. Ghirsché-Hussun, p. 212. — XII. Dandour, p. 213. — XIII. Kalabsché, l'ancienne Talmis, p. 213. — XIV. Taffah, l'ancienne Taphis, p. 214. — XV. Gartasse, Kardassie ou Kortha, p. 214. — XVI. Debond, l'ancienne Parembole, p. 215.
3. *Égypte.*
Bibliographie, p. 216.

Institut national d'histoire de l'art / Identifiant numérique : NUM 12 GT 18 (1)

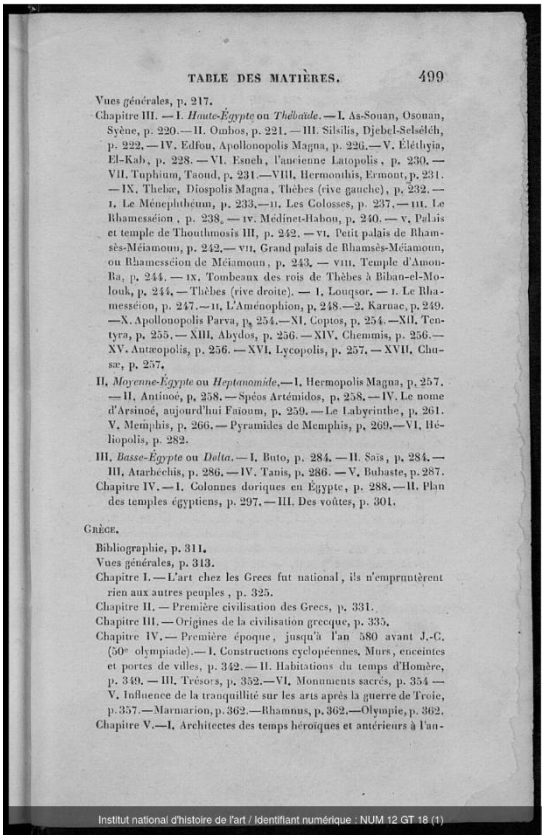


TABLE DES MATIÈRES. 499

Vues générales, p. 217.
Chapitre III. — I. *Haute-Égypte* ou *Thébaïde*. — I. As-Souan, Osouan, Syène, p. 220. — II. Ombos, p. 221. — III. Silsilis, Djebel-Selséléh, p. 222. — IV. Edfou, Apollonopolis Magna, p. 226. — V. Éléthyia, El-Kab, p. 228. — VI. Esneh, l'ancienne Latopolis, p. 230. — VII. Tuphium, Taoud, p. 231. — VIII. Hermonthis, Ermont, p. 231. — IX. Thelsæ, Diospolis Magna, Thèbes (rive gauche), p. 232. — I. Le Ménephthéum, p. 233. — II. Les Colosses, p. 237. — III. Le Rhamesséion, p. 238. — IV. Médinet-Habou, p. 240. — V. Palais et temple de Thoudmosis III, p. 242. — VI. Petit palais de Rhamsès-Méiamoun, p. 242. — VII. Grand palais de Rhamsès-Méiamoun, ou Rhamesséion de Méiamoun, p. 243. — VIII. Temple d'Amon-Ra, p. 244. — IX. Tombeaux des rois de Thèbes à Bibân-el-Molouk, p. 244. — Thèbes (rive droite). — I. Louqsor. — I. Le Rhamesséion, p. 247. — II. L'Aménophion, p. 248. — 2. Karnac, p. 249. — X. Apollonopolis Parva, p. 254. — XI. Coptos, p. 254. — XII. Tentyra, p. 255. — XIII. Abydos, p. 256. — XIV. Chemmis, p. 256. — XV. Antæopolis, p. 256. — XVI. Lycopolis, p. 257. — XVII. Chusæ, p. 257.

II. *Moyenne-Égypte* ou *Heptamomide*. — I. Hermopolis Magna, p. 257. — II. Antinoé, p. 258. — Spéos Artémidos, p. 258. — IV. Le nome d'Arsinoé, aujourd'hui Faioum, p. 259. — Le Labyrinthe, p. 261. V. Memphis, p. 266. — Pyramides de Memphis, p. 269. — VI. Héliopolis, p. 282.

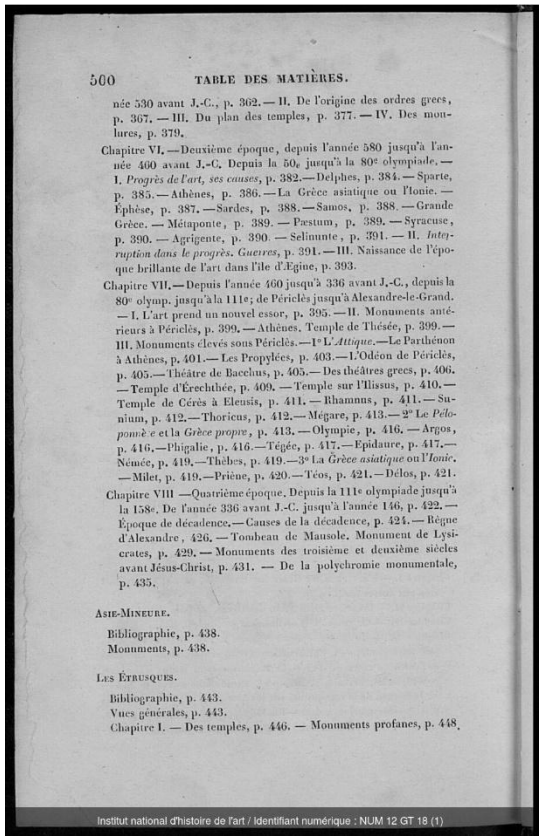
III. *Basse-Égypte* ou *Delta*. — I. Buto, p. 284. — II. Saïs, p. 284. — III. Atarbéchis, p. 286. — IV. Tanis, p. 286. — V. Bubaste, p. 287.

Chapitre IV. — I. Colonnes doriques en Égypte, p. 288. — II. Plan des temples égyptiens, p. 297. — III. Des voûtes, p. 301.

GRÈCE.

Bibliographie, p. 311.
Vues générales, p. 313.
Chapitre I. — L'art chez les Grecs fut national, ils n'empruntèrent rien aux autres peuples, p. 325.
Chapitre II. — Première civilisation des Grecs, p. 331.
Chapitre III. — Origines de la civilisation grecque, p. 335.
Chapitre IV. — Première époque, jusqu'à l'an 580 avant J.-C. (50e olympiade). — I. Constructions cyclopéennes. Murs, enceintes et portes de villes, p. 342. — II. Habitations du temps d'Homère, p. 349. — III. Trésors, p. 352. — VI. Monuments sacrés, p. 354 — V. Influence de la tranquillité sur les arts après la guerre de Troie, p. 357. — Marmarion, p. 362. — Rhamnus, p. 362. — Olympie, p. 362.
Chapitre V. — I. Architectes des temps héroïques et antérieurs à l'an-

Institut national d'histoire de l'art / Identifiant numérique : NUM 12 GT 18 (1)



500 TABLE DES MATIÈRES.

née 530 avant J.-C., p. 362. — II. De l'origine des ordres grecs, p. 367. — III. Du plan des temples, p. 377. — IV. Des moulures, p. 379.
Chapitre VI. — Deuxième époque, depuis l'année 580 jusqu'à l'année 460 avant J.-C. Depuis la 50e jusqu'à la 80e olympiade. — I. *Progrès de l'art, ses causes*, p. 382. — Delphes, p. 384. — Sparte, p. 385. — Athènes, p. 386. — La Grèce asiatique ou l'Ionie. — Éphèse, p. 387. — Sardes, p. 388. — Samos, p. 388. — Grande Grèce. — Métaponte, p. 389. — Pæstum, p. 389. — Syracuse, p. 390. — Agrigente, p. 390. — Selinunte, p. 391. — II. *Interruption dans le progrès. Guerres*, p. 391. — III. Naissance de l'époque brillante de l'art dans l'île d'Égine, p. 393.
Chapitre VII. — Depuis l'année 460 jusqu'à 336 avant J.-C., depuis la 80e olymp. jusqu'à la 111e; de Périclès jusqu'à Alexandre-le-Grand. — I. L'art prend un nouvel essor, p. 395. — II. Monuments antérieurs à Périclès, p. 399. — Athènes. Temple de Thésée, p. 399. — III. Monuments élevés sous Périclès. — 1° L'*Attique*. — Le Parthénon à Athènes, p. 401. — Les Propylées, p. 403. — L'Odéon de Périclès, p. 405. — Théâtre de Bacchus, p. 405. — Des théâtres grecs, p. 406. — Temple d'Érechthée, p. 409. — Temple sur l'Ilissus, p. 410. — Temple de Cérès à Eleusis, p. 411. — Rhamnus, p. 411. — Sunium, p. 412. — Thoricus, p. 412. — Mégare, p. 413. — 2° Le *Péloponnèse* et la *Grèce propre*, p. 413. — Olympie, p. 416. — Argos, p. 416. — Phigalie, p. 416. — Tégée, p. 417. — Épidaure, p. 417. — Némée, p. 419. — Thèbes, p. 419. — 3° La *Grèce asiatique* ou l'*Ionie*. — Milet, p. 419. — Priène, p. 420. — Téos, p. 421. — Délos, p. 421.
Chapitre VIII — Quatrième époque. Depuis la 111e olympiade jusqu'à la 158e. De l'année 336 avant J.-C. jusqu'à l'année 146, p. 422. — Époque de décadence. — Causes de la décadence, p. 424. — Règne d'Alexandre, 426. — Tombeau de Mausole. Monument de Lysicrates, p. 429. — Monuments des troisième et deuxième siècles avant Jésus-Christ, p. 431. — De la polychromie monumentale, p. 435.

ASIE-MINEURE.

Bibliographie, p. 438.
Monuments, p. 438.

LES ÉTRUSQUES.

Bibliographie, p. 443.
Vues générales, p. 443.
Chapitre I. — Des temples, p. 446. — Monuments profanes, p. 448.

Institut national d'histoire de l'art / Identifiant numérique : NUM 12 GT 18 (1)

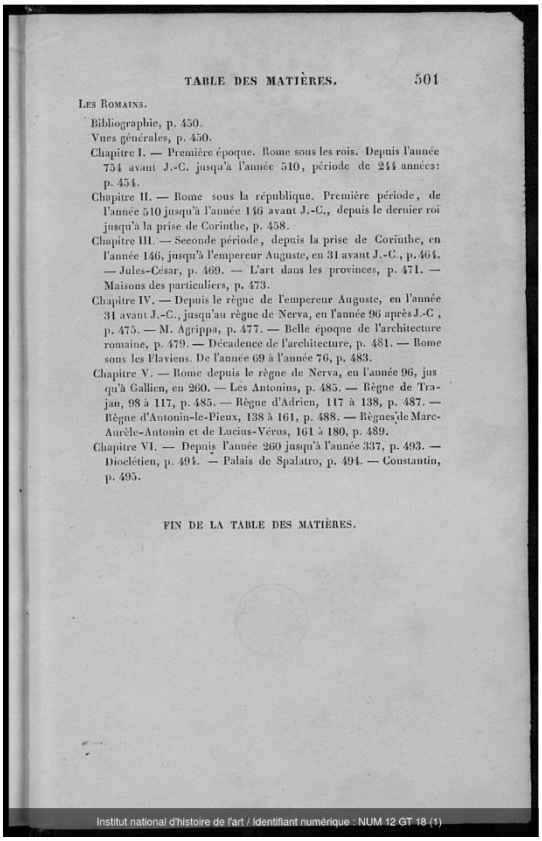


TABLE DES MATIÈRES. 501

LES ROMAINS.

Bibliographie, p. 450.
Vues générales, p. 450.
Chapitre I. — Première époque. Rome sous les rois. Depuis l'année 754 avant J.-C. jusqu'à l'année 510, période de 244 années: p. 454.
Chapitre II. — Rome sous la république. Première période, de l'année 510 jusqu'à l'année 146 avant J.-C., depuis le dernier roi jusqu'à la prise de Corinthe, p. 458.
Chapitre III. — Seconde période, depuis la prise de Corinthe, en l'année 146, jusqu'à l'empereur Auguste, en 31 avant J.-C., p. 464. — Jules-César, p. 469. — L'art dans les provinces, p. 471. — Maisons des particuliers, p. 473.
Chapitre IV. — Depuis le règne de l'empereur Auguste, en l'année 31 avant J.-C., jusqu'au règne de Nerva, en l'année 96 après J.-C, p. 475. — M. Agrippa, p. 477. — Belle époque de l'architecture romaine, p. 479. — Décadence de l'architecture, p. 481. — Rome sous les Flaviens. De l'année 69 à l'année 76, p. 483.
Chapitre V. — Rome depuis le règne de Nerva, en l'année 96, jusqu'à Gallien, en 260. — Les Antonins, p. 485. — Règne de Trajan, 98 à 117, p. 485. — Règne d'Adrien, 117 à 138, p. 487. — Règne d'Antonin-le-Pieux, 138 à 161, p. 488. — Règnes de Marc-Aurèle-Antonin et de Lucius-Vérus, 161 à 180, p. 489.
Chapitre VI. — Depuis l'année 260 jusqu'à l'année 337, p. 493. — Dioclétien, p. 494. — Palais de Spalatro, p. 494. — Constantin, p. 495.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Institut national d'histoire de l'art / Identifiant numérique : NUM 12 GT 18 (1)

Fonte: Acervo da Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art. Disponível em: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/12041-manuel-de-l-histoire-generale-de-l-architecture-tome-premier-antiquite?offset=1>. Acesso em: 6 jan. 2026.

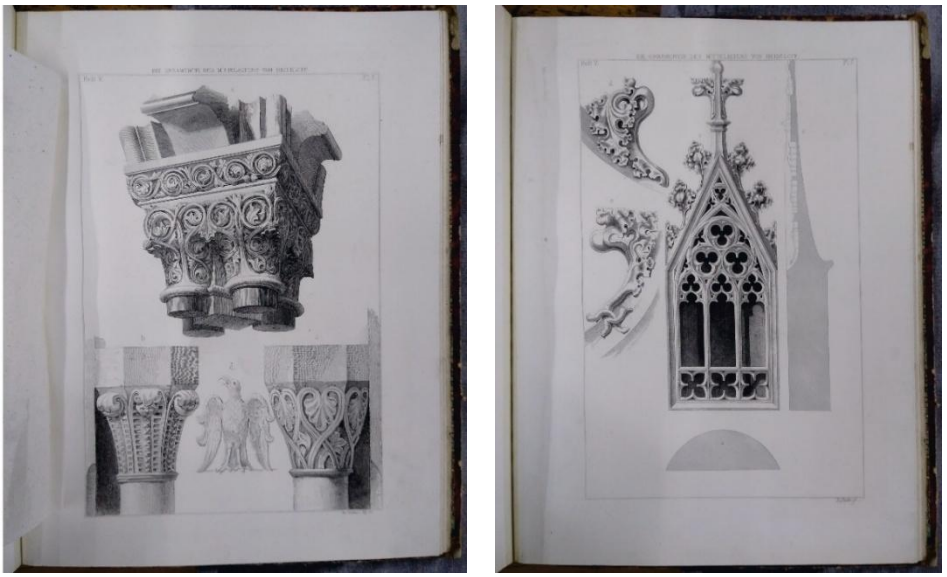
É vasto o número de obras dedicadas à arquitetura medieval no Ocidente. Para além das fotografias, a catedral de Colônia é novamente invocada através do trabalho do colecionador de arte e historiador alemão Sulpiz Boisserée (1783-1854), que contribuiu, inclusive, para o completamento do edifício. De 1823, é o título de sua autoria *Histoire et description de la Cathédrale de Cologne: accompagnée de recherches sur l'architecture des anciennes cathédrales*, em que se descrevem minuciosamente as particularidades arquitetônicas e ornamentais do edifício. Outro alemão, o arquiteto e pintor Friedrich Osten (1816-1849) consta da lista com *Bauwerke in der Lombardei vom 7ten bis zum 14ten Jahrhundert* [*Edifícios na Lombardia do século VII ao XIV*, em tradução livre], de 1847. Realizado após uma viagem de estudos à Itália, entre os anos de 1840 e 1842, o livro legitima a especialização que a Osten se atribuiu, em Hanover, sua cidade natal, acerca da arquitetura lombarda (Figura 64). Desse conjunto, também tem destaque o trabalho do arquiteto alemão Karl Alexander von Heideloff (1788-1865) intitulado *L'ornementation du Moyen Age, ou, collection d'ornements et de profils remarquables: tirés de l'architecture byzantine et du style germanique* (1845). Comprovadamente encomendada por Cavallari, a obra, composta por 24 volumes, está dedicada aos detalhes arquitetônicos e ornamentos da arquitetura medieval (Figuras 65A e 65B). Foi ela preparada por esse restaurador e professor de arquitetura na Städtische Polytechnische Schule da cidade de Nuremberg, instituição que, inclusive, ajudou a fundar. Este aspecto da trajetória de Heideloff faz dele, portanto, personagem relevante à nossa rede de profissionais dedicados a repensar a formação do arquiteto em meados do século XIX.

Arcisse de Caumont (1802-1873), historiador e arqueólogo central para o revivalismo gótico em França, aparece três vezes na lista, com os seus *Cours d'antiquités monumentales: histoire de l'art dans l'ouest de la France: depuis les temps les plus reculés jusq'au XVII siécle* publicado entre os anos de 1830 e 1841, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie: architecture religieuse*, de 1854, e *Abécédaire ou rudiment d'archéologie: architectures civile et militaire*, de 1858, estes últimos convertidos em instrumentos de divulgação, para além dos círculos especializados, do conhecimento acerca da arquitetura do medievo. Também sobre a França medieval é *La Sainte-Chapelle de Paris aprés les restaurations*, escrita pelo historiador e arqueólogo francês Ferdinand-Marie-Nolasque de Guilhermy (1808-1878), autor de outras monografias sobre templos góticos. Em *La Sainte-Chapelle...*, revela-se uma atenção tanto à dimensão construtiva do edifício quanto a seus aspectos decorativos (Figuras 66A e 66B). Cabe enfim ressaltar a presença fundamental de Viollet-le-Duc, com o seu *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1858-1868).

Figura 64: Friedrich Osten; *Bauwerke in der Lombardei vom 7ten bis zum 14ten Jahrhundert*; 1847; prancha X (corte longitudinal da basílica de Sant'Andrea em Vercelli).

Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-375FF. Fotografado pela autora.

Figura 65A e 65B: Karl Alexander von Heideloff; *L'ornementation du Moyen Age*...; 1845; volume 1; pranchas 5 e 7.



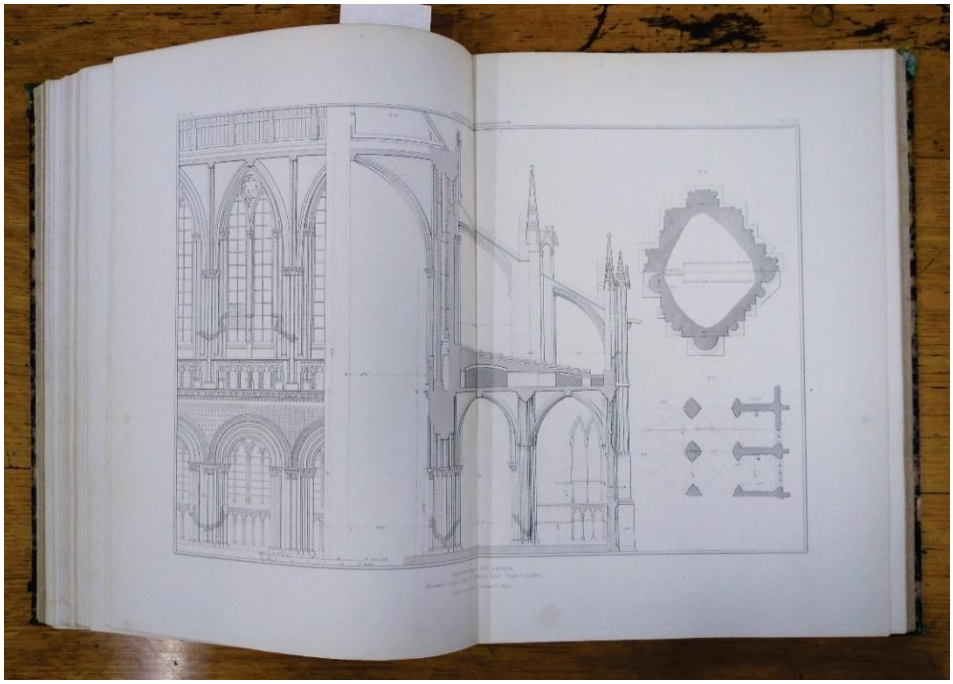
Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-204. Fotografado pela autora.

Figuras 66A e 66B: Ferdinand-Marie-Nolasque de Guilhermy; *La Sainte-Chapelle de Paris aprés les restaurations*; 1857; pranchas 59, 66 e 67.

Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-355FF. Fotografado pela autora.

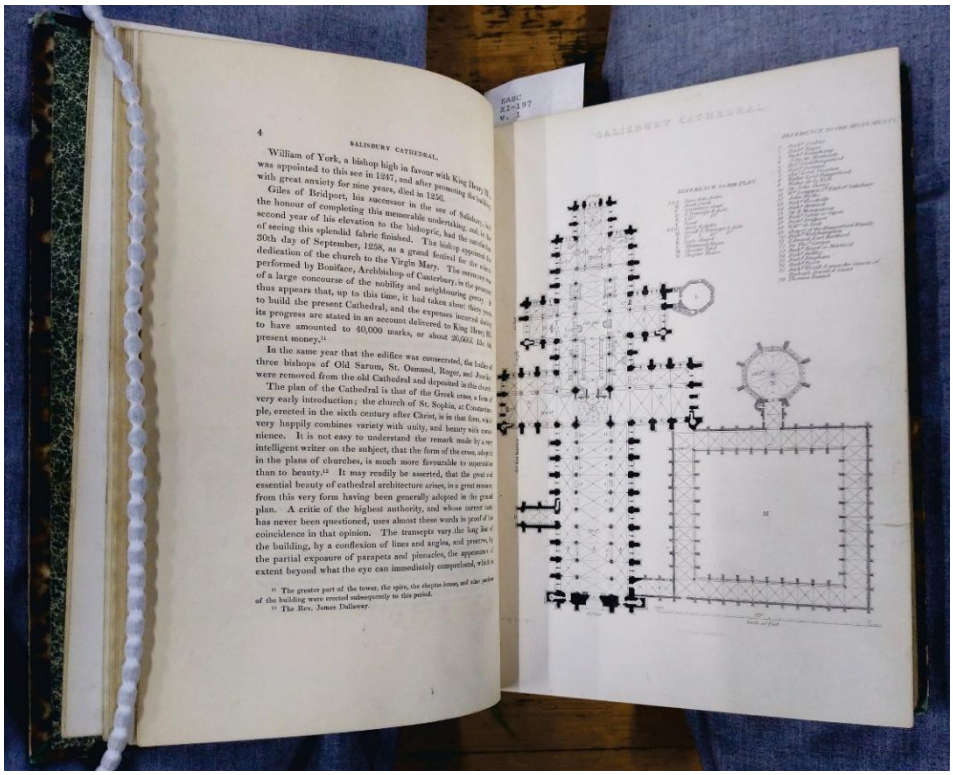
Além de alemães e franceses, há também uma série de autores ingleses na lista. John Bitton (1771-1857), sobre quem pouco sabemos, é o que aparece mais vezes, com *The architectural of Gran Britain: presented and illustrated in a series of views, elevations, plans, sections, and details of various ancient English edifices: with historical and descriptive account of each* (1807-1826); *Cathedral antiquies: historical and descriptive accounts with 311 illustrations of the following English cathedrals* (1836); e, ao lado de Augustus Charles Pugin (1762-1832), em *Antiquités architecturales de la Normandie: contenant les monuments les plus remarquables de celle contrée: architecture romane & ogivale* (1855) (Figura 67). Do gravador de desenhos de arquitetura Benjamin Winkles (ativo entre c. 1828-1842), consta *Architectural and picturesque illustrations of the cathedral churches of England and Wales: with historical and descriptive accounts* (1851), um compêndio de informações sobre templos medievais situados no território desses dois países (Figura 68).

Figura 67: John Bitton e Augustus Charles Pugin; *Antiquités architecturales de la Normandie...*; 1855; pranchas 32 e 33 (*Cathèdrale de Bayeux. Élevation, Coupe, Plan et Détaile d'une Travée de la Nef*).



Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-201F. Fotografado pela autora.

Figura 68: Benjamin Winkles; *Architectural and picturesque illustrations of the cathedral churches of England and Wales...*; 1851; p. 4 e planta baixa da catedral de Salisbury.



Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-197. Fotografado pela autora.

A Sicília natal de Cavallari é presença constante nos livros adquiridos. Em *Saracenic and Norman remains: to illustrate the Normans in Sicily* (1840), o viajante e escritor inglês Henry Gally Knight (1786-1846) empreende uma série de levantamentos arquitetônicos acompanhados por representações que podemos interpretar como concebidas a partir da chave do "pitoresco". O material tem elevada qualidade gráfica, compondo-se, inclusive, por gravuras coloridas (Figuras 69A e 69B). Características físicas semelhantes podem ser encontradas em *Charpente de la Cathédrale de Messine* (1841), do arquiteto francês, também laureado com o Grand Prix de Rome, Mathieu Prosper de Morey (1805-1886), em colaboração com o ilustrador Henri Roux (?-?) (Figura 70). O trabalho gráfico cuidadoso nessas duas obras faz lembrar o volume que Cavallari ajudou a preparar, ao lado de Michele Amari e outros autores[482], intitulado *La Cappella di S. Pietro nella Reggia di Palermo* (1889?), de que hoje a Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, guarda um exemplar.

Figuras 69A e 69B: Henry Gally Knight; *Saracenic and Norman remains...*; 1840; pranchas XVII (*The ruins of la Favara* e *The Ponte del Ammiraglio*) e XVIII (*The interior of la Capella Palatina, or Chapel Royal of the Palace, at Palermo*).

Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-274FF. Fotografado pela autora.

[482] O título completo da obra é *La Cappella di S. Pietro nella Reggia di Palermo dipinta e cromolitografata da Andrea Terzi ed illustrata dai professori S. Cavallari G. Meli I. Carini con l'interpretazione delle iscrizioni arabiche del Prof. Michele Amari*, revelando-nos que o arquiteto siciliano integrou o projeto como ilustrador, ao lado de outros colaboradores.

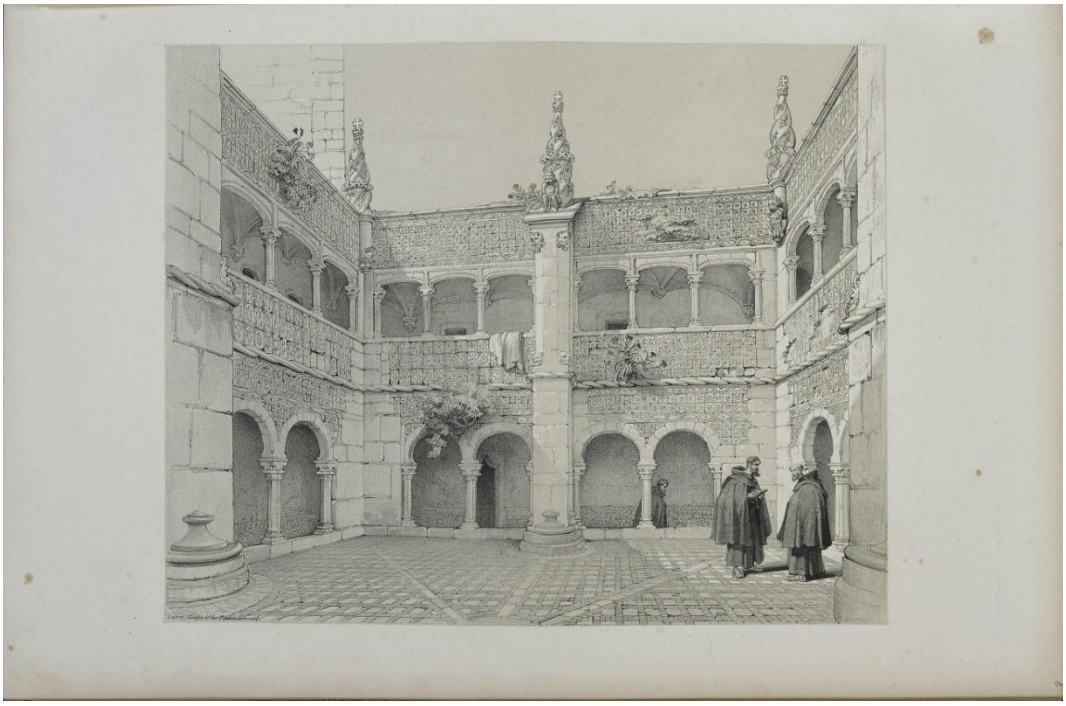
Figura 70: Mathieu Prosper de Morey; *Charpente de la Cathédrale de Messine*; 1841; prancha 3 (*Plan et élévation d'une travée*).

Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-376FF. Fotografado pela autora.

Ainda o sul do continente europeu está representado na lista por *The arabian antiquities of Spain*, vindo a público em 1815 e de autoria do arquiteto e antiquário irlandês especialista em arquitetura mourisca James Cavanah Murphy[483] (1760-1814) e do bibliotecário inglês Thomas Hartwell Horne (1780-1862). Em *Monuments arabes et moresques de Cordove, Séville et Grenade: dessinés et mesurés en 1832 et 1833* (1836-1839), o desenhista e pioneiro da fotografia Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892) apresenta-nos uma obra composta por desenhos técnicos e por perspectivas, em que aparecem tipos humanos bastante peculiares[484]. De fato, ainda em outros trabalhos, a Península Ibérica aparece lida a partir das referências do "pitoresco" e do "exótico", como em *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832 & 1833* (1837), do pintor orientalista escocês David Roberts (1796-1864), e *Scenery of Portugal & Spain* (1839), do viajante e pintor de paisagem inglês George Vivian (1798-1873) (Figura 71).

[483] Murphy esteve, inclusive, em Portugal, em finais do século XVIII, tendo sido comissionado pelo governo irlandês para desenhar o mosteiro da Batalha.
[484] Este trabalho aparece citado no manuscrito de 1856 e, portanto, não se pode afirmar que tenha sido encomendado por "Javier" Cavallari. Cabe dizer, para mais, que o exemplar a que acedemos não pertence ao Fondo Academia de San Carlos, mas a outro, denominado Raros y curiosos.

Figura 71: George Vivian; *Scenery of Portugal & Spain*; 1839; *Cintra* [*sic*]. *Cloister of the Penha Convent*.



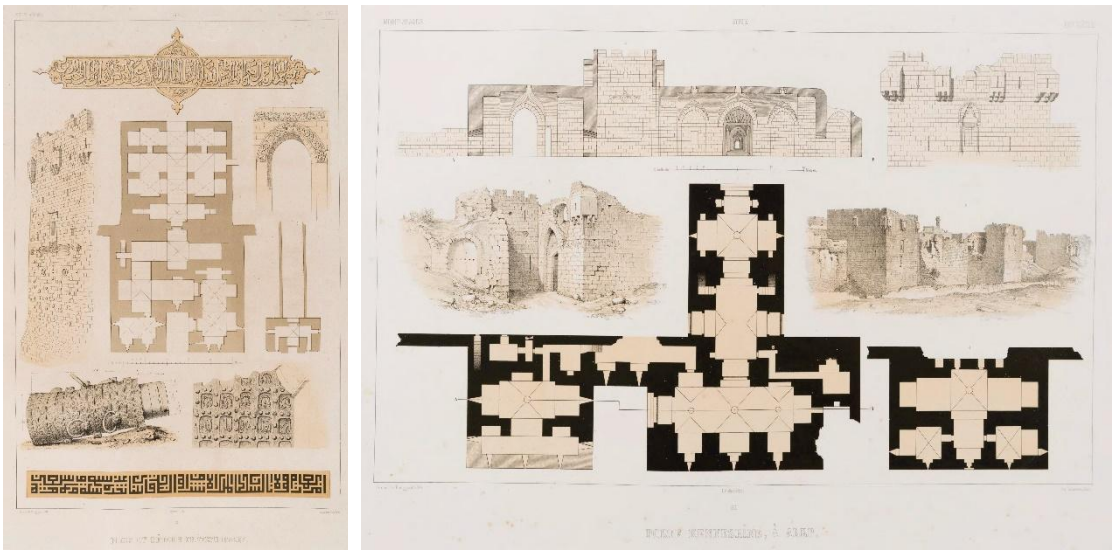
Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional Digital (BND), Portugal. Disponível em: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/84860-scenery-of-portugal-spain?offset=22>. Acesso em: 6 jan. 2026.

Essas cenas representativas de um mundo ainda relativamente pouco explorado pelos historiadores da arquitetura vai sendo complementada, na coleção, por imagens produzidas a partir de um olhar cada vez mais interessado no Oriente. Obras como *Architecture árabe, ou, Monuments du Kaire: mesurés et dessinés de 1818 a 1825* (1839), do arquiteto francês Pascal Coste (1787-1879), revelam uma compreensão de história da arquitetura em que os tipos humanos ganham destaque e em que são registrados, para além dos "monumentos", utensílios, elementos de vestuário e disposição de tendas em acampamentos. Esse trabalho resulta do período em que Coste atuou como arquiteto pessoal do vice-rei do Egito, Muhammad Ali Pasha (1769-1849), entre os anos de 1817 e 1825. O recorte geográfico é ampliado em *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palestine, et de la Basse Aegypte* (sem data), do arquiteto, pintor de paisagem e arqueólogo francês Louis-François Cassas (1756-1827), composta por uma série de vistas em que a arquitetura não é, propriamente, a protagonista (Figura 72). Aparecendo pela segunda vez na lista, o viajante francês Girault de Prangey apresenta o seu *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845*, também sem data. No fólio, constam paisagens e fragmentos de paisagens – alguns dos quais arruinados – compostas por vegetação, tipos humanos e animais (Figuras 73A e 73B).

Figura 72: Louis-François Cassas; *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palestine, et de la Basse Aegypte*; edição de 1799; prancha 21.

Fonte: Acervo da Bibliothèque de l'Institut français du Proche-Orient, BEY-Folio-321, Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb445888987>. Acesso em: 6 jan. 2026.

Figuras 73A e 73B: Joseph-Philibert Girault de Prangey; *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845*; edição de 1846; pranchas 13 (*Détails, mosquée d'Ibn-Toûloûn*), 14 (*Mosquée El-Hakem, au Kaire*), 59 (*Plans et détails, Château d'Alep*) e 60 (*Porte Kennesrîne, à Alep*).

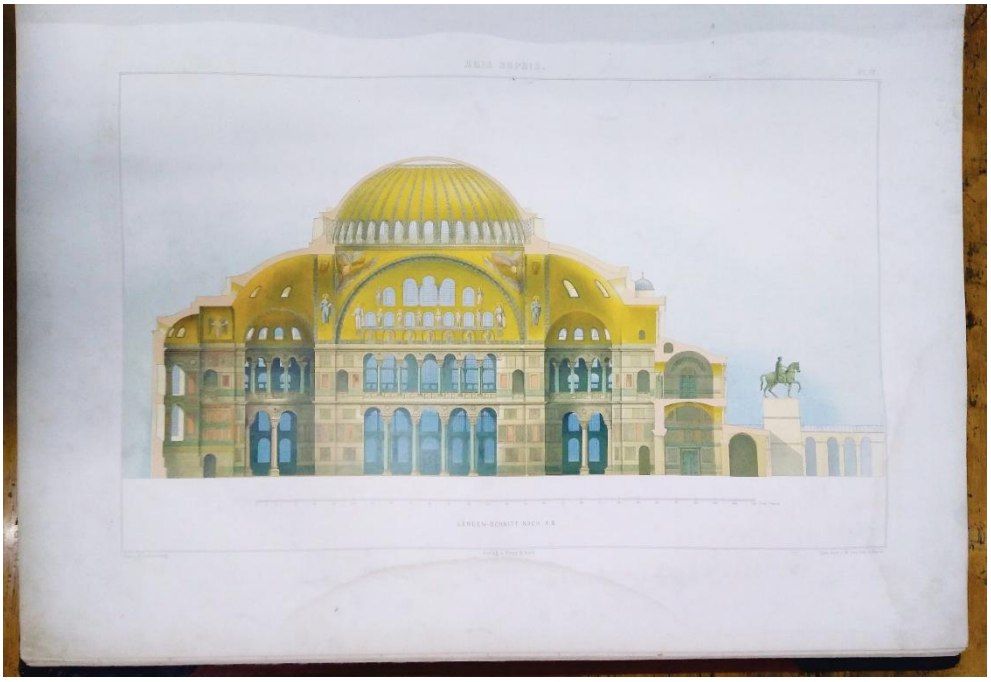


Fonte: Acervo do Victoria and Albert Museum, coleção Prints, Drawings and Paintings Study Room, digitalizado pela National Art Library. Disponível em: <https://archive.org/details/MonumentsArabes/mode/2up>. Acesso em: 6 jan. 2026.

A civilização mesopotâmica encontra representação nos levantamentos do assiriologista e diplomata inglês Sir Austen Henry Layard (1817-1894), reunidos em *A second series of the monuments of Nineveh: including bas-reliefs the palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud: from drawing made on the spot, during a second expedition to Assyria* (1853)[485]. Wilhelm Salzenberg (1803-1887), arquiteto alemão aluno de Schinkel, é o principal autor do volume *Alt-christliche Baudenkmale von Constatinopel vom V. bis XII. Jahrhundert* (1854), dedicado à arquitetura bizantina e resultante de suas expedições a Istambul realizadas a partir de finais da década de 1840 (Figura 74). Por fim, ressaltamos desse conjunto um livro sobre o longínquo Hindustão, de autoria do acadêmico, filologista e orientalista francês Louis Mathieu Langlés (1763-1824) e intitulado *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan: décrits sous le double rapport archaeologique et pittoresque en précédés d'une notice geographique, d'une notice historique, et d'un discours sur la religion, la législation et les moeurs des Hindous* (1821).

[485] Assim como o volume de Girault de Prangey dedicado ao Egito, à Síria e à Ásia Menor, este trabalho aparece citado no manuscrito de 1856 e, portanto, não se pode afirmar que sua aquisição tenha efetivamente decorrido de encomenda feita por "Javier" Cavallari.

Figura 74: Wilhelm Salzenberg, Paulus Sinlentiarus s. VI e Carl Wilhelm Kortüm; *Alt-christliche Baudenkmale von Constatinopel vom V. bis XII. Jahrhundert*; 1854; prancha 9 (*Agia Sophia*).



Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XI-267FF. Fotografado pela autora.

Para além do conjunto apresentado, vale, ainda, mencionarmos duas obras identificadas a partir de outros procedimentos. A primeira delas, *Vorlegeblätter für Ziegel- und Stein Arbeiten* (c. 1850), tem como autor o arquiteto pioneiro do revivalismo gótico Georg Gottlob Ungewitter (1820-1864). Seu caráter é eminentemente técnico, mas resultante da pesquisa sobre aquela linguagem do medievo. Para nós, sua maior relevância consiste no fato de que, em seu frontispício, identificam-se duas inscrições: "Prof. Cavallari [palavra ilegível]" e "Modelos para ladrillo y piedra, estilo gótico", esta última a tradução do próprio título (Figuras 75A, 75B e 75C). Temos então uma espécie de tratado que reúne referências gráficas úteis ao detalhamento de construções em tijolo ou pedra, possivelmente adotado como base para o desenvolvimento de exercícios nas aulas de composição ministradas pelo mestre e mesmo para o projeto da fachada principal do edifício de San Carlos. O volume foi localizado a partir da inserção da palavra "Cavallari" na base de dados da Biblioteca Nacional de México. O segundo trabalho que gostaríamos de ressaltar é o livro *Apuntamientos sobre la historia de la arquitectura*, de autoria do próprio reformador italiano. Como já expusemos, a literatura (Álvarez, año X, n. 1, 1908; Vidargas, 1997; Cosentino, 2007) informa ter sido o escrito preparado durante o período em que Cavallari esteve como professor da Regia Università di Palermo, consistindo em um quadro sinótico da história da arquitetura, tendo sido traduzido pelo político e diplomata conservador Joaquín Velázquez de León e publicado no México em 1860.

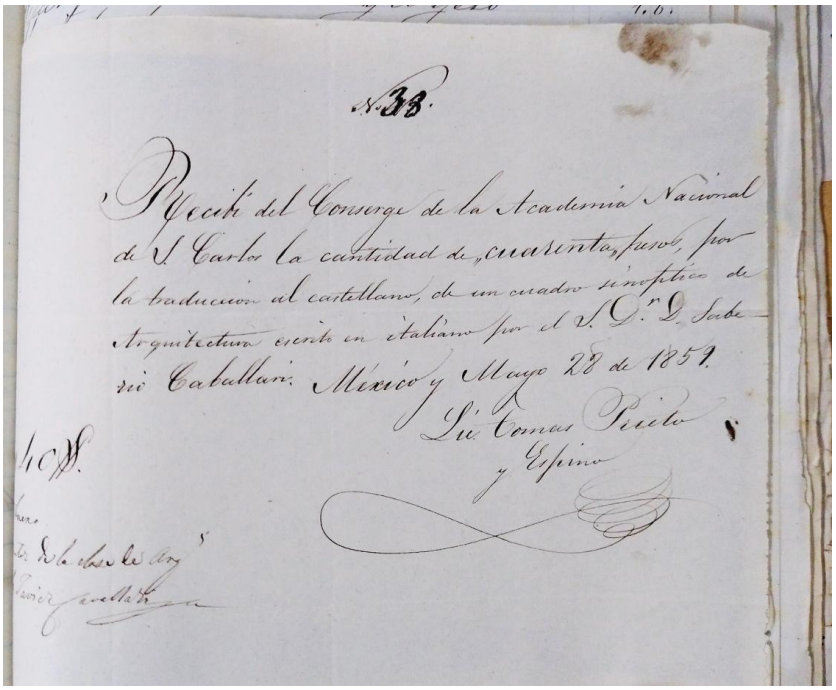
Apesar de não ter sido localizada nas bibliotecas que visitamos, foi-nos possível encontrar uma referência à obra nos registros de despesas de San Carlos referentes ao ano de 1859, disponíveis no Archivo Histórico de la Facultad de Arquitectura da UNAM[486]. Nesse conjunto documental, há um recibo referente ao pagamento pela tradução do volume do italiano para o castelhano, assinado pelo próprio Cavallari e pelo "Lic. Tomas Prieto y Espino", possivelmente um representante de Velázquez de León. O documento comprova, assim, que o texto chegou a ser preparado para publicação, ainda que não se possa afirmar que ele tenha, de fato, vindo a público (Figura 76).

Figura 75A, 75B e 75C: Georg Gottlob Ungewitter; *Vorlegeblätter für Ziegel- und Stein Arbeiten*; c. 1850; frontispício com as inscrições mencionadas e prancha nº 39.

[486] Conferir AH-FA/UNAM; expediente 10473.

Fonte: Acervo do Fondo Reservado Academia de San Carlos da Biblioteca Nacional de México/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ UNAM, Colección Academia de San Carlos, classificação XII-592F. Fotografado pela autora.

Figura 76: Recibo de pagamento pela tradução do "cuadro sinoptico de Arquitectura" escrito por Cavallari.



N.38.

Recibí del Conserge de la Academia Nacional de S. Carlos la cantidad de cuarenta pesos, por la traduccion al castellano, de un cuadro sinoptico de Arquitectura escrito en italiano por el S.r D. Isidoro Cavallari. México y Mayo 28 de 1851.

Lic. Tomas Pinto y Espino

Fonte: Acervo do AH-FA/UNAM; Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; expediente 10473.

SOBRE A AUTORIDADE DA HISTÓRIA

"[...] IL RIGORE SCIENTIFICO NELLO STUDIO DELLE ARCHITETTURE DEL PASSATO E DELLE LEGGI DELL'ARCHITETTURA ANTICA È PER ENTRAMBI [GIOVAN BATTISTA FILIPPO BASILE E FRANCESCO SAVERIO CAVALLARI] IL PUNTO DI PARTENZA PER UNA PROGETTAZIONE 'MODERNA', LIBERA DAI PRECETTI DEI TRATTATISTI MA FONDATA SULL'AUTORITÀ DELLA STORIA."[487]
GABRIELA CIANCIOLO COSENTINO, 2007

A introdução, nos currículos, das disciplinas de história da arte e da arquitetura derivou, em ambas as academias de ensino de arte, de demandas prévias às próprias reformas, de modo que a centralidade do tema no período vai-se nos revelando cada vez mais inquestionável. De fato, tanto na Aiba como em San Carlos, o pleito pelo ensino de história precedeu a chegada dos reformadores e foi por eles acolhida, ainda que a contragosto, como no caso de Araújo Porto-alegre. Sua discordância, no entanto, parece derivar, sobretudo, de um entendimento de que a inclusão da disciplina no currículo teria poucos efeitos concretos e imediatos na instituição brasileira considerando-se como nela estava organizado o ensino antes da execução do projeto de reforma.

Ainda que não tenhamos encontrado ementas para esses cursos que nos revelassem, mesmo que em linhas gerais, que conteúdos, abordagens e referências foram para eles pensados, a reunião de informações acerca das bibliotecas em reconstrução, permitiu-nos entender de que maneira cada reformador pretendia operar a história na formação dos futuros arquitetos (e, eventualmente, engenheiros civis). Se, na academia brasileira, o "regime tradicional de historicidade" é reafirmado no desenho do novo espaço, aí incluídos a ornamentação e os livros dispostos nas estantes, ocasionalmente, vêm revelar-se atitudes novas, seja por exemplo em um volume que se dedica ao exercício de

[487] "[...] o rigor científico no estudo da arquitetura do passado e das leis da arquitetura antiga é, para ambos [Giovan Battista Filippo Basile e Francesco Saverio Cavallari], o ponto de partida para um modo de projetar 'moderno', livre dos preceitos dos escritores de tratados, mas fundado sobre a autoridade da história." *Francesco Saverio Cavallari (1810-1896)***.** *Architetto senza frontieri tra Sicilia, Germanie e Messico*. (Cosentino, 2007, p. 75, tradução livre da autora). Sobre Filippo Basile, que assume a cadeira de *Architettura decorativa* na Università de Palermo quando Cavallari deixa vazio seu posto para dirigir-se a Milão, Cosentino comenta, como sintomática do estabelecimento de uma outra direção para o curso de arquitetura, sua opção por adotar justamente a história da arquitetura de Thomas Hope em lugar do tratado *Principj di architettura civile* (1785), de Francesco Milizia (1725-1798), que, até então, havia sido o texto base da didática arquitetônica palermitana.

uma história ampliada da arquitetura, como é o texto de Thomas Hope (1852), seja no projeto interrompido para a coleção de estampas, cujo fim último era "historiar o desenvolvimento das artes no Brasil". Mais abertamente vinculada a um regime novo de historicidade – porque, antes de tudo, comprometida com a sua construção – é a nova biblioteca de arquitetura preparada por Cavallari. Nela, de um lado, estão as fotografias, que vêm somar-se aos desenhos e gravuras de monumentos antigos disponíveis nos tratados. De outro, escritos novos, muitos dos quais atentos às dimensões arqueológica e humana de paisagens estranhas, porque quase de todo desconhecidas. A coleção sobre a qual o antigo professor de Brera "dava le lezioni" permitiu-lhe afastar-se da prática tradicional da cópia de modelos para estimular a imaginação, mesmo que "educata al gusto" (Figura 77). Difícil não pensar na sensação de encantamento e sedução provocada pelas imagens de um Henry Gally Knight ou um Girault de Prangey sobre um jovem de quinze ou vinte anos que talvez nunca tivesse conhecido senão os limites da própria capital mexicana. Um universo novo revelava-se e, depois de tal revelação, o retorno a um passado restrito não nos parece propriamente possível.

Figura 77: Manuel Buen-Abad y Cia; *Galería de arquitectura*; 1897; fotografia, positivo em albumina, 17,0x24,0cm.

Fonte: Acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos; identificação do objeto 08 667062.

É preciso relembrar que a corrida imperialista que levou à partilha de África e Ásia entre as nações industrializadas europeias, sobretudo a partir da segunda onda da Revolução Industrial, teve como efeito direto um desejo por conhecer e disponibilizar conhecimento. A arqueologia – associada à história da arquitetura – foi ferramenta fundamental nesse processo. As encomendas de livros de história da arquitetura realizadas durante a administração de José Bernardo Couto parecem representar bem essa realidade: edições em grande parte francesas e inglesas dão conta de explicar paisagens de localidades ainda pouco exploradas ou mesmo desconhecidas no Ocidente[488]. Mas esse não parece ser um conhecimento desinteressado. O contato com outros corpos – o Grand Tour já agora poderia ser africano ou asiático – pretende construir, para a ação arquitetônica, um arsenal, um vasto repertório a ser mobilizado em conformidade com as intenções para o presente e para o futuro. Um passado moldável, enfim, capaz mesmo de estreitar os contatos entre as distintas culturas. Caminha-se, no dizer de Gabriela Cosentino (2007), em direção a um modo de projetar "moderno", livre dos preceitos da tratadística, mas fundado, sublinhemos, sobre a autoridade da história, catapulta para a criação.

Na linha tênue que separa reconhecimento – o de si e o do outro – e dominação, é preciso ler os sujeitos e suas ações cautelosamente. É preciso mesmo voltar aos sujeitos e entendê-los humanos, tal como foi, por exemplo, Victor Hugo, em sua conhecida proclamação aos mexicanos, quando da invasão francesa, a mesma que desestabilizou as relações entre Cavallari e San Carlos e o próprio México, em última instância:

> Habitantes de Puebla: Teneis razon en creerme con vosotros. No os hace la guerra Francia. Es el imperio. Estoy con vosotros, vosotros y yo combatimos contra el imperio. Vosotros en vuestra patria, yo en el destierro. Luchad, combatid, sed terribles y, si creeis que mi nombre os puede servir de algo, aprovechadle, apuntad a ese hombre a la cabeza con el proyectil de la libertad.
>
> Valientes hombres de México, resistid. La Republica esta con vosotros y hace ondear sobre vuestras cabezas la bandera de Francia con su arcoiris y la bandera de America con sus estrellas.
>
> Esperad. Vuestra heroica resistencia se apoya en el Derecho y tiene en favor la certidumbre de la Justicia.
>
> El atentado contra la Republica Mexicana, continua el atentado contra la Republica Francesa.
>
> Una emboscada, completa la otra. El imperio fracasara en esa tentativa infame asi lo creo, y vosotros vencereis. Pero ya venzais o ya seais vencidos, la Francia continuara siendo vuestra hermana, hermana de vuestra gloria y vuestro infortunio, y yo ya que apelais a mi nombre os repito que estoy con vosotros; si sois vencedores; os ofrezco mi

[488] Camillo Boito, em seu ensaio *Sullo stile futuro dell'architettura italiana* (1880), reconhece que, mesmo no caso dos livros sobre arquitetura italiana, os autores e as edições são, em sua maioria, estrangeiros. Cita, inclusive, o *Architecture toscane...* (1815), de Grandjean de Montigny e Auguste Pierre Famin.

> fraternidad de ciudadano, si sois vencidos, mi fraternidad de proscrito.[489]

Um fio delicado vai então tecendo debates que extrapolam fronteiras e rótulos, que se esquivam de classificações. Fio sutil, que insistentemente escapa, mas que, ao escapar, subverte a lógica de qualquer narrativa que se permita desconsiderá-lo.

[489] Em conformidade com o que transcreve Garibay, 1990, p. 38. A citação completa, porém, foi extraída pela autora de um quadro colocado em uma das paredes da Secretaría de Turismo del Estado de Puebla. "Habitantes de Puebla: vocês estão certos em acreditar que estou com vocês. Não é a França que está fazendo guerra contra vocês. É o império. Estou com vocês, vocês e eu estamos lutando contra o império. Vocês em sua terra natal, eu no exílio. Lutem, combatam, sejam terríveis, e se creem que meu nome lhes possa ser de alguma utilidade, aproveitem-no, mirem na cabeça desse homem com o projétil da liberdade. Bravos homens do México, resistam. A República está com vocês e faz voar sobre suas cabeças a bandeira da França com seu arco-íris e a bandeira da América com suas estrelas. Esperem. Sua resistência heroica se baseia na Lei e tem a seu favor a certeza da Justiça. O ataque contra a República Mexicana continua o ataque contra a República Francesa. Uma emboscada completa a outra. O império fracassará nesta tentativa infame, acredito, e vocês vencerão. Mas quer vocês vençam ou sejam vencidos, a França continuará a ser sua irmã, irmã de sua glória e seu infortúnio, e já que vocês apelam ao meu nome, repito que estou com vocês; se vocês são vencedores; ofereço-lhes minha fraternidade como cidadão, se vocês são derrotados, minha fraternidade como um foragido."

CAPÍTULO 4

“REGIMES DE HISTORICIDADE” NAS GALERIAS DE PINTURA[490]

“EN ESTA SALA ESA HISTORIA NO SE LEE, SINO QUE ELLA MISMA VA PASANDO DELANTE DE LOS OJOS.”[491]
JOSÉ BERNARDO COUTO, 1872

Em 2017, o professor e pesquisador Ray Hernández-Durán, da Universidade do Novo México (UNM), publica o livro intitulado *The Academy of San Carlos and Mexican Art History: Politics, History, and Art in Nineteenth-Century Mexico*. Conforme descrevemos em nossa seção de revisão bibliográfica, nesse trabalho, o autor situa historicamente e analisa o *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, opúsculo escrito pelo jurista, escritor, diplomata e então presidente da junta diretiva da academia de belas artes mexicana José Bernardo Couto. Impresso na Cidade do México em 1872, mas elaborado entre os anos de 1861 e 1862, o trabalho consiste, segundo o professor estadunidense, no primeiro estudo fundamentado dedicado à então chamada “antigua escuela mexicana de pintura”.

O trabalho de Hernández-Durán não é estranho à academia brasileira. Dois anos antes do lançamento de seu livro, sai, no vigésimo quarto número da *Revista de História da Arte e Arqueologia* (RHAA), da Unicamp, um artigo em que constam resultados parciais de sua tese de doutoramento. Esse número da revista propõe debater, a partir de um viés

[490] Versão preliminar e reduzida deste capítulo foi apresentada em formato de comunicação, no *XIV Seminário do Museu Dom João VI – X Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX – Estranhamentos na história da arte e em coleções*, organizado pelo grupo de pesquisa *Entresséculos* (PPGAV/UFRJ) e realizado entre os dias 7 e 11 de novembro de 2023. O artigo derivado da apresentação foi publicado nos anais do evento (Conferir Koppke, 2025).
O caso mexicano, especificamente, foi explorado no artigo *Considerações sobre a formação de uma galeria dedicada à “antigua escuela de pintura” no México oitocentista*, incluído no dossiê *Iconoclastia: destruição, transformação e construção de outras narrativas*, da Revista de História da Arte e da Cultura (RHAC), organizado pelas pesquisadoras Clara Habib, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Sandra Salles, do Museu Afro Brasil, e Letícia Leme, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Conferir Koppke, 2024B.
[491] Couto, 2004, p. 4. Em tradução livre: “Nesta sala essa história não se lê, mas ela mesma vai passando diante dos olhos.”

transcultural e trans-histórico, o que se pensou, ao longo do século XIX, acerca da produção artística do período colonial no Brasil, Chile, Colômbia e México. Nele, o professor estadunidense apresenta o artigo *"Nombres dignos de memoria": Writing the History of Mexican Art in the Nineteenth-Century*, em que introduz, ao público brasileiro, seus estudos em torno do *Diálogo...* de Bernardo Couto. Cabe registrar que, nessa mesma edição da RHAA, a pesquisadora Letícia Squeff, da Unifesp, publica *Araújo Porto-Alegre e o elogio do Barroco*.

Assim que o livro *The Academy of San Carlos and Mexican Art History...* é lançado, a professora brasileira Claudia Valladão de Mattos Avolese publica, no décimo sétimo número do *Journal of Art Historiography*, uma resenha a ele dedicada. A obra é muito bem recebida por Avolese, que elogia a análise cautelosa empreendida por Hernández-Durán acerca das condições políticas em que Couto havia escrito seu texto. Assim, para a autora, o resultado se teria afastado de uma interpretação superficial que colocasse as práticas e discursos presentes na Academia de San Carlos como meros produtos da tradição espanhola transplantados, irrefletidamente, para as Américas. Ao final da resenha, Avolese indica pontos a aprofundar. Passa então a defender um viés comparativo, que teria permitido compreensão mais precisa do papel desempenhado pelas academias de belas artes no atual território da América Latina para a construção dos discursos interpretativos acerca da produção pictórica do período colonial, sem perder de vista as especificidades locais. Esse tipo de abordagem ajudaria a desfazer pequenos equívocos. Segundo a historiadora brasileira:

> For example, Bernardo Couto's art historical account of the colonial period in Mexico is not, in fact, 'the first history of art in what today is understood as Latin America.' Similar debates on the origin of a "Brazilian School" were ongoing in the Imperial Academy in Rio de Janeiro, leading Manuel Araújo Porto Alegre (a professor and future director of the Brazilian Academy) to publish his *Memória sobre a antiga Escola Fluminense de Pintura* in 1842, an account of the history of art in Brazil during the colonial period.[492] (Avolese, 2017, não paginado, itálicos no original)

[492] "Por exemplo, o relato de história da arte de Bernardo Couto sobre o período colonial no México não é, de fato, 'a primeira história da arte no que hoje é entendido como América Latina'. Debates semelhantes sobre a origem de uma 'Escola Brasileira' estavam em curso na Academia Imperial do Rio de Janeiro, levando Manuel Araújo Porto Alegre (professor e futuro diretor da Academia Brasileira) a publicar sua *Memória sobre a antiga Escola Fluminense de Pintura* em 1842, um relato da história da arte no Brasil durante o período colonial." (Tradução livre da autora)
Cabem aqui duas observações. A primeira é que a escola proposta por Manuel de Araújo Porto-alegre em sua *Memoria...* é regional, conforme deixa ver o título de seu texto. A expressão "Escola Brasileira", em muitos aspectos efetivamente derivada das reflexões inaugurais de Porto-alegre, será consolidada somente mais tarde, na Exposição Geral de 1879, conforme ensina-nos Letícia Squeff (2012). A segunda é que a *Memoria...* não é publicada em 1842, mas sim no décimo segundo número da *Revista do IHGB*, datado de 1841, conforme se viu. Sua elaboração está menos associada à atuação de Porto-alegre na Academia que a seus compromissos com aquela instituição pioneira para o fomento à pesquisa e à preservação no Brasil que é o IHGB, criada poucos anos antes da publicação da *Memoria...*.

Neste capítulo, portanto, na esteira do que recomenda Avolese, propomos uma aproximação entre esses dois textos associados à origem da história da arte nas Américas a partir de uma abordagem comparativa e tomando por esteio as vidas de seus autores. Entendemos, portanto, que, antes de dedicarmo-nos efetivamente aos documentos, convém conhecer, mesmo que brevemente, as condições em que esses dois homens produziram seus escritos. Um perfil conservador, no caso de Couto, ou moderadamente liberal, em se tratando de Porto-alegre, permitiu que dirigissem as academias de belas artes e que nelas empreendessem, pioneiramente, esforços para a concepção de espaços para a exibição de pinturas – que podemos considerar como nossos primeiros museus de arte – diretamente associados aos textos em questão. Assim, na primeira seção do capítulo, intitulada *José Bernardo Couto e Manuel de Araújo Porto-alegre: historiadores e histórias da arte em construção*, estaremos empenhados em narrar as conjunturas em que essas manifestações escritas preliminares sobre história da arte nas Américas foram concebidas.

Em seguida, passamos a tratar da construção das duas galerias de pintura, no Brasil e no México, procurando compreender em que medida o suporte espacial participa dessa operação historiográfica. Aqui, o trabalho se faz em equipe: é o professor de arquitetura Job Justino de Alcântara, sob a coordenação de Porto-alegre, quem concebe um novo edifício para abrigar a pinacoteca na academia brasileira. Em San Carlos, Francesco Saverio Cavallari realiza a reforma dos espaços dedicados a receber as coleções de pintura, sob a orientação de Bernardo Couto e do professor de pintura Pelegrín Clavé. A partir da atenção às evidências disponíveis – menos numerosas no caso brasileiro – esforçamo-nos por reconstruir esses novos espaços vinculados às academias de belas artes e compreender de que maneiras com eles se relacionavam as coleções de pintura. A seção, que tem por título *Cruzar tempo e espaço II: dois museus de arte nas Américas*, está organizada em duas subseções: *A construção de uma "Pinacotheca Nacional"*, dedicada ao caso da Aiba, e *Uma galeria para os "antiguos pintores mexicanos"*, que trata da intervenção realizada por Saverio Cavallari no edifício da Academia de San Carlos.

Em nossa terceira seção, *Deslocamentos historiográficos no* Diálogo... *e na* Memoria..., passamos, efetivamente, à confrontação entre os dois escritos. A partir da noção de "deslocamento" – tão cara a esta tese, mas que deixa, agora, de definir-se apenas enquanto trânsito do corpo no espaço ou estranhamento do outro e de si para converter-se, também, em operação sobre e remontagem do tempo histórico – tomamos por eixo os temas-chaves que atravessam ambos os textos, tornando possível essa aproximação comparada. Assim, identificamos deslocamentos promovidos a partir das entradas cronológica, geográfica, contextual e étnica.

Em *Uma história diante dos olhos*, retomamos os temas trabalhados ao longo do capítulo e ensaiamos algumas conclusões, mais com a intenção de abrir novas veredas investigativas que propriamente de encerrá-las. É assim que comentamos brevemente sobre outros exemplos de formação de museus de arte nas Américas, sugerindo que também eles possam ser objetos de comparação com os exemplos estudados.

Antes de iniciar, cabe aqui apontarmos que nosso interesse não está, exatamente, na análise das pinturas que compunham as escolas fluminese e mexicana antiga ou no estudo das biografias de seus autores. Disto, vasta literatura já se encarregou e é tarefa para a qual nem mesmo temos a devida competência, considerados os limites de nossa formação. Nossa intenção aqui é, sobretudo, compreender os textos, a partir da perspectiva da comparação, as suas condições de produção e a organização dessas primeiras galerias de pintura – que acolhem histórias visuais – enquanto consolidação material e arquitetônica dos intentos iniciais de escrita de histórias da arte nas Américas.

JOSÉ BERNARDO COUTO E MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE: HISTORIADORES E HISTÓRIAS DA ARTE EM CONSTRUÇÃO

Convém, agora, introduzirmos uma nova personagem em nossa narrativa: o jurista José Bernardo Couto (Figura 78) fez parte da intelectualidade mexicana que assumiu para si a tarefa de imaginar, após as lutas independentistas, o que seria esse México autônomo. Nessa posição, testemunhou as muitas agitações que marcaram a história política do país nos primeiros três quartos do século XIX. Integrou o grupo a que Juana Gutiérrez Haces[493] denominou "La generación del 'desengaño y el abatimiento'"[494] (1995, p. 9), tendo visto despontar, na nova nação, o conflito com o Texas, que se desdobraria na devastadora guerra com os Estados Unidos[495]. Dentre as diversas atribuições que marcaram sua longa carreira junto ao governo central – atuou como deputado federal, senador e ministro do interior, da justiça e das relações exteriores – uma das mais destacadas foi, não há dúvida, a participação nas negociações que conduziram à assinatura do tratado de Guadalupe-Hidalgo, a 2 de fevereiro de 1848. O documento resultou de esforço diplomático que colocaria fim à intervenção estadunidense, quando

[493] Juana Gutiérrez Haces (1948-2007) foi professora da Facultad de Filosofía y Letras da UNAM e investigadora do Instituto de Investigaciones Estéticas. Seus interesses de pesquisa foram vastos, abarcando a produção artística mexicana do período de vice-reino e dos séculos XIX e XX.
[494] "A geração do 'desengano e do abatimento'". (Tradução livre da autora)
[495] De cunho separatista, a chamada Revolução do Texas (1835-1836) foi conduzida pelos colonos de língua inglesa do estado nortenho de Coahuila y Tejas, insatisfeitos com a política centralizadora que caracterizou o governo do presidente Antonio López de Santa Anna. Ao final do embate, aqueles colonos criam a República do Texas, anexada pelos Estados Unidos em 1845. O conflito está na origem da guerra Mexicano-Americana (1846-1848). Sobre o proeminente papel desempenhado por Couto na condução dos processos de encerramento desta guerra, vale a leitura do estudo introdutório que faz Juana Gutiérrez Haces à edição de 1995 do *Diálogo*....

já esgotadas as forças de resistência mexicanas após a tomada da capital do país. Em sua posição de liberal moderado, que lhe marcou a juventude, Couto entendeu pertinente, diante das condições que então se lhe apresentavam, trabalhar para a construção de um acordo de paz. A esse entendimento, resistiam as alas mexicanas mais exaltadas, sobretudo porque tal acordo custou ao México a renúncia a mais da metade de seu território – que passava, agora, a pertencer aos Estados Unidos – e a promessa de não mais reclamar domínio sobre a região do Texas.

Figura 78: Autor desconhecido; *Retrato de José Bernardo Couto*[496]; sem data; fotografia; dimensões desconhecidas.

Fonte: Álvarez, año IX, n. 10, abr. 1908, p. 256. Colección Raíces Digital. Fuentes para la historia de la Arquitectura Mexicana. Disponível em: <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital>. Acesso em: 9 jan. 2026.

Quando jovem, o *criollo* Bernardo Couto deixou o estado de Veracruz para ser educado na capital, onde frequentaria o prestigioso Colegio de San Ildefonso, fundado pelos jesuítas ainda em finais do século XVI para formar, sobretudo, os filhos de famílias espanholas privilegiadas que se haviam estabelecido no território da Nueva España.

[496] Apesar de o retrato pintado em 1849 por Pelegrín Clavé ser o mais conhecido e divulgado, Isaías Gómez Guerrero (2000) levanta a hipótese de que não se tenha nele representado o afamado jurista, mas sim seu primo, José Joaquín Pesado. Por isso, em nosso trabalho, optamos por ilustrar sua figura através desta fotografia, em que a fisionomia do homem representado coincide com a que aparece em outros registros de Couto.

Isaías Gómez Guerrero[497] (2000) indica-nos ter o futuro jurista frequentado a instituição entre os anos de 1817 e 1820, período em que pode acompanhar as aulas ministradas pelo padre Pedro José Márquez (1741-1820), então recém retornado à terra natal. Este filósofo, filólogo, arqueólogo, crítico, historiador e teórico da arquitetura não se deixou intimidar por sua origem americana e, a partir de uma intensa atividade intelectual, soube inserir-se nos debates afeitos à renovação da teoria da arquitetura no entre séculos e, sobretudo, muito precocemente, procurou situar o passado arquitetônico pré-hispânico em território mexicano nos limites do conhecimento acerca da história da arquitetura em sua época[498].

Quando da expulsão da ordem jesuíta dos territórios sob domínio da coroa espanhola, em 1767, o padre Márquez encontrou exílio em Roma, cidade cujo ambiente propício ao estudo das antiguidades clássicas nele fez despertar uma consciência e uma disposição arqueológicas. Estudando os volumes de Vitrúvio (século I a.C.) – tornar-se-ia mesmo um especialista na obra do teórico romano – e cooperando em trabalhos de escavação em curso na cidade, apresenta uma série de publicações que compilam reflexões estéticas acerca da teoria neoclássica, cuja discussão encontrava-se, então, ainda em curso. Dentre suas mais significativas contribuições, apontamos *Delle case di città degli antiqui romani secondo la dotrina de Vitruvio* (1795)*; Delle ville di Plinio il Giovane. Con un appendice su gli atrii della S. Scritura, e gli scamilli impari di Vitruvio* (1796); e *Due antichi monumenti di architettura messicana* (1804)[499]. Já dotado de reconhecimento nos círculos ilustrados romanos a partir de seus livros, foi um dos poucos jesuítas novo hispanos exilados a retornar ao México em 1816, dois anos após o restabelecimento da Companhia de Jesus pelo Papa Pio VII (1742-1823). No país americano, Pedro José Márquez é recebido como grande erudito e conhecedor da cultura clássica.

[497] Infelizmente, não nos foi possível localizar maiores informações sobre o pesquisador Isaías Gómez Guerrero. O trabalho que aqui tomamos por referência, sua dissertação de mestrado, foi desenvolvido sob orientação do professor doutor Eduardo Báez Macías. Trata-se de estudo dedicado à obra de Couto enquanto historiador, em que tem destaque o *Diálogo*.... A maneira como Guerrero enfrenta o texto, entretanto, é diferente daquilo que aqui nos interessa. Ele vai apresentando breves dados biográficos acerca dos pintores, dedicando-se, sobretudo, às relações entre a pintura dos antigos mexicanos e sua ascendência europeia, seja espanhola ou italiana. Coloca-se, ainda, a analisar algumas das telas mencionadas no escrito de Bernardo Couto.

[498] É premente que a figura do padre Márquez seja mais bem estudada pelos latino-americanistas dedicados ao longo século XIX e interessados em construir conhecimento a partir da proposta da história global. Para tanto, recomendamos a obra *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, organizada pelo professor e pesquisador Óscar Flores Flores a partir de colóquio internacional realizado no ano de 2009, na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madri e publicada em 2014 pelo selo do Instituto de Investigaciones Estéticas da UNAM.

[499] Também Óscar Flores Flores (2014) registra ter o jesuíta publicado oito obras em italiano e uma em espanhol, sobre temas associados a astronomia, arqueologia, história e arte da Antiguidade Clássica e do México pré-hispânico, além de ter deixado manuscritos nunca divulgados.

A profunda impressão deixada no veracruzano por seu antigo professor deixa-se ver na pequena biografia que a ele dedica, publicada no *Diccionario Universal de Historia y Geografía*[500]. Deste escrito, destacamos o seguinte excerto:

> Los novicios encontraron en el Padre Márquez un guía seguro para dirigir sus pasos en las sendas de la vida religiosa, al mismo tiempo que no pocos jóvenes, alumnos del colegio de San Ildefonso, devuelto por entonces a los jesuitas, recibían de sus manos las primeras semillas de piedad. El autor de este artículo [José Bernardo Couto], entre otro, recordará siempre con veneración y complacencia la memoria de aquel anciano respetable a quien conoció en sus últimos años, y a quien debió mil muestras de bondad. En las horas de recreación, el Padre Márquez, que no podía olvidar la arqueología y Vitruvio, solía entretenerse en explicar a los novicios las estampas en que se representan los grandes edificios de la antigüedad.[501] (Couto, 1854, p. 143)

Trata-se da primeira biografia dedicada a Márquez de que se tem notícia. Ao final de seu texto, o discípulo sugeria, inclusive, que a Academia de São Carlos, já então sob seu comando, publicasse as versões traduzidas para o espanhol da obra do estudioso, à altura mais conhecidas no estrangeiro que no próprio México[502].

O intento não chegou a realizar-se, mas não há dúvidas de que a figura aplicada do velho erudito teve destaque nos primeiros tempos de formação de Couto. Se, ao que parece, o estudante de San Ildefonso não atravessou o oceano para empreender o seu Grand Tour, teve aguçado seu interesse pelas antiguidades – incrustradas em seu território original, como o quisera Quatremère (2016) – a partir das aulas e conversações empreendidas com seu mestre. Ocupava-se, inclusive, com as recentes descobertas de Jean-François Champollion, cujo trabalho de decifração dos hieroglifos do Egito antigo lhe estimulavam a pesquisa acerca dos sistemas de escrita dos povos pré-colombianos do México central. É novamente Juana Gutiérrez Haces (1995) quem nos reporta a existência, na biblioteca de Couto, de obras daquele egiptólogo. Assim, uma formação acentuadamente humanista – e, sublinhe-se, de inclinação classicista – fará do veracruzano um entusiasta do campo das artes: ele contribuirá para a recuperação de

[500] É também Isaías Guerrero (2000) quem nos anuncia que a obra historiográfica de Couto é composta por seis artigos biográficos e mais o *Diálogo*.... É impossível não identificar, aqui, semelhanças com o modo de proceder de Porto-alegre e de seus companheiros de IHGB: também no caso do mexicano, os textos biográficos foram escritos com a intenção de enaltecer os mais destacados vultos da nação e, desta maneira, conceber uma história nacional. Os artigos foram escritos para o *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, publicado entre 1853 e 1856 pela *Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (SMGE), criada em 1833 e a que Couto ingressa em 1859. Segundo Juana Gutiérrez Haces (1995), o *Diccionario*... consiste em uma das primeiras tentativas de ordenamento, enquanto memória, das glórias nacionais.

[501] "Os noviços encontraram no Padre Márquez um guia seguro para dirigir os seus passos nos caminhos da vida religiosa, ao mesmo tempo em que não poucos jovens, alunos do colégio de San Ildefonso, então devolvido aos Jesuítas, receberam das suas mãos as primeiras sementes de piedade. O autor deste artigo [José Bernado Couto], entre outros, recordará sempre com veneração e complacência a memória daquele respeitável ancião que conheceu nos seus últimos anos e a quem deve mil sinais de bondade. Nas horas de recreio, o Padre Márquez, que não conseguia esquecer a arqueologia e Vitrúvio, divertia-se explicando aos noviços as gravuras em que estão representados os grandes edifícios da antiguidade." (Tradução livre da autora)

[502] Sobre o assunto, conferir os seguintes documentos, salvaguardados no AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 24; expediente 5677; e caixa 34; expediente 6286.

San Carlos desde os primeiros movimentos reformadores, integrando, a partir de 1847, sua junta diretiva, então presidida pelo político e comerciante Francisco Javier Echeverría.

Quando do falecimento de Echeverría, Couto assume a sua posição, ocupando-a entre os anos de 1852 e 1861. Naquele momento, o jurista já se afastava do posicionamento político que havia marcado sua juventude, indo encorpar as fileiras do partido conservador, que encontrava, na instituição do ensino das belas artes, ambiente propício à consolidação de seus interesses e projeto de nação. No México de meados do século XIX, para além dos espaços de poder, os grupos liberal e conservador disputavam também as narrativas sobre o passado[503]. É assim que, quando à frente de San Carlos, Couto empenha-se na tarefa de conceber uma história da arte no México. À maneira de seus pares e diferentemente do que propunham os setores liberais, entendia que a origem de tal história deveria situar-se no processo de conquista. Esta posição o faz recusar, deliberadamente, as contribuições do passado indígena, que, de acordo com seu entendimento, dever-se-ia colocar como objeto de estudo não da história da arte, mas da arqueologia e da história[504]. É em consequência de tal posicionamento que Couto se dirigirá às ordens religiosas para adquirir pinturas produzidas durante o período colonial – única origem aceitável – e solicitará ao professor de arquitetura, Francesco Saverio Cavallari, que reforme o edifício da instituição, intervindo nas galerias de pintura existentes para que pudessem abrigar e expor esses trabalhos deslocados das igrejas e conventos.

O *Diálogo*... (Figura 79) passa-se, justamente, nas galerias recém-reformadas. Couto registra uma conversa informal por ele empreendida com seu primo, o escritor, jornalista e – sublinhe-se – poeta, José Joaquín Pesado, e o professor Pelegrín Clavé. A conversa acontece nas salas que, a partir de então, abrigariam as obras de autoria dos "antiguos pintores mexicanos", isto é, aqueles atuantes durante os séculos XVII e XVIII. As telas há pouco adquiridas passavam a figurar ao lado dos exemplares europeus, constituindo agora seus autores a chamada "antigua escuela mexicana de pintura". Trata-se, assim, da primeira coleção de pintura colonial publicamente exposta no México, acompanhada de

[503] O professor Hernández-Durán (2017) sublinha o papel dos jornais enquanto arena de debates, nesse momento, para os projetos liberal e conservador. Os jornais conservadores e moderadamente liberais publicaram, nas décadas de 1840 e 1850, inúmeros textos sobre igrejas e monastérios do período colonial. Não há, porém, identificação do período como colonial ou "virreinal": os edifícios e pinturas analisados são percebidos como produtos de autoria de mestres nacionais, evidenciando o esforço de construção de uma identidade particular e o desenvolvimento de uma consciência histórica.

[504] Posição diversa daquela que o liberal Cavallari deixa evidente nos seus *Ritratti messicani*: "Gl'Indî sono amantissimi della musica e la scultura è per essi una passione innata. Quasi tutti sono bravi modellatori di graziosi vai di argilla e di munecos, piccole figurine per giocare. Quelli che vivono nelle campagne fanno il commercio di legna, di carbone, di animali e di tessuti di vivacissimi colori e si credono sempre ingannati dai bianchi." (Cavallari, 1865, p. 29)

uma empreitada a que poderíamos denominar didática, qual seja, o texto que a descreve. Em seu livro sobre o tema, Hernández-Durán (2017) explica-nos que, a meados do século, a Academia de San Carlos assumiria a liderança no processo de concepção de uma história da arte mexicana e no reenquadramento das obras do período colonial como obras produzidas por artistas "nacionais".

Figura 79: José Bernardo Couto; *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*; 1872.

Fonte: Couto, 2004, capa. Acervo da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-sobre-la-historia-de-la-pintura-en-mexico--0/html/dcb3663f-669f-4cf2-b650-345475d9bfea_8.html>. Acesso em: 9 jan. 2026.

O opúsculo organiza-se em três partes: uma introdução, em que se debatem as origens da atividade pictórica no México e fixam-se alguns dos pressupostos teóricos que orientarão o exercício crítico praticado na segunda parte. Nesta, registra-se o recorrido das três personagens pelas novas salas em que se dispunham as telas atribuídas aos antigos pintores mexicanos. Por fim, uma conclusão coloca a pintura produzida em San Carlos em comparação com as artes irmãs da escultura e da arquitetura, procurando-se comentar acerca de seu adiantamento e desenvolvimento futuros. São quatro as edições do *Diálogo...*: a primeira, datada de 1872, é a que tomaremos por referência para tecer nossas considerações[505]; a segunda, de 1947, tem prólogo e notas de Manuel Toussaint; a terceira data de 1889; e, finalmente, a quarta, de 1995, é precedida por estudo

[505] Consultamos edição digital do *Diálogo...* disponibilizada na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes e cujo texto foi transcrito conforme a versão original de 1872. Conferir Couto, 2004.

introdutório de Juana Gutiérrez Haces, texto que aqui nos tem auxiliado em nossa leitura da obra.

Em seu prólogo, Manuel Toussaint[506] (1947), à maneira de Ray Hernández-Durán (2017), afirma ter consistido o *Diálogo...* na primeira síntese da história da pintura colonial no México, o que significa atribuir ao trabalho de Couto a prerrogativa de inaugurar um campo de conhecimento no país. Segundo o autor, antes do opúsculo, o que havia eram informações isoladas, algumas inexatas e outras exageradas, acerca de artistas, mas não propriamente de um "movimiento" (p. 8)[507]. Toussaint descreve, ainda, as limitações[508] a que estava sujeito Couto em seu tempo, uma vez que seu exercício derivaria muito mais da prática de um "*dilettanti*" (p. 9) – eis a palavra empregada – que de um cientista. Ainda assim, seria possível comprovar a validade de seu esforço, dado que, depois dele, ao longo de muitos anos, seus erros e acertos continuaram sendo repetidos por outros autores dedicados a estudar a produção de pintura no vice-reino da Nueva España. Ao final do texto, o pesquisador enumera e comenta essas muitas obras sobre o tema que se seguiram ao trabalho de José Bernardo Couto. A última delas, o importante volume de sua própria autoria, *Arte colonial en México* (1990), que seria publicado no ano seguinte e que se converteria em referência sobre o tema.

Mas, quando pensamos nas condições em que o texto – e a tarefa museológica de que ele é suporte – foi produzido, é preciso considerar certos fatores que o extrapolam. Em recente artigo publicado nos *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, José de Santiago Silva e Renato González Mello[509] (2023) desenham uma compreensão mais alargada do opúsculo de Couto. Recordam-nos ter sido ele escrito entre 1861 e 1862 – quando o jurista já havia renunciado, por sua delicada condição de saúde, à presidência da junta diretiva da Academia de San Carlos – e ter-se dado sua conclusão poucas semanas antes de seu falecimento[510]. O texto e a coleção de pinturas que ele descreve

[506] Manuel Toussaint y Ritter (1890-1955) foi um dos mais destacados nomes da história da arte no século XX mexicano, tendo empreendido pioneiramente esforços para a construção de conhecimento acerca da arte novo-hispana. Foi o fundador, em 1826, do Instituto de Investigaciones Estéticas da UNAM.

[507] Esta é a palavra que usa Toussaint. Questionamos se a noção de "movimento" pode, de fato, ser adotada para a "antigua escuela", uma vez que ela resulta, antes do mais, de um exercício historiográfico que pretende atribuir qualidades comuns à produção pictórica de um grupo de artistas variado e complexo. Para levar a cabo tal exercício, faz-se necessário deslocar uma série de valores, conforme comentaremos adiante.

[508] Das referidas limitações, resultaram problemas, que, para o autor do prólogo, não chegariam a comprometer a legitimidade do texto: Couto não conhece, ainda, a pintura mural do século XVI; não se dá conta do valor estético da pintura indígena; traz informações referentes apenas aos séculos XVII e XVIII; ignora a pintura popular porque, à altura, todos a ignoravam (Toussaint, 1947).

[509] José de Santiago Silva é professor emérito da Facultad de Artes y Diseño da UNAM. Conjuga sua experiência criativa enquanto artista visual com o exercício da docência. Trabalha nos campos do desenho museográfico, da cenografia e da história da arte.
Renato González Mello é investigador do Instituto de Investigaciones Estéticas da UNAM. Seus interesses de pesquisa incluem a pintura moderna mexicana, com ênfase na pintura mural e no trabalho de José Clemente Orozco; a iconografia política no México do século XX; as relações entre arquitetura e educação; a análise material das artes; os estudos sobre imagens violentas; e a catalogação sistemática do patrimônio.

[510] No prólogo à edição de 1947, apesar de afirmar ter sido o livro escrito em 1860 ou 1861, Toussaint registra que Bernardo Couto teria acabado de corrigi-lo apenas três dias antes de sua morte.

consistem em vestígio sutil de sua resistência à tomada de poder pelos liberais a partir da chamada guerra de Reforma (1858-1861), que dividiu o país entre dois grupos antagônicos. Iniciada em decorrência da promulgação da Constituição de 1857 [511] (México, 1857), que consolidou um programa liberal de desenvolvimento, a também chamada guerra de los Tres Años provocou a cisão do governo, com os conservadores sediados na Cidade do México e os liberais, em Veracruz, capital do estado em que nascera Bernardo Couto, o que, certamente, agravava seu descontentamento. Também a cidade de Veracruz converter-se-ia, entre os anos de 1861 e 1862, em porta de entrada para as tropas espanhola, francesa e inglesa, enviadas para reclamar o pagamento de juros de empréstimos contraídos por governos mexicanos com países estrangeiros, situação que se iria desdobrar na segunda intervenção francesa no México[512].

É preciso ler o *Diálogo*... levando em conta ter pertencido Couto a uma geração atingida por um profundo pessimismo em relação à situação do país e que suas ações tinham como fim maior amainar esta mesma situação, evitando a destruição completa do passado mexicano. Recorremos, uma vez mais, a Juana Haces para recordar que a criação das galerias dedicadas aos antigos pintores está enquadrada em um esforço de maior monta, à maneira do trabalho de conservação e de formação de memória pública despendido na França revolucionária que nos descreveu o historiador François Hartog (2021):

> Ante la urgencia de dejar algo que sea memoria de lo sucedido, no sólo en cuanto a las asonadas militares –a las que Couto miraba como inevitable regresar una y otra vez– era menester dejar constancia de lo mejor del país; por ello los hombres de aquella época tratan de crear o restablecer instituciones que hablarán de los ingenios de estas tierras, ya que las instituciones, al igual que la historia, son memoria. Así, desde el principio de la vida independiente, se habían empezado a crear dichas instituciones; el mismo [Lucas] Alamán dictó medidas para crear un Museo Nacional y el Archivo Nacional; evitó que el monumento de Carlos IV creado por [Manuel] Tolsá fuera destruido, para lo cual lo envió al patio de la Universidad y, como buen militante del partido conservador, deseoso de preservar el pasado español, evitó la profanación de los restos de Hernán Cortés; también destinó fondos para la subsistencia de la Academia de Bellas Artes a punto de cerrarse en varias ocasiones.
>
> [...] **Solo dentro de esta dinámica podemos entender por qué en un año tan aciago como 1862, mientras el futuro de la patria estaba en juego, mientras el territorio una vez más, como en 1847, se veía invadido, don José Bernardo Couto**

[511] Cabe a nota de que, já em princípios de 1854, era promulgado o plano de Ayutla, que previa a destituição do presidente conservador Santa Anna e a convocação de uma assembleia constituinte para elaborar uma nova Carta Magna. O plano abre caminho, justamente, para a guerra de Reforma e para a instauração de um governo liberal sob a Constituição de 1857. Os futuros presidentes Ignacio Comonfort (1812-1863) e Benito Juárez apoiarão o plano.

[512] Em decorrência desta intervenção, a administração de Benito Juárez seria interrompida para que se instaurasse um governo monárquico. Contando com o apoio dos grupos conservadores, Maximiliano de Habsburgo, arquiduque da casa real da Áustria, permaneceria no poder até 1867, quando, após julgamento, seria condenado à morte por fuzilamento, efetivado pelas forças liberais comandadas por Benito Juárez.

> **escribía el *Diálogo sobre la historia de la pintura en México***, memoria urgente de lo que aún quedaba de un pasado glorioso y que merecía ser rescatado. El mejor medio que encontraron aquellos hombres –entre ellos don Bernardo Couto– para salvar una identidad fue hacer historia.[513] (Haces, 1995, p. 29-30, itálico no original, grifo nosso)

Uma ação apressada, à maneira do museu francês de Alexandre Lenoir. Mas, para além da conjuntura adversa, uma tragédia pessoal atravessava a biografia do jurista em princípios dos anos de 1860. Retomando o artigo de Silva e Mello (2023), ficamos sabendo que, derrotado o partido conservador na batalha de Calpulalpan, o exército liberal toma as ruas da capital em janeiro de 1861 para instalar o governo de Benito Juárez. A esposa de Pesado, pensando-o falecido diante do evento, perde a razão e adoece, falecendo ela mesma ao final daquele mês. Seu marido, por sua vez, perde a vida em março daquele ano. Deste modo, não é difícil compreender o *Diálogo...* como uma homenagem póstuma, por parte de Couto, a seu primo e colaborador. Trata-se de um trabalho de luto, concebido em plena revolução liberal, cujo programa de laicização do Estado mexicano vulnerabiliza as obras de pintura, que, para a sua conservação, passam a exigir postura protetiva veloz e institucionalizada. Uma sequência de deliberações evidencia o quão séria é situação: em 1856, a ley Lerdo desamortiza os bens da Igreja (México, 1877A); em 1857, a nova Constituição (México, 1857) autoriza a supressão das ordens religiosas e o confisco das obras de arte a elas pertencentes; em 1859, o presidente Benito Juárez declara a nacionalização de todos os bens do clero (México, 1877C); em 1863, já falecido Couto, o mesmo Benito Juárez determina a extinção das ordens religiosas femininas (México, 1877B), em pleno processo de intervenção francesa[514].

---

[513] "Dada a urgência de deixar algo que fosse uma memória do que aconteceu, não só no que se refere aos motins militares – aos quais Couto considerou inevitável regressar uma e outra vez – era necessário deixar um registro do melhor do país; por isso, os homens de então procuram criar ou restabelecer instituições que falassem dos engenhos destas terras, pois as instituições, tal como a história, são memória. Assim, desde o início da vida independente, estas instituições começaram a ser criadas; o próprio [Lucas] Alamán ditou medidas para criar um Museu Nacional e um Arquivo Nacional; evitou que fosse destruído o monumento de Carlos IV criado por [Manuel] Tolsá, pelo que o enviou para o pátio da Universidade e, como bom ativista do partido conservador, ansioso por preservar o passado espanhol, impediu a profanação dos restos mortais de Hernán Cortés; também destinou fundos para a subsistência da Academia de Belas Artes, que esteve várias vezes prestes a fechar.
[...] Só dentro desta dinâmica podemos compreender por que em um ano tão fatídico como 1862, enquanto o futuro do país estava em jogo, enquanto o território mais uma vez, como em 1847, era invadido, Dom José Bernardo Couto escreveu o *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, memória urgente do que ainda restava de um passado glorioso e que merecia ser resgatado. A melhor forma que aqueles homens – entre eles, Dom Bernardo Couto – encontraram para salvar uma identidade foi fazer história." (Tradução livre da autora)

[514] É justo no período de institucionalização da postura liberal que Pesado e Couto manifestam-se publicamente em defesa da Igreja Católica. O jurista, por exemplo, publica, em 1857, o seu *Discurso sobre la constitucion de la Iglesia*. Com palavras bastante duras – que dão ao livro um tom muito diferente daquele encontrado no *Diálogo...* – define, logo nas primeiras páginas, as condições em que se encontrava seu país: "Los que escriben para el público, en especial los periodistas, casi no hablan de otra cosa: pero con dos ò tres honrosísimas excepciones, los demas siguen la corriente de la época, y forman unidos una grita apasionada (mejor habría dicho, frenética) en que no se perciben sino acusaciones, vituperios, increpaciones contra el clero, y mil y mil proyectos no de reforma, sino de subversión." (Couto, 1857, p. 6)

Já quase sexagenário, José Bernardo Couto via derrotado o programa que propusera em sua juventude para o México independente. Imagem de nenhuma maneira abstrata, mas, ao contrário, duramente concretizada no arruinamento dos conventos no centro da capital, a poucas quadras de distância de San Carlos[515] (Figura 80). Imagem dolorosa para um defensor da Igreja Católica como instituição fundamental à constituição de um país que se desejasse "civilizado". Imagem, enfim, que Couto opta por excluir de seu texto: o *Diálogo...*, por se passar nos meses finais de 1860, é escrito como se nada houvesse sucedido; descrevem-se as antigas igrejas como se elas ainda estivessem de pé e as menções à ameaça de sua integridade são muito sutis. Apesar de o resgate das telas de pintura, agora convertidas em "monumentos nacionais", ser um programa comum a liberais[516] e conservadores, para estes últimos, ele se colocava como evidência muito concreta do fracasso de seu projeto de nação.

Mas o pequeno livro de Couto sobre história da pintura, vestígio de um projeto político que não se pode consolidar, não inaugura os escritos de história da arte na América[517]. Um estudo cronológico mais atento permite que nos aproximemos daquela operação historiográfica promovida por Manuel de Araújo Porto-alegre no Brasil de princípios da década de 1840. Trata-se de um dos mais conhecidos escritos referentes à tarefa, assumida pelo artista, de "historiografar" o novo país. A *Memoria sobre a antiga escola*

---

[515] Como registramos na Introdução a esta tese, Manuel Francisco Álvarez, discípulo do professor siciliano, relata ter ele levado seus estudantes a testemunhar as demolições de edifícios religiosos em curso na cidade, o que nos fez suspeitar que Cavallari desprezasse a linguagem desenvolvida no período de vice-reino. Em seus *Ritratti messicani* (1965), entretanto, apesar de criticar com veemência o clero, como efetivamente se poderia esperar de um liberal, o professor deixa patente sua discordância não só com as destruições que acompanhara mas, sobretudo, com a maneira como os liberais optaram por conduzir o processo de secularização: "Sotto tali condizioni il governo poteva senza timore dare un colpo mortale a quel clero che continuamente agitava il paese: pur non di meno il modo con cui distrusse tanti magnifici edifizii, il disprezzo e la brutale passione, con cui gli'incaricati eseguivano le disposizioni governative, fece un'impressione profonda nel popolo.
La parola d'ordine era di demolire i nidi dei corvi, e con tale mira le sontuose chiese furono abbattute ed i conventi divisi in lotti si vendevano o si abbattevano per vendere i preziosi legni di cedro o il ferro.
[...]
I liberali reagirono contro il clero con una intemperanza riprovevole, ed invece di una riforma giusta ed opportuna, il loro operato prese l'aspetto di una persecuzione, e distruggendo si convertirono in fanatici demolitori, imitando i seguaci di S. Benedetto che in altri tempi abbattevano tempj e mutilavano le belle sculture che rappresentavano le divinità dell'Olimpo." (Cavallari, 1865, p. 130-131)

[516] A *Ley de nacionalización de los benes eclesiásticos* afirma, em seu artigo 12, que "Los libros, impresos, manuscritos, pinturas, antigüedades y demás objetos pertenecientes á las comunidades religiosas suprimidas, se aplicarán á los museos, liceos, bibliotecas y otros establecimientos públicos." (México, 1877C, p. 681)

[517] Além de Hernández-Durán (2017), também o afirma Isaías Guerrero (2000). Vale o registro, no entanto, de que o próprio Hernández-Durán (2017) cita o folheto intitulado *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, de autoria do médico e colecionador de arte Rafael Lucio Nájera e datado de 1864. Uma primeira versão do escrito, em formato de artigo, foi incluída, no ano anterior, no *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. Para o professor estadunidense, a pesquisa de Nájera deveria ser estudada em conjunto com o trabalho de Bernardo Couto, ponto com que estamos de acordo, uma vez que o colecionador chega mesmo a adotar, pelo menos uma vez em seu texto, a expressão "escuela mexicana" (1889, p. 9). Ademais, menciona trocas de informações com o presidente da junta diretiva de San Carlos (1889, p. 5). O folheto consiste em uma coleção de notas biográficas, acompanhadas por breves considerações sobre as pinturas que Rafael Lucio havia tido a oportunidade de apreciar. Nesse sentido, podemos considerá-lo mais próximo ao gênero adotado por Porto-alegre na *Memoria...* que o próprio texto de Couto.

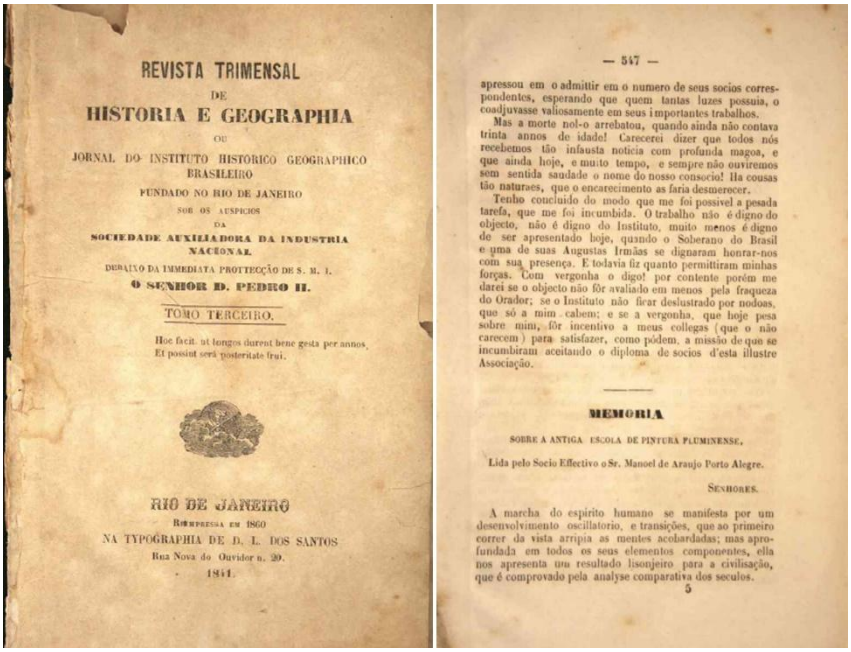
de pintura fluminense foi por ele lida em sessão do IHGB e publicada, em 1841, na revista da mesma instituição (Figura 81). Nesse trabalho, já amplamente estudado[518], procura-se, a partir de viés biográfico – ou, antes, prosopográfico – alçar à categoria de grandes homens da nação artistas cuja trajetória antecede a instauração da Aiba em 1826, parte significativa deles preta e parda, em uma sociedade escravocrata e avessa ao trabalho manual.

Figura 80: Iriarte y ca. (litógrafo); *Ruinas de la Capilla de los Servitas*; 1862; fotografia, impressão em papel de gelatina de prata; 12,7x12,7cm.

Fonte: Aparicio, 1861, não paginado. Domínio público, digitalizado pelo Google. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433084127384>. Acesso em: 12 jan. 2026.

[518] Somente tomando por referência nosso trabalho de revisão de literatura, podemos apontar Squeff, 2003, 2004; Rocha-Peixoto, 2004; Ferrari, 2009; Costa, 2012; Pereira, 2016.

Figura 81: Manuel de Araújo Porto-alegre; *Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense*; 1841.



REVISTA TRIMENSAL
DE
HISTORIA E GEOGRAPHIA
OU
JORNAL DO INSTITUTO HISTORICO GEOGRAPHICO BRASILEIRO
FUNDADO NO RIO DE JANEIRO
SOB OS AUSPICIOS
DA
SOCIEDADE AUXILIADORA DA INDUSTRIA NACIONAL
DEBAIXO DA IMMEDIATA PROTTECÇÃO DE S. M. I.
O SENHOR D. PEDRO II.
TOMO TERCEIRO.
Hoc facit, ut longos durent bene gesta per annos,
Et possint serâ posteritate frui.
RIO DE JANEIRO
Reimpressa em 1860
NA TYPOGRAPHIA DE D. L. DOS SANTOS
Rua Nova do Ouvidor n. 29.
1841.

— 547 —

apressou em o admittir em o numero de seus socios correspondentes, esperando que quem tantas luzes possuia, o coadjuvasse valiosamente em seus importantes trabalhos.

Mas a morte nol-o arrebatou, quando ainda não contava trinta annos de idade! Carecereí dizer que todos nós recebemos tão infausta noticia com profunda magoa, e que ainda hoje, e muito tempo, e sempre não ouviremos sem sentida saudade o nome do nosso consocio! Ha cousas tão naturaes, que o encarecimento as faria desmerecer.

Tenho concluido do modo que me foi possivel a pesada tarefa, que me foi incumbida. O trabalho não é digno do objecto, não é digno do Instituto, muito menos é digno de ser apresentado hoje, quando o Soberano do Brasil e uma de suas Augustas Irmãs se dignaram honrar-nos com sua presença. E todavia fiz quanto permittiram minhas forças. Com vergonha o digo! por comtente porém me darei se o objecto não fôr avaliado em menos pela fraqueza do Orador; se o Instituto não ficar deslustrado por nodoas, que só a mim cabem; e se a vergonha, que hoje pesa sobre mim, fôr incentivo a meus collegas (que o não carecem) para satisfazer, como pódem, a missão de que se incumbiram aceitando o diploma de socios d'esta illustre Associação.

MEMORIA

SOBRE A ANTIGA ESCOLA DE PINTURA FLUMINENSE,

Lida pelo Socio Effectivo o Sr. Manoel de Araujo Porto Alegre.

SENHORES.

A marcha do espirito humano se manifesta por um desenvolvimento oscillatorio, e transições, que ao primeiro correr da vista arripia as mentes acobardadas; mas aprofundada em todos os seus elementos componentes, ella nos apresenta um resultado lisonjeiro para a civilisação, que é comprovado pela analyse comparativa dos seculos.

5

Fonte: Porto-alegre, 1841, capa e página 547. Acervo da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=893676&pasta=ano%20184&pesq=fluminense&pagfis=1509>. Acesso em: 12 jan. 2026.

Tanto no artigo do estudioso brasileiro quanto no *Diálogo*... mexicano, a noção de "escola" é extraída das reflexões encampadas pelo abade Luigi Lanzi[519] e revela o esforço de reunir produção à primeira vista heterogênea e significativamente estranha aos cânones preconizados no ambiente acadêmico [520] . Interessante é notar que, possivelmente, é com o intuito de consumar esse deslocamento historiográfico que Porto-alegre tentaria adquirir algumas obras de autoria dos antigos mestres para

[519] A obra *Storia Pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, de autoria deste historiador da arte, arqueólogo e filólogo italiano e cuja primeira edição data de 1795-96, compunha o acervo das duas instituições. Porto-alegre a encomenda em 1854. O diplomata mexicano Manuel Larráinzar envia a San Carlos, sem que se saiba exatamente a data, um exemplar datado de 1834. No Museu Dom João VI, confira-se Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; folha 31 - frente. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1956>. Acesso em: 12 jan. 2026. No AH-FA/UNAM, consulte-se o Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 27; expediente 5887. Ainda hoje, uma edição francesa, datada de 1824, pode ser consultada na EBAOR. Já a Biblioteca Nacional do México resguarda, no Fondo Academia de San Carlos, edição florentina de 1822.

[520] Guilherme Simões Gomes Júnior explora as relações entre o conceito de "escola" e a escrita biográfica: "A própria ideia de escola artística, ancorada em um lugar determinado e portadora de características singulares, foi gestada em um contexto em que a circulação de artistas era um fenômeno bastante generalizado. O gênero literário das vidas de artistas, que proliferou com a criação das academias, teve papel importante na fixação da ideia de escola, na medida em que as biografias foram agrupadas em linhagens, umas às outras opostas e complementares, mas todas enraizadas em um determinado solo, quase sempre identificado a uma cidade." (Gomes Júnior, 2008, p. 157-158)

integrá-las à pinacoteca da Aiba[521]. O edifício erguido para abrigar a coleção é construído segundo projeto de Job Justino de Alcântara Barros[522] justamente a partir de 1854, isto é, quando o artista de Rio Pardo assume a direção da instituição do ensino das belas artes.

É preciso notar o quão curto foi o intervalo de tempo despendido entre o retorno de Porto-alegre ao Brasil e a escrita da *Memoria*.... Um retorno apressado, sublinhe-se, motivado pela eclosão, em sua província natal, da guerra dos Farrapos ou revolta Farroupilha[523] (1835-1845). Preocupado com a mãe, Francisca Antônia Viana (?-?), que seguia residindo no Sul do país, reestrutura seus planos, alcançando o Rio de Janeiro a 14 de maio de 1837. Trata-se, de fato, de anos agitados tanto em termos pessoais quanto profissionais: além de trazer a mãe para viver consigo na capital, contrai, no ano seguinte, casamento com aquela que será sua única esposa, Ana Paulina Delamare (1820-1901), com quem terá oito filhos. Ainda em 1837, é nomeado professor de pintura histórica da Aiba, ocupando o posto deixado vago com o retorno de Debret à França e, em 1838, é admitido sócio do IHGB. Segundo Leticia Squeff (2004), a leitura da *Memoria*... acontece em sessão do instituto do ano de 1840 e, na verdade, a obra consistiria em versão revisada daquele texto apresentado pelo artista ao Institut Historique de France, em 1834, o que, em nosso entender, exigiria maior discussão.

A admissão de Porto-alegre como sócio no IHGB, em dezembro de 1838, acontece apenas dois meses após a fundação do órgão. Esta imediata incorporação do artista ao corpo de sócios do Instituto evidencia-nos a centralidade da experiência do Grand Tour para legitimar sua posição enquanto membro da intelectualidade do Brasil independente. Recordemos que a concepção e estruturação do IHGB se haviam definido a partir de seu par francês, onde o artista brasileiro estabelecera vínculos quando de sua estada parisiense. No estabelecimento recém-criado, exerceria as funções de vice-presidente,

[521] Como vimos na *Introdução* a esta tese, a professora Sonia Gomes Pereira (2016) é quem levanta a hipótese. Já Leticia Squeff (2012) registra que, quando à frente da Aiba, Porto-alegre tentou comprar para a pinacoteca a coleção de Manoel José Pereira Maia (?-?), a que pertencia um painel de Manuel Dias representando a caridade romana. Registra também que o artista menciona haver sido José de Oliveira Barbosa proprietário de camafeus feitos por Mestre Valentim (1745-1813).

[522] Uma nova seção deveria ser aqui aberta para tratar da vida e da obra de Job Justino de Alcântara, cuja participação no projeto para a pinacoteca foi, como se vê, fundamental. Muito pouco, entretanto, sabemos sobre esse lisboeta, discípulo de Grandjean de Montigny, que assume a posição de professor de arquitetura após o falecimento do mestre, em 1850. Foi vice-diretor da instituição durante a administração de Félix-Émile Taunay e a dirigiu interinamente entre a aposentadoria do pintor francês, em 1851, e a chegada de Porto-alegre, em 1854. Como antes registramos, nesses anos, acumulou também as funções de arquivista e bibliotecário e, provavelmente, seguiu coordenando a biblioteca durante a administração de Porto-alegre (Godoy, 2015). Apesar da centralidade de suas contribuições para a história da Aiba, os fatos que compõem sua biografia estão ainda por ser levantados. Seu nome aparece na literatura sempre de maneira breve e em associação à vida institucional.

[523] Liderada por uma elite pecuarista e escravista, a revolta, de inclinação liberal e viés autonomista e mesmo separatista, estendeu-se entre os anos de 1835 e 1845. A província de São Pedro do Rio Grande do Sul, onde Porto-alegre havia nascido, chega a declarar-se república autônoma, a chamada república Rio-Grandense. O conflito no Brasil meridional serviu de referência para movimentos de cunho independentista em outras localidades do território.

primeiro-secretário, orador, além de diretor da seção de Arqueologia e Etnografia. Para além da *Memoria...*, publicou uma série de outros trabalhos na revista organizada pela instituição. Em verdade, o texto referido é o primeiro de um conjunto de escritos de autoria de Araújo Porto-alegre dedicados à história das artes no Brasil, parte dos quais incluída naquele periódico[524], cujo primeiro número veio a público em 1839. A função da revista, nesses primeiros tempos, consistia essencialmente em divulgar as pesquisas realizadas pelos membros do Instituto, de maneira a ir-se configurando enquanto veículo para a consolidação e circulação de uma história nacional. Vale salientar que, desde o início, o centro contou com a proteção e mesmo com o auxílio financeiro de Pedro II, que participava regularmente de suas sessões. O arranjo de um programa nacional e a pesquisa acerca de uma identidade brasileira ganhavam, no único império sul-americano, largo apoio do governo central. Uma e outra entidades amparavam-se mutuamente, convertendo-se o IHGB em estrutura de afirmação do regime monárquico. Aqueles homens pareciam reconhecer-se na figura do Imperador, nascido brasileiro e tomado como emblema do projeto de país que propunham.

De fato, a posição de Porto-alegre nesses anos iniciais da década de 1840 era, em quase todos os aspectos, mais confortável que aquela de Bernardo Couto no período em que concebeu o seu *Diálogo...*. Recém retornado da viagem de formação no exterior, o jovem de trinta e tantos anos de idade começava a construir, em seu país, a carreira promissora que havia deixado preparada ainda enquanto estudante da Aiba. Quase simultaneamente, assumia a cadeira de seu professor na instituição em que estudara e passava a receber encomendas da Casa Imperial. A primeira delas, a varanda da Coroação de Pedro II, que fora convidado a realizar em 1840. Segundo Priscilla Peixoto (2013), esse trabalho sela sua aproximação à mordomia, que se desdobrará na longa amizade cultivada com Paulo Barbosa da Silva (1790-1868), e lhe garantirá a nomeação, naquele mesmo ano, como pintor da Imperial Câmara. Frequentará, a partir de então, a quinta da Joana, propriedade do mordomo Barbosa onde regularmente reuniam-se políticos, palacianos, artistas e literatos e onde se estabeleciam laços de amizade e vínculos de proteção. Tratava-se de figuras interessadas em incentivar a vida cultural do Império, muitas das quais, inclusive, envolvidas na fundação do IHGB.

Assim, o liberal moderado que foi Porto-alegre percorre os arquivos eclesiásticos da corte e empreende suas pesquisas para a escrita da *Memoria...* apoiado institucionalmente

[524] Recordamos que também Squeff (2004) registra que o futuro barão de Santo Ângelo escreveu cerca de 40 artigos versando sobre assuntos artísticos. Lembremos que a própria *Iconographia brasileira* vem a público também pela Revista do IHGB, mas no ano de 1856, consistindo no início de um projeto mais ambicioso sobre história da arte no Brasil, composto por uma coleção de imagens, mas que não se concretizou. Nesse sentido, a *Memoria...* que, para mais, está estruturada a partir da noção de "escola", parece-nos mais adequada ao exercício comparativo que aqui propomos.

pelo IHGB e inserido nos círculos palacianos. Dos objetos artísticos que menciona em seu artigo, ainda que mal salvaguardados, em decorrência, sobretudo, do desconhecimento geral acerca de seu valor para a história e para as artes, de forma alguma se poderia dizer que se encontravam em situação de iminente ameaça, como se deu no caso mexicano. Após o exílio de Paulo Barbosa em 1848 e a instauração do governo conservador, Porto-alegre, em certa medida, deixa a cena política do Império. Somente se restabelece quando da implementação do governo de Conciliação Partidária, em 1853, condição que prepara o papel assumido à frente da Aiba em 1854[525].

O artigo de Porto-alegre é publicado em fascículo suplementar aos quatro números que compõem o terceiro tomo da revista. A leitura do sumário desta edição revela a reunião de trabalhos de caráter destacadamente institucional: discursos, relatórios de trabalho, elogios históricos a membros falecidos e divulgação de premiações. Observando-se, entretanto, os demais números, nota-se que as "memórias" e as "biografias" eram gêneros constantes na revista. Assim como o *Diálogo*... de Couto, o trabalho de Porto-alegre será exaustivamente referenciado pelos estudiosos que o sucederam e, cabe lembrar, poucos foram os dados posteriormente descobertos e acrescentados às biografias dos artistas estudados pelo intelectual do século XIX.

No entanto, diferentemente do opúsculo de Couto, em que o modo de operar se dá a partir do confrontamento com as obras mesmas, expostas na nova galeria de San Carlos, no círculo de letrados do IHGB, é a biografia que se estabelece como gênero preferido para a construção das narrativas sobre o passado. Recuperam-se as trajetórias das figuras dos brasileiros ilustres e de moralidade exemplar com vistas à invenção de um passado nacional. Invenção cuidadosamente construída, porque apoiada em fontes documentais, mas, convém dizer, ainda assim invenção.

Logo no início do artigo, empreende-se esforço com vistas a situar o lugar ocupado pelas belas artes no devir da história. O autor realiza então um exercício filosófico, de teor hegeliano, que exige, para que se possa comprovar, uma "analyse comparativa dos séculos" (Porto-alegre, 1841, p. 547). Revela-se, assim, o atravessamento do texto por reflexões interessadas em desvendar o movimento e o sentido universal da história, como interpretou Lucas La-Bella Costa (2012). Parece-nos sintomático de sua adesão – talvez parcial – a um novo posicionamento historiográfico que, em um artigo relativamente breve, em que pretende discorrer sobre os pintores atuantes no Brasil antes da

[525] A saída do país de Paulo Barbosa em direção à Rússia, para ocupar cargo diplomático após ameaça de morte, é muito sentida por Porto-alegre, que mantém com o amigo regular e extensa troca epistolar. No mesmo ano em que o mordomo da Casa Imperial deixa o Brasil, 1848, o partido conservador retoma o poder. Esta condição só ganhará novos contornos com a formação do gabinete de Honório Hermeto Carneiro Leão, marquês do Paraná (1801-1856), interessado em uma política conciliatória a partir de um entendimento ultrapartidário. O chamado Gabinete de Conciliação, iniciado em 1853, será mantido até 1857.

instauração da Aiba, o autor use os primeiros parágrafos para tecer considerações acerca da "marcha do espírito humano" (Porto-alegre, 1841, p. 547) e, portanto, à dinâmica que desenha o sentido da história. Encaixam-se passado, presente e futuro. Este é aberto, mas, até certo ponto, condicionado. Deve ser construído a partir da exemplaridade – sobretudo moral – dos sujeitos ilustres cujas biografias são descritas em seguida. Muitos deles – cabe repetir – pretos e pardos, em uma sociedade escravocrata e avessa ao trabalho manual.

As belas artes serão mais adiante retomadas e interpretadas enquanto recurso de acesso ao pensamento de determinada época e nação ou, substituição que não nos parece de todo prejudicial, de determinada "cultura". O autor recorre, então, à arqueologia enquanto ferramenta para dotar de fundamento científico a história. Evoca, portanto, ainda que não de maneira expressa, sua passagem por Itália, o que insinua, para nós, o papel central dessa ciência para se repensar a teoria da história àquele momento:

> A arqueologia tem, n'esta parte, trilhado uma vereda tão segura, que, em despeito a tradições errôneas, póde pelos vestigios de um templo, pelos restos de seus muros, pela sua ordenação, pelos fragmentos de sua architectura, pela execução de suas partes, pela expressão symbolica de suas esculpturas, por uma medalha, por um sarcófago, por uma encaustica, e por um fresco de muro, ou de soffito, fazer uma combinação engenhosa, uma comparação com os factos precedentes, que apresenta em resultado a verificação de uma época, e uma correcção na historia.
> Descartes foi o creador d'esta nova sciencia, quando disse, que **o motor principal dos progressos do espírito humano não era somente a tradição, mas sim a analyse**. (Porto-alegre, 1841, p. 548-549, grifo nosso)

Não somente a tradição, mas a análise. Não somente a repetição de elementos do passado, mas a construção de uma narrativa lógica. Porto-alegre não chega a mencionar, mas inferimos que essa análise, para que se possa realizar eficazmente, exige a reunião, em um mesmo recinto, dos diferentes objetos de arte, para que possam ser estudados, comparados, organizados e encontrem, enfim, as condições necessárias para revelar "[...] o motor principal dos progressos do espírito humano [...]". Para Paula Ferrari (2009), esse trecho da *Memoria* remete mesmo às ideias de Alexandre Lenoir sobre o desenvolvimento das artes. Exige-se, então, o entrecruzamento entre tempo e espaço, a partir de um programa arquitetônico até certo ponto novo, ao menos enquanto arquitetura pública e representativa de um desenho de cultura e passado nacionais: o museu de arte[526]. As condições para a concretização desta proposta, nosso historiador da

[526] Sobre o tema, cabe registrar a conferência intitulada *Publics of the First Public Museums (18th and 19th Centuries). Visual Sources*, vinculada ao projeto de pesquisa *Visibility Reclaimed. Experiencing Rome's First Public Museums (1733-1870). An Analysis of Public Audiences in a Transnational Perspective*, coordenado pela professora doutora Carla Mazzarelli, do Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'arquitettura da Università della Svizzera Italiana. O que se discutiu durante o evento, realizado entre os dias 23 e 24 de

arte somente encontrará ao assumir a direção da Aiba, através do projeto para a "Pinacotheca Nacional", cuja execução coloca em prática tão logo assumido o novo cargo.

CRUZAR TEMPO E ESPAÇO II: DOIS MUSEUS DE ARTE NAS AMÉRICAS

A CONSTRUÇÃO DE UMA "PINACOTHECA NACIONAL"

Uma medalha comemorativa. Seis centímetros de diâmetro e quatro milímetros de espessura. Cunhada em cobre por João José da Silva Monteiro (?-1866), em 1854[527]. No anverso, uma efígie de Dom Pedro II, representando seu rosto de perfil. No campo esquerdo, lê-se "D. Pedro Segundo". No direito, "Imper. do Brasil". Sob a imagem central, a assinatura do gravador. No reverso, a inscrição "1854. No dia 2 de dezembro / Luiz Pedreira do Couto Ferraz / Ministro do Imperio / Lançou a pedra fundamental / da Pinacotheca / Imperial" (Figuras 82A e 82B).

Figuras 82A e 82B: João José da Silva Monteiro (gravador); *Medalha comemorativa do lançamento da pedra fundamental da Pinacoteca Imperial em 1854*; 1854; cobre cunhado; Ø 6,0cm x 0,4cm.

Fonte: Acervo do Museu Imperial/ Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)/ Ministério da Cultura (MinC); coleção Leone Ossovigi; código de identificação RG 54.192. Disponível em: <http://dami.museuimperial.museus.gov.br/handle/acervo/8204>. Acesso em: 12 jan. 2026.

maio de 2024, na Durham University, pode ser conferido em <https://vimeo.com/963076092>. Acesso em: 12 jan. 2026.

De fato, é notável o entusiasmo, ao longo do século XIX, para a organização dos primeiros museus de arte em diferentes localidades do Ocidente. Nesses museus, via de regra, estariam dispostas as primeiras coleções nacionais de arte. A National Gallery, por exemplo, é fundada em 1824 e a construção de um edifício próprio para a instituição remonta ao ano de 1833. Na década de 1870, realizam-se esforços para a conformação de uma coleção nacional de arte britânica. Sobre o tema, conferir Lamb, 1935. Movimentos semelhantes serão realizados na Escócia, onde, na década de 1840, acende-se um debate para a construção de um edifício que albergaria a academia de belas artes e a chamada Scottish National Gallery (Gordon, [1976]).

[527] O numismata Álvaro da Veiga Coimbra dá-nos algumas pistas sobre quem foi Monteiro: "*João José da Silva Monteiro*, chefe da secção de gravura da Casa da Moeda em 1857. Monteiro abriu grande quantidade de cunhos de moedas, entre êles, os das primeiras moedas da Série de Cruzados; abriu as armas imperiais das moedas de 10$000 de 1841; os cunhos das moedas de 10.000 e 20.000 de 1851, retrato e armas imperiais. Cunho de retrato e armas das moedas de 20.000 e 10.000 de 1854. Foi autor de raras e importantes medalhas.
Faleceu em 24 de dezembro de 1866." (Coimbra, 1961, p. 237, itálico no original)

Pertencente, hoje, à coleção do Museu Imperial, a medalha consiste no único registro material que nos chegou da cerimônia que celebrou o início da construção do edifício para a pinacoteca[528]. Apesar de suas reduzidas dimensões, é documento singular do lugar simbólico, para o Segundo Império brasileiro, ocupado pela elevação desse novo espaço, além de, simultaneamente, concretizar o papel de Pedro II como patrono das artes. Não por acaso, o dia escolhido para o lançamento da pedra fundamental foi justamente o aniversário do monarca.

Ergueu-se a obra em terreno vago contínuo à Aiba, ao final da via que Grandjean de Montigny logrou abrir – chamada Leopoldina –, ligando a fachada por ele projetada à então chamada praça da Constituição, atual Tiradentes. Da leitura do *Pequeno panorama ou descripção dos principaes edificios da cidade do Rio de Janeiro por Moreira de Azevedo*, descobrimos que a nova construção, de feições classicistas, estava situada à direita do edifício original da Academia, voltada para a antiga rua de São Jorge, atual Gonçalves Ledo:

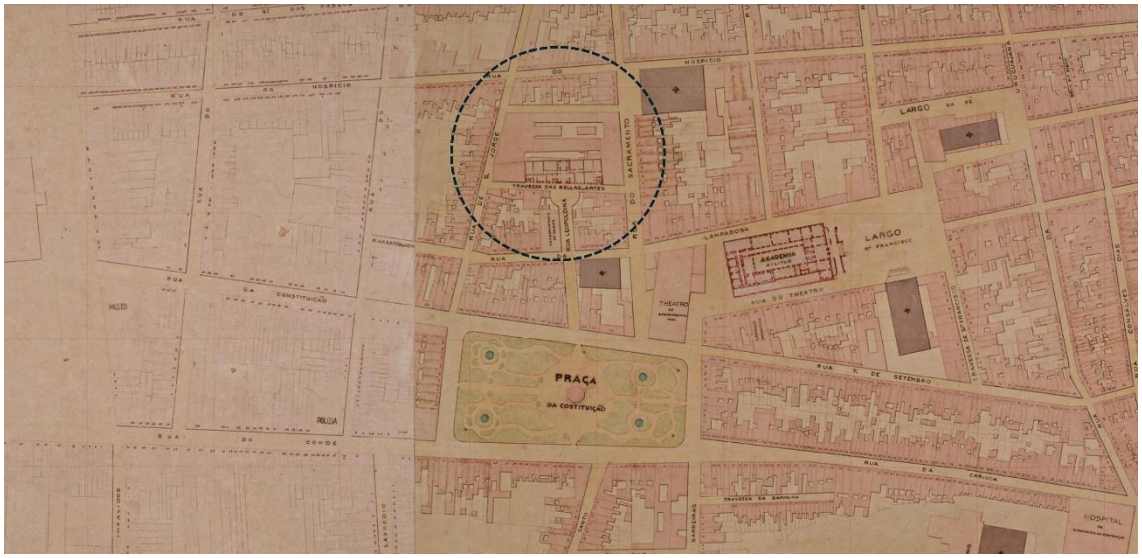
> Em 15 de março de 1859 foi inaugurada a Pinacotheca.
>
> Collocado junto ao palacio da academia, ao lado direito, apresenta aquele edificio dous pavimentos.
>
> Tem uma unica porta no exterior voltada para a rua de S. Jorge. A face que olha para a travessa das Bellas-Artes mostra em cada um dos pavimentos nove vãos fingindo janellas. A face voltada para a rua de S. Jorge, além da porta, tem no primeiro pavimento, dous vãos fingindo janellas e no segundo tres, segue-se um frontão recto, havendo no tympano um oculo.

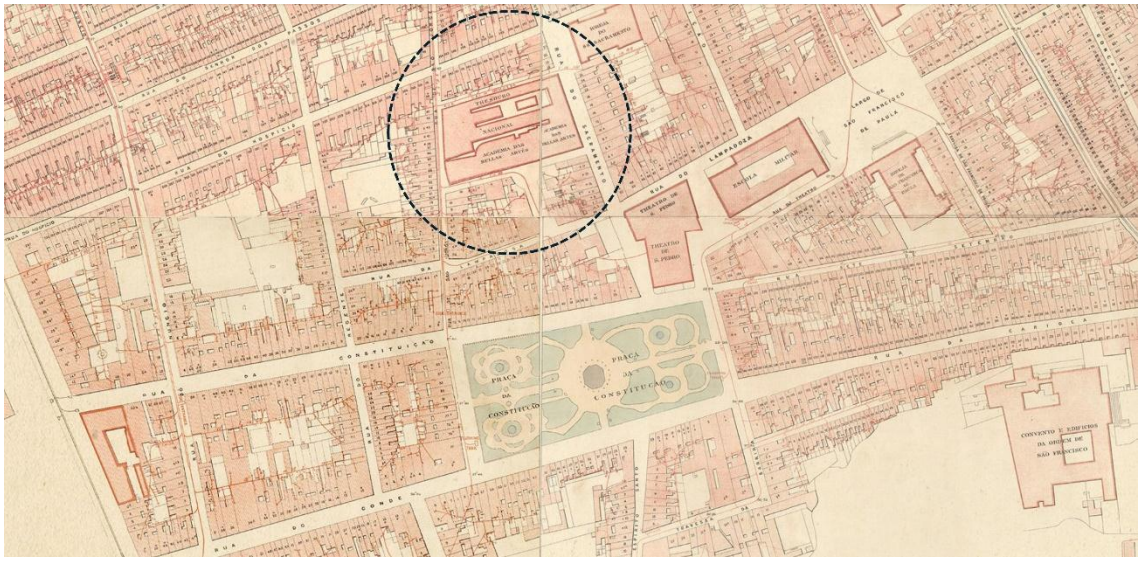
[528] Também no Museu Imperial, há uma outra versão da medalha, praticamente idêntica à anterior, mas cunhada em chumbo, pelo mesmo gravador. Esta versão pode ser conferida no endereço eletrônico <http://dami.museuimperial.museus.gov.br/handle/acervo/3886>. Acesso em: 12 jan. 2026.
Na edição de 4 de dezembro de 1854 do jornal *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal*, noticia-se a cerimônia de lançamento da pedra fundamental, com a transcrição do discurso proferido na ocasião pelo diretor da Aiba. Reproduzimo-lo, aqui, parcialmente: "Imperando o muito alto e muito poderoso principe o Sr. D. Pedro II, imperador constitucional e defensor perpetuo do Brasil, no dia 2 de dezembro do anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de 1854, 33º da independência e do imperio, e 29º da idade do soberano, o conselheiro Luiz Pedreira do Couto Ferraz, ministro e secretario de estado dos negocios do imperio, collocou perante um grande concurso a pedra fundamental da Pinacotheca Imperial.
Nas caixas em que se encerra este auto, para esclarecimento das gerações vindouras, estão depositadas seis medalhas: a primeira, de prata, tem na face a effigie do soberano e no reverso a inscripção que atesta a fundação deste estabelecimento; a segunda, de ouro, é igual ás dos premios annuaes que a academia concede; e a terceira, quarta, quinta e sexta, são as moedas de prata do corrente anno.
O desenho exterior deste edificio é obra do professor de architectura Job Justino de Alcantara; a grande medalha foi gravada pelo artista João José da Silva Monteiro; a de ouro pelo professor da academia José da Silva Santos; e as outras pelos gravadores da casa da moeda." (Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 1854, p. 1)
Curiosamente, não são feitas referências às medalhas cunhadas em cobre e em chumbo que hoje integram a coleção do Museu Imperial. Uma explicação razoável é que elas não tenham sido depositadas com a pedra fundamental do edifício, mas distribuídas entre os que compunham a audiência presente à solenidade.

> A Pinacotheca constitue uma unica sala illuminada por uma grande claraboia. Guarda-se nesta sala a colleção de quadros da academia.[529] (Azevedo, 1862, p. 333-334)

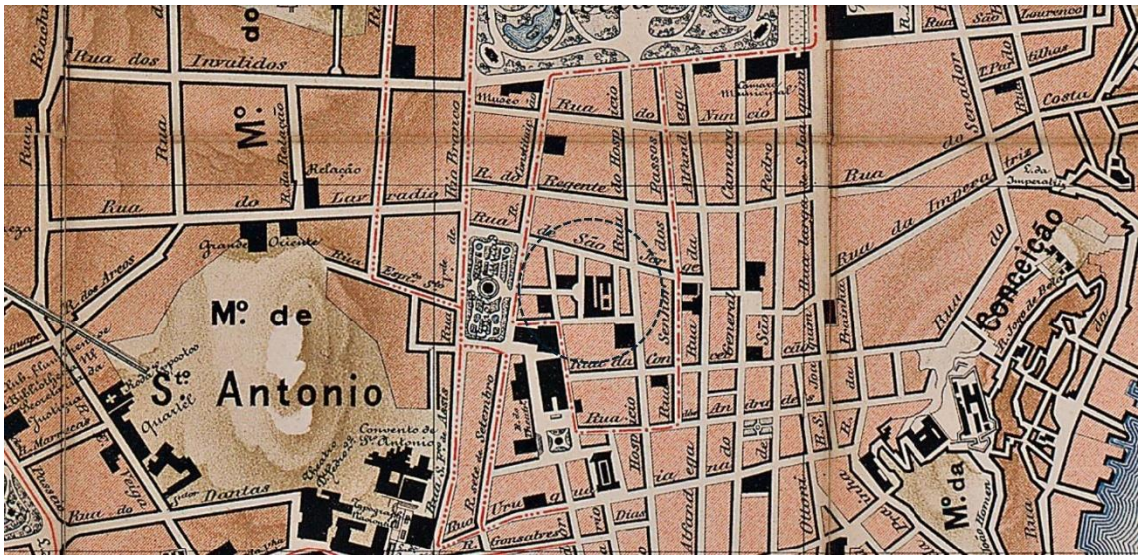
A consulta à cartografia disponível, produzida durante a segunda metade do século XIX, ajuda-nos a posicionar o edifício que, assim como a sede da antiga academia, foi demolido em princípios do século XX. (Figuras 83A, 83B e 83C).

Figuras 83A, 83B e 83C: Leopoldo José da Silva, A. Rangel, bacharel Afonso Carneiro de Oliveira Soares, C. d'Azambuja, Daniel Muller, J. A. da Cunha e João Baptista N.; *Planta da cidade do Rio de Janeiro* (detalhe, escala desconhecida); 1870; sem informações sobre técnica; 103,0x75,0cm. Edward Gotto, Robert J. Cook & Co.; *Plan of the city of Rio de Janeiro [Cartográfico]: Brazil* (detalhe, escala desconhecida); 1871; 1 atlas (29 plantas), litografia; 65,5x98,0cm. E. de Maschek; *Planta da cidade do Rio de Janeiro e de uma parte dos subúrbios* (detalhe, escala desconhecida); 1890-1899; sem informações sobre técnica; 84,0x105,0cm.





[529] Para além da coleção de quadros, diz o mesmo autor que havia na pinacoteca "[...] alguns gessos de boa esculptura." (Azevedo, 1862, p. 335)



Fontes: Respectivamente: Acervo do Arquivo Nacional (AN); fundo Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas; código de referência BR RJANRIO 4M.0.MAP.118 - Planta da cidade do Rio de Janeiro. – Dossiê. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=94592&v_aba=2>. Acesso em: 12 jan. 2026.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (FBN); localização original ARC.026,02,001 – Cartografia. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=21957>. Acesso em: 12 jan. 2026.

Acervo do Arquivo Nacional (AN); fundo Proveniência Desconhecida; código de referência BR RJANRIO F2.0.MAP.0466 – Planta da cidade do Rio de Janeiro e de uma parte dos subúrbios – Dossiê. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=340490&v_aba=1>. Acesso em: 12 jan. 2026. Intervenções feitas pela autora.

A intenção de edificar-se um espaço que resguardasse adequadamente a coleção de pinturas da academia brasileira está presente desde os *Apontamentos sôbre os meios práticos de desenvolver o gôsto 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 por Manuel de Araujo Porto Alegre*, escritos em 1853, estabelecendo-se como um dos pilares da proposta de Porto-alegre para o redesenho do cenário das artes na capital do império. A vocação arquivística e pública do novo espaço está, portanto, colocada desde a sua concepção:

> A edificação e creação de uma Pinacoteca servirá de **auxiliar ao ensino da Academia, de prática aos poucos existentes e de incentivo a todos os que aspiram deixar um nome**.
>
> Os pintores, e mesmo os escultores, **com a creação dêsse arquivo nacional**, trabalharão com gosto e na esperança de aí deixarem um documento de sua perícia; e com os paineis que temos, e com os que se fôrem adquirindo, poder-se-á obter o que as mais nações obtiveram; é uma obra lenta, mas segura, e de infalível resultado.
>
> Os verdadeiros artistas preferem antes trabalhar anos em uma obra, que seja guardada **num depósito público e permanente**, do que se sacrificarem as eventualidades de um resultado incerto, mormente

> entre nós, onde tudo se conspira contra essa esperança que faz as delicias de uma vida.[530] (Porto-alegre, 1932, p. 608, grifos nossos)

Nos novos estatutos desenhados para a Academia, tornados letra de lei em 1855, uma menção mais detida ao projeto da "Pinacotheca", aparece associada à criação do posto de restaurador de quadros e conservador daquela nova seção do estabelecimento[531]:

> TITULO XIII.
>
> *Do Pessoal*
>
> [...]
>
> CAPITULO VI.
>
> *Restaurador de quadros e Conservador da Pinacotheca.*
>
> Art. 131. O Restaurador de quadros e Conservador da Pinacotheca tem por dever:
>
> 1.º Reparar e iluminar os paineis que se deteriorarem.
>
> 2.º Fazer manter o asseio e a ordem na Pinacotheca, representando ao Director contra quaesquer abusos que ahi se commetterem.
>
> 3º. Impedir absolutamente a deslocação dos paineis, a aplicação sobre elles de vernizes, óleos, transparentes, ou qualquer outra cousa que os possa damnificar.
>
> 4.º Fazer sahir immediatamente da sala, prohibindo que tornem a nella entrar os que violarem qualquer dos preceitos acima declarados, os que procederem mal perturbando a ordem, e recalcitrando a suas observações.
>
> 5.º Observar e fazer observar as instrucções que o Director deve expedir para o melhor desempenho de suas obrigações.
>
> Art. 132. A Pinacotheca deve ser conservada sempre no maior asseio possivel **e será franqueada diariamente a qualquer pessoa, ainda mesmo estranha, que a quiser visitar**. (Brasil, 1856, p. 417-424, itálico no original, grifo nosso)

O pleito pela figura de um restaurador de quadros é tão antigo quanto a reivindicação por uma cadeira de história das belas artes. Remonta, assim, à gestão de Félix-Émile Taunay: como vimos no capítulo anterior, ao final de cada ano acadêmico, era função do diretor encaminhar à Secretaria de Estado dos Negócios do Império os respectivos

---

[530] Ainda no mesmo texto, o reformador descreve os meios para que se obtivessem os recursos necessários à realização da empresa, confirmando, inclusive, o que escreve Moreira de Azevedo sobre a ausência de janelas no edifício: "Como para a reorganização da Academia das Belas-Artes e seu regular andamento se faz necessário um aumento no edifício, tomo a liberdade de expor aquí o que penso a respeito, e como mais um meio de sua pronta realização.
Da verba dos quarenta contos, concedidos para o aumento da rua Leopoldina, se tirarão vinte e quatro para o prolongo do andar superior da Academia, sem o qual não é possível o bom desempenho do nôvo programa dos estudos: [...].
[...]
Com os dezeseis contos que restam, se pode começar a Pinacoteca **no terreno que se acha à direita da Academia, e com mais alguma coisa se acabará o seu exterior, visto não ter portas, nem janelas, e apenas uma entrada pela rua de São Jorge**. (Porto-alegre, 1932, p. 610-611, grifo nosso)

[531] A outra menção à pinacoteca aparece, de forma breve, no *Título VII* dos mesmos estatutos, que versa sobre as exposições públicas. Descreve-se, ali, que seriam tais exposições realizadas "[...] no salão da Pinacotheca, [...]." (Brasil, 1856, p. 411).
Sabe-se que o referido posto foi ocupado por Carlos Luiz do Nascimento (1812-1876), antigo aluno da Aiba, nomeado pelo próprio Porto-alegre. Trata-se, assim, do primeiro artista restaurador e conservador oficialmente reconhecido no Brasil. Sua biografia foi estudada por Bruno Perea Chiossi (2024).

relatórios versando sobre as demandas, por parte da Congregação de Professores, acerca dos melhoramentos necessários à instituição. Dentre elas, a incorporação, ao quadro de pessoal da academia, de um restaurador de pinturas.

Do excerto destacado, vê-se bem que se trata de criar um espaço público para a exibição de arte, uma vez que a frequência à pinacoteca seria "[...] franqueada diariamente a qualquer pessoa, ainda mesmo estranha [...]" que a quisesse visitar – proposta pela primeira vez aventada na história da instituição[532]. Parece-nos que a empresa está vinculada tanto a uma concepção de história da arte quanto ao esforço de conservação desses bens, também públicos e, portanto, tomados como "monumentos nacionais".

São bastante escassas as informações acerca dos processos de concepção e execução do novo edifício. O levantamento da documentação acondicionada no Museu Dom João VI (Arquivo Histórico da EBA/UFRJ)[533] revela-nos que a primeira menção ao projeto aparece no dia 8 de novembro de 1854, quando Porto-alegre remete um ofício ao ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, Luiz Pedreira do Couto Ferraz, em que inclui a planta baixa e a elevação do edifício, acompanhadas de orçamento geral. O material havia sido preparado pelo professor de arquitetura, Job Justino de Alcântara.[534] A 13 de novembro, o ministro aprova o projeto e seu orçamento e incumbe Porto-alegre de dirigir, inspecionar e fiscalizar as obras.[535]

---

[532] Vale, aqui, retomar o projeto de Lebreton para a escola de artes e ofícios, que já previa a formação de um museu nacional e mencionava a proposta de uma "escola brasileira". Segundo Leticia Squeff (2012), Lebreton, por ter colaborado com Vivant Denon, estaria familiarizado com o conceito de "escola" ao vir para o Rio de Janeiro, citando-o já no projeto para o estabelecimento destinado ao ensino de artes e ofícios a ser implantado na cidade: "Além disso, seria dado, cada ano ou mesmo de dois em dois anos, aos pintores e ao escultor um quadro, um busto ou um baixo-relêvo a serem feitos para o Rei ou para a cidade. Seu preço e dimensões, bem como o assunto, seriam determinados. Tomar-se-iam estes assuntos, em geral, à história nacional. O gravador teria do mesmo modo uma prancha a gravar, que constituiria também propriedade do Gôverno ou da cidade, e poderia ser vendida em benefício da escola.
O arquiteto faria um projeto de monumento ou de edifício de utilidade pública, para idênticos proprietários, e que no presente ou no futuro pudesse ser executado.
Por êste meio bastante natural, cuja despesa não seria assustadora, a escola brasileira, desde o nascimento, iniciaria um Museu Nacional interessante, que se enriqueceria, cada ano, e logo se estenderia até a descrição pitoresca do país." (Em conformidade com o que transcreve Barata, 1959, p. 295-296)
E mais adiante: "É portanto necessário reunir quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas, como demonstração, ao mesmo tempo em que guiem e mesmo inspirem os professôres." (Em conformidade com o que transcreve Barata, 1959, p. 298)
Como vimos no capítulo anterior, o professor Mário Barata transcreveu o manuscrito e o publicou em edição de 1959 da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.

[533] Buscamos também informações nos relatórios dos ministérios do Império, Fazenda, Justiça, Agricultura e Relações Exteriores, sem que se encontrassem dados relevantes referentes à iniciativa.

[534] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; folha 31 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1956>. Acesso em: 12 jan. 2026.

[535] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; folha 42 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1978>. Acesso em: 12 jan. 2026.

Poucos dias mais tarde, a 17 de novembro, Porto-alegre parece ocupar-se intensamente da proposta. Envia três ofícios a Pedreira[536]. O primeiro deles informa que a obra seria realizada por empreitada, a quem a fizesse melhor e pelo menor preço, além de solicitar autorização para que Alcântara ficasse à frente dos trabalhos. As outras duas correspondências relacionam-se ao objeto celebrativo descrito no início desta seção: o diretor da Aiba convida Pedreira a assentar a pedra fundamental do novo edifício da "Pinacotheca Nacional"[537], em cerimônia a ser realizada no dia 2 de dezembro seguinte; solicita, além disso, que o ministro mandasse gravar uma medalha na Casa da Moeda. O destinatário responde favoravelmente a todas as demandas[538].

A 19 de dezembro, Araújo Porto-alegre informa ter-se realizado o concurso para a execução da obra, a que se haviam apresentado quatro concorrentes. A comissão responsável pelo certame era formada por ele próprio e pelo professor de arquitetura, mas também pelos colegas engenheiros José Joaquim de Oliveira e Ernesto Gomes Moreira Maia[539]. Consultara, também, o engenheiro Guilherme Schüch de Capanema (1824-1908). A partir do levantamento dos custos referentes à mão de obra e à compra de materiais, o grupo acaba por decidir-se pela entrega do trabalho ao concorrente que havia apresentado o maior preço: Antonio de Padua da Silva (?-?)[540]. A previsão de duração da obra era de seis meses e os serviços seriam executados por vinte e cinco contos de réis.[541]

---

[536] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; folha 43 (verso) e folha 44 (frente e verso). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1981>. Acesso em: 12 jan. 2026.

[537] A denominação "Pinacotheca Nacional" aparece pela primeira vez neste ofício. Os termos "Pinacotheca Nacional" e "Pinacotheca Imperial" são adotados, indistintamente, na documentação.

[538] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; folha 44 (verso) e folha 45 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1983>. Acesso em: 12 jan. 2026. De fato, o futuro visconde do Bom Retiro parecia confiar plenamente nas capacidades de Porto-alegre e nutria por ele profunda admiração. Além da relação profissional, os dois mantiveram estreita amizade, mesmo após o desligamento de ambos do projeto de reforma da Aiba, como revelam as cartas hoje salvaguardadas no acervo do MHN; coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Correspondência; sub-série Correspondência passiva – PLcrp.

[539] É possível que a seleção dos dois profissionais para integrar a comissão encarregada pelas obras da pinacoteca, ainda que se justifique pelo fato de serem ambos engenheiros militares, tenha aprofundado o mal-estar provocado pelo retorno de Porto-alegre ao estabelecimento, contribuindo para afastar o diretor dos demais professores da Academia.

[540] Praticamente nada se sabe sobre o vencedor do certame. Além dele, concorreram Raphael Ferreira Nunes (?-?), Luiz Hoxe (?-?) e Vicente Rodrigues (?-?).

[541] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; folha 49 (verso) e folha 50 (frente); folha 51 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1993>. Acesso em: 12 jan. 2026. Ata de sessão da presidência do diretor datada de 18 de novembro de 1854 aponta que a quantia total autorizada para ser despendida com a obra era de 29:228$000, isto é, vinte e nove contos duzentos e vinte e oito mil réis. Conferir: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; páginas 584 e 586. Disponível em:

No ano seguinte, a 3 de abril, Porto-alegre participa à Congregação de Professores ter pedido ao Governo Imperial a compra de vinte e quatro estátuas de gesso para ornamentação da pinacoteca[542]. E, ainda acerca dos aspectos decorativos da construção, solicita, a 30 de agosto, que os quatro artistas italianos que o governo imperial mandara contratar em Gênova para a província do Ceará, onde não mais poderiam ser úteis, fossem empregados na obra[543]. Existe, também no acervo do Museu Dom João VI, uma minuta desse ofício, mais extensa que a versão efetivamente enviada ao ministro, em que se descrevem as tarefas a serem incumbidas aos italianos:

> Os artistas Giudice e Antonini podem ser utilisados no adorno externo e interno da Pinacotheca, e os outros dous em desbastar os marmores dos bustos que vão entrar na decoração e historia do edificio.
>
> Giudice que é esculptor e estatuário **e tem as tradiçoens de uma escola antiga**, poderia optimamente cooperar com Antonini na execução das figuras e baixos relevos que entrão na composição da decoração geral; por que Antonini é um esculptor de ornatos muito habil, **e de quem já vi desenhos que attestão um pleno conhecimento do estylo de todas as epocas clássicas da architectura**.[544] (grifo nosso)

A 25 de setembro, registra-se a aprovação do pedido por parte do governo imperial[545]. A 1º de outubro, no entanto, através de ata de sessão da Congregação de Professores, sabe-se ter o governo rescindido o contrato celebrado com três dos artistas: Luigi Giudice (1826-1892), Andrea Antonini (?-?) e Benedeto Vinelli (?-?). Consequentemente, apenas um deles, Domenico Ricca (?-?), permaneceria no Brasil[546]. Trata-se da mesma sessão

<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=27985>. Acesso em: 12 jan. 2026.

[542] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6151 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856; páginas 642 e 643. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=28043>. Acesso em: 7 jul. 2025.

[543] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; folha 84 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=2062>. Acesso em: 12 jan. 2026.

[544] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Avulsos; doc. nº. 4343; grifo nosso. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=51283>. Acesso em: 12 jan. 2026.

[545] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; folha 84 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=2062>. Acesso em: 12 jan. 2026.

[546] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6152 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1856/1874; folha 12 (frente e verso). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=7975>. Acesso em: 12 jan. 2026. Alberto Martín Chillón, em sua tese de doutoramento, esclarece-nos acerca da presença desses artistas em território brasileiro: "Realmente importante resulta o motivo pelo qual o artista Luigi Giudice encontrava-se no Brasil, dado que em outros casos não está tão claro, e era este o domínio do mármore, seguindo os ideais de Porto-Alegre. O escultor Luigi Giudice nasceu em Genova no dia 1º. de setembro de 1826, e estudou na Accademia Linguistica 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,

em que Job Justino dá posse a Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive como professor da cadeira de pintura histórica, ato que leva Porto-alegre a solicitar a sua exoneração[547].

Outros documentos ajudam-nos na tarefa de reconstituição desse nosso primeiro museu de arte. A figura 84, fotografia tomada já em princípios do século XX, dá-nos ideia da implantação do novo edifício, de cuja fachada vê-se um pequeno trecho na figura 85. Aparecendo já com o sobrado erguido[548], revela-se-nos uma construção de formato retangular voltada para a rua de São Jorge, que ultrapassa o alinhamento da quadra em

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: [...].
Estes artistas, todos genoveses, seriam Luigi Giudice, estatuário, Andrea Antonini, escultor de ornatos, Domenico Ricca e Benedeto Vinelli. Uma vez que se demonstrou impossível a exploração das minas cearenses, ficaram sem ocupação." (Chillón, 2017, p. 70-71)
Mesmo com a rescisão do contrato, através do trabalho do professor Chillón, ficamos sabendo que, ainda na década de 1860, encontrava-se Giudice no Rio de Janeiro, uma vez que foi autor do frontão da Santa Casa de Misericórdia.

547 Mesmo com a saída de Porto-alegre do cargo, as obras para a construção da pinacoteca seguiram. Ainda em 1858 e 1859, por exemplo, atas de sessões da Congregação de Professores registram a celebração de novo contrato com Antonio de Padua da Silva para a conclusão dos trabalhos, bem como a autorização para que o novo diretor fizesse as despesas necessárias com a pintura lisa das portas e da parte interior do edifício. Conferir: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6152 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1856/1874; folha 17 (verso) e folha 21 (frente e verso). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=7986>. Acesso em: 12 jan. 2026.
Também sob a guarda do Museu Dom João VI, há uma série de manuscritos que permitem que se acompanhe o andamento das obras: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Avulsos; docs. nos. 1272, 3302, 4242, 4923, 4924, 4926. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=&pagfis=55569>. Acesso em: 12 jan. 2026.

548 Um relatório encaminhado ao ministério do Império por Ernesto Gomes Moreira Maia, vice-diretor da Aiba, referente aos resultados obtidos no ano de 1884, noticia a construção do sobrado da pinacoteca, com vistas a ampliar a capacidade das antigas galerias. "Para completar a restauração deste edifício e dar á Academia todos os commodos compativeis com a estreita área, em que foi construida, acaba V. Ex. de ordenar que no espaço ocupado pela Pinacotheca, da qual a má construcção ameaçava ruina e reclamava urgente concerto cuja despeza não seria menor de trinta contos de réis (30:000$000), **se levante um sobrado, como se fez no resto do edificio**: esta medida de alta economia, pois que com uma quantia comparativamente pequena **vai ter o palacio da Academia mais uma vasta galeria no mesmo plano das duas que já tem** e duas grandes salas no pavimento térreo, é prova de que para a Academia das Bellas Artes vão correr dias mais felizes e de que o Governo Imperial a tem tomado debaixo de sua proteção.
Até o fim do corrente anno estará esta obra concluida, despendendo-se com ella apenas sessenta contos de réis (60:000$000).
A reconstrucção do edifício em dois pavimentos nos anos de 1882 e 1884 havia custado duzentos quarenta e seis contos duzentos e dezesete mil setecentos e oitenta réis (246:217$780), comprehendidas as obras de esgoto, a pintura, os accrescimos provenientes principalmente da má construcção primitiva e de obras no pateo do Thesouro contiguo ao edificio, para dar luz e ar a uma das salas; com a de sessenta contos (60:000$) autorisada para a nova obra, que não é senão complemento da primeira, montará toda a despeza a trezentos e seis contos duzentos e dezesete mil setecentos e oitenta réis (306:217$780); em troca, porém, terá o Estado um vasto edificio em dois pavimentos, elegante e solidamente construido, satisfazendo por emquanto a todas as necessidades do Estabelecimento." (Brasil. Ministério do Império, 1885, p. 7-8, grifos nossos)
O professor Alfredo Galvão transcreve, em artigo publicado em edição de 1961 da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, uma série de documentos referentes a essas obras encampadas no edifício entre os anos de 1882 e 1884. Desse conjunto documental, destacam-se textos publicados por Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1899) em jornais da época, em que deixa evidente sua condenação da construção de um segundo pavimento para o edifício. O debate merece ser estudado, uma vez que permite identificar as diversas posições, à altura, referentes tanto à preservação dos monumentos históricos quanto ao problema da autenticidade.

que está inserida. Esta a razão para um imbróglio identificado em manuscritos pertencentes ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), em que se discute justamente sobre o desalinhamento da construção[549]. A 14 de abril de 1855 – recém iniciados, portanto, os trabalhos – um fiscal da freguesia do Sacramento, José da Rocha e Silva (?-?), noticia à Câmara Municipal da Corte o fato de a obra em terreno contiguo à Academia não dispor de licença municipal. Ao investigar o problema, teria ele sido informado de que, por tratar-se de obra da nação e dirigida por um engenheiro, seria a mesma licença dispensável. Poucos dias mais tarde, a 19 de abril, o diretor das obras municipais do primeiro distrito, Manuel da Cunha Galvão (?-?), informa tratar-se da construção da pinacoteca, que não seguia o alinhamento da rua de São Jorge. Um terceiro documento, também datado de 19 de abril, parece consistir em transcrição, pelo próprio Manuel da Cunha Galvão, dos argumentos apresentados com veemência por Porto-alegre para justificar e defender a solução de implantação do edifício. Caso o seja, trata-se do único documento de que se tem notícia em que o diretor da Aiba descreve alguns dos aspectos arquitetônicos da construção. Por esse motivo, optamos por transcrevê-lo integralmente no Apêndice H desta tese.

Figura 84: Jorge Kfouri; *Vista da Praça Tiradentes*; c. 1921; fotografia, impressão em papel de gelatina e prata; 12,2x17,3cm.

Fonte: Jorge Kfuri, coleção Gilberto Ferrez, acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/194527>. Acesso em: 13 jan. 2026. Intervenção realizada pela autora.

549 AGCRJ; Índice de Documentação textual da Subgerência de Documentação Escrita; volume 1; Instrução Pública – Escola de Belas Artes, sobre serviços do prédio da Academia e Escola e outros assuntos; não paginado.

Figura 85: Rodrigues & Cº. Editores e Proprietários; *Estátua em homenagem a João Caetano, na Escola Nacional de Belas Artes*; c. 1905; fotografia, impressão em papel de gelatina e prata; 7,5x15,5cm e 9,0x18,0cm.

Fonte: Rodrigues & Cº. Editores e Proprietários, acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/750745>. Acesso em: 13 jan. 2026.

Apesar de a documentação identificada não nos oferecer dados suficientes para analisar a organização espacial do edifício, as notícias sobre o que se propunha para sua ornamentação ajudam-nos a perceber as referências em que estariam assentados os novos salões expositivos. Quando afirma que Lugi Giudice desenvolvia seu ofício a partir das tradições de uma escola antiga e que Andrea Antonini conhecia o estilo das épocas clássicas da arquitetura, parece claro que Porto-alegre desejava que os novos espaços da pinacoteca fossem conformados a partir dos modelos da Antiguidade clássica.

Nossa suposição é reforçada ao retomarmos o diário que Porto-alegre manteve nos anos em que esteve à frente da Aiba, acondicionado no Museu Histórico Nacional (MHN). Nas páginas finais do caderno, encontramos a minuta de um ofício, datada de 19 de novembro de 1855 e escrita por Porto-alegre para circular entre os diversos professores da Aiba[550]. Trata-se de uma solicitação de ideias para a decoração da sanca do novo edifício:

> [...] tenho a satisfação de rogar a V.S.a o obsequio de estudar – qual o pensamento geral que convirá adoptar-se na decoração d'esta galeria, e qual a forma ou meio pratico na execução d'esta pintura, afim de que esteja em harmonia com o seu destino, – prevenindo-o de que **a ornamentação geral do tecto deverá ser toda de esculptura dourada e no estylo grego da melhor epoca**. (sublinhado no original, grifo nosso)

[550] Integralmente transcrita no Apêndice I desta tese.

A intenção era que se expusesse, na primeira sessão pública da Aiba, que contaria com a presença do ministro Pedreira, a melhor solução "[...] para que aquella obra [a pinacoteca] se torne digna da Munificencia Imperial, da Academia das Bellas Artes, e do nosso estado de civilisação." Ao que parece, entretanto, à exceção de João Maximiano Mafra, nenhum outro professor dignou-se a apresentar alguma proposta[551]. Fato é que as telas encomendadas na Europa, os quadros de autoria dos pintores da escola fluminense e as pinturas elaboradas pelos professores e estudantes da Aiba, expostas nos novos salões em construção, teriam de ser legitimadas pela presença dos antigos. Se, nos pontos artísticos apresentados aos professores naqueles mesmos meses para a criação do jornal *O Artista*, havia espaço para questionamentos[552], em um edifício solene como a "Pinachoteca Nacional" ou "Imperial" – tal como na nova sala de leitura – a lógica estava já determinada: era a arte antiga a origem, o fundamento que sustentaria e dotaria de sentido o que se produzisse depois dela. E toda esta produção deveria nela fixar seus olhos. A Antiguidade clássica seguiria sendo o eixo, o ponto central de que toda a arte que se quisesse ocidental – ou, nos termos do período, "civilizada" – deveria derivar.

Na folha seguinte à que está grafada a minuta, Porto-alegre registra breves notas biográficas sobre os pintores Francisco Pedro do Amaral (c.1790-c.1830) e Leandro Joaquim (c.1738-c.1798) – este último, citado na *Memoria*... – o que nos faz conjecturar que, ainda que assoberbado com os compromissos relacionados à direção do estabelecimento, não havia de todo abandonado suas pesquisas acerca do passado

[551] Na ata da quinta sessão pública da Aiba, realizada a 24 de abril de 1856, registra-se que o secretário Mafra propunha que se representassem "[...] nos oito longos quadros da sanca, os grandes fastos da arte." Porto-alegre propôs, encontrando apoio no corpo acadêmico, que fosse a ideia remetida às seções reunidas de pintura, escultura e arquitetura para que emitissem sobre ela um parecer. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6163 - Atas 1855/1869; não paginado. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=&pagfis=12128>. Acesso em: 13 jan. 2026.

[552] Referimo-nos, aqui, às já amplamente estudadas teses para debate, apresentadas pelo diretor ao corpo docente em sessão de 27 de setembro de 1855. Dentre os 30 pontos apresentados, destacamos o de número 15: "A architectura grega deve ser proscripta dos nossos templos ou modificada segundo as exigencias do culto? De todas as architecturas derivadas da antiga, qual será a que mais convem adoptar no Brasil?"; o 25: "Qual será a razão porque muitas Academias se tem tornado infructiferas e mesmo prejudiciais ás bellas-artes em differentes epocas e paises?"; o 26: "O estudo da Architectura classica, conforme o systema de muitas escolas será bastante para crear architectos uteis a todas as necessidades sociaes, ou deve elle entrar na educação artistica como entra o estudo dos classicos na litteraria?"; e, finalmente, o 29: "A ornamentação e decoração dos edificios, principalmente a executada pela pintura, em substituir os grotescos e arabescos pelos objectos da nossa naturesa americana; e qual tem sido a causa porque este caminho novo, apenas encetado por Mr. Debret, e Francisco Pedro do Amaral, nos seus ultimos dias, ainda não tomou o seu necessario e util desenvolvimento? N'esta nova estrada convirá abandonar inteiramente os exemplos da antiguidade na composição, ou conservar somente a harmonia das linhas ou a symetria, como base geometrica e inalteravel?". De fato, apoiando-se em uma filosofia da história que não admite a repetição, Porto-alegre parece dar-se conta da incompatibilidade de recorrer, no presente, ao que fizeram gregos e romanos. Ao mesmo tempo, porém, não se mostra disposto a renunciar à autoridade dos antigos. Conferir Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6163 - Atas 1855/1869; não paginado. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=12115>. Acesso em: 13 jan. 2026.

artístico brasileiro e que estas mesmas pesquisas estariam intimamente ligadas ao projeto da pinacoteca[553].

De fato, a organização do novo conjunto expositivo teve, certamente, de considerar o conceito de "escola", ensaiado por Porto-alegre mais de uma década antes em sua *Memoria...*[554]. Como vimos, o diretor da Aiba encomenda a obra magna de Luigi Lanzi ainda em 1854, simultaneamente, portanto, aos primeiros movimentos para a concepção do novo edifício. No documento correspondente, o artista escreve ao ministro Pedreira relatando a lista de publicações encomendadas, entre as quais "A História da Pintura na Itália" – assim grafada – de autoria do abade italiano[555].

Leticia Squeff (2012) explica-nos que este historiador da arte, arqueólogo e filólogo italiano publicou em Florença, em 1788, uma primeira edição da sua *Storia pittorica della Italia*, que mais tarde seria ampliada. O livro resulta de sua experiência na reorganização da Galleria degli Uffizi, a partir de 1775, que conduziu na posição de vice-diretor. Até então, quadros de diferentes tradições eram expostos conjuntamente, a partir do contraste entre gêneros, com a intenção de despertar no observador o encantamento dos sentidos e o afloramento das emoções. Lanzi adotou na Uffizi o modelo da "*galleria progressiva*"[556], em que a disposição cronológica e sequencial dos

[553] Apesar de noticiar na *Iconographia* que "Durante os annos de 54 e 55, não me foi possivel tocar nos meus papeis, e nem tão pouco juntar um só verso a uma obrinha que me suavisa a vida nas horas em que n'ella trabalho, porque n'essas horas me iludo, e creio que ainda sou artista." (Porto-alegre, 1856, p. 359).
Francisco Pedro do Amaral será, justamente, uma das três personagens incluídas no artigo, ao lado do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e do mestre Valentim da Fonseca e Silva, ou seja, três homens negros. As anotações que localizamos consistem, ao que parece, em material preparatório para o escrito que, lembremos, vem a público no ano de 1856, também pela *Revista do IHGB*.

[554] Entre a escrita da *Memoria...* e a conformação da pinacoteca enquanto diretor da Aiba, Porto-alegre teria já assumido a função de "museólogo" *avant la lettre*. Paula Ferrari recorda-nos que "A partir de 03 de fevereiro de 1842, o Museu Nacional foi dividido em quatro secções regulamentadas. Porto-alegre ficou responsável pela quarta, de 'Numismática, artes liberais, arqueologia, usos e costumes das nações antigas e modernas', utilizando os conhecimentos adquiridos com Nibby e Lenoir para organizá-la." (Ferrari, 2009, p. 10). A mesma autora recorda-nos do emprego das expressões "escola baiana" e "escola mineira" em outros textos de Porto-alegre, para além da *Memoria...*, revelando que um primeiro critério ordenador, para o estudioso, seria o geográfico.

[555] Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 – Correspondências Recebidas 1852/1855; folha 31 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=1956>. Acesso em: 13 jan. 2026. Squeff (2015) recorda-nos que Porto-alegre faz menção a Luigi Lanzi no artigo *Exposição de 1843*: "Em geral a exposição publica foi brilhante para o paiz; o concurso do publico numeroso, e o seu juízo acertado; porque entre nós não vagam ainda na massa geral dos cidadãos certas maximas, como na Europa, que servem muitas vezes de prisma, atravez do qual se vém as obras da arte: estas maximas, **como diz Lanzi**, quando são mal comprehendidas, engendram prejuizos que se tornam muitas vezes em doutrinas errôneas, e precipitam as escolas nesses delirios de que foi victima os dous seculos passados, e de que a França foi ameaçada e soffreu cruelmente com a mania romântica." (Porto-alegre, 1844, p. 150, grifo nosso)

[556] Experimentado antes pelo padre franciscano Carlo Lodoli (1690-1791), em sua coleção privada estabelecida na cidade de Veneza e, mais tarde, pelo erudito Scipione Maffei (1675-1755) – que conhecia Lodoli – no chamado Museo Lapidario, em Verona (*Museum Veronense*). O método será também ensaiado por Francesco Algarotti para o museu de Dresden: "Galleria 'progressiva' disposta nell'abitazione veneziana del Lodoli secondo un ordinamento didattico che, aprendo al nascente interesse documentario e storico per i primitivi e per la pittura precinquecentesca, intendeva illustrare il progresso e le peculiarità delle scuole italiane. Algarotti, pur indifferente al recupero dei primitivi, dilata l'esperimento del Lodoli, proponendo per

conjuntos de telas institui uma história da pintura desde o tardo-medievo e início do Renascimento, isto é, desde aqueles artistas considerados precursores[557], até as obras mais recentes, estabelecendo-se aí os princípios do que se pode tomar como o museu "moderno". Passa-se, então, a reivindicar a validade das escolas regionais.

De fato, seguindo a pista deixada por Sonia Gomes Pereira (2016), notamos, em consulta ao catálogo da Exposição Geral de 1859, uma lista descritiva de 109 telas, que correspondem a "parte da collecção de quadros antigos da Academia." (Noticia, 1859, p. 23), algumas das quais já restauradas pelo conservador da pinacoteca. Sempre que o autor da obra é conhecido, registra-se a escola a que ele pertence. Assim, estão presentes representantes das escolas veneziana, napolitana moderna, romana, de Vandick, bolonhesa, genovesa, francesa, de Parma, espanhola, flamenga, holandesa, inglesa, lombarda e, finalmente, da "Escola Brasileira primitiva" (Noticia, 1859, p. 39). A única tela pertencente a essa categoria é a *Imaculada Conceição*, de Manuel Dias, hoje intitulada *Alegoria à Nossa Senhora da Conceição* e pertencente ao acervo do MNBA, como a própria Sonia Pereira havia já apontado (Figuras 86A e 86B). Constatamos, no entanto, que Porto-alegre a menciona na biografia que dedica a seu autor, publicada na *Revista do IHGB* em 1848, informando que, nesta época, ela já pertencia ao acervo da Aiba. Logo, não foi ele o responsável por sua aquisição.

Ainda do estudo do catálogo, percebemos uma seção dedicada a descrever especificamente as obras exibidas na pinacoteca. Parte significativa delas parece ter sido cedida temporariamente por artistas e colecionadores para integrar a exposição anual. Assim, mesmo que, eventualmente, sejam registradas, no documento, as escolas a que pertencem as pinturas, os parâmetros para sua distribuição nas salas parecem ter sido

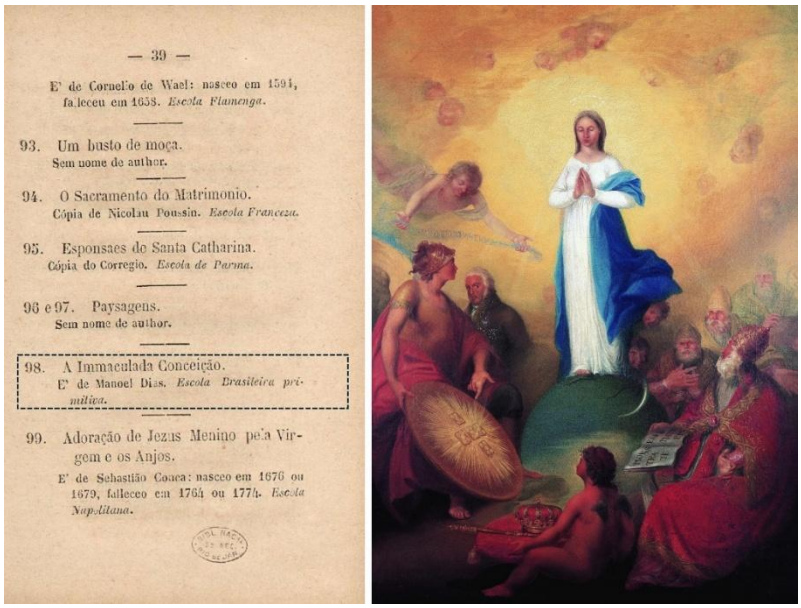
il Museo di Dresda, in mancanza di una tradizione artistica locale, un confronto delle diverse scuole nazionali europee. Si tratta in conclusione di una campagna ragionata di acquisti di valenza essenzialmente museologica perché condotta secondo modalità di ordinamento e di seriazione didattica dei diversi reperti. Questo mi sembra che sveli come nella mente dell'Algarotti la programmazione dei contenuti procedesse di pari passo con una riflessione, meditata e approfondita nel corso del tempo, sull'assetto e sullo stile dell'organismo architettonico che li contiene." (Benedicts, 2015, p. 79-80). Recordemos que, durante sua carreira diplomática, Araújo Porto-alegre residiu em Dresden, mais especificamente, entre os anos de 1860 e 1866, quando se desloca para Lisboa, onde falece. Alguns registros da visita à pinacoteca dos antigos mestres, já então reformada por Gottfried Semper (1803-1879), encontram-se em arquivos brasileiros. No arquivo do IHGB, está *O Museu de Dresde*, manuscrito incompleto em que o artista descreve o edifício e comenta sobre seu acervo (arquivos privados; Manuel de Araújo Porto Alegre; lata 653; pasta 4). No MHN, há um documento semelhante, intitulado *Museu de Dresda – Duas palavras sobre o novo edifício* que, apesar de versar sobre o mesmo assunto, parece mais "acabado" que o anterior (coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Produção Intelectual - Plpi; notação PLpi137 - 039701; sem lugar e sem data). Não conhecemos, porém, relatos textuais de sua passagem por Florença quando realizou o Grand Tour. Tampouco sabemos se, em seus anos de formação, já conhecia o trabalho de Lanzi.
Vale, por fim, mencionar que Grandjean de Montigny visitou o museu de Scipione Maffei em Verona, quando de sua passagem pela Itália. Comprova-o o desenho de sua autoria intitulado *Mercado e museu do Marquês de Maffei em Verona, Itália, 1801/1805*, pertencente hoje à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, número de registro 8837.

[557] Revela-se, nessa postura, uma busca pelas origens: as obras de Giotto (?-1337), Masaccio (1401-1428), Gentile da Fabriano (1370-1427) e de outros pintores do primeiro Renascimento italiano são redescobertas no Settecento. Até então, ainda não eram objeto de colecionismo.

sua autoria e a coleção que integravam. Esta suposição é corroborada ao consultarmos uma notícia sobre a exposição geral saída a 21 de março de 1859 em edição do *Jornal do Commercio*[558]. Informa-se estarem em exibição no novo espaço, em conformidade com o que consta do catálogo, quadros pertencentes, por exemplo, às coleções do Imperador, do comendador José Tomás de Oliveira Barbosa (1803-1888), de Domingos José de Oliveira Mello (?-?), entre outros. Além disso,

> Nota-se mais dous retratos pintados pelo Sr. Carlos Luiz do Nascimento [o conservador e restaurador da pinacoteca], [...] uma bella paisagem pelo Dr. Muller, e um estudo de mato do Brasil pelo Sr. Motta; três bellas paisagens do Sr. Linde. Os Srs. Moreaux, Bauch, e dous discípulos da academia, os Srs. Silva Manoel e Delphim, contribuirão tambem para a exposição. O Sr. Moreaux sempre o fez, e é artista muito conhecido. (Jornal do Commercio, 1859, p. 1)

Figuras 86A e 86B: *Noticia do palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e da Exposição de 1859*; 1859; p. 39. Manuel Dias de Oliveira, dito o Brasiliense; *Alegoria à Nossa Senhora da Conceição*; 1813; óleo sobre tela; 127,0x92,5cm; assinada *Oliv.ra Braz.ce Inv. P. Rio A. 1813.*



— 39 —

E' de Cornelio de Wael: nasceo em 1594, falleceu em 1658. *Escola Flamenga.*

93. Um busto de moça.
Sem nome de author.

94. O Sacramento do Matrimonio.
Cópia de Nicolau Poussin. *Escola Franceza.*

95. Esponsaes de Santa Catharina.
Cópia do Corregio. *Escola de Parma.*

96 e 97. Paysagens.
Sem nome de author.

98. A Immaculada Conceição.
E' de Manoel Dias. *Escola Brasileira primitiva.*

99. Adoração de Jezus Menino pela Virgem e os Anjos.
E' de Sebastião Coaca: nasceo em 1676 ou 1679, falleceo em 1764 ou 1774. *Escola Napolitana.*

Fontes: Respectivamente: Noticia, 1859, p. 39. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon395126/icon395126.html#page/1/mode/1up>. Acesso em: 13 jan. 2026. E acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Instituto Brasileiro de Museus, Ministério da Cultura (MNBA/Ibram/MinC); fotografia de Fernando Chaves.

[558] O mesmo informe dedica algumas poucas linhas a descrever o novo edifício da pinacoteca: "O tecto da pinacoteca espera a volta do Sr. Victor, pensionista em Pariz, que é quem a deve pintar.
Na sala da pinacoteca a luz se derrama o mais convenientemente para que se possão apreciar todos os quadros expostos, o que não se observa em uma só das outras salas da academia.
Estou certo que d'ora avante ninguém mais se lembrará de zombar da pinacoteca.
Nota-se o bello efeito do Apollo de Belvedere no nicho da pinacoteca, [...]." (Jornal do Commercio, 1859, p. 1)
No excerto transcrito, alguns pontos se destacam. O primeiro deles é a informação de que Victor Meirelles, então em período de formação na Europa, estaria encarregado de realizar a pintura para o teto do novo espaço, conforme afirma Cybele Vidal Fernandes (2001). O segundo é a menção às críticas que o projeto recebeu, fruto de resistência por parte dos setores liberais a seu caráter artístico, considerado de menor importância para o desenvolvimento do país. Por fim, sublinhamos a indicação da existência de uma cópia do Apolo do Belvedere em um nicho no novo espaço, o que reforça nossa hipótese de um persistente tributo, em sua concepção, à tradição artística greco-romana.

Assim, o que conjecturamos é que, uma vez encerrada a exposição, as salas da pinacoteca passariam a abrigar a "collecção de quadros antigos da Academia", onde aparece, de forma mais evidente, o conceito de "escola" e a referência a uma "Escola Brasileira primitiva", com o trabalho de Manuel Dias de Oliveira. Tendo deixado o cargo prematuramente, não pode Porto-alegre concluir o seu intento, mas suas ações abrem caminho, segundo Leticia Squeff (2012), para a conformação da chamada "Coleção Escola Brasileira"[559], cuja oficialização dá-se pouco mais de duas décadas mais tarde, na Exposição Geral de 1879.

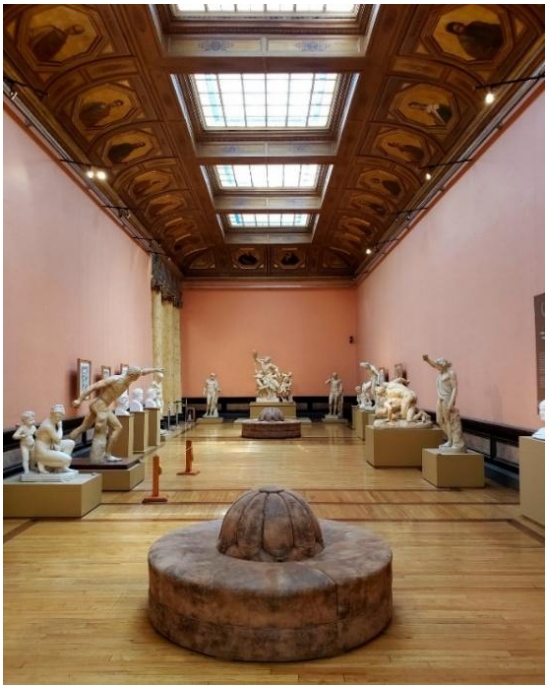
UMA GALERIA PARA OS "ANTIGUOS PINTORES MEXICANOS"

Se, como vestígio do edifício da primeira pinacoteca pública no Brasil, resta-nos apenas uma medalha comemorativa diante de sua injustificada demolição nos anos de 1937 e 1938, as galerias de San Carlos seguem de pé. Seguem cumprindo seu papel museológico, ainda que, nelas, já não mais se exibam as mesmas obras do passado e que algumas salas tenham deixado de servir à essa função original. Diferentemente da perda histórica irreparável que significou o arrasamento da edificação desenhada por Grandjean de Montigny e, com ela, da construção que abrigou a "Pinacotheca Nacional" ou "Imperial", no caso mexicano, ainda é possível percorrer algumas das antigas galerias e, ao fazê-lo, perceber a ambiência concebida pelo professor Cavallari e seus colegas acadêmicos para abrigar o que poderíamos classificar como o primeiro museu público de arte do país (Figura 87). Ali, ainda podem ser apreciadas as velhas claraboias, que garantem a iluminação natural do espaço e deixam as paredes livres para a exibição das telas, as sancas decoradas com retratos de personagens ilustres[560] e as colunas jônicas revestidas em mármore. Espaço representativo de uma nova sociabilidade burguesa, é certo, mas também espaço inaugural de investigação e reflexão – para além dos muros da Academia, abastecendo uma crítica nascente nos jornais – acerca da forma que poderia tomar uma verdadeira arte nacional.

[559] Cabe a nota de que o termo "Collecção Nacional" é adotado desde a administração de Félix-Émile Taunay, quando é demandada ao ministério do Império a criação da posição de conservador-restaurador, conforme documentação consultada no acervo do Museu Dom João VI.

[560] Elizabeth Fuentes Rojas (2018) informa-nos que as personagens que se retrataram nas sancas foram propostas por Pelegrín Clavé e a execução da tarefa ficou a cargo de seu discípulo Ramón Sagredo (1834-1873), contando, é provável, com intervenções do professor.

Figura 87: Vista atual da Galería Pelegrín Clavé, no edifício da antiga Academia de San Carlos.



Fonte: Perfil da UNAM no Facebook. Fotografado por Enrique Salmerón. Imagem publicada em 30 set. 2019. Disponível em: <https://web.facebook.com/photo.php?fbid=2439163476149254&id=125299054202386&set=a.307194229346200&locale=ku_TR&_rdc=1&_rdr#>. Acesso em: 13 jan. 2026.

Antes da formação e abertura das galerias públicas de pintura em San Carlos, houve já esforços para a organização de um primeiro museu em território mexicano. Hernández-Durán (2017) recorda-nos que a fundação do Museo Nacional de México remonta a 1825, logo após, portanto, o reconhecimento da independência do país pela Espanha, através do tratado de Córdoba, assinado no ano de 1821. Mesmo ano em que, convém recordar, a Academia teve suas atividades interrompidas em decorrência da difícil situação política, econômica e social do país. O processo de organização de um museu nacional[561] foi capitaneado pelo político, empresário e historiador Lucas Alamán (1792-1853), que, como vimos, converteu-se em uma das figuras mais destacadas na tarefa de institucionalizar o passado mexicano no pós-independência, conforme afirma Juana Gutiérrez Haces (1995). Contemporâneo de Bernardo Couto, integrou aquela geração que assentava no passado seu projeto de país: também Alamán foi um dos promotores da reabertura, quando o México alcançava sua soberania, do Archivo General y Público

[561] A origem do Museu Nacional está no chamado Gabinete de Historia Natural, estabelecido ainda em finais do século XIX a partir da presença de uma comissão de naturalistas enviada pelo rei Carlos III como parte das reformas ilustradas burbônicas naquele momento promovidas em todo o império espanhol. Sua tarefa era conhecer e divulgar a flora, a fauna e os recursos minerais da Nueva España. No século XX, a instituição converter-se-ia nos atuais Museu de História Natural e Museu Nacional de Antropologia.

de la Nación, fundado em fins do século XVIII como Archivo General de la Nueva España[562].

Quanto à Academia, o primeiro documento localizado que interessa à nossa investigação anuncia, já em março de 1821, a intenção do seu então presidente, Andrés de Mendívil (?-?), de levar algumas das obras de pintura que compunham o espólio dos conventos suprimidos em decorrência das ações de secularização promovidas pela corte espanhola para o estabelecimento[563]. Para tanto, sugere que, aos professores de San Carlos, permita-se a análise dessas pinturas, de maneira a verificar-se sua qualidade e, assim, definir quais delas deveriam ser realocadas. Dado o reconhecimento da independência do país e a interrupção das atividades da instituição de ensino naquele mesmo ano, é muito pouco provável que o propósito tenha sido levado adiante.

A meados do século, a intenção de ampliação das coleções de pintura e escultura está patente no decreto nº. 2686, de 2 de outubro de 1843, que define a reorganização da Academia[564]. O documento, promulgado pelo presidente Antonio López de Santa Anna, não faz qualquer referência, entretanto, à criação de uma galeria dedicada a reunir as obras produzidas pelos pintores do período de vice-reino. Define-se que novos objetos didático-artísticos deveriam ser adquiridos através de concurso para a aquisição de trabalhos de artistas sediados em Roma, sinalizando-nos a permanência da centralidade da cidade italiana como referência não somente para o ensino mas também para a

[562] Na extensa e completa investigação acerca das intervenções por que passou o edifício sede da Academia que nos apresenta Elizabeth Fuentes Rojas no primeiro capítulo do seu *Historia gráfica: fotografías de la Academia de San Carlos* (2018), há referência a um projeto idealizado pelo mesmo Lucas Alamán que, ao assumir o Gabinete do Triunvirato, em 1829, define como pauta de trabalho a formação dos cidadãos por meio da educação. San Carlos é entendida como central para a realização do intento, uma vez que, para além das escolas, era preciso tomar como instrumentos educativos as obras de arte, as antiguidades e os elementos de história natural. É assim que o historiador propõe unir, no antigo edifício da Inquisição, a Academia de San Carlos e o Museu Nacional. O plano foi comissionado ao arquiteto e acadêmico de mérito Joaquín Heredía e, ainda hoje, no arquivo da instituição, há desenhos a ele relacionados. Cabe, também, assinalar que a postura historiográfica de Lucas Alamán é cuidadosamente estudada por Ray Hernández-Durán (2017).

[563] Há autores que recuam o procedimento a finais do século XVIII. Elizabeth Fuentes Rojas afirma: "La adquisición de este valioso lote de obras coloniales se debió a una orden del Rey Carlos III, por medio de la cual las obras pictóricas procedentes de los conventos suprimidos pasaron a enriquecer el acervo de la Academia desde el año de 1782." (Rojas, 2018, p. 108) Já segundo Hernández-Durán (2017), a prática de aquisição, pelo Estado, de bens pertencentes à Igreja tem início ainda em 1767, quando da expulsão dos jesuítas.
De todo modo, a 9 de outubro de 1820, o rei Fernando VII (1784-1833) da Espanha decreta uma lei que suprime as ordens monacais e determina um novo arranjo para os conventos dos clérigos regulares. Sobre o tema, conferir García, 2018. Quanto ao documento mencionado, foi ele localizado no Archivo General de la Nación (AGN); Fondo Justicia Eclesiástica; volume 1; expediente 25.

[564] Dois meses mais tarde, o decreto nº. 2725, de 16 de dezembro de 1843, determinaria que a renda da Lotería Nacional passasse a ser administrada pela instituição de ensino das belas artes. Conferir: México, 1976B. Nesta data, ocupava o posto de presidente substituto da República o general Valentín Canalizo (1794-1850) (La Lotería de la Academia de San Carlos..., 1986-1987). É preciso registrar que, quando da realização da reforma, mantiveram-se vigentes os primeiros estatutos, publicados em 1785 (Real Academia de San Carlos de Nueva España, 2004).

produção de arte em meados do Oitocentos[565]. O mesmo decreto determinava a compra e reforma do antigo edifício do hospital del Amor de Dios, onde, desde o século XVIII, estava sediada a instituição:

> 6. Para formar una buena galería de pinturas y aumentar la de escultura, promoverá por medio del ministro mexicano en Roma, el que allá se abra un concurso anual á nombre del gobierno de la República, ofreciendo un premio de consideración por el mejor cuadro, y otro por la mejor escultura que se presenten, con la condicion de recoger las obras premiadas para remitirlas á la academia.
>
> 7. La academia remitirá anualmente como instruccion al ministro mexicano, el objeto que debe representar el cuadro y la estatua que se deban premiar.
>
> [...]
>
> 9. La tercera parte del fondo con que se dote á la academia, se dedicará exclusivamente á la compra del edificio que hoy ocupa, y á su reparación y ornato, digno del objeto á que está destinado.[566] (México, 1876A, p. 617-618)

Durante o terceiro mandato do presidente José Joaquín de Herrera (1792-1854), que significou a restituição da ordem legal após décadas de ininterrupta agitação, um primeiro requerimento é encaminhado às entidades eclesiásticas para o envio, a San Carlos, de pinturas sob sua propriedade. Datado de abril de 1849 e assinado pelo então ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos, José María Durán (?-?), o documento deixa ver que, ao governo central, interessava apenas uma parcela específica desses bens. De acordo com o ofício, o presidente da República desejava:

> [...] establecer em esta[?] casa [Academia de San Carlos] un conservatorio de las mejores obras en pintura, así originales como copiadas de los **clasicos, pertenecientes á las Escuelas de Italia y Espanã**, qe. son de los q. mas abunda nuestro pais, S.E. ha dispuesto qe. así se verifique como qe. los alumnos adquirirán el conocimiento mas profundo del arte y un gusto mas depurado por el estudio en tales modelos.[567] (grifo nosso)

[565] O decreto determinava também que, uma vez estabelecido número suficiente de artistas no México, o concurso seria para aí trasladado. Apesar destas definições, o concurso jamais foi aberto, nem em Roma e nem na capital Mexicana. (La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos..., 1986-1987)

[566] "6. Para formar uma boa galeria de pinturas e aumentar a galeria de esculturas, promoverá, através do ministro mexicano em Roma, a abertura de um concurso anual em nome do governo da República, oferecendo um prêmio considerável para a melhor pintura e outro para a melhor escultura apresentada, com a condição de recolher as obras vencedoras para enviá-las à academia.
7. A academia enviará anualmente, como instruções ao ministro mexicano, o objeto que deverá representar a pintura e a estátua a serem premiadas.
[...]
9. A terça parte do fundo de que a academia é dotada será dedicada exclusivamente à aquisição do edifício que atualmente ocupa, e à sua reparação e decoração, dignas do objeto a que se destina." (Tradução livre da autora)

[567] "[...] estabelecer nesta casa [Academia de San Carlos] um conservatório das melhores obras em pintura, tanto originais quanto copiadas dos clássicos, pertencentes às Escolas de Itália e Espanha, que são o que mais abunda em nosso país, Sua Excelência dispôs que assim se verifique como os alunos adquirirão conhecimento mais profundo da arte e um gosto mais depurado através do estudo de tais modelos." (Tradução livre da autora). Conferir AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 23; expediente 5470.

Em conformidade com o comunicado, para além da tarefa didática, o conservatório funcionaria como lugar de proteção das obras, então alojadas em igrejas e conventos, onde sua integridade estaria ameaçada tanto pelos recorrentes conflitos de fundo político quanto pelo desconhecimento de sua relevância artística e consequente menosprezo de seu valor. O critério primordial para a seleção das pinturas, no entanto, seria a sua procedência estrangeira, uma vez que o pertencimento à "escola" italiana ou espanhola era condição indispensável para que pudessem integrar o conjunto a ser resguardado no novo conservatório. Assim, não estava ainda colocada, em finais dos anos de 1840, a intenção de recolhimento e proteção das pinturas de autoria dos mestres nacionais.

Os documentos descritos evidenciam, em nossa interpretação, a mudança de paradigma que significaria, poucos anos mais tarde, a atividade curatorial conduzida por José Bernardo Couto. De fato, entender as pinturas coloniais como objetos de arte merecedores da atenção dos estudantes e do público geral foi uma manobra – ou deslocamento – historiográfica que exigiu a flexibilização tanto de valores quanto de premissas teóricas, sobretudo em se tratando de uma empreitada levada adiante por um acadêmico cuja formação, como vimos, fora acentuadamente classicista. Não é estranho, portanto, que o projeto museológico-museográfico exigisse, para a sua consolidação, o documento textual.

A extensa troca de correspondências entre a direção de San Carlos e prelados de comunidades eclesiásticas foi já cuidadosamente estudada pelos professores Abelardo Carrillo y Gariel[568] (1950) e Hernández-Durán (2017). É preciso, porém, registrar que, a partir de 1855, José Bernado Couto, já então presidente da junta diretiva da Academia, passa a conduzir o processo [569], entrando em contato com as ordens religiosas estabelecidas na capital e em cidades próximas para solicitar pinturas elaboradas durante o período de vice-reino [570]. É a partir daí que começa, efetivamente, a se constituir a coleção denominada "antigua escuela mexicana". As obras que compunham o novo acervo haviam sido recebidas através de doações, trocadas por cópias, compradas,

[568] Abelardo Carrillo y Gariel (1898-1976) foi historiador da arte vinculado ao Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Foi um dos maiores conhecedores da pintura desenvolvida no período de vice-reino.

[569] Ray Hernández-Durán (2017) considera que o projeto museológico não foi concebido por Bernardo Couto sozinho. O mais provável é que os membros da junta diretiva estivessem também envolvidos na empresa. O professor indica que a junta era composta, em 1843, por José Joaquín Pesado, Luis Gonzaga Cuevas (1799-1867), Urbano Fonseca (1802-1871), Tomás Pimentel (?-?), Lucas Alamán e Manuel Carpio (1791-1860). Infere também que ao menos parte destes mesmos nomes compusessem a comissão em 1855. Documento localizado no Archivo General de la Nación (AGN), entretanto, sugere que, em 1857, a junta estaria composta por "Couto, Muñoz Ledo, Duran (don J. M.a), Arango, Cuevas, Florez (don Joaquin), Landa, Mier y Teran." Conferir AGN; fondo Instrucción Pública y Bellas Artes (1ra. serie); caixa 1; expediente 10. De fato, como anteriormente afirmamos, estamos diante de empreitada ambiciosa, necessariamente realizada em equipe.

[570] Isaías Guerrero (2000) registra que Couto troca cartas com os padres agostinhos, franciscanos, do Oratório de San Filipe Neri, do Convento de San Diego, do Colegio de Santiago. As correspondências seguem até o ano de 1858.

expropriadas ou resgatadas dos escombros. Segundo o estudioso estadunidense, a primeira versão da galeria dedicada à antiga pintura nacional foi instalada entre os anos de 1855 e 1857[571], com uma expansão entre 1860 e 1861, à frente da qual esteve, acrescentamos, Francesco Saverio Cavallari. É justamente durante este segundo movimento de remodelação que se passa o *Diálogo*.... Ao longo do século XX, a coleção se dispersa: parte significativa é incorporada ao acervo da chamada pinacoteca Virreinal de San Diego, primeiro, e do Museu Nacional de Arte (MUNAL), mais tarde.

Retomemos o relatório datado de 15 de março de 1862 e assinado por "El Ingº Arqº Dr. Javier Cavallari", a que nos referimos no capítulo anterior e no qual o professor de arquitetura descreve detalhadamente as intervenções realizadas no edifício da Academia e por ele conduzidas desde 1859[572]. Nele, não há menção à galeria dedicada à pintura mexicana antiga e nenhum indício de que o arquiteto tenha se envolvido em debates museográficos aparece. Afirmar que Cavallari não tenha participado dessas discussões parece-nos, entretanto, precipitado. Em um esboço de ofício a ser encaminhado a José Bernardo Couto datado, ainda, de abril de 1858, o professor desenha um regulamento para as classes de arquitetura. No sétimo artigo proposto, determina que: "Los profesores de las clases de Arquitectura juntamente con el Director arreglarán la disposición de las salas de Exposición."[573] Para mais, a pesquisadora Fuentes Rojas (2018), em sua análise sobre "los santuarios de las artes", como eram conhecidas na imprensa as galerias de San Carlos, dá-nos conta de que Cavallari e Clavé trabalharam lado a lado, planejando os detalhes ornamentais dos novos salões de exibição. De fato, parece-nos pouco provável que uma figura tão respeitada por seus pares como foi Cavallari, tendo estado à frente das obras, figurado como personagem do *Diálogo*... e atuado em conjunto com o mestre de pintura da Academia, tenha renunciado a emitir considerações sobre a ação

[571] Vale a observação de que o documento mais antigo que localizamos acerca do tema é um ofício da Secretaría de Fomento destinado ao presidente da junta diretiva de San Carlos e datado de 28 de junho de 1856, comunicando a autorização do orçamento para a reparação e construção de galerias na Academia. Conferir AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 24; expediente 5660.
Em artigo publicado no periódico *El siglo diez y nueve* a 3 de fevereiro de 1858 sobre a décima nona exposição de belas artes realizada na Academia de San Carlos, a imprensa elogia a iniciativa de organização da galeria dedicada aos antigos pintores: "Felizmente, la junta superior de gobierno de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, ha comprendido, aunque bien tarde por cierto, cuán útil y conveniente será no solo a los alumnos que cursan en ese importante establecimiento, sino a los artistas todos, **ver reunidas en un solo local esa multitud de cuadros originales y preciosas copias que existen abandonadas en los conventos y que más tarde desaparecerán por mil motivos, y al efecto ha destinado un espléndido salón para colocar esos tesoros del arte** que brotaron del pincel infatigable de Cabrera, Zendejas, Juárez, Páez, Ibarra, Caro, Rodríguez, Alconedo y Julián Ordonel." (Em conformidade com o que transcreve Prampolini, 1997A, p. 485, grifo nosso)
[572] AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 148; expediente 10474. Integralmente transcrito no Apêndice E desta tese.
[573] "Os professores das classes de Arquitetura, juntamente com o Diretor, arranjarão a disposição das salas de Exposição." (Tradução livre da autora). AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 43; expediente 6679.

museográfica em curso[574]. Onde se posicionaria cada galeria de pintura e por quê? São questões que muito provavelmente foram por ele discutidas com Couto e com os membros da própria junta diretiva.

Hoje, sabe-se que duas salas estavam dedicadas à "antigua escuela mexicana", ambas localizadas no primeiro pavimento do edifício, dentro do perímetro da casa voltada para o callejón del Amor de Dios há pouco adquirida. A partir de um croqui localizado na coleção de desenhos da antiga Academia (Figura 88), sem assinatura[575], mas cuja data aproximada equivale ao período da reforma, compreendemos que a primeira delas estava posicionada junto à escadaria de acesso ao andar superior, enquanto a segunda (ou "2ª galeria mexicana", conforme grafado no desenho) era contigua à primeira e se comunicava, também, com a galeria de pinturas europeias.

Uma planta baixa desenhada por Manuel Francisco Álvarez em 1906 apresenta-nos a compartimentação do pavimento superior do imóvel no ano de 1860 (Figura 89). Trata-se, portanto, de registro precedente à finalização dos trabalhos de reforma do edifício, mas que nos anuncia como se propunha distribuir as galerias. Da leitura do desenho, infere-se que o visitante que chegasse ao pavimento superior através da escadaria principal, iniciaria seu percurso justo pelas salas dedicadas à pintura mexicana antiga, alcançando, em seguida, a galeria de pintura europeia. Teria, então, a possibilidade de apreciar as telas de pintura de paisagem, reunidas em uma pequena sala à direita[576]. Atingiria, finalmente, os salões em que se apresentavam os trabalhos que compunham a escola mexicana "moderna", que agora se formava sob a direção do pintor catalão

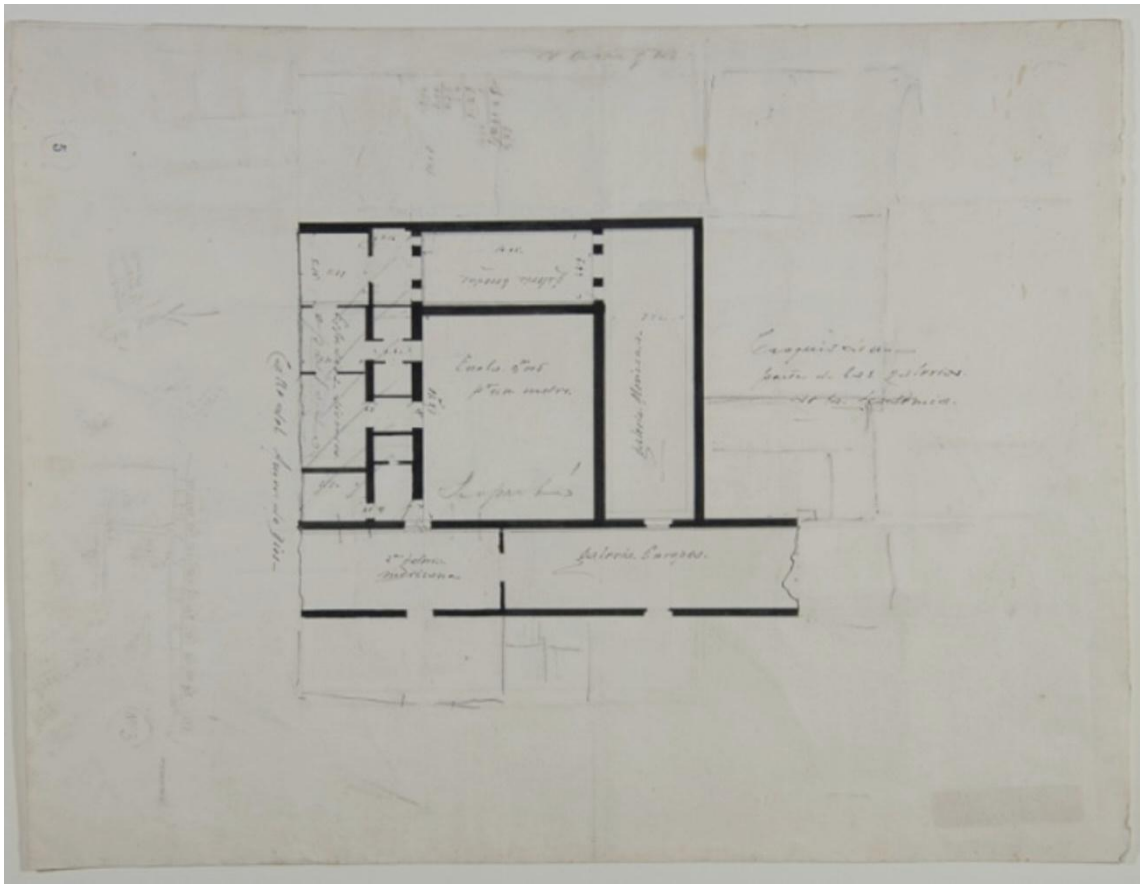
574 Corrobora nossa hipótese o seguinte trecho do discurso proferido pelo professor siciliano em San Carlos no ano de 1862, em que ressalta a centralidade que vestígios materiais, convertidos em objetos de arte, iam tomando àquela altura para o desenvolvimento do conhecimento histórico: "Los escritores más modernos después de haber registrado todos los manuscritos antiguos, la historia, la crónica, las inscripciones lapidarias, han dirigido finalmente su atención a los productos de las artes comparándolos con la historia. A fines del siglo pasado y a principios del presente, Winkelmann, Rumohr, Niebur, Viconti, Raoul-Rochett y otros doctos ingleses e italianos, se dedicaron al estudio de la arqueología completando con la ayuda de los monumentos las faltas históricas, y corrigiendo o ilustrando partes eminentemente importantes, que prueban el desarrollo de la civilización antigua. Las fábulas comenzaron a desvanecerse, y las hipótesis creadas por la fantasía de los escritores, se limitaron a la verdadera crítica acompañada del testimonio infalible de las artes, que se presentó con verdad y pureza sin hacer perder la poesía de aquellas naciones, la cual no era el parto de la imaginación estrambótica y exaltada de un escritor, sino la encarnación de aquellos pueblos que formaban un nudo con las artes, la poesía, la religión y la civilización.
De esta importancia nace em Europa una veneración, un culto, casi una adoración de que son objeto las obras de arte; todas las construcciones, las estatuas, los cuadros, aun las simples piedras y los metales labrados que atestiguan antigüedad, son considerados como un tesoro, como el museo universal de los pueblos y em todos los países civilizados son no solamente apreciados por los particulares sino protegidos por los gobiernos que cuidan celosamente de su conservación, promueven las investigaciones." (Em conformidade com o que transcreve Prampolini, 1997B, p. 82-83)

575 Através da comparação entre caligrafias, pudemos concluir que o desenho não é de autoria de Francesco Saverio Cavallari.

576 Na galeria de pintura de paisagem, foram exibidas tanto telas de autoria do professor da disciplina, o italiano Eugenio Landesio, quanto de seus discípulos, entre eles o grande José María Velasco (1840-1912).

Pelegrín Clavé[577]. Ainda que o percurso pudesse ser iniciado pela sala dedicada à pintura europeia – o que nos parece menos provável se considerada a disposição dos lances da escadaria principal – a opção por deslocar as telas dos estudantes para as salas ao fundo revela-nos, irrefutavelmente, uma disposição cronológica dos diferentes conjuntos de pinturas que compunham a coleção de San Carlos.

Figura 88: Sem indicação de autor; *Croquis de una parte de las galerías de la Academia*; 1843-1860; sem informação sobre técnica e dimensões.



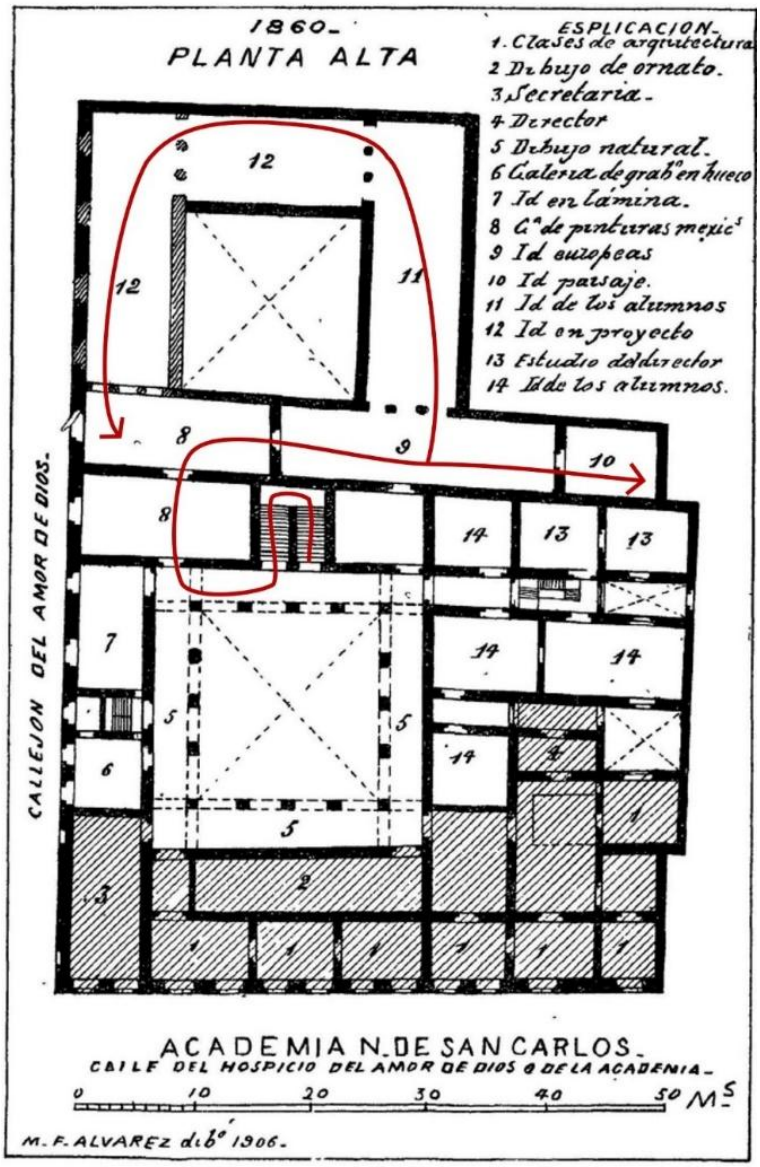
Fonte: Acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos; identificação do objeto 08-649729. Fotografado pela autora.

Apesar das restrições espaciais colocadas pela configuração da construção preexistente, o provável percurso descrito revela-nos que a nova pintura mexicana, ainda que derivada

577 Na segunda metade do século XX, a expressão "escuela mexicana" será tomada pela literatura para denominar o movimento artístico pós-revolucionário iniciado em 1921, que se caracterizou por um discurso estético de caráter nacionalista, inspirado nas culturas pré-hispânicas e na arte popular. A pintura mural, enquanto arte pública e direcionada às massas, foi sua principal forma de expressão. Os artistas mais destacados foram Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974). (Morales, 1992)
Sobre o tema, há que se ressaltar a dimensão visionária de Couto em seu *Diálogo...*: "Hay, sin embargo, un género en que acaso podrá todavía emplearse, y que hace poco mencionábamos: la pintura mural. Es probable que en lo venidero se manden hacer pocos cuadros al óleo; pero quizá se introduzca el uso de decorar con esotra, los templos, los edificios públicos, los salones de los ricos." (Couto, 2004, p. 99)

do que haviam realizado os antigos mestres, só se poderia estabelecer a partir das referências europeias. Entre a antiga e a nova "escuelas", estariam os ensinamentos alicerçados na tradição – trabalhos de pintores como Bartolomé Esteban Murillo (c.1617-1682) ou Francisco de Zurbarán (1598-1664) – que a própria instituição de ensino acadêmico tinha o dever de salvaguardar.

Figura 89: Manuel Francisco Álvarez; *Planta baixa do primeiro pavimento da Academia de San Carlos em 1860* [atribuído]; 1906; sem informação sobre técnica e dimensões.



Fonte: Álvarez, año IX, n. 10, abr. 1908, p. 259. Colección Raíces Digital. Fuentes para la historia de la Arquitectura Mexicana. Disponível em: <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital>. Acesso em: 13 jan. 2026. Intervenção realizada pela autora.

É preciso saber que o professor Clavé participou, quando de sua passagem pela Academia de San Luca, da corrente dos nazarenos, além de ter sido grande admirador de Johann

Friedrich Overbeck (1789-1869)[578]. O grupo de pintores reformistas alemães e austríacos radicados em Roma, ao propor uma atenção e mesmo um retorno à pintura pré-renascentista, com olhar apurado ao que produziram homens como Giotto di Bondone (c. 1267-1337) e Fra Angelico (1395-1455), acercavam-se, em seu trabalho, à temática religiosa e ao espírito coletivo do medievo, ainda que imbuídos do individualismo romântico. Da mesma maneira, em San Carlos, Clavé estimularia seus discípulos a tomar esse caminho, condição que os unia, indiscutivelmente, aos artistas que compunham a "antigua escuela". Além disso, retomando o trabalho de Nikolaus Pevsner (2005), convém recordar o papel central dos nazarenos para a reforma do ensino acadêmico de pintura na primeira metade do Oitocentos.[579]

A disposição dos quadros nas duas salas pode ser inferida através de três fotografias de Manuel Buen-Abad, datadas de 1897. Os pesquisadores Elizabeth Fuentes Rojas (2018) e Ray Hernández-Durán (2017) trabalharam na minuciosa tarefa de, através dessas fotografias, identificar algumas das telas expostas na galeria dedicada à pintura mexicana do período de vice-reino. Acompanhando a Figura 90, ficamos sabendo que, na parede esquerda da primeira sala, estava *La incredulidad de Santo Tomás* (século XVII), de Sebastián López de Arteaga. Ao fundo, encontravam-se *San Juan Bautista* (sem data) e *Magdalena Penitente* (sem data), de Baltasar de Echave Ibía (c.1585/1605-1644), além de *La epifania* (século XVII), de José Juárez (1617-c.1664). Do outro lado desta primeira sala, conforme revela a figura 91, estavam dispostas *La imposición de la casulla a San Ildefonso de manos a la Virgen* (c. 1615), de Luis Juárez (1585-1639); na parede ao fundo, *Los santos niños Justo y Pastor* (sem data) e *San Alejo* (sem data), ambas de José Juárez; e, do lado direito, *Santa Cecilia* (sem data), de Andrés de Concha (1568-1612) e *San Miguel Arcángel*, de Alonso Vázquez (c.1564-c.1607)[580]. Já na segunda sala (Figura 92), encontravam-se, na parede esquerda, *El entierro de Cristo* (1669), de Baltasar de Echave y Rioja; ao fundo, *Virgen del Apocalipsis* (c. 1760), de Miguel Cabrera e *Retrato de una dama* (sem data), de Baltasar de Echave Orio (c.1558-c.1623); à direita, *Jesús con la mujer adúltera* (sem data), de José de Ibarra (1685-1756).

[578] Consta do *Diálogo...* a seguinte afirmação atribuída ao professor de pintura: "Jamás olvidaré entre ellos [artistas com quem conviveu em Itália, Espanha e França] al insigne y venerable Overbeck, uno de los creadores de la actual escuela alemana, y quizá el primero que comenzó la reacción contra las profanidades del renacimiento." (Couto, 2004, p. 97)
Justino Fernández adverte que, apesar da admiração por Overbeck, a pintura de Clavé estaria mais próxima ao trabalho de Dominique Ingres (1780-1867): "[...] es extraño que el pintor catalán no mencione al maestro francés [Ingres] expresamente, pues si bien su admiración era grande por Overbeck, su pintura no refleja en la expresión la influencia del 'nazareniano', sino que de manera más directa la de Ingres; su inspiración por el lado de los temas bíblicos que hizo pintar a sus discípulos sí le venía del alemán, pero el objetivismo y la factura de sus propias telas están más cerca de la pintura del maestro francés que de ningún otro." (Fernández, 1983, p. 56-57)
[579] Consultar a nota de rodapé nº. 34 deste trabalho.
[580] Não nos foi possível localizar esta pintura. Existe um *San Miguel Arcángel* na coleção do MUNAL, mas é de autoria de Luis Juárez. Por este motivo, optamos por não a representar em nosso diagrama da figura 91.

Ainda que, para muitas das obras expostas, não haja indicação de data, se tomarmos como referência o período de vida de seus autores, podemos inferir que também as duas salas, para além das galerias, estivessem organizadas cronologicamente: a primeira abarcava, sobretudo, as obras mais antigas, oriundas do século XVII, e a segunda, as obras mais recentes[581]. A hipótese é reforçada ao lermos o *Diálogo*..., que apresenta as pinturas em uma sucessão temporal linear, considerando a biografia dos mestres seus autores. Assim, temos ainda mais indícios de que o acesso dos visitantes às galerias de pintura acontecesse pela primeira sala dedicada aos pintores mexicanos antigos. Certamente, outros critérios foram considerados para o desenho expográfico. Salta aos olhos, por exemplo, que uma das mais relevantes obras do grande pintor do Setecentos mexicano, Miguel Cabrera, intitulada *Virgen del Apocalipsis*, estivesse posicionada ao centro de uma das paredes da segunda sala. Pelegrín Clavé considerava Cabrera: "[...] el artista que más ha descollado en México, es verdaderamente un portento."[582] (Couto, 1872, p. 102-103). Para mais, Hernández-Durán (2017) recorda-nos que, em decorrência da limitação espacial, muitas das telas que compunham a coleção não puderam ser exibidas nos dois salões, permanecendo algumas delas recolhidas, enquanto outras eram expostas em diferentes seções do edifício, como a biblioteca, por exemplo, de acordo com o que se viu no capítulo anterior.

Fato é que Bernardo Couto e os demais envolvidos no projeto museológico-museográfico de San Carlos parecem ter lançado mão do método proposto pelo abade Luigi Lanzi, qual seja, a "galleria progressiva", formulando um projeto de museu "moderno" no século XIX mexicano. Para Isaías Guerrero (2000), é bastante provável que o próprio padre Pedro José Márquez tenha recomendado a obra de Lanzi a seus alunos, entre os quais, Couto. Sabe-se que o jurista possuía em sua biblioteca particular um exemplar do *Storia pittorica della Italia*.... É refletindo sobre o conceito de "escola" e as obras que, agora, tinha condições de reunir em um mesmo espaço que Couto ensaia uma definição para a sua "antigua escuela mexicana": "La prenda que caracteriza a la escuela toda, es la suavidad y blandura que parece inspirada por el dulce ambiente que en este país se respira y que copia bien la índole de sus habitantes."[583] (Couto, 2004, p. 103) Definição

[581] Ray Hernández-Durán não chega a analisar a fotografia da segunda sala da galeria. Ainda assim, infere que uma organização cronológica teria sido adotada para a disposição das obras: "Although there are no wall labels on the paintings displayed in the Old Mexican School gallery, there are small tags attached to the lower part of the frames. The paintings in Couto's gallery appeared to be grouped by artist although it's unclear if there is a thematic or chronological sequence; **however, the fact that in these two photographs we see works from the late sixteenth and early seventeenth centuries suggest that there had to have been another gallery containing later colonial works from the late seventeenth and eighteenth centuries, thus implying some chronological organization in this case**." (Hernández-Durán, 2017, p. 85, grifo nosso)

[582] "[...] o artista mais notável do México, é verdadeiramente um prodígio." (Tradução livre da autora)

[583] "O aspecto que caracteriza toda a escola é a suavidade e brandura que parece inspirada na doce atmosfera que este país respira e que copia bem a natureza dos seus habitantes." (Tradução livre da autora).

esta profundamente assentada, como se vê, nas peculiaridades do território e dos que nele vivem, o que nos indica que a história da arte praticada pelo jurista era herdeira tanto dos conceitos de Lanzi quanto de Winckelmann.

Revela-se, então, a confiança de Couto e de seus companheiros no espaço construído. As peças, cujo sentido primeiro se estabelecia a partir dos conjuntos artísticos e arquitetônicos de edifícios religiosos para os quais foram preparadas e de que constituíam parte, ganhavam agora um outro sentido, histórico-estético, assentado nas narrativas visual e textual através das quais se construía a nova – mas antiga – escola de pintura. Segundo José de Santiago Silva e Renato González Mello, "La galería fue una herramienta bastante sencilla que permitió la solución de complejos problemas políticos, personales e intelectuales."[584] (2023, p. 214)

Se há, ainda, algum questionamento acerca do quão relevante foi a organização das galerias de pintura da Academia de San Carlos para a formação dos arquitetos, recorro ao testemunho de Manuel Francisco Álvarez. Em 1917, diante das ameaças de desmantelamento dos espaços expositivos e de fragmentação de seu acervo, aquele discípulo mais próximo a Cavallari, escreve e publica por meios próprios o folheto *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su merito artistico y su valor comercial*, derivado de estudo apresentado à Associación de Ingenieros y Arquitectos, em sessão de 7 de agosto de 1914[585]. No texto, buscando legitimar-se enquanto pessoa habilitada a escrever sobre pintura e, mais particularmente, sobre a história da pintura no México, Álvarez afirma:

> El trato íntimo y la armonía que reinaba en aquella época entre todos los alumnos de la Academia, hacía que estuviéramos al tanto de los trabajos que se ejecutaban en los diversos talleres y nos proporcionaba sin que nosotros mismos lo comprendiéramos, conocimientos en otros ramos del arte, como pasa en la Escuela de Bellas Artes de París, y por eso es de temer, que alguna vez se piense en separar las enseñanzas artísticas y se quiera llevar la de la arquitectura a otro plantel, medida nociva y que incompletaría y atrazaría esta enseñanza[586]. La mejor prueba es, que me atreva yo a escribir sobre pintura, no solamente por lo que como arquitecto he aprendido, **sino por lo que ví y por el gusto que se me formó desde niño, por decir así, en la Academia de San Carlos**.[587] (Álvarez, 1917, p. 5, grifos nossos).

[584] "A galeria foi uma ferramenta bastante simples que permitiu a solução de problemas políticos, pessoais e intelectuais complexos." (Tradução livre da autora)
[585] O documento integra o acervo do Archivo Historico de la UNAM (AHUNAM); fundo Escuela Nacional de Bellas Artes; seção Administración; série Inventarios; ano 1917; caixa 1; expediente 2.
[586] Em 1929, separam-se o ensino pintura e escultura e o ensino de arquitetura. Este, entretanto, permanece sediado na Academia de San Carlos até 1953, quando a então Escuela Nacional de Arquitectura é deslocada para o novo *campus* central da UNAM, a chamada Ciudad Universitaria,
[587] "O tratamento íntimo e a harmonia que então reinava entre todos os alunos da Academia deu-nos a conhecer o trabalho que era realizado nas diversas oficinas e proporcionou-nos, sem que nós próprios o percebêssemos, conhecimentos em outros ramos da arte, como acontece na Escola de Belas Artes de Paris, e é por isso que se teme que em algum momento pensem em separar o ensino artístico e queiram levar o

E, mais adiante:

> De ninguno de nosotros eran desconocidos los escritos del Dr. Lucio, de D. Bernardo Couto, del Lic. Revilla, sobre el Arte en México, ni las biografías del pintor Mata y Reyes por el profesor Felipe López López, tratando todos de la pintura en México, ni desconocíamos las obras de Vasari, Palomino, Cean Bermúdez, Siret y otros autores que tratan de los pintores europeos.[588] (Álvarez, 1917, p. 7)

Um projeto, portanto, a que poderíamos denominar completo: nos bancos em que se formou a geração de engenheiros-arquitetos que Francisco Álvarez representa, desenhava-se uma história da arte nacional que, para tomar de empréstimo as palavras de Reinhart Koselleck (2006), convertia-se, simultaneamente, em consciência e espaço de ação. Passado formatado através de telas e textos, mas também embrião, referência nova para o desenrolar de um projeto de futuro nacional.

Ainda debruçados sobre o escrito-depoimento que reúne as memórias do jovem Francisco Álvarez, ficamos sabendo que, tal como na academia brasileira, também em San Carlos já existia, quando de seu período de estudante, a função do conservador-restaurador. No estabelecimento mexicano, desempenhava-a o pintor Vicente Huitrado (?-1890), formado sob a direção de Pelegrín Clavé. Vale reproduzir aqui, novamente, seu relato humano, que nos dá a ver as trocas entre disciplinas que marcaram sua educação e de seus pares, bem como o empirismo que caracterizava um campo cujas premissas estavam, ainda, por se estabelecer[589]:

> DON VICENTITO HUITRADO, como le llamábamos con cariño, no era tan sólo el artista discípulo de Clavé, sino que sabía todos los recursos del oficio, desde preparar los colores, las telas, etc. Como encargado de las galerías de pintura de la Academia, continuamente estaba restaurando y conservando los cuadros, y llegó a pasar de la tabla a la tela una pintura antigua de Echave: se proponía hacer lo mismo con la pintura de las Siete Virtudes, atribuida a Leonardo de Vinci. Esta tabla estuvo por mucho tiempo recibiendo los rayos solares a través del tragaluz de la galería en que estaba colocada y para remediar el mal de haberse torcido y reventado, se creyó conveniente pegar por detrás unas lienzas con cola, la que resecándose torció más la tabla: afortunadamente el cuadro ha sido cambiado de lugar a otra galería, en que no recibe el sol, y podrá evitarse que siga torciéndose la tabla en que

ensino de arquitetura para outro *campus*, uma medida prejudicial que tornaria menos completo e atrasaria esse ensino. A melhor prova é que me atrevo a escrever sobre pintura, não só pelo que aprendi como arquiteto, mas também pelo que vi e pelo gosto que se formou em mim desde criança, por assim dizer, na Academia de San Carlos." (Tradução livre da autora)

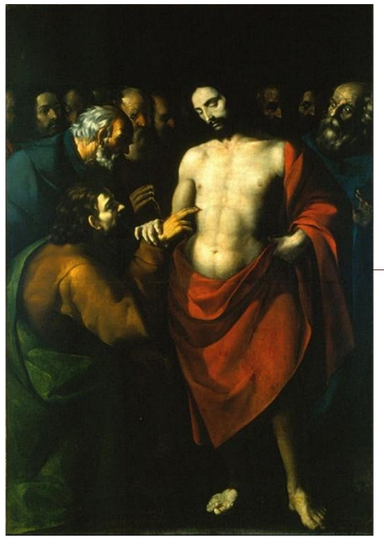
[588] "Nenhum de nós desconhecia os escritos do Dr. Lucio, D. Bernardo Couto, Lic. Revilla, sobre Arte no México, nem as biografias do pintor Mata y Reyes do Professor Felipe López López, todas tratando da pintura no México, nem desconhecíamos as obras de Vasari, Palomino, Cean Bermúdez, Siret e outros autores que tratam de pintores europeus." (Tradução livre da autora)

[589] Como sabemos, uma teoria filosófico-crítica capaz de operar, em delicado equilíbrio, entre abertura e limite somente será estabelecida por Cesare Brandi (1906-1988), em sua *Teoria da restauração* (2004), cuja primeira edição data de 1963, ainda que as premissas em que se apoia a referida obra tenham sido preliminarmente enunciadas por Camillo Boito ainda em finais do século XIX.

> está pintada obra de tanto mérito.[590] (Álvarez, 1917, p. 6, nota de rodapé 2, letras maiúsculas no original)

[590] "DON VICENTITO HUITRADO, como carinhosamente o chamávamos, não era apenas o artista discípulo de Clavé, mas conhecia todos os recursos do ofício, desde a preparação das cores, das telas etc. Como encarregado pelas galerias de pintura da Academia, restaurava e conservava continuamente os quadros, chegando mesmo a transferir da madeira para a tela um antigo quadro de Echave: propôs-se a fazer o mesmo com a pintura Siete Virtudes, atribuída a Leonardo da Vinci. Este painel esteve por muito tempo recebendo raios solares através da claraboia da galeria onde estava colocado e para remediar o mal de ter-se torcido e rebentado, achou-se oportuno colar uma tela no verso com cola, que, ressecando-se, torceu ainda mais o quadro. Felizmente, a pintura foi transferida para outra galeria, onde não recebe sol, evitando-se que o quadro onde está pintada uma obra de tanto mérito continue a deformar-se." (Tradução livre da autora)
No Archivo General de la Nación (AGN), localizamos três documentos associados a Vicente Huitrado, sendo dois deles fundamentais à reconstituição de sua atuação como conservador-restaurador: o primeiro, datado de 1867, trata da compensação financeira que ele deveria receber por haver reparado quadros pertencentes aos conventos suprimidos em 1861 (AGN; Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes (1ra. serie); caixa 1; expediente 48); o segundo, de 1876, consiste em sua nomeação como restaurador de pintura (AGN; Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes (1ra. serie); caixa 2; expediente 28).

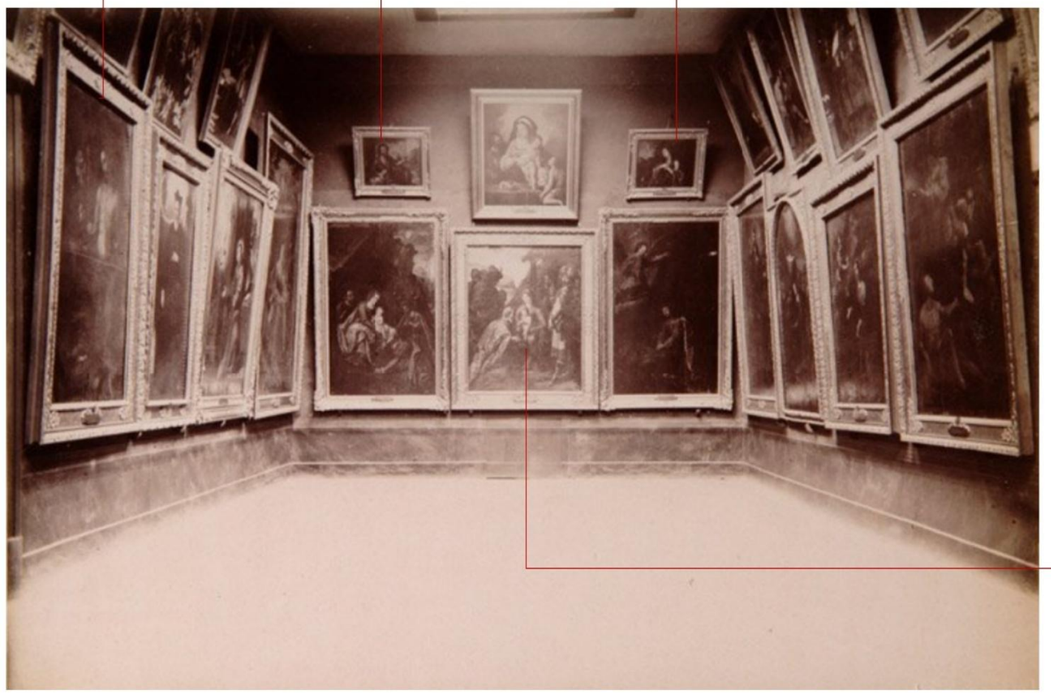
Figura 90: Manuel Buen-Abad y Cia; *Galería de la Escuela Antigua Mexicana*; 1897; positivo em albumina; 15,9x24,7cm (vista A da primeira sala da galeria dedicada à "antigua escuela mexicana de pintura").



Sebastián López de Arteaga
La incredulidad de santo Tomás
siglo XVII
óleo sobre tela; 226,0x156,5cm

Baltasar de Echave Ibía
San Juan Bautista
sem data
óleo sobre madeira; 70,5x86cm

Baltasar de Echave Ibía
Magdalena penitente
sem data
óleo sobre tela; 71,0X85,5cm

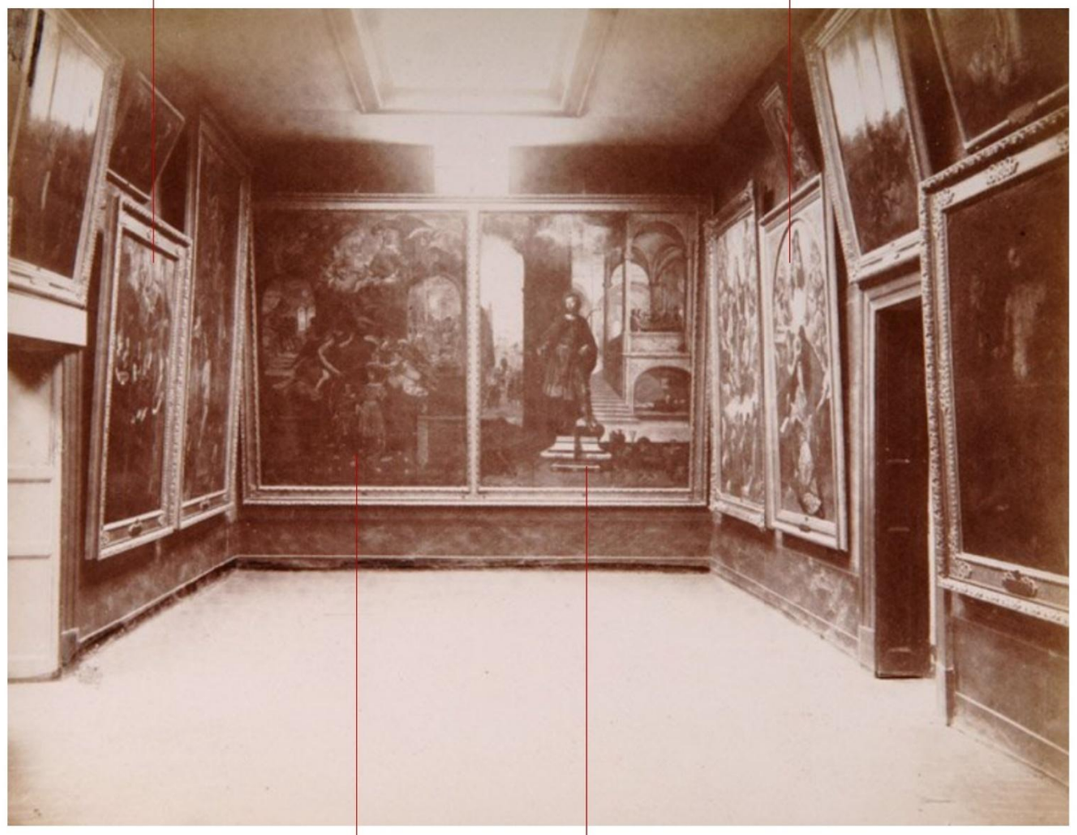


José Juárez
La epifanía
siglo XVII
óleo sobre tela; 207,0x165,0cm

Fontes: Acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos; identificação do objeto 08-666716. As pinturas integram o acervo do e foram fotografadas pelo Museu Nacional de Arte (MUNAL)/ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Disponível em: <https://munal.emuseum.com/collections/14056/Principal;jsessionid=F36B8791029174BE288C448A5C469E32/objects>. Acesso em: 13 jan. 2026. O diagrama foi elaborado pela autora.

Figura 91: Manuel Buen-Abad y Cia.; *Primera Galería de la Escuela Antigua Mexicana*; 1897; positivo em albumina; 18,0x24,6cm (vista B da primeira sala da galeria dedicada à "antigua escuela mexicana de pintura").

Luis Juárez
La imposición de la casulla a San Ildefonso de manos a la Virgen
c. 1615
óleo sobre tela; 130,3x84,5cm



Andrés de Concha
Santa Cecilia
sem data
óleo sobre madeira; 290,0x192,0cm

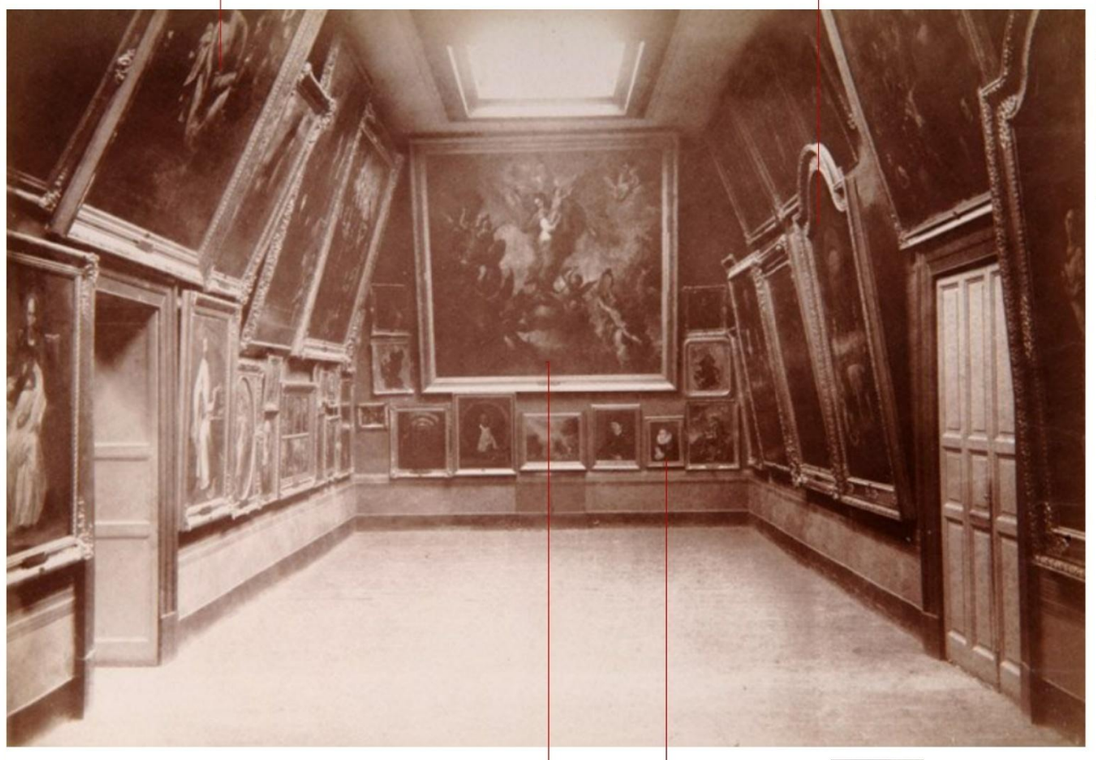
José Juárez
Los santos niños Justo y Pastor
sem data
óleo sobre tela; 377,0x288,0

José Juárez
San Alejo
sem data
óleo sobre tela; 385,0x304,0cm

Fontes: Acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos; identificação do objeto 08-666713. As pinturas integram o acervo do e foram fotografadas pelo Museu Nacional de Arte (MUNAL)/ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Disponível em: <https://munal.emuseum.com/collections/14056/Principal;jsessionid=F36B8791029174BE288C448A5C469E32/objects>. Acesso em: 13 jan. 2026. O diagrama foi elaborado pela autora.

Figura 92: Manuel Buen-Abad y Cia.; *Segunda Galería de la Escuela Antigua Mexicana*; 1897; fotografia, positivo em albumina; 18,1x24,3cm (vista da segunda sala da galeria dedicada à "antigua escuela mexicana de pintura").

Baltasar de Echave y Rioja
El entierro de Cristo
1669
óleo sobre tela; 255,0x236,0cm



José de Ibarra
Jesús con la mujer adúltera
sem data
óleo sobre madeira; 285,0x153,0cm

Miguel Cabrera
Virgen del Apocalipsis
c. 1760
óleo sobre tela; 338,0x353,0cm

Baltasar de Echave Orio
Retrato de una dama
sem data
óleo sobre tela; 60,0x46,0cm

Fontes: Acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos; identificação do objeto 08-666700. As pinturas integram o acervo do e foram fotografadas pelo Museu Nacional de Arte (MUNAL)/ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Disponível em: <https://munal.emuseum.com/collections/14056/Principal;jsessionid=F36B8791029174BE288C448A5C469E32/objects>. Acesso em: 13 jan. 2026. O diagrama foi elaborado pela autora.

DESLOCAMENTOS HISTORIOGRÁFICOS NO *DIÁLOGO*... E NA *MEMORIA*...

Passemos à análise dos dois escritos. Trata-se de gêneros significativamente distintos: o texto de Porto-alegre é, fundamentalmente, um exercício prosopográfico[591], enquanto o de Couto, apesar de também incluir dados biográficos, dedica-se, em boa parte, ao estudo das obras que compunham a galeria em organização. Para mais, se a escola regional de Porto-alegre comporta somente oito nomes[592], a antiga escola do México, de abrangência evidentemente nacional, é composta por pouco mais de 40 artistas[593]. Apesar das diferenças, há, também, uma série de pontos comuns.

Trata-se, antes do mais, de exercícios em que se estabelece um compromisso com o rigor científico, em momento em que a conversão do fazer historiográfico em disciplina parecia exigir, efetivamente, comportamento mais sistemático. Em todo o livreto, Couto lança mão de notas que referenciam obras de estudiosos que haviam dado início à tarefa de historicizar a nação e o território mexicanos. Há menções, por exemplo, a Francisco Javier Clavijero (1731-1787) (p. 8), Tomás de Torquemada (1420-1498) (p. 17, 20, 22 e 30), Bernal Díaz del Castillo (1496-1584) (p. 22), entre outros. Porto-alegre, por sua vez, trata das visitas aos arquivos eclesiásticos que vinha empreendendo a partir de seu retorno ao Brasil, ocasiões em que tinha a oportunidade de compartilhar indagações artísticas com os religiosos por eles responsáveis. É assim que deixa expressos seus

591 A biografia é um modo de escrever história em Porto-alegre. O estudioso escreve no terceiro artigo de *Algumas idéas sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil*, publicado em edição de 1850 da *Guanabara: revista mensal artistica, scientifica e litteraria*: "[...] porque a historia de uma nação está na biographia dos seus homens." (Porto-alegre, 1850B, p. 305)

592 Frei Ricardo do Pilar (c.1635-1700), José de Oliveira Rosa (c.1690-1769), João Francisco Muzzi (17-- - 1802), João de Sousa (17--? - 17--?), Manuel da Cunha (1737-c.1809), Leandro Joaquim (c.1738-c.1798), Raimundo da Costa e Silva (17-- - 18--) e José Leandro de Carvalho (c.1770-1834).

593 Vem de longa data o esforço de reconstituição da coleção classificada como "antigua escuela mexicana de pintura", com destaque para o trabalho realizado por Abelardo Carrillo y Gariel. No livro *Las galerias de San Carlos*, datado de 1950, o autor elenca, em ordem alfabética, os nomes dos artistas atuantes no período colonial de que possuía alguma obra o então Museo Nacional de Artes Plásticas, fundado em 1947 e sediado no Palacio de Bellas Artes: Juan Francisco de Aguilera (ativo no primeiro terço do século XVIII); José de Alcíbar ou Alzibar; José de Arellano (?-?); Sebastian López de Arteaga; Miguel Cabrera; José del Castillo (ativo no último terço do século XVIII); Juan Correa; Nicolás Correa (c.1660-c.1720); Baltasar de Echave Ibía; Baltasar de Echave Orio; Baltasar de Echave y Rioja; Nicolás Enríquez (ativo entre 1722 e 1787); Francisco Gómez de Valencia (?-?); José de Ibarra; José Juárez; Luis Juárez; Luis Lagarto (c.1556-c.1620); Alonso López de Herrera (1575-1685); Padre Manuel, el Jesuita (ativo no primeiro terço do século XVIII); Francisco Martínez; Miguel de Mendoza; Juan Patricio Morlete Ruiz (segunda metade do século XVIII); (José Mariano?) Peralta (?-?); Antonio Pérez de Aguilar (ativo em meados do século XVIII); Hipólito de Rioja (ativo em meados do século XVIII); Antonio Rodríguez (1636-c.1691); Juan Rodríguez Juárez (1675-1728); Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734); José de Torres (?-?); Francisco Eduardo de Tresguerras (1759-1833); Francisco Antonio Vallejo (1722-1785); Alonso Vázquez; José María Vázquez (1756-1826); José Joaquín de Vega (ativo na segunda metade do século XVIII); Cristóbal de Villalpando (c.1649-1714). Os nomes sublinhados são os que aparecem no opúsculo de Couto.

agradecimentos a Balthasar Jacome de Abreu e Souza[594] (?-?), abade dos beneditinos, que – afirma – havia-o recebido com grande urbanidade.

Apesar do rigor com que conduzem suas pesquisas, os autores parecem optar por uma aproximação afetiva a seu público para a montagem desse passado comum. Não por acaso, Porto-alegre escreve uma "memória" – íntima, presente – em lugar de uma "história" – encerrada e distante. Uma memória que falasse, assim, diretamente aos membros do IHGB, ao discorrer sobre obras vistas e vividas por todos, agora invocadas para a construção de uma imagem compartilhada de passado. Da mesma maneira, Couto inventa um "diálogo", conversa informal, que explica, esclarece dúvidas e, sobretudo, ensinando a apreciar, justifica a presença dos antigos objetos religiosos – também vistos por todos, vividos por todos – em uma galeria de arte.

A elaboração desses escritos exige, por parte de nossos historiadores em formação, a operação de uma série de deslocamentos, não mais de cariz subjetivo, mas agora conscientemente manobrados em escala mais ampla. Suspendem-se conceitos, revisam-se valores. O intento: posicionar, em uma historiografia universal, as manifestações artísticas americanas. Discorremos, a partir de agora, sobre os deslocamentos que identificamos como aqueles de maior relevância comuns aos dois documentos estudados.

DESLOCAMENTOS CRONOLÓGICOS

Em ambos os textos, propõe-se, para as narrativas em construção, uma divisão tripartida. A tarefa de escrita das histórias da arte nacionais exige um afastamento – mas não um rompimento, sublinhe-se – em relação aos eventos canônicos definidos para a delimitação de unidades históricas. Selecionam-se novos marcos para periodização, associados às cronologias das nações há pouco constituídas. É assim que, nos enquadramentos propostos, deve-se fazer coincidirem eventos políticos e linguagens pictóricas[595]. Mas, na definição desses mesmos enquadramentos, é preciso considerar o presente, continuidade lógica de uma narrativa linear e em permanente progresso, em um desenho historiográfico de cariz teleológico. No caso mexicano, a periodização

[594] A única referência que encontramos a essa personagem, que Porto-alegre registra em seu texto como "Balthazar Jacome de Abreo" (1841, p. 553), foi como ministro da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no convento de Santo Antônio, em 1846. Conferir o folheto intitulado *Fraternidade franciscana secular de São Francisco da Penitência. 400 anos*. 2019?, p. 94. Disponível em: <https://saofranciscodapenitencia.org.br/historia.php>. Acesso em: 13 jan. 2026.

[595] Esta premissa historiográfica condicionará boa parte da literatura produzida, pelo menos, durante os três primeiros quartos do século seguinte, quando muitos autores incorrerão em esforço compartilhado de sistematização e classificação dos artistas e dos objetos artísticos, com o intuito de escrever uma história abrangente da arte tanto no Brasil quanto no México. Via de regra, porém, as obras que daí decorrem, ao optarem por dividir a história em grandes blocos temáticos, acabam por interpretá-los de forma acentuadamente homogênea.

considera as épocas pré-hispânica, colonial e moderna, esta última inaugurada pelas lutas independentistas[596]; no Brasil, a divisão inclui a colônia, o reino e o império. Os gestos inaugurais das artes situam-se sempre no período de domínio ibérico, sobretudo na *Memoria*..., em que a produção anterior à presença portuguesa sequer é considerada:

> Aquillo que a Europa e o Oriente nos mostram em um vasto panorama, a America e o nosso Brasil também o manifestam em seus curtos períodos.
>
> **A Colonia, o Reino e o Imperio formam três divisões salientes de nossas phases progressivas**, é do seio da primeira, Senhores, que venho arrancar do esquecimento alguns nomes illustres nas artes, nomes de artistas, que honram a terra em que nasceram, e que fundaram a primitiva Escola Fluminense, que de certo merece uma menção honrosa em nossos annaes, não sómente por serem os primeiros n'esta terra, como tambem pela valentia de suas obras. (Porto-alegre, 1841, p. 549, grifo nosso)

Os parágrafos acima realizam a transição entre as reflexões de abertura do artigo, afeitas ao campo da filosofia da história, e a recolha de informações biográficas, isto é, o corpo efetivo do texto. Portanto, para o historiador brasileiro, é preciso, em primeiro lugar, enveredar-se pelo espinhoso tema do devir da história para então aproximar-se a seu objeto de estudo. Um trânsito entre escalas que nos permite compreender que a intenção da *Memória*... ultrapassa a mera reunião de dados acerca de pintores do período de colonização política, mas converte-se, efetivamente, em esforço historiográfico para o desenho de uma história nova, que acolhe uma produção que, se tomados apenas os cânones acadêmicos, não deveria ser acolhida. Assim, a condição mesma para a formação de uma escola de pintura distanciada dos cânones é que ela seja situada cronologicamente e que esse posicionamento cronológico tenha coerência com a própria história da nação.

Apesar de não enveredar por uma via especulativa, como faz Porto-alegre na *Memoria*..., Bernado Couto vê-se diante da necessidade de dedicar a parte inicial de seu *Diálogo*... a expor as razões pelas quais a produção pictórica indígena não deveria ser considerada, situando o início da história da pintura no México na conquista espanhola. As então recentes descobertas arqueológicas relacionadas às antigas civilizações egípcia, mesopotâmica e mesmo grega, tomando-se como viés uma abordagem à altura tão valorizada como a comparativa[597], ajudam-no na desafiadora tarefa:

---

[596] É interessante a observação de Hernández-Durán (2017) de que, nessa história tripartida da nação mexicana, o passado asteca corresponderia à Antiguidade Clássica; o período colonial, à Idade Média europeia; e o século XIX seria incorporado ao mundo internacional daquele tempo. O professor sugere essa interpretação não apenas para o texto de Couto, mas para as diversas histórias nacionais concebidas àquela altura para o México, de maneira abrangente.

[597] Porto-alegre escreve na *Memoria*...: "A marcha do espirito humano se manifesta por um desenvolvimento oscillatorio, e transições, que ao primeiro correr da vista arripia as mentes acobardadas; mas aprofundada em todos os seus elementos componentes, ella nos apresenta um resultado lisonjeiro para a civilisação, **que é comprovado pela analyse comparativa dos seculos.**" (1841, p. 547, grifo nosso)

> COUTO.- En cuanto a los defectos de dibujo de las obras mexicanas, **algunos son propios de la infancia del arte en todas partes**; v. g.: el poner de frente los ojos a las figuras que están trazadas de medio perfil; dicen que lo mismo se observa en los bajo-relieves asirios desenterrados últimamente de las ruinas de Nínive, en los egipcios, y aun en los de los primitivos griegos; de suerte que es ésa una piedra en la que todos han tropezado al principio.[598] (Couto, 2004, p. 6, grifo nosso)

Após um longo debate entre os três acadêmicos, em que se contrapõe a arte concebida enquanto representação fiel da natureza – ou seja, enquanto mímese – à sua interpretação como signo comunicante, a que se confere menor valor, a conclusão é atribuída a Joaquín Pesado:

> PESADO.- Mas sea lo que fuere de las obras de los indios, ellas nada tienen que hacer con la pintura que hoy usamos, **la cual es toda europea, y vino después de la conquista**. Si los mexicanos pintaban (y en efecto pintaron mucho), **ése es un hecho suelto que precedió al origen del arte entre nosotros; pero que no se enlaza con su historia posterior.** Cuando decía yo que a la que vdes. van formando en esta sala, le falta el principio, aludía a que no veo **cuadros del siglo XVI, que fue cuando entraron a la tierra los hombres y las artes de Europa**.[599] (Couto, 2004, p. 10-11, grifos nossos)

Nos dois textos, há, portanto, um esforço para situar a origem da história nacional – e não somente das belas artes – no processo de colonização. Esforço este que se apoia em noções como "selvageria" ou "barbárie", deliberadamente empregadas para descrever os territórios e seus habitantes antes da conquista[600]. No *Diálogo*..., sobretudo, está patente a posição de que a verdadeira arte é, ainda, aquela produzida pelos antigos e pelos modernos, diante da compreensão compartilhada pelas três personagens de que o sentido da beleza, nestes períodos de produção artística, ter-se-ia apresentado em grau superior.

A "escola fluminense" começa em frei Ricardo do Pilar (c.1635-1700) e expira em José Leandro (1770-1834). Também Manuel Dias, o Romano, é citado, ainda que não seja incluído entre os membros do grupo, possivelmente por sua formação acadêmica. O autor da *Memoria*... o define como o primeiro professor público de desenho e aquele que

[598] "COUTO.- Quanto aos defeitos de desenho das obras mexicanas, alguns são típicos da infância da arte em toda parte; por exemplo: o colocar-se de frente os olhos nas figuras que estão desenhadas em meio perfil; dizem que o mesmo se observa nos baixos-relevos assírios recentemente desenterrados das ruínas de Nínive, nos egípcios e mesmo nos dos gregos primitivos; então essa é uma pedra na qual todos tropeçaram no início." (Tradução livre da autora)

[599] "PESADO.- Mas aconteça o que acontecer com as obras dos índios, elas nada têm a ver com a pintura que usamos hoje, que é toda europeia, e veio depois da conquista. Se os mexicanos pintaram (e de fato pintaram muito), esse é um fato vago que precedeu a origem da arte entre nós; mas que não está ligado à sua história posterior. Quando eu dizia que falta o início ao que vocês estão criando nesta sala, aludi ao fato de não ver pinturas do século XVI, que foi quando entraram à terra os homens e as artes da Europa." (Tradução livre da autora)

[600] Vale, entretanto, observar que, através da própria personagem de José Joaquín Pesado, complexifica-se a análise, ao se contrapor uma "civilización indiana" às "tribus bárbaras" ou "salvajes", à maneira do que vimos nos *Rittrati messicani* de Cavallari.

aqui estabelecera a aula do nu. Chega a posicioná-lo como chefe de uma "escola" própria, revelando-nos a flexibilidade do conceito, que poderia ser apropriado de diferentes maneiras e em distintas escalas. Promete tratar de sua trajetória em um novo ensaio, dedicado aos artistas do Reinado. Intenção que não se concretizaria de todo: um texto sobre Manuel Dias, apenas, será publicado em 1848 na Revista do IHGB[601]. Através dele, compreendemos que, no arranjo historiográfico traçado por Porto-alegre, Dias assume o papel de transição entre as tradições artesanal e artística, isto é, entre a oficina e a academia.

No México, a antiga escola tem início com o espanhol Baltasar de Echave, el viejo, autor do quadro mais antigo da coleção de San Carlos, datado do primeiro terço do século XVII. O pintor que a encerra é José de Alcíbar, que atuou em finais do século XVIII, em paralelo, portanto, à fundação e às primeiras atividades da Academia. Também aqui, escolas menores se estabelecem no interior da escola principal: Juan Rodríguez Juárez, por exemplo, é posicionado como chefe de uma escola mexicana que teria durado por todo o século XVIII, transformada a partir do exemplo da pintura de Murillo e marcada, principalmente, por diferenças no emprego da cor. Também Miguel Cabrera, tendo sido formado no ateliê de Juan Rodríguez, teria estabelecido seu próprio grupo de trabalho e, a partir daí, formado discípulos.

Cabe, ainda, registrar as diferenças no que concerne ao posicionamento das academias de belas artes nos dois textos. Como sabemos, no discurso de Porto-alegre, a Aiba vem inaugurar, a partir de 1826, um novo momento de desenvolvimento das artes no Brasil, coincidente com a criação do Império, e que pretende colocar a nação independente em par com as civilizações europeias no que concerne aos estudos das belas artes. Já a organização de San Carlos não teria rendido imediatamente bons frutos, de modo que as condições para a formação da chamada "escuela mexicana moderna" somente se teriam colocado a partir da chegada de Pelegrín Clavé, já na década de 1840. É interessante perceber como, em momento em que os métodos acadêmicos eram já objeto de duras críticas em todo o mundo ocidental ou ocidentalizado, o autor do *Diálogo*... empenha-se em defendê-los, evitando que sejam tomados como causa para a decadência da pintura no México de finais do século XVIII[602].

> COUTO.- Se esperaría lo que quisieres, pero ciertamente no sucedió lo que se esperaba. La muerte de la pintura en México es coetánea del establecimiento de la Academia; y después de Alcíbar, en un espacio de

[601] Intitulado, justamente, *Manuel Dias, o Romano* (Porto-alegre, 1848).
[602] Dois motivos são apresentados para a referida decadência. O primeiro é a falta de mestres competentes, à exceção de Rafael Ximeno y Planes (1759-1825), formado na Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia e destacado professor de pintura em San Carlos. O segundo, a interrupção dos contratos com a Igreja, principal encomendante durante todo o período colonial. As condições tornam-se ainda menos favoráveis, evidentemente, durante as lutas independentistas.

> medio siglo, no vuelve a aparecer pintor mexicano que dejara obras importantes y ganara nombre.
>
> PESADO.- ¿Si confirmará ese hecho la antigua acusación contra las Academias, de que inspirando timidez, apagan el ingenio, y reducen el arte a encogidos procedimientos, que al fin lo hacen morir mezquinamente?
>
> CLAVÉ.- Bien pensarán vdes. que un hombre que recibió educación académica, y es hoy profesor en una Academia, no puede suscribir a semejante acusación. **Y sería, señores, un fenómeno bien singular que el estudiar un arte por principios, conocer sus reglas y observarlas, fuera lo que lo matase**.[603] (Couto, 2004, p. 89-90, grifo nosso)

O deslocamento cronológico promovido por Porto-alegre, porque inserido em meditação mais alargada, parece bastante mais ambicioso que aquele efetivado por Couto: no *Diálogo*..., o debate permanece, quase completamente, no âmbito das belas artes. Se, ao abrir sua *Memoria*..., o brasileiro se debruça sobre o tema do devir da história, ao final, em seu apelo em forma de elogio ao Imperador, faz transparecer o compromisso com o futuro da tarefa historiográfica que executa. Também no Brasil, os acontecimentos deverão seguir o curso natural. Um ciclo se fecha e a argumentação ganha coerência: "Na vossa juventude já vos circulaes da auréola brilhante das sciencias e das artes: escrevei quotidianamente essas paginas de gloria; todo o futuro é vosso; e podeis forçar a posteridade a denominar este seculo o seculo de Pedro Segundo." (1841, p. 557). Em seu lugar de privilégio, transitando, ainda naqueles princípios da década de 1840, entre os círculos palacianos, Porto-alegre faz da pena estratégia de combate e, se trata do passado, a razão para fazê-lo é, em última instância, definir os parâmetros sobre os quais se deveria erguer o futuro. Do passado nacional, o Imperador do Brasil deveria extrair seu exemplo[604], tornando-se, também ele, um grande homem, capaz de forjar o devir da nova nação. Afinal, "Um monarca é para o seu povo o que Deus é para o universo: [...]." (1841, p. 557).

[603] "COUTO.- Poder-se-ia esperar o que se quisesse, mas certamente não aconteceu o que se esperava. A morte da pintura no México é coeva ao estabelecimento da Academia; e depois de Alcíbar, no espaço de meio século, não voltou a aparecer nenhum pintor mexicano que tenha deixado obras importantes e ganhado nome.
PESADO.- Este facto confirma a velha acusação contra as Academias, de que, inspirando timidez, extinguem o engenho, e reduzem a arte a procedimentos encolhidos, que no fim a fazem morrer de forma mesquinha?
CLAVÉ.- Vocês bem pensarão que um homem que recebeu uma educação acadêmica, e que é hoje professor em uma Academia, não pode subscrever tal acusação. E seria, meus senhores, um fenômeno muito singular se o estudo de uma arte por princípios, conhecendo as suas regras e observando-as, fosse o que a matasse." (Tradução livre da autora)

[604] "Tres nomes se levantam acima d'este **passado** porque foram os d'aquelles que mais comprehenderam o **futuro** d'esta terra; os dos Sás, dos Bobadellas, e dos Vasconcellos." (Porto-alegre; 1841, p. 556, grifos nossos)

DESLOCAMENTOS GEOGRÁFICOS

Se, no que diz respeito aos deslocamentos cronológicos promovidos nos escritos em estudo, identificamos certas posturas que podemos interpretar como audaciosas, em decorrência da impossibilidade da direta trasladação das soluções de periodização estabelecidas na historiografia da arte, no que concerne aos deslocamentos geográficos, o modo de operar parece-nos mais comedido. No artigo e no opúsculo, os pintores e suas obras encontram possibilidade de legitimação da qualidade de seus trabalhos a partir de referências estrangeiras. Referências estas que se manifestam tanto através de critérios extraídos de uma teoria da pintura ocidental quanto na comparação com obras de artistas consagrados, como grandes nomes, pela tradição.

Por consequência, termos como "desenho correto", "claro escuro", "perspectiva", "beleza" e "graça", permeiam todo o *Dialogo*..., mas serão invocados principalmente em sua primeira parte, para evidenciar as razões pelas quais, à pintura indígena, não se deveria atribuir valor artístico[605]. Esta postura é talvez menos evidente na *Memoria*..., considerando-se que Porto-alegre reserva seu interesse aos dados biográficos em lugar de proceder a uma extensa análise das obras. Exceção digna de registro é o comentário acerca da pintura do teto da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, atribuída a José de Oliveira Rosa (c.1690-1769)[606], "chefe da Escola Fluminense" (1841, p. 551). O jovem Porto-alegre teria sido levado a admirar o trabalho por seu mestre Debret, fascinado, por sua vez, com a qualidade da pintura. Recorrendo às memórias dos tempos de estudante da Aiba e deixando transparecer seu interesse juvenil pelos artistas e pela arte praticada no Brasil, o autor discorre:

> Quando na minha mocidade volvia na imaginação esses sonhos elysios, germinados pelo enthusiasmo das artes, e interrogava meu mestre sobre as obras dos nossos patricios; o benemerito ancião me conduziu á Igreja dos Terceiros de S. Francisco, para que admirasse com ele aquella obra, **que ele julgava ser de algum Italiano**.
>
> **A sciencia da perspectiva, a valentia do claro escuro, e uma riqueza de imaginação poética** formam o apanágio d'aquella grande obra.[607] (Porto-alegre, 1841, p. 552, grifos nossos)

[605] Referindo-se às obras de pintura, diz a personagem José Joaquín Pesado: "Sé que esas pinturas, de grande interés para la arqueología y la historia, no lo son igualmente para el arte, que es lo que en esta casa se profesa. En ellas no hay que buscar **dibujo correcto, ni ciencia del claro-oscuro y la perspectiva, ni sabor de belleza y de gracia.**" (Couto, 1872, p. 5, grifo nosso)

[606] Os estudos mais recentes tendem a atribuir as pinturas das abóbadas da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência a Caetano da Costa Coelho (?-?). Conferir, por exemplo, Oliveira; Justiniano, 2008. A autoria de Coelho é rechaçada no texto de Porto-alegre, que desconsidera o documento escrito para fiar-se em testemunhos orais.

[607] Tais critérios o levam, nesse tempo, a rechaçar ainda a linguagem barroca, a que denomina "borromínica". Referindo-se à pintura já destruída *O gênio da América*, do pincel de José de Oliveira Rosa e que decorava o teto da sala principal do paço imperial, Porto-alegre afirma: "[...] esta obra foi substituida por outra allegoria pintada por Manoel da Costa, espécie de Gongora acromático, **apostolo dos delirios borrominicos**, mas hábil na scenographia." (1841, p. 551, grifo nosso)

Mesmo nas biografias, no entanto, é sempre a comparação com artistas europeus o que valida a qualidade da produção dos mestres em atividade na América. Bernardo Couto, por exemplo, afirma que, devido à alta reputação que alcançou, Juan Rodríguez Juárez passou a ser conhecido no país como o "Apeles mexicano" (1872, p. 57) ou, mais adiante, declara que, no trabalho desse mesmo pintor, "[...] hay mucho de Caracci, [...]." (1872, p. 58). O jurista procura também estabelecer uma linhagem para a antiga escola mexicana encabeçada pelo pintor sevilhano Bartolomé Esteban Murillo. Assim, afirma sobre o novo-hispano José de Ibarra: "Decían que era el Murillo de México, y que aun en la figura se asemejaba al sevillano. A vuelta de algunos años no se creía que sus obras hubieran sido hechas aquí, y se atribuían a artistas extranjeros."[608] (1872, p. 68). Algo semelhante se passa em certas passagens do texto de Porto-alegre, como quando eleva frei Ricardo do Pilar acima de Giotto e Cimabue (1240-1302), ao tratar do painel *Senhor dos martírios*, por ele executado para figurar no altar da sacristia da igreja beneditina de Nossa Senhora de Montserrat.

A presença dos professores estrangeiros é mais um artifício empregado para se reconhecer o que haviam produzido os pintores nas Américas. Porto-alegre, como vimos, retoma o juízo proferido por seu antigo mestre de pintura histórica. Enquanto isso, Couto recorre à autoridade de Cavallari, que considera uma das telas elaboradas por José Juárez a melhor obra da galeria: "CLAVÉ.- [...] Nuestro amigo Cavallari nos decía una vez, que esa capa amarilla de San José le recordaba los grandes coloristas de la escuela veneciana; y que el cuadro, en su conjunto, le parecía el mejor de los que aquí hay."[609] (1872, p. 44). A própria presença de Pelegrín Clavé – o experto em pintura formado nos bancos da Accademia di San Luca – enquanto personagem do *Diálogo*... consiste em evidente artifício para garantir legitimidade à crítica tecida no texto. Exemplo elucidativo de tal postura é o trecho do opúsculo em que se explicitam, pela boca de Clavé, os critérios considerados para a avaliação do conjunto da obra e dos métodos empregados pelo pintor Miguel Cabrera:

> CLAVÉ.- Pues añada vd. luego el incontestable mérito de su pintura. El **dibujo**, aunque no puede decirse totalmente correcto, sin embargo saca ventaja al de los más de los pintores mexicanos. El **colorido** en general es el de la escuela de Juan Rodríguez, pero sin la exageración en que otros cayeron. Por lo que mira a la **invención**, si bien algunas veces se le ve apelar a alegorías, y aun al mezquino medio de los letreros

608 "Diziam que era o Murillo do México, e que até na figura lembrava o sevilhano. Depois de alguns anos, não se acreditava que suas obras tivessem sido feitas aqui e se lhes atribuía a artistas estrangeiros." (Tradução livre da autora)

609 "O nosso amigo Cavallari disse-nos uma vez que o manto amarelo de São José lhe fazia lembrar os grandes coloristas da escola veneziana; e que o quadro, no seu conjunto, lhe parecia o melhor dos que aqui se encontram." (Tradução livre da autora). Ainda que, no texto de Couto, esta crítica seja atribuída a uma pintura que representaria o noivado da Virgem, inferimos, pela descrição, que se trate da obra *La epifania*, exibida, como vimos, na primeira sala da galeria dedicada à "escuela mexicana" e que hoje integra o acervo do MUNAL.

> que salen de las bocas de los personajes, en lo general escoge con juicio sus argumentos, y sabe **componerlos** con habilidad. Sus figuras están bien distribuidas en cada lienzo, y bien agrupadas donde conviene. El **carácter** que más resalta en él, es la suavidad, la morbidez y cierto ambiente general de belleza que se derrama en todo lo que hace.[610] (Couto, 1872, p. 75, grifos nossos)

É também Clavé aquele que resume, em uma frase, os parâmetros a partir dos quais deveriam ser julgados, pelos acadêmicos, os trabalhos de artistas não educados naquela tradição: "El talento de un artista está en saber usar las reglas."[611] (Couto, 1872, p. 84)

Em meio à "invención" e às "reglas", Clavé aparece-nos como um homem entre dois tempos. Toma para si a difícil tarefa de, simultaneamente, defender o sistema acadêmico, de que era incontestável representante, e divulgar o trabalho dos nazarenos, em que a invenção – ou a imaginação – começam a tomar o lugar de um modo de operar racionalizado e intelectualizado, alcançado somente através dos códigos tradicionais. Araújo Porto-alegre parece enfrentar dilema semelhante ao atribuir, à obra pictórica do teto de São Francisco da Penitência, "uma riqueza de imaginação poética". Dois tempos, duas concepções estéticas distintas que anunciam, no bojo mesmo da racionalidade acadêmica, uma saída em direção ao sentimento e à sensibilidade individuais, que a arte "borromínica", em certa medida, parece ajudar a enxergar.

DESLOCAMENTOS CONTEXTUAIS

> Nas crises populares, que os incautos denominam regenerações políticas, **há uma vertigem de novidades, que degenera em odio do passado: os monumentos historicos são victimas d'esta febre imitativa:** as scenas de destruição entre a Achaia e a Etolia, o delírio dos iconoclastas reapparecem n'estes tumultos.
>
> Os ambiciosos tremem da sombra d'aquelles que derrubaram, aterram-se com a presença de suas imagens, e couvertem em felicidade futura o esquecimento de taes homens: como se uma esponja ephemera podesse destruir aquelles, cujos nomes exarára a historia em suas taboas de bronze?! (Porto-alegre, 1841, p. 555, grifo nosso)

As duras palavras cunhadas por Araújo Porto-alegre em sua *Memoria*... bem poderiam figurar no *Diálogo*... de Couto. Uma personalidade mais contida, uma resistência que se faz mais pela ação que pela retórica e um registro textual que pretende mais exaltar os bens herdados do passado que denunciar a iconoclastia oficial em curso fazem do escrito mexicano um relato discreto da crise político-social que, àquele momento, fazia perecer

[610] "Acrescente-se ainda o mérito inquestionável da sua pintura. O desenho, embora não se possa dizer que seja inteiramente correto, ultrapassa, no entanto, o da maioria dos pintores mexicanos. O colorido em geral é o da escola de Juan Rodríguez, mas sem o exagero em que outros caíram. No que respeita à invenção, embora apele por vezes às alegorias, e mesmo aos meios mesquinhos dos sinais que saem da boca das personagens, em geral escolhe judiciosamente os seus argumentos e sabe compô-los com habilidade. As suas figuras estão bem distribuídas em cada tela, e bem agrupadas onde convém. O caráter que mais se destaca nele é a suavidade, a morbidez e uma certa atmosfera geral de beleza que se derrama em tudo o que faz." (Tradução livre da autora)

[611] "O talento de um artista está em saber usar as regras." (Tradução livre da autora)

o país. Entre audácia e comedimento, um ponto comum: o princípio de uma consciência de conservação dos vestígios do passado. Tendo de lidar com pinturas dispostas, em sua maioria, em igrejas e conventos, Bernardo Couto e Porto-alegre dirigem-se às instituições religiosas e constatam o mau estado em que muitos dos trabalhos se encontravam, denunciando mesmo, em certos casos, a sua perda completa:

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

Por consequência, são também tais escritos meios de alerta para a necessidade de proteção desses bens, revelando o nascimento, entre nós, do conceito de "monumento histórico", conforme teorizado por Françoise Choay (2008). Assim, são propostas as primeiras práticas no campo da restauração em nosso continente, mais de um século antes de que uma teoria estivesse plenamente estabelecida para o campo. Descrevendo as más condições em que à altura se encontrava o quadro do altar-mor também da capela imperial, ou seja, da igreja de Nossa Senhora do Carmo, de autoria de José Leandro, o último pintor da escola fluminense, Porto-alegre sugere: "Este vandalismo não é irremediavel; um processo chimico muito simples póde ainda reaparecer as imagens d'aquelles, que pela primeira vez fizeram reflectir a purpura e a corôa diamantina nas aguas crystallinas d'esta sublime bahia." (1841, p. 555-556). No texto mexicano, tratando de um pintor jesuíta do século XVII do qual se conhece apenas o prenome – Manuel –, Bernardo Couto denuncia o equivocado trabalho de restauração realizado em um quadro seu que representava a Sagrada Família. O presidente da junta diretiva de San Carlos afirma que a empreitada havia conduzido a obra à condição de uma "[...] bellíssima ruina [...]." (1872, p. 54). Mais uma vez, a conclusão caberia ao professor Pelegrín Clavé, que nela deixa evidente sua desconfiança em relação a tais técnicas: "CLAVÉ.- Lo que vd. cuenta de ese cuadro, me recuerda el dicho de un inteligente: más obras han estropeado los restauradores que la mano del tiempo."[612] (1872, p. 54). É preciso lembrar, porém, que, tanto na Aiba quanto em San Carlos, a figura do conservador-restaurador nasce em concomitância com a criação das galerias públicas de pintura: Carlos Luiz do Nascimento e Vicente Huitrado são, como vimos ao longo deste capítulo, os primeiros que sabemos terem desempenhado oficialmente a profissão no Brasil e no México, respectivamente.

[612] "CLAVÉ.- O que o senhor me conta desse quadro recorda-me do ditado de um inteligente: há mais obras estragadas pelos restauradores que pela mão do tempo." (Tradução livre da autora)

O exemplo de San Carlos merece ter sublinhadas as suas especificidades. Nele, a reforma das galerias, para além de projeto didático e historiográfico, converte-se, também, em projeto de conservação, sobretudo diante do ímpeto demolidor de conventos encampado pelos agentes liberais que, à altura, assumiam o poder. Desenha-se, sob o comando de Benito Juárez, um programa de país cuja consequência haveria de incorrer em "[...] uma ruptura traumática do tempo [...].", para tomar de empréstimo, novamente, o pensamento e as palavras de Choay (2008, p. 144). A transposição das telas para o espaço do museu atesta o reconhecimento de seus valores histórico e artístico, assumindo-as como bens dignos de esforços de salvaguarda, inclusive pelo grupo liberal, cujo interesse maior, atente-se, era suprimir seu papel religioso original.

Age-se, até certo ponto, sob o calor dos acontecimentos, em resposta à violenta agressão em curso. Negociam-se soluções entre os atores envolvidos na tarefa da conservação. Dois quadros de Baltasar de Echave Orio, el viejo, originalmente pertencentes ao retábulo do altar-mor da igreja de Santiago Tlaltelolco integram, agora, a coleção de San Carlos: *La visitación* (ca. 1609-1610) e *La Porciúncula* (sem data). Os padres cederam as duas obras à Academia, das catorze que compunham originalmente o retábulo, desde que, no antigo altar, pudessem delas figurar cópias fiéis, sem que se problematizasse, apropriadamente, a questão da substituição dos originais. Para mais, vale sublinhar que Couto, assim como Porto-alegre o faz no excerto que abre esta subseção, emprega a expressão "monumento histórico" para descrever o mencionado retábulo: "En el retablo, **monumento histórico** de bastante interés para formar idea de la escultura, la talla y la arquitectura monumental del siglo XVII entre nosotros, [...]."[613] (1872, p. 30, grifo nosso).

As obras recolhidas perdem, desta maneira, a sua função original para desempenhar um outro conjunto de papeis: didático, histórico e, em menor monta, estético. A sensibilidade romântica, ao abrir caminho à apreciação do "pitoresco" e, consequentemente, acolher o insólito, admitindo a incorreção e a manifestação material do tempo, permite que, agora, também os objetos afeitos a essa categoria possam converter-se em "monumentos históricos". Eis o radical deslocamento operado em ambos os textos. Manifestação, já no Oitocentos, de um primeiro impulso de alargamento desta categoria que, como sabemos, seguirá sendo ampliada ao longo dos séculos XX e XXI, até quase perder-se completamente frente a uma postura acrítica e incapaz de lidar com uma conjuntura de agudo relativismo cultural. Mas este é tema para outra oportunidade. Sobretudo no exemplo mexicano, os processos políticos em

[613] "No retábulo, monumento histórico de bastante interesse para formar ideia da escultura, da talha e da arquitetura monumental do século XVII entre nós, [...]." (Tradução livre da autora)

andamento deixam clara, diante da perda iminente, a impossibilidade de substituição dos bens recém-convertidos em "monumentos históricos": pertencem já tais objetos, em definitivo, a outro tempo. Mas, no círculo conservador de San Carlos, a etiqueta não serve, ainda, à cultura material pré-hispânica.

DESLOCAMENTOS ÉTNICOS

Talvez, o tema que mais nos tenha chamado a atenção, nos textos em análise, seja o incômodo provocado pela necessidade de reposicionamento desse passado no que concerne às origens étnicas dos sujeitos seus protagonistas. A identificação dos primeiros tempos da produção de pintura nas duas nações coloca, para ambos os autores, a grave incompatibilidade entre um projeto de futuro concebido como "moderno", "civilizado" e "ocidental" diante de uma herança que, conforme sua interpretação, jamais poderia sê-lo.

A questão não é propriamente enfrentada por Porto-alegre, ainda que o artista opte por assumir esse passado em lugar de recusá-lo, deixando evidente para o leitor a origem negra e escravizada de pelo menos um de seus biografados, o pintor Manuel da Cunha. Nesta sua *Memoria...*, tão próxima, tão presente, não se furta a mencionar que Cunha nascera escravizado na família do cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), um dos criadores e secretário perpétuo do IHGB, possivelmente integrante da audiência para a qual o jovem historiador lia seu trabalho. A remissão, entretanto, não tarda a chegar: notando-lhe a vocação artística, o proprietário de Manuel da Cunha envia-o para estudar em Lisboa, onde o escravizado encontra oportunidade para aperfeiçoar-se em sua arte. É bastante improvável, para mais, que não integrasse essa mesma audiência seu amigo e companheiro de viagem, o intelectual negro Francisco de Sales Torres Homem, retornado ao Brasil também em 1837 e admitido sócio no Instituto dois anos mais tarde. Quando da leitura pública do artigo por Porto-alegre, Torres Homem já havia manifestado categoricamente sua posição abolicionista no artigo *Consideraçoens economicas sobre a escravatura*, publicado em edição de 1836 da revista *Nitheroy*[614].

Fato é que o autor da *Memoria...* ignora a condição de mestiços de Leandro Joaquim e Raimundo da Costa e Silva. Hoje, uma possível origem negra é atribuída também a Manuel Dias de Oliveira, como revelam as pesquisas conduzidas por Anna Maria Monteiro de Carvalho (2010) e Leticia Squeff (2012). Com esse mestre, que não

[614] Político central no Segundo Reinado, Torres Homem transitou entre as posições de liberal e conservador, tendo escrito uma das críticas mais duras ao sistema monárquico no panfleto *O libelo do povo*. Uma das figuras negras mais proeminentes na política do Império, teve postura ativa nas discussões referentes à lei do Ventre Livre e ao sistema escravocrata de modo geral. Sobre o tema, conferir Cardoso; Oliveira, 2012.

pertenceu, propriamente, à "escola fluminense", Porto-alegre tinha uma ligação particular: segundo Quirino Campofiorito[615] (1983), o cenógrafo Manuel José Gentil (?-?), um de seus primeiros professores de pintura ainda na capital da província de São Pedro do Rio Grande do Sul, havia sido formado na escola de Romano. De fato, Manuel Dias era o mais destacado pintor das primeiras décadas do século XIX no Rio de Janeiro, antes da organização da Aiba, tendo sido, inclusive, citado no projeto de Lebreton[616].

A crítica aos efeitos da escravidão para o desenvolvimento das belas artes no país deixa-se revelar, entretanto, em um parágrafo dedicado a descrever as condições em que justamente Manuel Dias havia implantado sua escola. Nele, Porto-alegre reprova a pouca disposição dos jovens brasileiros para o trabalho manual, percebido como tarefa de escravizados:

> A mocidade tinha nascido no meio da atmosfera traficante; ella tinha herdado os prejuízos de seus paes: como os Romanos, na sua decadencia, **olhava para o exercicio das bellas-artes como uma profissão digna d'escravos**: um mesquinho ordenado de uma repartição publica era a seus olhos uma apotheose de nobreza: o armarinho ou taboleiro do mascate tinham mais attractivos para a sua crença que a palheta e o escopro, a lyra ou o compasso. [617] (Porto-alegre, 1841, p. 555, grifo nosso)

Aqui, fica evidente, mais uma vez, a mobilização do passado enquanto escora para um projeto de futuro. Elevando homens negros à categoria de artistas e de grandes homens

[615] Quirino Campofiorito (1902-1993) foi pintor, gravador, professor e crítico de arte. Estudou pintura na ENBA durante a década de 1920, tendo recebido o prêmio de viagem à Europa em 1929. Lecionou na mesma instituição a partir de 1938, ministrando as cadeiras de desenho artístico e artes decorativas. Sua obra *História da pintura brasileira no século XIX* (1983) converteu-se em referência para o estudo da arte oitocentista.

[616] "Há no Rio de Janeiro um pintor que estudou na Itália e que é capaz de ensinar; cumpre conservá-lo na escola, por justiça e por utilidade, se estiver em condições de ensinar desenho de academias; porque, não sendo necessários adjuntos nem suplentes, que formaram um ninho de mediocridade, seis professôres não seriam demais para o serviço e para se substituírem se fôsse preciso. Aliás, êsse mestre já percebe salário, e isso não constituiria despesa inteiramente nova." (Em conformidade com o que transcreve Barata, 1959, p. 294).

[617] O artigo de Porto-alegre é publicado em momento em que está vigente, no país, a proibição da importação de pessoas escravizadas, estabelecida pela chamada lei Feijó, promulgada a 7 de novembro de 1831, ainda durante o governo regencial (Brasil, 1875B). A pouca aplicação prática que encontrou a lei Feijó exigiu a promulgação da lei Eusébio de Queirós, a 4 de setembro de 1850, e que significou o efetivo combate do tráfico negreiro pelo Império do Brasil (Brasil, [*s.d.*]). É pertinente registrar que a palavra "tráfico" – e suas derivadas – é empregada considerável número de vezes na *Memoria...*, sempre com conotação negativa, ainda que somente no excerto destacado seja feita referência explícita à comercialização de sujeitos escravizados. Exemplo ilustrativo do sentido com que a palavra é utilizada pode ser encontrado na seguinte passagem: "[...] as idéas do sublime e do bello andam foragidas, todas as vezes que nos foros e nos porticos predomina o trafico. **As idéas e as doutrinas que acompanham o trafico lançaram a mãi pátria no abysmo do aviltamento, ellas suffocaram as mais doces emoções do genio, e nos deixaram por herança o terrível systema das transacções**." (Porto-alegre, 1841, p. 550, grifo nosso). O tema já havia sido abordado, inclusive de maneira mais enfática, no texto lido em 1834 no Institut Historique de Paris: "Os conventos também tiveram os seus escravos artistas; e a posteridade livre que se aglomera hoje sob os seus peristilos não imagina sequer que foram erguidos por mãos acorrentadas. A tomada de Pernambuco aos holandeses, a derrota do infeliz Villegaignon são quadros encomendados pelos monges a gênios que se colocavam no nível do animal. O artista mais inspirado não passava a seus olhos de uma máquina mais bem organizada do que outras máquinas; usavam-na com desprezo, enquanto o mais ignóbil traficante recebia todas as homenagens; era honroso receber o resultado do vil comércio, mas o valor do trabalho mais sublime se colocava abaixo de uma esmola." (Debret, 1940, t.2, p. 103)

da nação, o historiador revisa a narrativa corrente e garante a esses homens um novo e mais elevado estatuto social[618]. O deslocamento operado[619] libera o caminho para o ensino dos ofícios, com vistas a promover a associação entre arte e indústria, pauta que será defendida pelo erudito justo a partir da década seguinte, tanto na reforma da Aiba quanto na função de vereador substituto da cidade do Rio de Janeiro, que desempenha entre os anos de 1853 e 1856.

Já em Couto, uma posição de recusa faz-se muito mais notória, principalmente nos debates acerca das primeiras manifestações de pintura no México. Logo no início do texto, as personagens discorrem sobre a falta de talento dos indígenas para o desenho e a imaginação[620]. Estes revelar-se-iam, porém, bons copistas, vocação aproveitada pelos missionários espanhóis para a feitura de imagens necessárias à tarefa da catequização de sociedades que desconheciam a escrita alfabética e cuja comunicação dava-se, essencialmente, através de imagens e símbolos. Apesar disso, três nomes de artistas indígenas são trazidos à luz por Couto – Andrés de Aquino[621], Juan de la Cruz (?-?) y el Crespillo (?-?) –, que chega mesmo a intitulá-los "artistas nacionais" (p. 23). Como afirma Pelegrín Clavé, entretanto, "[...] todavía eso no es el arte; es apenas el principio de su aprendizaje."[622] (Couto, 1872, p. 23).

Mas é José Joaquín Pesado quem ganha relevo nesta primeira parte do texto. Além da dimensão afetiva que justifica sua presença – homenagem póstuma feita por seu primo e colega – é a sua condição de literato e poeta, cuja autoridade torna-se praticamente

[618] Marcelo Bueno explica-nos que uma crítica aberta e mais veemente ao regime escravocrata no Brasil apareceria, em Porto-alegre, somente duas décadas mais tarde: "Apenas após seu contato com a doutrina espírita, em meados da década de 1860, Porto-Alegre passaria a criticar abertamente o regime de escravidão imposto aos negros no Brasil, adotando um discurso abolicionista. Em uma carta enviada a D. Pedro II, datada de 15 de janeiro de 1867, o artista suplicava ao monarca a libertação dos escravos, dizendo-lhe que falava em nome de Deus. (Ver: MUSEU IMPERIAL, Arquivo da Casa Imperial do Brasil existentes no castelo D'Eu, Maço 139, Documento 6841)." (Bueno, 2017, p. 244, nota de rodapé nº. 170).

[619] Porto-alegre, no princípio do texto, fala mesmo em "[...] correcção na historia [...]." (p. 549), ao dissertar sobre o papel científico desempenhando, no seu tempo, pela arqueologia. Sabemos ter sido o artista brasileiro leitor de Vico, que teria conhecido quando de sua passagem por França, através de Jules Michelet (Ferrari, 2009). Estudando as relações entre arquitetura e história através Vico, Carlo Lodoli e Piranesi, o professor e pesquisador italiano Gian Paolo Consoli escreve: "The aim of this essay is to try to shed some light on the nature of this genealogy through the similarities of their [Vico, Lodoli, e Piranesi] thought and, above all, of their precocious historicism. By this, I mean the awareness that history is not univocal and homogeneous and that neither humanity nor architecture has a single origin (Greece does not, therefore, represent the only source of human civilization). This awareness leads to the desire to reconstruct the story of humankind in all its complexity, focusing in particular upon its origins and using the tool that Vico termed philological science. It also implies the refusal to consider architecture as a merely imitative art, demolishing the myth of the primitive hut as the natural origin of the art of building." (Consoli, 2006, p. 195-196). De fato, o papel de Giambattista Vico para o desenvolvimento de uma postura historiográfica nova em Manuel de Araújo Porto-alegre carece, ainda, de ser cuidadosamente estudado.

[620] Em sua pesquisa, Isaías Guerrero (2000) encontrou um exemplar da primeira edição do *Diálogo*... pertencente ao intelectual mexicano de origem indígena chontal e de inclinação liberal Manuel Altamirano (1834-1893). Em notas manuscritas deixadas às margens das páginas do livro, Altamirano coloca-se radicalmente contra as incapacidades artísticas atribuídas aos indígenas no texto.

[621] Provavelmente, Marcos (Cipac) de Aquino (?-1572), indígena nahua a quem se atribui a autoria da pintura da Virgen de Guadalupe.

[622] "[...] isso ainda não é a arte; é apenas o princípio da sua aprendizagem." (Tradução livre da autora)

inquestionável naquele século XIX[623], que faz dele figura fundamental para chancelar o debate estético em formulação. Não por acaso, Couto o escolhe para afirmar que "Todo indica que en las razas indígenas no estaba despierto el sentido de la belleza, que es de donde procede el arte."[624] (Couto, 1872, p. 6)

Esta recusa de possíveis associações entre a escola de pintura em construção e o passado pré-hispânico fica ainda mais evidente no empenho de Couto em negar uma possível origem indígena para o pintor Miguel Cabrera, nome de destaque na "antigua escuela". Nascido em Oaxaca, segundo a tradição, Cabrera seria descendente de indígenas zapotecas, informação que as personagens do *Diálogo*... procuram, a todo custo, refutar[625]. O pintor do século XVIII, ao lado de outros artistas seus contemporâneos, teria estado à frente de um projeto de fundação de uma academia para o ensino de pintura, para a qual chegaram a ser redigidos os correspondentes estatutos[626]. Segundo as regras aí propostas, na instituição planejada, não seriam admitidos indígenas ou – para usar os termos da época – "hombres de color quebrado", ou seja, mestiços:

> COUTO.- Por cierto que hay en los tales Estatutos algunas prevenciones que llaman la atención; **como la de que jamás, ni por ningún empeño, se admita por discípulo a hombre de color quebrado; que todo el que pretenda matricularse, compruebe antes que es español; y que si a pesar de todo, se introdujere alguno que no lo sea, se le eche de la escuela luego que se descubra**. Los profesores muestran temer que el arte valga menos, y aun llegue a envilecerse, **si es ejercitado por otras manos**. Raro sentir en maestros que todo se lo debían a su mérito individual.
>
> PESADO.- Paréceme que eso que cuentas, **hace poco verosímil la voz que algunos traen en México, de que Cabrera era un indio zapoteca**, nacido en Oaxaca, que vino a la capital en tiempo y por motivos que se ignoran. Si tal hubiera sido, no habría escrito y firmado en los Estatutos un artículo que sería una ejecutoria de degradación para él y los suyos.[627] (Couto, 1872, p. 78, grifo nosso)

[623] Ao tratar da vida de Baltasar de Echave, el viejo, Couto comenta: "No era simple artista, sino filólogo y escritor." (1872, p. 36)
[624] "Tudo indica que nas raças indígenas não estava desperto o sentido da beleza, que é de onde procede a arte." (Tradução livre da autora)
[625] A questão não parece estar de todo resolvida. Informações biográficas detalhadas de Cabrera podem ser encontradas em Teresa, 1995.
[626] Eduardo Báez Macías (2009), esclarece-nos, entretanto, que investigações mais recentes apontam que o líder do projeto teria sido o pintor José de Ibarra e que Couto teria atribuído a posição a Cabrera em decorrência da fama que ele havia alcançado no século XVIII. Ainda segundo o pesquisador, os estatutos propostos nunca chegaram, efetivamente, ao soberano e a seu conselho, o que conduziu à dissolução do projeto. Além de Ibarra e Cabrera, estiveram envolvidos no plano os pintores frei Miguel de Herrera (1696-1765), Juan Patricio Morlete Ruiz (1713/1715-1772), Francisco Martínez, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcíbar. Para mais, também o arquiteto Miguel Espinosa de los Monteros (?-1760) teria integrado o grupo, o que apontaria para uma proposta mais ampla, que incluiria, também, o ensino de arquitetura. Sobre o assunto, vale a consulta a artigo de Xavier Moyssén (1965).
[627] "COUTO.- É certo que há nestes Estatutos algumas precauções que chamam a atenção, como a de nunca admitir como discípulo, nem para qualquer fim, um homem 'de color quebrado'; que quem pretender matricular-se comprove primeiro ser espanhol; e que se, apesar de tudo, for introduzido alguém que não o seja, deve ser expulso da escola logo que seja descoberto. Os professores mostram temer que a arte valha

Apesar de curiosa em um contexto de negação à contribuição indígena para a história da pintura mexicana, a última frase de Couto deve-se, possivelmente, ao fato de que, desde a sua fundação, San Carlos não só permitia como estimulava a presença indígena. Os estatutos aprovados em 1785, naquela segunda metade do século XIX ainda vigentes, previam, além do ensino gratuito, a concessão de dezesseis bolsas de estudos anuais para evitar que os jovens abandonassem sua formação por falta de recursos. Destas dezesseis bolsas, quatro deveriam ser destinadas a indígenas puros.[628]

Mesmo diante da presença, portanto, de estudantes de ascendência indígena na instituição que dirigia, a hipótese de que um dos mais relevantes mestres da "antigua escuela mexicana" fosse um "hombre de color quebrado" segue sendo refutada por Bernardo Couto. Para isso, o jurista menciona a admissão de duas das filhas de Cabrera ao convento da capital dirigido pelas irmãs capuchinhas espanholas, cujas regras não permitiam o ingresso de mulheres de origem indígena à comunidade religiosa. Para mais, ressalta a dimensão intelectual do trabalho de Cabrera quando alude ao opúsculo de sua autoria intitulado *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas, observadas con la direccion de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de Mexico*, datado de 1756 e em que o pintor

menos, e até se desvalorize, se for exercida por outras mãos. Estranho temor em professores que tudo devem ao seu mérito individual.

PESADO.- Parece-me que isto que diz torna pouco plausível o boato de algumas pessoas no México de que Cabrera era um índio zapoteca, nascido em Oaxaca, que veio para a capital numa altura e por razões que se desconhecem. Se o fosse, não teria escrito e assinado nos Estatutos um artigo que teria sido uma execução de degradação para ele e para o seu povo." (Tradução livre da autora)

[628] Conforme previsto no artigo 19 dos estatutos, intitulado *Discípulos pensionados*: "1. Para que no se malogren muchos jóvenes de talento, que abandonan el estudio de las artes por no tener más medios para subsistir que su trabajo corporal, es mi voluntad [do Rei Carlos III] que la Academia elija por ahora cuatro discípulos de pintura, cuatro de escultura, cuatro de arquitectura, dos del grabado de estampas, y dos del de medallas, con la pensión anual que baste a su manutención, para que puedan emplear todo su tiempo en el estudio de las referidas artes.

2. Las calidades esenciales que han de tener los que se elijan para estas pensiones, son la de españoles, naturales de aquellos o de estos reinos, **con inclusión precisa y perpetua de cuatro indios puros de Nueva España que quieran aplicarse a cualquiera de las artes del Instituto de la Academia, teniendo todos la pobreza y la particular habilidad unidas**, de suerte que por ser muy pobre, si no es bien hábil, no debe tener pensión, y aunque sea bien hábil, si no es muy pobre, tampoco podrá tenerla." (Real Academia de San Carlos de Nueva España, 2004, p. XXXVIII, grifo nosso)

A presença, na instituição, de jovens de diversas origens étnicas surpreendeu o naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), que assim registrou suas impressões no *Ensayo político sobre la Nueva España*: "Todas las noches se reunen en grandes salas muy bien iluminadas con lámparas de Argand, centenares de jóvenes, de los cuales unos dibujan al yeso ó al natural, mientras otros copian diseños de muebles, candelabros ú otros adornos de bronze. En esta reunión (cosa bien notable en un pais en que tan inveteradas son las preocupaciones de la nobleza contra las castas) se hallan confundidas las clases, los colores y razas; allí se ve el indio ó mestizo al lado del blanco, el hijo del pobre artesano entrando en concurrencia con los de los principales señores del pais. Consuela ciertamente el observar que bajo todas las zonas el cultivo de las ciencias y artes establece una cierta igualdad entre los hombres, y les hace olvidar, á lo menos por algún tiempo, esas miserables pasiones que tantas trabas ponen á la felicidad social." (Humboldt, 1827, p. 234-235)

prepara uma análise teórico-crítica da imagem guadalupana, a pedido da Colegiata de Guadalupe[629].

A questão da mestiçagem, colocada de forma mais ou menos explícita, é, portanto, transversal a ambos os textos. Trata-se de tema que mobilizou, durante o século XIX, e, ainda mais vivamente, ao longo do século seguinte, artistas e intelectuais em torno de debates acerca da definição de uma identidade americana, se assim o pudermos colocar. Combatida pelos que aderiram à teoria imoral chamada eugenia e celebrada por aqueles que nela enxergavam um potencial renovador, a mestiçagem converteu-se em tema incontornável para se pensar o que nos definia, com vistas a alcançar-se um delicado equilíbrio entre o particular e o universal. O pensamento finissecular do escritor e filósofo cubano José Martí (1853-1895) revela bem o complexo arranjo – porque forçado e violento – entre as múltiplas etnias presentes em território americano. Deste difícil e ainda problemático arranjo, parecia depender, entretanto, a liberdade almejada:

> Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura. Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga; en desestancar al indio; en ir haciendo lado al negro suficiente; en ajustar la libertad al cuerpo de los que se alzaron y vencieron por ella.[630] (Martí, 2018, p. 67-68)

[629] Tomando a *Maravilha americana*..., Roberto Garibay (1990) questiona a atribuição, a Cabrera, da redação dos estatutos excludentes da academia que tentou formar com seus pares. Para o autor, se, de fato tivesse ele redigido aquele regramento, resultaria incoerente o seu reconhecimento da origem divina da imagem mestiça da Virgen. Parece-nos oportuno aqui mencionar, também, que Cabrera foi autor de uma série de pinturas de castas, cenas que ilustram grupos familiares constituídos a partir de diferentes uniões étnicas com vistas a apresentar, na Europa, a composição étnica e social da Nueva España. Parte deste conjunto de imagens encontra-se, hoje, resguardada no Museo de América, em Madri, que, vale registrar, dedicou ao pintor grande exposição no ano de 2024: *Miguel Cabrera: las reglas del arte de un pintor novohispano*. O catálogo desta mostra pode ser consultado em: <https://libreria.cultura.gob.es/libro/miguel-cabrera-las-reglas-del-arte-de-un-pintor-novohispano_10557/edicion/ebook-10136/>. Acesso em: 14 jan. 2026.

[630] "Éramos uma visão, com peito de atleta, mãos de janota e cara de criança. Éramos uma máscara, com as calças de Inglaterra, o colete parisiense, o jaquetão da América do Norte e o chapéu da Espanha. O índio, mudo, andava ao nosso redor e ia para a montanha, para o cume da montanha, para batizar seus filhos. O negro, policiado, cantava na noite a música de seu coração, só e desconhecido, entre as ondas e as feras. O camponês, o criador, revoltava, cego de indignação, contra a cidade desdenhosa, contra as suas criaturas. Éramos dragonas e togas, em países que vinham ao mundo com alpargatas nos pés e fitas na cabeça. Teria sido genial irmanar a caridade do coração e a ousadia dos fundadores, a fita e a toga; desestagnar o índio; ir dando espaço ao negro suficiente; adaptar a liberdade ao corpo dos que se levantaram e venceram por ela." (Traduzido por Maria Angélica de Almeida Trajber com a colaboração de Beatriz Cannabrava em Martí, 1983, p. 198.)

UMA HISTÓRIA DIANTE DOS OLHOS

Pelo fato de ter-se realizado simultaneamente ao exercício de formar e exibir uma coleção, o intento mexicano parece resultar mais completo que o brasileiro. A reunião de significativo número de obras em um só espaço expositivo permite a determinação de parâmetros estéticos transversais indispensáveis à noção homogeneizante de "escola", muito mais difícil no texto de Porto-alegre, uma vez que seu viés é prosopográfico e o modo de operar está permeado pela noção, herdada do exemplo de Vasari, de "grande homem"[631]. É preciso, porém, lembrar que, apesar de não contar – pelo menos em um primeiro momento – com uma coleção de pintura herdada do passado local como em San Carlos, a pinacoteca brasileira precede, em termos cronológicos, a mexicana, dado que já estava em funcionamento na exposição de 1859. Ambas as propostas, porém, seguiram em desenvolvimento, mesmo quando seus mentores deixaram, por razões distintas, de conduzi-las, consolidando a noção de "escolas nacionais" e dando origem aos mais importantes museus de arte nos dois países.

Hernández-Durán (2017), guia em nossa leitura do *Diálogo...*, entende que o esforço museológico de Couto não se teria transformado em cânone se não tivesse sido acompanhado pelo intento textual. A opção por um gênero quase didático – o diálogo – permitiu a abertura de um novo campo de estudos, pavimentando o caminho para que o trabalho de outros pesquisadores se pudesse desenvolver. Mas sua contribuição foi, sobretudo, ter alcançado um público mais amplo – e, eventualmente, leigo – ensinando o que era um museu de arte e o comportamento esperado de um visitante neste tipo de instituição.

Fato é que a atenção, à altura pouco comum, dispensada por Couto e Porto-alegre às fontes primárias, evidente nos dois textos estudados, tornou-os incontornáveis para o desenvolvimento de estudos posteriores, que, em muitos aspectos, não puderam superá-los. Parece ser a partir desse esforço científico, enfim, que a concepção da história enquanto plêiade de exemplos extraídos dos antigos e dos modernos vai cedendo lugar a proposta mais alargada, abrindo-se a possibilidade de inclusão, ainda que vagarosa, de manifestações e sujeitos pertencentes a outros tempos e geografias e, tomados certos limites, a "culturas" alheias.

É pertinente observar que a criação de pinacotecas associada à pesquisa acerca de uma arte nacional, a partir de uma perspectiva cronológica, não se restringiu, na América, aos casos brasileiro e mexicano. No Chile, onde uma academia de pintura dirigida por

[631] Na biografia dedicada a Manuel Dias, o Romano, afirma Porto-alegre: "Quando o Brazil tiver o seu Vasari, estas curtas notícias hão de servir de base para trabalhos mais amplos, e desafiarem pesquisas acêrca dos nossos artistas primitivos." (Porto-alegre, 1848, p. 499)

Alessandro Cicarelli [632] (1808-1879) é criada em 1849, uma iniciativa de recorte republicano e nacionalista conduz à inauguração, em 1880, do atual Museo Nacional de Bellas Artes (El Canon Revisitado, 2022). Foi o museu projetado pelo arquiteto chileno Émile Jéquier (1866-1949), formado na École spéciale d'architecture, de Émile Trélat. Sabe-se, porém, que um debate sobre a tradição artística colonial ali já se colocava desde a década de 1840, fosse com o sentido de atribuir-lhe um enquadramento histórico ou de rechaçar criticamente a perpetuação de suas qualidades estéticas em pleno Oitocentos (Drien, 2015; Guzmán, 2015). Um pouco mais tarde, no ano de 1886, a fundação da Escuela de Bellas Artes na Colômbia seria acompanhada por uma exposição que reunia, entre outras, pinturas realizadas no período de vice-reino, parte delas obtida a partir de um projeto de desmantelamento do poder religioso semelhante ao que descrevemos para o caso mexicano (Rey-Márquez, 2015; Luna, 2017). Há, portanto, muito ainda a se investigar sobre o tema.

Permito-me, assim, discordar parcialmente de Hugues de Varine, um dos mais proeminentes nomes da chamada "nova museologia" ou "museologia insurgente", quando ele afirma, em entrevista, que:

> A partir de principios del siglo XIX, el desarrollo de los museos en el resto del mundo es **un fenómeno puramente colonialista**. Han sido los países europeos los que han impuesto a los países no europeos su método de análisis del fenómeno y patrimonio culturales; han obligado a las élites de estos países y a los pueblos a ver su propia cultura con ojos europeos. **Por tanto, los museos de la mayoría de las naciones son creaciones de la etapa histórica colonialista.**[633] (Salva, 1979, p. 12-13, grifos nossos)

Ainda que estejamos de acordo com o que o historiador e museólogo francês coloca em sua última frase, propomos que a noção tradicional de "difusão", indissociável de uma interpretação de mundo que exige, para se sustentar, opor o(s) "centro(s)" à(s) "periferia(s)", seja revista. Mesmo que Porto-alegre e Couto tenham, evidentemente, partido de referências europeias ou, antes, de uma tradição ocidental, precisaram negociar e revisar tais referências quando se depararam com as especificidades dos cenários de que fizeram parte. E, ao fazê-lo, modificaram essa tradição: alargaram-na, esgarçaram-na, reinterpretaram-na. Contribuíram, enfim, para a sua tessitura, sujeitos ativos que foram na construção de uma epistemologia própria a seu espaço-tempo.

[632] Como se sabe, Cicarelli foi pintor de câmara do imperador Pedro II, tendo vivido no Brasil entre os anos de 1840 e 1848.

[633] "A partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos países não europeus seu método de análise do fenômeno e do patrimônio culturais; obrigaram às elites desses países e os povos a ver sua própria cultura com olhos europeus. Portanto, os museus da maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista." (Tradução livre da autora)

Esta página foi deixada em branco intencionalmente

CONSIDERAÇÕES FINAIS

BREVES PALAVRAS DE ENCERRAMENTO

Figura 93: Frank Lloyd Wright; *casa e estúdio do arquiteto*; 1889; Oak Park, Illinois, Estados Unidos.

Fonte: Fotografado pela autora.

Em fevereiro de 2024, tive o privilégio de visitar a casa e estúdio de Frank Lloyd Wright (1867-1959), localizada em Oak Park, nas cercanias de Chicago, em meio a dezenas de outras casas projetadas pelo mestre em sua juventude, quando ainda iniciava a sua posteriormente exitosa carreira [634]. Nessa emocionante visita a Oak Park, pude compreender a genialidade daquele discípulo de Louis Sullivan (1856-1924), resultante, a meu ver, tanto de um domínio absoluto da matéria quanto de uma potência inventiva ilimitada, que faz recordar uma dimensão escultórica da arquitetura, à maneira de Michelangelo (1475-1564).

Um dos espaços que mais me comoveram nessa construção iniciada em 1889 foi – poderia soar óbvio – o seu ateliê (Figura 93). Imaginei-o ali, trabalhando em conjunto com uma série de outros arquitetos e artistas seus colaboradores. A paisagem invernal, em um dia especialmente gelado, parecia realçar a sensação de conforto proporcionada pelo recinto: uma sala construída em madeira e tijolos maciços aparentes, em formato

[634] Estive em Chicago entre os dias 12 e 20 de fevereiro de 2024 para participar da 112ª. conferência anual da College Art Association. Parte da viagem foi financiada com recursos da CAA Support Grant, pelos quais expresso meus agradecimentos à instituição.

octogonal e com pé-direito duplo, em que um mezanino, cujo peso sustenta-se através de correntes fixadas ao teto, parecia flutuar. As janelas, abundantes, compunham-se de vidros coloridos, à maneira de vitrais, amplamente empregados por Wright nos edifícios projetados durante aqueles seus primeiros anos de trabalho. Ao centro, um trecho do poema *M'Andrew's Hymn*, do poeta anglo-indiano Rudyard Kipling (1865-1936) [635]. Nele, este filho do escultor e ceramista inglês John Lockwood Kipling (1837-1911), diretor e professor na Sir Jamsetjee Escola de Arte e Indústria em Bombaim, exalta a figura do artífice e invoca a importância do trabalho manual para a construção do que denomina o "Navio Perfeito". Junto à citação, um aparente contrassenso: uma cópia do busto grego da Psiquê de Cápua, elaborada, possivelmente, algumas décadas antes da casa do arquiteto. Uma breve pesquisa [636], explica-nos a escolha: a Psiquê de Cápua foi especialmente cara ao gosto, tão típico do século XIX, afeito à contemplação da passagem do tempo e da morte. À maneira do valor que os desenhistas e pintores atribuíram às ruínas, os escultores do Oitocentos compraziam-se em representar o corpo grego idealizado já deteriorado ou fragmentado em decorrência, justamente, da passagem do tempo, fazendo-nos recordar da transitoriedade de toda matéria. A contradição se desfaz. Como se sabe, Frank Lloyd Wright foi o primeiro grande arquiteto estadunidense que não frequentou uma academia de belas artes. O desenho de seu estúdio parece, enfim, revelar-nos aquele interesse pelos corpos sobre os quais nos fala Margareth Pereira (2025) – nele, afinal, a luz é um corpo. Uma resposta fresca, nova, porque desprovida do peso da tradição (mas não da história) e intimamente relacionada à natureza.

Mas esse novo uso da história preparou-se no interior mesmo das velhas academias. Nossa tese tratou das relações entre tempo histórico e ensino de arquitetura, entendidos ambos – tempo e arquitetura – enquanto construções culturais. Os momentos de redesenho dos métodos para a formação do arquiteto que escolhemos aqui estudar, concretizados através das reformas das academias brasileira e mexicana, têm-nos parecido entradas privilegiadas para o entendimento de tais relações. Na encruzilhada entre passado e futuro em que, naturalmente, situam-se as reformas, o problema da revisão do tempo histórico encontra condições de emergir e as múltiplas respostas que para ele se colocam no campo da arquitetura podem então ser identificadas e estudadas. Consistem assim as reformas em eventos importantes para se conhecer a passagem de um "regime de historicidade" a outro, que se dá durante o longo século XIX.

[635] Originalmente publicado em 1894. Pudemos acessá-lo em uma coletânea de poemas de Kipling datada de 1922, onde o poema aparece publicado entre as páginas 137 e 145.
[636] Realizada no sítio eletrônico denominando *Boston Athenæum Digital Collections*. Disponível em: <https://cdm.bostonathenaeum.org/digital/collection/p16057coll35/id/27/>. Acesso em: 14 jan. 2026.

Se retomarmos a hipótese que conduziu nosso trabalho e o objetivo central que dela deriva – investigar e comparar registros referentes ao fazer historiográfico em Araújo Porto-alegre e Saverio Cavallari associados às reformas do ensino acadêmico que empreenderam e com ênfase naqueles derivados de suas travessias transatlânticas, de modo a verificar em que "regime de historicidade" operaram – parece-nos ter o projeto cumprido aquilo a que se propunha. A partir das tarefas realizadas em cada um dos capítulos, que incluíram a seleção, análise e comparação entre diferentes conjuntos documentais associados às trajetórias de nossos historiadores-reformadores, podemos afirmar, enquanto conclusão geral, que o processo de reformulação de saber derivado do estabelecimento de uma nova relação com o tempo – de que nos falam Hartog (2021) e, mais especificamente para o campo da arquitetura, Rocha-Peixoto (2013) e Pereira (2025) – não se deu senão de forma vagarosa. Nessas duas trajetórias marcadas pelos deslocamentos constantes, a reformulação deu-se através de ações ora ousadas ora criteriosas, num fazer não-linear e permeado por dúvidas, avanços e recuos, como é comum, em última instância, a toda trajetória humana. Fazer atravessado, ainda, por distintas conjunturas, incluindo eventos políticos e econômicos mais ou menos adversos a que se tiveram de submeter os anseios reformadores. As lutas, resistências, dissabores vêm revelar-se na leitura dos documentos – sobretudo aqueles de recorte mais privado –, tornando mais complexas as decisões públicas que, apenas muito excepcionalmente, derivam de percursos pacíficos. Assim, não teria havido, propriamente, ruptura entre os dois regimes, mas, ao contrário, ter-se-ia estabelecido entre eles uma convivência contínua e negociada, até que, pouco a pouco, o futuro viesse assumir a dianteira e reposicionar os limites até então estabelecidos para o passado.

A construção de um "regime moderno de historicidade", nos casos estudados, aparece sempre nas entrelinhas. Ao retomarmos, por exemplo, a produção dos mestres que formaram o "olhar arqueológico" dos jovens reformadores, percebemos o quanto Antonio Nibby e Domenico Lo Faso Pietra Santa mantiveram, ao menos em *Le mura di Roma* (1820) e *Antichità della Sicilia* (1834-1842), a deferência à autoridade dos antigos. Por consequência, uma história enquanto mestra da vida é o que se encontra nesses autores. Mas a noção de "pitoresco" – tão presente, por exemplo, nos registros de paisagens de William Gell, publicados no livro de Nibby – vem preparar corpo e espírito para a experiência sensível do mundo. Assim, a travessia do Atlântico e o "Grand Tour da América", no dizer de Margareth Pereira (2025), constituem-se a partir de um olhar mais generoso e atento, capaz de surpreender-se com o que a ele se apresenta e promover, a partir dessa surpresa, um remodelamento íntimo. O espanto em ver e sentir o outro é fundamental para conformar pensamento e expressão capazes de validar paisagens novas e, sobretudo, atentar para a dimensão concreta, viva e humana dessas

mesmas paisagens. O Porto-alegre poeta – primeiro – e o Porto-alegre pintor – mais tarde – exaltam a natureza brasileira como monumento. Não ainda monumento histórico, mas concessão primeira e fundamental ao passo mais largo que viria adiante. Pelo que nos foi possível averiguar, em Porto-alegre, a natureza é base para a construção de uma epistemologia outra, não por acaso a centralidade de sua querela com o professor Augusto Müller no que se refere aos métodos que deveria adotar o pintor de paisagem, durante a reforma Pedreira. Dela, emerge a pergunta fundamental: o que significaria ser um artista americano? Quanto a Saverio Cavallari, o estrangeiro convertido em "Javier" na Cidade do México, a acuidade derivada da formação arqueológica vem, agora, servir à etnografia. Em seu relato-retrato de viagem, registra, cuidadosamente, uma paisagem que se lhe apresenta como nova, difícil de ser capturada pelos muitos e complexos vestígios que abarca: desde a potência dos vulcões até os restos arqueológicos deixados por homens cujo modo de vida estava agora, mesmo que ainda não completamente, perdido.

As reformulações descritas, de recorte íntimo, pessoal, são – interpretação nossa – o que permite a abertura para o debate sobre uma arte e uma arquitetura nacionais que demandam, justamente para que se sustentem enquanto nacionais, o aporte do passado. É preciso insistir no incontornável trabalho de Manuel Francisco Álvarez: os estudos arqueológicos que empreende na cidade de Mitla[637] e seu envolvimento no debate público acerca do pavilhão do México na exposição universal de Paris de 1889[638]. Penso em Álvarez como um dos mais – talvez mesmo o mais – importante teórico da arquitetura mexicana de entre séculos. É alguém que amadurece muitas das questões colocadas na proposta pedagógica de Cavallari e que lança temas de base para o desenvolvimento do que se consolida como "modernidade" em arquitetura no México pós-revolucionário. É personagem que merece ser mais bem estudada. E o merece tanto quanto o nosso pintor-filósofo Pedro Américo, cujo protagonismo na construção de uma pintura nacional, não está, é certo, desassociado da vivência de duas reformas de ensino durante sua formação de artista: na Aiba de 1855 e na Beaux-arts de 1863. Também não se pode compreender seu fazer artístico sem considerar as reflexões teóricas que encampou, com destaque para as suas *Considerações philosophicas sobre as bellas-*

[637] Publicados sob o título *Las ruinas de Mitla y la arquitectura* em 1900 na Cidade do México. Nele, Álvarez apresenta os levantamentos arquitetônicos e arqueológicos que realizou na cidade zapoteca, localizada no estado de Oaxaca.

[638] Dois anos depois da publicação do livro, o arquiteto encontra oportunidade de apresentá-lo nas páginas da revista *El arte y la ciencia*, dedicando a última seção de seu texto a discutir a criação de uma arquitetura nacional, apresentando, para esse fim, comentários sobre o pavilhão mexicano em Paris (conferir Álvarez, 1902). Em 1889, o *Palácio Azteca* representou o México na Exposição Universal de Paris. Projetado pelo engenheiro Antonio M. Anza (1847-1925) a partir de pesquisas realizadas pelo historiador Antonio Peñafiel (1839-1922), o edifício foi um dos exemplos mais emblemáticos da chamada arquitetura "neoazteca" em uma época em que o governo ditatorial do general Porfirio Díaz reunia, em órgãos oficiais, linguagem historicista e aspirações nacionalistas.

artes entre os antigos, publicadas no Brasil de 1864, e para a tese que defende, cinco anos mais tarde, na Université Libre de Bruxelles: *De la liberté, de la méthode et de l'espirit de systeme dans l'étude de la nature*, posteriormente publicada sob o título *La science et les systèmes: questions d'histoire et de philosophie naturelle*[639]. Não é casual ter sido Américo o primeiro professor da disciplina de história da arte na academia brasileira. Faltou-nos espaço, nesta tese, para estudar essas duas trajetórias, mas esperamos explorá-las adiante, desejando também que nosso trabalho contribua para despertar a atenção de outros pesquisadores que a elas possam dedicar seu tempo e energia.

No que concerne às disciplinas de história da arte e da arquitetura inseridas nos currículos, apesar da limitação das informações disponíveis nos arquivos, estudar as bibliotecas – compreendidas tanto como coleções de livros quanto como espaços físicos – foi-nos bastante revelador. Evidenciamos a necessidade de aprofundamento das análises das coleções de livros e do desenvolvimento de um trabalho mais cuidadoso de cotejamento com o acervo existente antes de ampliadas as coleções. Foi-nos, porém, possível concatenar algumas ideias. No caso da biblioteca da Aiba, por exemplo, a disposição da nova sala e o conjunto de obras encomendadas parecem não abrir concessões para um desenho historiográfico que se afaste dos cânones: a alegoria de Pallière vem ratificar a centralidade dos antigos – de onde tudo emana – e a pouca disposição para as experimentações assentadas em outros tempos e geografias. Quanto aos livros, a grande exceção é, não há dúvida, o *An Historical Essay on Architecture* (1835), de Thomas Hope, cujas contribuições para a construção de uma cultura arquitetônica nova, no longo século XIX, está ainda por ser mais bem compreendida, sobretudo em território americano: como vimos, o livro de Hope integrou, também, a lista de encomendas de Cavallari para a biblioteca de San Carlos[640]. Mas, se o programa iconográfico da sala e a lista de encomendas fazem-nos inferir que, mesmo em uma Aiba sob reforma, as relações com o passado seriam pouco alteradas, a grande concessão parece estar na tarefa de historiografar as artes no Brasil, imaginada – mas não realizada – pelo diretor Porto-alegre. Os álbuns temáticos que reuniriam as coleções de estampas deixam ver um impulso para a efetiva construção de um enredo, um *Geschichte*, para cuja elaboração era premente reunir, numa espécie de biblioteca-arquivo, o que haviam sido e, a partir daí, apontar o que poderiam ser as artes em território nacional.

[639] Sobre a tese de Pedro Américo, conferir Santos, 2012.
[640] Como se viu, nas duas coleções, constam edições do livro traduzidas para o francês e intituladas *Histoire de l'architecture*. O volume adquirido para a Aiba data de 1852 e o que se encomendou para San Carlos não tem data conhecida.

Quanto ao caso mexicano, se são poucos os dados que se pode depreender da observação da fotografia finissecular de Manuel Buen-abad acerca da disposição do novo espaço de guarda dos livros, os manuscritos em que se enumeram as obras encomendadas confirmam a proposta do professor siciliano de expandir referências. Arquiteturas e modos de vida outros vinham somar-se aos modelos tradicionais a partir dos quais tradicionalmente operava-se em San Carlos. É preciso recordar, para mais, os conjuntos fotográficos que, infelizmente, não localizamos nos arquivos da antiga academia, mas cujas descrições apontam para uma atenção cuidadosa à cultura arquitetônica do medievo. Uma coleção transatlântica que, segundo o seu próprio curador, só se poderia constituir, enquanto coleção, na América e justo ali estabelecer-se como ferramenta para uma formação revigorada do arquiteto. Meio possível para colocar em prática o seu *Specchio degli appunti...*[641], preparado poucos anos antes para o ensino aos arquitetos em Brera. O impresso, sobre o qual aqui comentamos apenas superficialmente, merece análise mais cuidadosa e aprofundada, que esperamos realizar em futuras oportunidades. Vai-se configurando, na biblioteca expandida de San Carlos, uma "cultura-mosaico", que vem revelar a manobra que conduziria, já em fins do século, à escrita das primeiras histórias globais da arquitetura, derivadas, é fato, dos anseios imperialistas promotores, convém sublinhar, de um contato violento entre culturas.

Talvez, a seção mais importante para nosso trabalho seja a que se dedica a conhecer as galerias de pintura realizadas como parte dos programas de reforma. Trata-se, como se viu, dos embriões dos primeiros e mais importantes museus de artes em cada localidade e meio para a configuração de um modo de vida tomado como "civilizado" nas duas jovens nações. Um debate público sobre arte colocava-se, timidamente, à altura. Mas o esforço de "civilizar" gostos e comportamentos era atravessado por inúmeras contradições, que exigiram, por parte de seus mentores, generosa dose de invenção ao imaginarem, como parte da mesma empresa, os textos mais tarde tomados como as primeiras histórias da arte nacionais. Nesses textos, ficam patentes os deslocamentos de variados matizes – que aqui sistematizamos como "cronológicos", "geográficos", "contextuais" e "étnicos" –, mas que poderiam ser iluminados através, ainda, de outros adjetivos.

Para desenhar textos e galerias, foi necessário evocar a noção de "escola", que pôde encontrar justamente na configuração do espaço as condições necessárias à sua realização. O estudo de uma "escola de pintura" ganha, afinal, maiores possibilidades de elaboração quando as obras se encontram reunidas e podem ser apreciadas em um

[641] Parte do acervo da Biblioteca Storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera; classificação Q.IV.59. Integralmente transcrito no Apêndice B desta tese.

mesmo espaço. Há que sublinhar, ainda, a leitura de ambas as empresas como os primeiros movimentos para a proteção dos bens culturais da nação, derivados de denúncias acerca do mau estado de conservação em que se encontravam em seus lugares de guarda originais. A situação é mais periclitante, como se viu, na Cidade do México, onde os anseios iconoclastas que orientavam as ações do grupo liberal que assumiria o poder a partir da Guerra de Reforma conduziram à perda de vasto acervo do período de vice-reino, como bem deixam ver registros visuais e textuais do período. Uma ação veloz e efetiva tornou-se então premente e foi levada a cabo justamente em San Carlos.

Dada a necessidade de realizar eleições para a construção de uma narrativa comum de passado, estreitamente associada a uma concepção coletiva de nação, surgem, no Oitocentos, os primeiros esforços significativos de conservação: as galerias e museus públicos, os intentos de caráter técnico, os primeiros profissionais conservadores-restauradores. Há que se recordar, no entanto, de que a historiografia dedicada à conformação do campo do restauro concentra-se, primordialmente, no que se pensou e produziu em França, Inglaterra e Itália, deslocando-se, quando muito, para a Áustria de Alois Riegl. É preciso considerar que, em todo o mundo ocidental ou ocidentalizado, onde quer que tenham soprado os ventos nacionalistas insuflados pelas revoluções francesa e estadunidense – e outras – bem como a viragem que significou a segunda onda da revolução industrial, a formação de um rol de monumentos históricos nacionais transformou-se em problema, exigindo de forma mais ou menos imediata, a depender da temperatura de anseios iconoclastas, uma ação de conservação correspondente.

Por fim, ainda desse capítulo, destacamos, tanto para o caso brasileiro quanto para o mexicano, o levantamento e divulgação de documentos pouco ou nada estudados. Essa dose de ineditismo coloca em evidência uma demanda por maior atenção às intervenções nos edifícios que abrigaram originalmente as academias, que passavam, agora, a resguardar coleções expandidas de objetos de arte. A situação é ainda mais urgente para a Aiba, porque pouco sabemos sobre essa construção, hoje perdida, que desempenhou por mais de meio século o papel de "Pinacotheca Nacional" ou "Imperial", isto é, de museu de arte do país. No que concerne ao antigo Hospital del Amor de Dios, o Arquivo Histórico da Facultad de Arquitectura da UNAM custodia vasta documentação, que aguarda, ainda, a escrita de uma história das intervenções realizadas no edifício, no que concerne a seu aspecto construtivo.

-

O problema da reformulação do tempo histórico e a consequente reescrita da história da arte e da arquitetura que ela engendra dificilmente se teria apresentado a nós se nosso objeto de estudo estivesse restrito à reforma Pedreira. Ampliamos a escala de nosso

recorte com o objetivo de compreender o que se passou quando consideramos o largo limite que inclui Europa e América, referência a partir da qual tem sido, tradicionalmente, escrita a história das academias para o ensino das artes. Desse exercício, resultou expansão significativa de conhecimento para o campo: os movimentos reformadores não acontecem isoladamente. Tampouco se desenham enquanto propostas formuladas em território europeu e transpostas, *ipsis litteris*, para o recorte americano. Trata-se, pelo que nos foi possível apurar, de ações que se vão construindo, simultaneamente, aqui e lá, forjadas a partir de um conjunto de temas comuns: a aproximação entre arte e indústria, o pleito pela liberdade criativa do artista ou do arquiteto, a inadequação da arquitetura então praticada às condições culturais de seu próprio tempo e, dessa inadequação, a necessidade de reposicionar as suas relações com a história. A maneira, porém, como esses temas são enfrentados, nos processos reformadores, dependerá, evidentemente, das complexidades, peculiaridades e condições próprias a cada um desses estabelecimentos, em suas distintas realidades. Dependerá – ainda e sobretudo – do "campo de experiência" dos sujeitos que conduziram tais processos e, a partir daí, do "horizonte de expectativa" que puderam desvelar.

Assim, o que tem despontado como comum, nesses processos, é a experiência da viagem. Experiência essa que nos tem parecido fundamental para a possibilidade, à altura, de um entendimento novo do universo arquitetônico. É, efetivamente, no embate direto do viajante com os corpos do mundo que uma noção nova de tempo – e de cultura – se poderá formular. Condição que se radicaliza para aqueles que empreendem a travessia do Atlântico e que podem ver, na América, um futuro forjar-se para ocupar o papel modelar outrora desempenhado pelo passado. A história da nação que, agora, orienta e estabelece os limites para as histórias da arte e da arquitetura, é sempre aberta em direção ao futuro. Essas histórias da arte e da arquitetura, por sua vez, deixam, pouco a pouco, de constituir-se enquanto coleção de fatos singulares: as sequências cronológicas se devem organizar a partir de uma ordem interna, um enredo. A laboriosa tarefa, atravessada pela possibilidade de uma filosofia da história permeada pela noção de "progresso", deverá, necessariamente, ser enfrentada pelos homens responsáveis por repensar, nesse momento singular, o novo papel da arquitetura e dos arquitetos.

Assim, essa nova concepção de história, que alimenta uma perspectiva "aplicada" como a que se manifestará em Walter Gropius ou Le Corbusier parece ter sido possível, inicialmente, apenas na América. Esta afirmação leva-nos a intuir que a ruptura bauhausiana foi preparada, também, por um lado, no interior das academias de belas artes e, por outro, no caldeirão de experiências que era a América. Hipótese para futuras investigações.

De fato, a relação dos arquitetos modernos com a história não está, de todo, estudada. Refletindo sobre o tema em *From Bauhaus to Harvard: Walter Gropius and the Use of History*, o professor e investigador Winfried Nerdinger[642] discorre sobre o lugar da história da arquitetura no pensamento daquele diretor da Bauhaus:

> In numerous lectures in the 1920s, Gropius referred to historical examples only in order to create a 'tradition of modern architecture,' ranging from the Crystal Palace and engineering construction to Behrens and his own designs. The history of architecture in fact served to legitimate Gropius's work. Again and again he showed the Fuggerei, a late medieval housing development in Augsburg, with the sole purpose of proving his theory of variety within the unity of a particular type of construction. Similarly, after his stay in England, he asserted that the Royal Crescent in Bath was the utmost illustration of the principle of unity in diversity.[643] (Nerdinger, 1990, p. 90-91)

Lembremos aqui do registro da catedral gótica no frontispício do primeiro programa da Bauhaus. Segundo Margareth Pereira (2004), a arquitetura como experiência, que depende, em última análise, de uma "moderna" noção de história, provoca um deslocamento dos princípios de concepção normatizados e estáveis das academias, de modo que não se trata mais da criação de um novo estilo, mas da criação e desenvolvimento de um "método". Em nosso entender, a concepção desse método passou pelos debates que tiveram lugar nas próprias instituições de ensino das belas artes.

-

Revendo nosso percurso, desde as primeiras aproximações às questões associadas a San Carlos, o que tem ficado cada vez mais patente é a premência da transposição dos estudos monográficos, para se pensar uma história da arquitetura em conformidade com as questões contemporâneas. Desde o convite de Marc Bloch em 1928 a construir-se a história para além dos limites da nação, a comparação tem-se colocado como exercício desafiador. Desafio, porém, que é preciso enfrentar, sobretudo ao nos debruçarmos sobre o século XIX, em sua especificidade de expansão e aprofundamento dos processos de contato e globalização.

---

642 Winfried Nerdinger (1944), arquiteto e doutor em história da arte, foi professor de história da arquitetura na School of Engineering and Design da Technical University of Munich. A partir de seus interesses de pesquisa acerca dos cruzamentos entre o nacional-socialismo e a produção arquitetônica, fundou e dirigiu o National Socialism Documentation Center in Munich.

643 "Em inúmeras palestras na década de 1920, Gropius referiu-se a exemplos históricos apenas para criar uma 'tradição da arquitetura moderna', que vai desde o Palácio de Cristal e da construção de engenharia até Behrens e seus próprios projetos. A história da arquitetura de fato serviu para legitimar o trabalho de Gropius. Repetidas vezes ele mostrou o Fuggerei, um conjunto habitacional medieval tardio em Augsburg, com o único propósito de provar sua teoria da variedade dentro da unidade de um tipo particular de construção. Da mesma forma, após sua estada na Inglaterra, ele afirmou que o Royal Crescent em Bath era a ilustração máxima do princípio da unidade na diversidade." (Tradução livre da autora)

Em nosso caso, a incursão por um outro universo de referências foi, a um só tempo, estimulante e complexa. Arriscar-se por outras realidades é processo que exige muito do pesquisador: o desconforto de uma literatura nova, as dificuldades em relação ao idioma, as barreiras para acessar os arquivos e, neles, as fontes[644]. Nada disso, entretanto, pode-se equiparar aos benefícios em relação à expansão de conhecimento que uma aventura do gênero provoca. E não se trata de um conhecimento encerrado em si mesmo, conjunto de dados estanque e autônomo. Como se viu, a riqueza do trabalho comparativo está justo na percepção nova que ele proporciona quando do retorno ao objeto originalmente comparado. É assim, pelo menos, que temos experimentado essa abordagem, que nos ajuda a melhor compreender os processos que tiveram lugar em nosso próprio quinhão de mundo. Revisitar nosso objeto sob uma ótica comparativa múltipla, a partir dos aportes da história global, particularmente, revelou-nos um sem-número de correlações inéditas.

Nesse sentido, torna-se cada vez mais evidente que uma mirada "moderna" em direção ao passado, enquanto parte fundamental de um projeto de futuro – esteio para a conformação dos campos da teoria do restauro, da museologia, da história da arte e da arquitetura – foi construída não da Europa para a América, como se tem tradicionalmente afirmado, mas, antes, entre Europa e América. Dessa maneira, questões que antes não encontravam condições de ser formuladas têm, agora, a possibilidade de ser trazidas a debate, redirecionando os caminhos e processos investigativos. Entendemos, assim, ter cumprido o intento central deste trabalho.

-

Passemos agora ao breve registro dos desdobramentos concretos da pesquisa.

Destaco, em primeiro lugar, a elaboração e desenvolvimento do projeto de iniciação científica intitulado *Para uma história global da arquitetura: pensar um instrumento de pesquisa*, no âmbito do Programa de Iniciação Científica Voluntária do Centro Universitário Ibmec, edições 2024/2025 e 2025/2026. Seu objetivo consiste em aprimorar a base digital de dados provisoriamente denominada "cronologia cartografada", que apresentamos no primeiro capítulo desta tese e que pretende, em última análise, melhor compreender a virada pedagógica que está no cerne da modernidade em arquitetura. Espera-se que a referida base possa converter-se em ferramenta útil à construção de conhecimento, tanto para investigadores especializados

644 Durante o exame de defesa desta tese, a doutora Ana Maria Pessoa dos Santos comentou sobre a dispersão das fontes referentes às trajetórias pessoal e intelectual de Manuel de Araújo Porto-alegre. Do conjunto, ressalto a necessidade de estudar-se mais cuidadosamente a documentação resguardada no Museu Histórico Nacional, ainda muito pouco explorada e essencial à compreensão de certas passagens da biografia do artista e literato. A doutora Pessoa acrescenta, para mais, a validade de criar-se um sistema de informações sobre essas referências.

quanto para estudantes de arquitetura e urbanismo e de outras disciplinas, tal como a história da arte ou a história do design. A partir dela, temos lidado com as possibilidades colocadas pelas humanidades digitais para se pensar uma abordagem global para a história da arquitetura. A intenção, em última instância, consiste em disponibilizar o instrumento a todos os interessados, convertendo-o em material didático, com vistas a democratizar e permitir acessibilidade irrestrita aos dados reunidos. Contribuiu para o projeto informalmente, ainda durante o ano de 2023, o estudante Pedro Chaves Falcão. No início do segundo semestre de 2024, tive o aporte da estudante Gabriela Duarte Costa. Finalmente, ao longo de 2025, trabalhou sob minha orientação Roberta de Freitas Monteiro. Todos eles estudantes de arquitetura e urbanismo aos quais sou muito grata pela disposição para o pensamento, pelas trocas e aprendizado. Neste momento, coloca-se ainda a perspectiva de organizarmos um grupo de pesquisa na instituição dedicado ao tema da história global da arquitetura.

Desde a sua gênese, este projeto de tese exigiu um esforço de internacionalização, com vistas e enriquecê-lo a partir de nossa inserção em redes de estudiosos da história da arte e da arquitetura interessados tanto na produção do longo século XIX, com ênfase no território americano, quanto na abordagem da história global. Quatro movimentos foram fundamentais nesse sentido. O primeiro deles, a realização do seminário *O gosto neoclássico: a dimensão americana: instituições, atores e obras* em 2021, de que participei como integrante da comissão organizadora e painelista. O segundo, as trocas com a professora doutora Elizabeth Fuentes Rojas durante o estágio doutoral no Programa de Posgrado da Facultad de Artes y Diseño na UNAM, durante o primeiro semestre de 2024 através do financiamento proporcionado pela Slicher van Bath de Jong Foundation. O terceiro, a participação na 112ª. conferência anual da College Art Association, na sessão coordenada pelo professor doutor Ray Hernández-Duran. A partir do evento, o professor propôs a edição de um volume que deverá reunir as contribuições dos painelistas e de outros especialistas interessados no tema. Finalmente, a participação, como membro da comissão organizadora e como painelista, do *II colloquium criticism . media . memory | architectural transatlantic dialogues*, coordenado pelas professoras doutoras Priscilla Peixoto (UFRJ) e Rute Figueiredo (ESAP). Deste último evento, resultou o artigo *Academias de belas artes, crise e crítica em dois lados do Atlântico*, incluído no dossiê temático *Crítica, Mídias e Memória. Uma cultura transatlântica* da revista acadêmica *Cadernos PROARQ*[645].

Nessa mesma direção, ressalto o contato estabelecido ao longo do segundo semestre de 2024 com o professor doutor Matthew C. Potter, do Art and Design History Department

[645] Conferir Koppke, 2024A.

da Northumbria University. Tendo submetido uma proposta para projeto editorial intitulado *Anthology of Historical Art in the Long Nineteenth Century*, coordenado pelo referido professor, tive a alegria de vê-la aceita. Minha contribuição consistirá em realizar uma tradução comentada, para o inglês, dos artigos *Arqueología y arquitectura mejicanas*, de Tepoztecocanetzin Calquetzani [Francisco Rodríguez (?-?)], 1899, e *Las ruinas de Mitla. Creación de una arquitectura nacional*, de Manuel Francisco Álvarez, 1902, textos de crítica de arquitetura finisseculares publicados na revista mexicana *El arte y la ciência*. Vejo essa contribuição como importante oportunidade para estudar a trajetória de Álvarez que, como acima afirmei, não foi possível incluir no escopo desta tese. Para mais, o professor Potter trabalha justo a partir da abordagem da história global e pretende organizar uma rede de estudiosos em torno do tema, de modo que prevejo bons frutos decorrentes dos trabalhos de preparação do livro.

Para mais, cabe registro da aceitação da proposta de comunicação intitulada *Two Conservator-restorers in Nineteenth-Century Americas: Carlos Luiz do Nascimento (1812-1876) and Vicente Huitrado (?-1890)* para a conferência *Matters of Knowledge. Paradigms and Practices of Conservation through the Centuries*, realizada em Neuchâtel, Suíça, durante os dias 5 e 6 de junho do presente ano, sob a coordenação da professora doutora Valérie Kobi e da doutora Chonja Lee, no Institut d'histoire de l'art et de muséologie da Université de Neuchâtel, a que ambas estão vinculadas. O evento é parte do projeto de pesquisa *Bibliothèques et musées en Suisse entre 18e et 19e siècle: une histoire parallèle*, coordenado pela professora Kobi. Foi minha participação na conferência oportunidade de construir conhecimento acerca da história do campo da preservação de bens culturais nas Américas, que raramente considerou o Oitocentos em sua formulação, ajudando, assim, a melhor compreender essa densa paisagem museológica de contornos nacionais e internacionais, extrapolando as palavras da professora Kobi[646], que se foi formando durante o longo século XIX.

Por fim, encerrada a tese, venho trabalhando na elaboração de um projeto de pós-doutoramento com vistas a submetê-lo à apreciação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ. Na proposta, intitulada *Cruzar tempo e espaço: origens dos museus de arte nas Américas, o caso chileno*, tenho a intenção dar prosseguimento aos estudos acerca dos processos de formação dos primeiros museus de arte no continente americano, procurando compreender o papel que neles desempenhou a arquitetura, ao estabelecer-se enquanto suporte para o desenho de narrativas de histórias da arte nacionais. Minha intenção é, então, explorar o caso chileno, em que textos fundantes dos

[646] No original, "dense paysage muséal régional et national". Conferir: <https://www.biblios-musees.ch/>. Acesso em: 14 jan. 2026.

debates crítico-historiográficos acerca da produção de pintura do período colonial apresentam-se, assim como no Brasil e no México, em meados do século XIX (Drien, 2015; Guzmán, 2015). A efetiva organização de um museu de arte, porém, é tardia nesse caso, datando de 1880 e consolidando-se somente com a inauguração, em 1910, do edifício ainda hoje ocupado pelo Museu Nacional de Belas Artes, concebido pelo arquiteto Émile Trelat. O caso chileno é particularmente interessante porque envolve debates acerca da "escuela quiteña de pintura", que complexifica a discussão por colocar-se entre o par de adjetivos estrangeiro/nacional uma vez definido o território chileno no pós-independência.

Nossa atenção aqui volta-se à maneira como os agentes do século XIX, nas Américas, conduziram os processos de musealização e conservação dos objetos que consideravam representativos do passado nacional, com ênfase no papel do espaço nos processos de reposicionamento do tempo histórico. Abre-se, então, perspectiva evidentemente interdisciplinar, em que devem ser invocados os campos da história da arquitetura, história da arte, museologia, conservação e restauro. Conhecer os agentes que estiveram envolvidos nesses processos e as conjunturas em que eles se deram ajuda a lançar luz sobre a contribuição das Américas nesse debate que atravessou o século, concretizando-se na organização dos primeiros museus de arte. Assim, ao final deste trabalho, parece-nos premente que uma revisão cautelosa da historiografia, a partir de uma perspectiva global e interdisciplinar, seja posta em marcha.

Se abri este trabalho falando de tempo e amor a partir das palavras delicadas de Elena Garro, recorro agora a Thomas Carlyle para encerrar este longo ciclo, que me ensinou sobre paciência e esforço cotidiano:

> Ya se ha dicho, es verdad, aunque en estos tiempos es preciso repetirlo enfáticamente: un corazón amoroso es el comienzo de todo conocimiento. Esto es lo que despeja la mente, lo que despierta todas las facultades del intelecto para la realización de su trabajo, el cual consiste en *conocer*; y de ahí, como una inevitable consecuencia, el de *expresar con intensidad*.[647] (Carlyle, 2019, p. 38, itálicos no original)

[647] "Já foi dito, é verdade, embora nestes tempos seja necessário repetir enfaticamente: um coração amoroso é o começo de todo conhecimento. Isso é o que limpa a mente, o que desperta todas as faculdades do intelecto para a realização de seu trabalho, que consiste em *conhecer*; e, portanto, como uma consequência inevitável, a de *expressar com intensidade*." (Tradução livre da autora)

Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ALBERITI, Clelia. Disegni e stampe dell'Archivio Cagnola, ora in deposito presso la Raccolta delle stampe Achille Bertarelli nei Musei Civici di Milano. *Arte lombarda*, v. 8, n. 1, p. 143-150, primo semestre 1963. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43105971>. Acesso em: 14 jan. 2026.

ALTET, Xavier Barral i. Émile Bertaux e il caso del Molise nel Medioevo: "un art local dans le pays des montagens". *In*: EBANISTA, Carlo; MONCIATTI, Alessio. *Il Molise medievale*: arqueologia e arte. Firenze: All'Insegna del Giglio s.a.s., 2010. p. 165-173.

ÁLVAREZ, Manuel Francisco. *As pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes*. Su merito artistico y su valor comercial. México, D.F.: [*s.n.*], 1917.

ÁLVAREZ, Manuel Francisco. El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México. Estudio presentado á la Sociedad Antonio 'Alzate', en la sesión del 6 de noviembre de 1905, por Manuel Francisco Alvarez. *El arte y la ciencia*, año IX, n. 9, p. 225-232, mar. 1908; año IX, n. 10, p. 253-260, abr. 1908; año X, n. 1, p. 1-11, jul. 1908; año X, n. 2, p. 29-37, ago. 1908; año X, n. 3, p. 66-72, sep. 1908; año X, n. 4, p. 91-97, oct. 1908; año X, n. 5, p. 113-121, nov. 1908; año X, n. 6, p. 141-147, dic. 1908; año X, n. 7, p. 169-172, ene. 1909; año X, n. 8, p. 197-203, feb. 1909; año X, n. 9, p. 225-232, mar. 1909; año X, n. 10, p. 253-261, abr. 1909; año X, n. 11, p. 281-290, mayo. 1909; año X, n. 12, p. 309-315, jun. 1909; año XI, n. 1, p. 1-7, jul. 1909; año XI, n. 2, p. 29-36, ago. 1909. Disponível em: <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital>. Acesso em: 14 jan. 2026.

ÁLVAREZ, Manuel Francisco. Las ruinas de Mitla. Creación de una arquitectura nacional. *El arte y la ciencia*, Ciudad de México, año IV, n. 4, p. 49-53, jul. 1902. Disponível em: <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital>. Acesso em: 14 jan. 2026.

ÁLVAREZ, Manuel Francisco. *Las ruinas de Mitla y la arquitectura*. México: Talleres de la Escuela N. de Artes y Oficios para Hombres. Ex-Convento de San Lorenzo, 1900. Disponível em: <https://archive.org/details/lasruinasdemitla00alva/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 14 jan. 2026.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. Araújo Pôrto-Alegre, precursor dos estudos de história da arte no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 184, p. 119-133, jul./set. 1944. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsRUdHZUtwOGstWmc/view?resourcekey=0-n8dOB5wjZV7_XaIKD8qFRw>. Acesso em: 14 jan. 2026.

APARICIO, Manuel Ramírez. *Los conventos suprimidos en Méjico:* estudios biográficos, históricos y arqueológicos. México, D.F.: J. M. Aguilar y ca., 1861. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433084127384>. Acesso em: 14 jan. 2026.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. [Original de 1988].

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011. (Clássicos Edipro). [Original de c. 335 a.C.-323 a.C.].

ARMSTRONG, Christopher Drew. Thomas Hope: Regency Designer. New York and New Haven: Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture and Yale University Press, 2008 (Catálogo de exposição). *caa.reviews*. New York, não paginado, 2009. DOI: <10.3202/caa.reviews.2009.82>. Disponível em: <http://www.caareviews.org/reviews/1310>. Acesso em: 14 jan. 2026.

ATIQUE, Fernando. A historiografia da arquitetura e das cidades, de fato, "importa"? Um balanço sobre algumas histórias transnacionais do espaço construído. *América – revista da pós-graduação da escola da cidade*, São Paulo, n. 2, p. 64-73, 2020. Disponível em: <http://ojs.escoladacidade.org/index.php/america/article/view/60>. Acesso em: 14 jan. 2026.

AVANCINI, Taís Gonçalves. A formação dos artistas mexicanos e brasileiros, entre 1890 e 1920, na ENBA/México e na ENBA/Brasil através da produção de desenhos ("academia"). *In*: SEMINÁRIO DO MUSEU DOM JOÃO VI, 7., 2016, Rio de Janeiro. *Modelos na arte*: 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017. p. 496-511.

ÁVILA, Hugo Arciniega. *Ramón Rodríguez Arangoiti*: el arquitecto del emperador. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021.

AVOLESE, Claudia Mattos. Historiography and the retracing of Latin American art history. A Review of Ray Hernández-Durán, "The Academy of San Carlos and Mexican Art History. Politics, History, and Art in Nineteenth-Century Mexico", London and New York: Routledge, 2017, 174pp, 16 b. & w. illus. ISBN 978-1-4094-3412-2 (hbk). *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n. 17, não paginado, Dec. 2017. Disponível em: <https://arthistoriography.wordpress.com/17-dec17/>. Acesso em: 14 jan. 2026.

AVOLESE, Claudia Mattos. O panteão e a mata: estética e política na formação e atuação de Manuel de Araújo Porto-alegre. *In*: KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia (Orgs.). *Araújo Porto-alegre:* singular & plural. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p. 125-141.

AZEVEDO, Moreira de. Academia das Bellas-Artes. *In*: AZEVEDO, Moreira de. *Pequeno panorama ou descripção dos principaes edificios da cidade do Rio de Janeiro por Moreira de Azevedo*. Rio de Janeiro: Typographia – Paula Brito, 1862. v. III, p. 283-337. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/items/d0b1cc67-4a74-4dda-b050-893b17345087>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil*: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

BARATA, Mário. Alguns aspectos da vida de Manuel de Araújo Porto Alegre. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Brasília – Rio de Janeiro, n. 327, p. 215-225, abr.-jun. 1980. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=893676&pesq=Alguns%20aspectos%20da%20vida%20de%20Manuel%20de%20Ara%C3%BAjo%20Porto%20Alegre&pagfis=151104>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BARATA, Mário. Artes plásticas: plano nacional de comemorações de Araújo Pôrto Alegre. *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 26 ago. 1956. Suplemento Literário, coluna Artes Plásticas, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pagfis=53137>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BARATA, Mario. Manuscrito inédito de Lebreton sôbre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, 1959, p. 283-307. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=2815>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BARATA, Mário. Parecer de Coelho de Souza sôbre as comemorações de Araújo Pôrto Alegre. *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 11 nov. 1956. Suplemento Literário, coluna Artes Plásticas, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pagfis=55346>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BARATA, Mário. Significação de Araújo Pôrto-Alegre. *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 2 dez. 1956. Suplemento Literário, coluna Artes Plásticas, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pagfis=55982>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BARBEROT, Etiènne. *Histoire des styles d'architecture dans tous les pays, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*. Paris: Baudry, 1891. 2 tomes en 1 volume. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb300542405>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BARRAGÁN, Elisa García. Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mexicana. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, [*s. l.*], v. 13, n. 45, p.137–146, 1976. DOI: <10.22201/iie.18703062e.1976.45.1037>. Disponível em: <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1037>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BECKAERT, Geert. *A la recherche de Viollet-le-Duc*. Liège: Pierre Mardaga, 1978.

BENEDICTS, Cristina de. Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti. *La Rivista di Engramma*, Veneza, n. 126, p. 78-97, aprile 2015. DOI: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2015.126.0004>. Disponível em: <https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2349#english>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016. [Original de 1960].

BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. *Noções de paleografia e de diplomática*. 3. ed. rev. e ampl. Santa Maria: Editora UFSM, 2008.

BISPO, Antonio Alexandre. Manuel de Araújo Porto-Alegre, Barão de Santo Ângelo (1806-1879) à luz de Alexander von Humboldt (1769-1859). A natureza pela face misteriosa do coração. *Revista Brasil-Europa*. Correspondência Euro-Brasileira, Gummersbach, v. 121, n. 5, 2009. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Araujo-Porto-Alegre.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BLOCH, Marc. Pour une histoire comparée des societés européennes. *Revue de synthèse historique*, Paris, t. 46, p. 15-50, déc. 1928. Disponível em: <http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/Pour%20une%20histoire%20compar%C3%A9e%20des%20soci%C3%A9t%C3%A9s%20europ%C3%A9ennes%20%28Bloch%29.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BOITO, Camillo. *Architettura del Medio Evo in Italia con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*. Milano: Ulrico Hoepli Editore-Libraio, 1880.

BONNET, Alain. La reforme de l'Ecole des beaux-arts de 1863: Peinture et sculpture. *Romantisme:* revue du dix-neuvième siècle, Paris, n. 93, p. 27-38, 1996. DOI: <https://doi.org/10.3406/roman.1996.3124>. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3124>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BORGES, Jorge Luis. Juan López y John Ward. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Los conjurados*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. p. 95.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Tradução de Luiz Alberto Monjardim, Maria Lucia Leão Velloso de Magalhães, Glória Rodriguez e Maria Carlota C. Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 183-191. [Original de 1986].

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl; apresentação de Giovanni Carbonara. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. (Coleção Artes & Ofícios). [Original de 1963].

BRASIL. Carta de Lei de 4 de Dezembro de 1810. – Crêa uma Academia Real Militar na Côrte e Cidade do Rio de Janeiro. *Collecção das Leis do Brazil de 1810*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. p. 232-246. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/copy_of_colecao1.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BRASIL. CONGRESSO NACIONAL. CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Annaes do Parlamento Brazileiro*. Camara dos Srs. Deputados. Primeiro Anno da Nona Legislatura. Sessão de 1853. Rio de Janeiro: Typographia – Parlamentar, 1876A. tomo III. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=132489&pagfis=33763>. Acesso em: 21 jan. 2026.

BRASIL. CONGRESSO NACIONAL. CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Annaes do Parlamento Brazileiro*. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura. Sessão de 1854. Rio de Janeiro: Typographia de – Hyppolito José Pinto, 1876B. tomo III. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=132489&pagfis=35192>. Acesso em: 21 jan. 2026.

BRASIL. CONGRESSO NACIONAL. CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Annaes do Parlamento Brazileiro*. Camara dos Srs. Deputados. Terceiro Anno da Oitava Legislatura. Sessão de 1851, colligidos por Antonio Pereira Pinto em virtude de resolução da mesma Camara. Rio de Janeiro: Typographia de H. J. Pinto, 1876C. tomo II. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=132489&pagfis=30919>. Acesso em: 21 jan. 2026.

BRASIL. Decreto – de 30 de dezembro de 1831. Dá estatutos á Academia das Bellas Artes. *In*: *Collecção das leis do Imperio do Brazil de 1831*. Segunda parte. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875A. p. 91-98. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/copy_of_colecao3.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BRASIL. Decreto nº 805, de 23 de setembro de 1854. Autorisa o Governo para reformar a Academia das Bellas Artes. *In*: *Coleção das Leis do Império do Brasil - 1854*. t. XV, parte I. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1854, p. 83-84. Transcrito em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-805-23-setembro-1854-558482-publicacaooriginal-79788-pl.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BRASIL. Decreto nº 1.603, de 14 de maio de 1855. Dá novos Estatutos á Academia das Bellas Artes. *In*: *Coleção de Leis do Império do Brasil*. Tomo XVIII, parte II. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1856. p. 402-430. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/copy_of_colecao5.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BRASIL. Decreto nº 2.424, de 25 de maio de 1859. Altera varias disposições dos Estatutos vigentes da Academia de Bellas Artes. *In*: *Coleção das Leis do Império do Brasil - 1859*. v. 1, parte II. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859, p. 427-431. Transcrito em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2424-25-maio-1859-557490-publicacaooriginal-77927-pe.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BRASIL. Lei – de 7 de novembro de 1831. Declara livres todos os escravos vindos de fóra do Imperio, e impõe penas aos importadores dos mesmos escravos. *In*: *Coleção das Leis do Império do Brasil de 1831*. Primeira parte. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875B, p. 182-184. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/copy_of_colecao3.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BRASIL. Lei N.º 581 – de 4 de setembro de 1850. Estabelece medidas para a repressão do trafico de africanos neste Imperio. *In*: *Coleção das Leis do Império do Brasil de 1850*. t. XI, parte I. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, [s.d.], p. 267-270. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/copy_of_colecao4.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BRASIL. MINISTÉRIO DO IMPÉRIO. *Relatorio apresentado á Assembléa Geral Legislativa na primeira sessão da decima nona legislatura pelo ministro e secretario de Estado dos Negocios do Imperio João Florentino Meira de Vasconcellos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1885. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720968&pasta=ano%20188&pesq=%22Relatorio%20do%20Director%22&pagfis=18074>. Acesso em: 21 jan. 2026.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. Tradução de J. Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Coleção Debates). [Original de 1969].

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e Desígnio*: o Brasil dos Engenheiros Militares 1500-1822. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2011.

BUENO, Marcelo da Silva. *Manuel de Araújo Porto-Alegre e a reforma de 1854-55 na Academia Imperial das Belas Artes*: projeto visionário ou ideia fora de lugar? 2017. 418 f. Tese (Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia) – Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.hcte.ufrj.br/teses_doutorado.htm#2017>. Acesso em: 14 jan. 2026.

BURKE, Peter. Os fundadores: Lucien Febvre e March Bloch. *In*: BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989)*: a revolução francesa da historiografia. Tradução de Nilo Odália. 2. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2010. [Original de 1990].

CABRERA, Miguel. *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas, observadas con la direccion de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de Mexico*. México: Imprenta del Real, y mas Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.

CALQUETZANI, Tepoztecocanetzin [Francisco Rodríguez]. Arqueología y arquitectura mejicanas. *El arte y la ciencia*, Ciudad de México, año I, n. 11, p. 161-162, nov. 1899; año I, n. 12, p. 177-178, dic. 1899. Disponível em: <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CAMPOFIORITO, Quirino. A pintura remanescente da Colônia 1800-1830. *In*: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. cap. 1.

CÁRDENAS, Ricardo Estabridis. Academia y academicismos em Lima decimonónica. *Tiempos de América. Revista de Historia de América Latina. Nueva Época*, Castelló de la Plana, n. 11, p. 77-90, 2004. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105622>. Acesso em: 8 jan. 2026.

CARDOSO, Aparecido Pereira; OLIVEIRA, Cristiane Aparecida Nunes. A inserção política dos intelectuais românticos e o debate sobre a escravidão e a força de trabalho: o caso de Francisco de Salles Torres Homem (1831-1839). *In*: ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA UFMG - EPHIS, 1., 2012, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos...*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH/UFMG, 2012. p. 32-47. Disponível em: <https://www.academia.edu/27177669/Anais_Eletr%C3%B4nicos_EPHIS_Vol_1_pdf>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CARDOSO, Rafael. 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>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CARDOSO, Rafael. A vingança de Pinta-monos: por uma reavaliação de Araújo Porto-alegre como artista. *In*: KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia (Orgs.). *Araújo Porto-alegre:* singular & plural. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p. 179-193.

CARDOSO, Rafael. Rumo a uma história da arte verdadeiramente global. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 1-2, jan.-dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.52913/19e20.xvii12.05>. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/rcardoso.htm>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CARLYLE, Thomas. *Biografía*. Tradução de Antonio Saborit. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. (Colección Pequeños Grandes Ensayos). [Original de 1832].

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *Las galerías de San Carlos*. México, D.F.: Ediciones mexicanas, 1950. (Enciclopedia Mexicana de Arte, n. 6). [Original de 1944].

CARVALHO, Anna Maria Monteiro de. Manuel Dias de Oliveira e a pintura oficial da corte no Brasil. *In*: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Coord.). *A encomenda*. O artista. A obra. Porto: CEPESE, 2010. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/a-encomenda.-o-artista.-a-obra>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CASTRO, Isis Pimentel de. *Arte & história em Araújo Porto-alegre*: a cadeira de pintura histórica na reforma Pedreira (1855-1857). 2005. 50 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CAVALLARI, Francesco Saverio. *Lezioni sull'Architettura del dottore Saverio Cavallari*. Milano: dalla Tip. Valentini e C., 1854.

CAVALLARI, Francesco Saverio. *Ritratti messicani del dr. Saverio Cavallari*. Palermo: Tip. M. Amenta, 1865. p. 16-35.

CAVALLARI, Francesco Saverio. *Zur Historischen Entwicklung der Künste nach der Theilung des Römischen Reichs von Saverio Cavallari, Architekt*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1847. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10258952?page=2,3>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CERTEAU, Michel de. Etnografia. *In*: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. cap. V. [Original de 1975].

CERVANTES, Maria Teresa. *Sobre la trayectoria de José Agustín Paz, primer arquitecto mexicano*. Acerca de la enseñanza, formación y producción arquitectónica de la Real Academia de San Carlos de Nueva España (1778-1829). 2008. 132 f. (Doctorado en Arquitectura) – Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2008. Disponível em: <http://132.248.9.195/ptd2010/enero/0652753/Index.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CHARLOT, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. Austin: University of Texas Press, 1962. (The Texas Pan-American Series).

CHARTIER, Roger. La conscience de la globalité (commentaire). *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, 56e. année, n. 1, p. 119-123, 2001. DOI:

<https://doi.org/10.3406/ahess.2001.279936>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/annales-histoire-sciences-sociales/article/abs/la-conscience-de-la-globalite-commentaire/1E3567F477710104ECF5305852976BD0>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Tradução de Andréa Daher e Zenir Campos Reis. *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a10.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2026. [Original de 1989].

CHATEAUBRIAND, François-René de. Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes e modernes, considerées dans leurs rapports avec la Révolution française. *In*: CHATEAUBRIAND, François-René de. *Essai sur les révolutions: génie du christianisme*. Paris: Gallimard, 1978. [Original de 1797].

CHATEAUBRIAND, François-René de. Voyage en Amérique. *In*: CHATEAUBRIAND, François-René de. *Oeuvres romanesques et voyages*. Paris: Gallimard, 1978. [Original de 1827].

CHATTOPADHYAY, Swati. *Architectural History or a Geography of Small Spaces?* 2021 Eduard F. Sekler Talk. Society of Architectural Historians. Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/8261971/video/537508419>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CHILLÓN, Alberto Martín. A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889). 2017. 600 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_a8e263d3ee36d475c905ad54b508c714>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CHING, Francis D.; JARZOMBEK, Mark; PRAKASH, Vikramaditya. *História global da arquitetura*. Tradução de Alexandre Salvaterra. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2019. [Original de 2007].

CHIOSSI, Bruno Perea. *Nascimento*: o restaurador de quadros e conservador da pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro em meados do século XIX. Discurso, prática e materialidade. 2024. 452 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/14386>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. Tradução de Teresa Castro. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2008. (Coleção Arte & Comunicação).

CHOISY, Auguste. *Histoire de l'architecture*. 2 v. Paris: Gauthier-Villars, 1899. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30239336b>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CLAIR, Eduardo Flores. El Colegio de Minería: una institución ilustrada en el siglo XVIII novohispano. *Estudios de historia novohispana*, n. 20, p. 33-65, 1999. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2261683>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CLARK, Alexis; KELLY, Simon. Impressionism and the Longue Durée of Empire. *In*: CAA ANNUAL CONFERENCE, 112th, 2024, Chicago. *CAA Annual Conference Abstracts*. New York: College Art Association, Inc., 2024. p. 151-152. Abstract.

COIMBRA, Álvaro da Veiga. Noções de Numismática Medalhística (III). *Revista de História*, São Paulo, v. 23, n. 47, p. 221–264, 1961. DOI: <10.11606/issn.2316-9141.rh.1961.121521>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121521>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CONSOLI, Gian Paolo. Architecture and History: Vico, Lodoli, Piranesi. *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, v. 4, p. 195–210, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4238473>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CÓRDOVA, Ivan San Martín; COLLERA, Mónica Cejudo; LOZADA, Lucía G. Santa Ana. *Del batallón al compás*. Cien años de aportaciones arquitectónicas de los ingenieros militares (1821-1921). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. Disponível em: <https://librosoa.unam.mx/handle/123456789/2991>. Acesso em: 14 jan. 2026.

CORREIO MERCANTIL, E INSTRUCTIVO, POLITICO, UNIVERSAL. Rio de Janeiro, 4 dez. 1854. Noticias diversas, p. 1. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pesq=pinacotheca&pagfis=9749>. Acesso em: 14 jan. 2026.

COSENTINO, Gabriella Cianciolo. *Francesco Saverio Cavallari (1810-1896)***.** Architetto senza frontieri tra Sicilia, Germanie e Messico. Palermo: Edizioni Caracol, 2007.

COSENTINO, Gabriella Cianciolo. *L'architetto e l'arabista*. Un carteggio inedito: lettere di Francesco Saverio Cavallari a Michele Amari (1843-1889). Trascrizione e note di Giuseppina Sinagra. Palermo: Assessorato dei Beni culturali e dell'Identità siciliana: Dipartimento dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, 2012. Disponível em: <http://docbcrs.bibliotecaregionalepalermo.it/Carteggio_Cavallari_Amari.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2026.

COSTA, Lucas La-Bella. *Monumentos de papel*: um estudo sobre a filosofia e a escrita da história em Manuel de Araújo Porto Alegre. 2012. 38 f. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/56129>. Acesso em: 15 jan. 2026.

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. 3. ed. São Paulo: Edições Sesc: Editora 34, 2018. [Original de 1995].

COUTO, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. (Edición digital basada en la de México, Imprenta de I. Escalante, 1872). Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z5>. Acesso em: 15 jan. 2026.

COUTO, José Bernardo. *Discurso sobre la constitucion de la Iglesia por Don Bernardo Couto*. México, D.F.: Imprenta de Vicente Segura, 1857. Disponível em: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080016069/1080016069.html>. Acesso em: 15 jan. 2026.

COUTO, José Bernardo. Pedro José Márquez. *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, México, D.F., t. V, p. 143-144, 1854. Disponível em: <https://books.google.es/books?id=btVAAQAAMAAJ>. Acesso em: 21 jan. 2026.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CURTI, Pier Ambrogio. "Lezioni sull'architettura del dott. Saverio Cavallari. Critica di P. A. Curti". *Giornale dell'Ingegnere-Architetto ed Agronomo*. Milano: Saldini, v. II, dic. 1854. p. 300-305. Disponível em: <http://emeroteca.braidense.it/eva/sfoglia_articolo.php?IDTestata=121&CodScheda=217&CodVolume=2658&CodFascicolo=18084&CodArticolo=323776>. Acesso em: 15 jan. 2026.

DAZZI, Camila. A modernização do ensino da arte no século XIX – A reforma da Accademia di San Luca e a criação do Istituto di Belle Arti di Roma. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 2017. DOI:

<https://doi.org/10.52913/19e20.xii2.06>. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/cd_sanluca.htm#_edn9>. Acesso em: 15 jan. 2026.

DAZZI, Camila. A reforma da École des Beaux-Arts de Paris e a reforma da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: algumas aproximações. *Cultura Visual*, [S. l.], v. 1, n. 19, p. 67-80, jul. 2013. DOI: <10.9771/2175-084Xrcv.v1i19.8191>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/8191>. Acesso em: 15 jan. 2026.

DE ANDA, Enrique X. *Historia de la arquitectura mexicana*. 3. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013. [Original de 1995].

DEBAINES, Claude-François Brunet. *Curso de arquitectura, escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile I traducido al castellano de orden del Supremo Gobierno por D. Francisco Solano Perez*. Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belin i Ca., 1853. Disponível em: <https://libros.uchile.cl/1020>. Acesso em: 15 jan. 2026.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1940. [Originais de 1834, 1935 e 1939]. Disponível em: <https://bibliotecadigital.seade.gov.br/view/listarPublicacao.php?lista=0&opcao=5&busca=&tipoFiltro=pa.id_autor&filtro=599&descFiltro=DEBRET,%20Jean%20Baptiste>. Acesso em: 21 jan. 2026.

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'Avenement et de l'Abdication de S. M. D. Pedro 1er, fondateur de l'Empire brésilien. Dédié à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, par J. B. Debret* [...]. Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Tome III.

DOSSE, François. *O desafio biográfico*: escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. [Original de 2005].

DOSSE, François. Préface. *In*: DOSSE, François. *L'histoire en miettes*: des Annales à la "nouvelle histoire". 3. ed. Paris: Éditions La Découverte, 2010. p. I-XII.

DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. The German Century? How a Geopolitical Approach Could Transform the History of Modernism. *In*: KAUFMANN, Thomas Dacosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (Eds.). *Circulations in the Global History of Art*. Abingdon; New York: Routledge, 2016. cap. 10. [Original de 2015].

DRIEN, Marcela. Discursos en torno al arte colonial y su visibilización en Chile en el siglo XIX. *RHAA*, Campinas, n. 24, p. 51-57, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista24.htm>. Acesso em: 15 jan. 2026.

DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Nouveau précis des leçons d'architecture données à l'École imperiale polytechnique*. Paris: Chez l'auteur, à l'École impériale polytechinique: Et chez Fantin, libraire, 1813. 2 v. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_000133125012233678>. Acesso em: 15 jan. 2026.

DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Précis of the lectures on architecture*; with, Graphic portion of the lectures on architecture. Translation by David Britt. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute. [Original de 1802-1805].

DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularitè, et dessinés sur une même Echelle*. Paris: L'Imprimerie de Gillé Fils, 1799-1801. 2 v. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30778312s>. Acesso em: 15 jan. 2026.

DURO, Fabriccio Miguel Novelli. Emil Bauch, Ferdinand Keller, Friedrich Steckel, Georg Grimm: quatro artistas alemães, quatro papéis artísticos à mostra nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *In*: FERREIRA JÚNIOR, Maurício Vicente; CARDOSO, Rafael. *O olhar germânico na gênese do Brasil*: coleção Geyer – Museu Imperial. Petrópolis: Museu Imperial, 2022. p. 77- Disponível em: <https://museuimperial.museus.gov.br/versao-online-do-livro-o-olhar-germanico-na-genese-do-brasil/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

EL CANON REVISITADO. Una mirada al arte europeo desde América Latina. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2022. (Catálogo de Exposição). Disponível em: <https://www.academia.edu/97418763/El_canon_revisitado_Una_mirada_al_arte_europeo_desde_Am%C3%A9rica_Latina_Cat%C3%A1logo_de_la_Exposici%C3%B3n>. Acesso em: 15 jan. 2026.

ERLACH, Johann Bernhard Fischer von. *Entwurff einer historischen Architectur*: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums, und fremder Völcker, umb aus den Geschicht-Büchern, Gedächtnüss-Müntzen, Ruinen, und eigeholten wahrhafften Abrissen, von Augen zu stellen. In dem ersten Buche. Die von der Zeit vergrabene Bau-Arten der alten Jüden, Egÿptier, Sÿrer, Perser, und Griechen. In dem andren. Alte unbekante römische. In dem dritten. Einige fremde in- und ausser-europäische, als der Araber, und Türcken, etc. auch neue persianische, siamitische, sinesische und japonesische Gebäude. In dem vierten. Einige Gebäude von des autoris Erfindung und Zeichnung. Leipzig: [*s.n.*], 1725. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_33125008503555/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 15 jan. 2026.

ESTENSE, Pietro Selvatico. *Scritti d'arte*. Firenze: Barbera, Bianchi e Comp., 1859. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_dCMI3xgFMu4C/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 15 jan. 2026.

ESTENSE, Pietro Selvatico. *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di Pietro Selvatico per servire di guida estetica*. Studi di P. Selvativo per servire di guida estetica con settanta vignette in legno ed una tavola in rame. Venezia: Coi Tipi dell'I. R. Privil. Stabilimento Nazionale dell'editore Paolo Ripamonti Carpano, 1847. Disponível em: <https://dlc.mpg.de/resolver?identifier=68664&field=MD2_PI_DLCALT>. Acesso em: 15 jan. 2026.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos)

FERNANDES, Cybele Vidal. A consolidação da reforma Pedreira a partir das teses de Porto-alegre em 1855. *In*: MALTA, Marize (Org.). *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010. p. 75-81.

FERNANDES, Cybele Vidal. *Os caminhos da arte*. O ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850/1890. 2001. 377 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

FERNÁNDEZ, Justino. *El arte del siglo XIX en México*. 3. ed. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

FERRARI, Paula. Manuel Araújo Porto-alegre, reflexões sobre o historiador. 2009. 138 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Programa de Pós-Graduação de História Social da Cultura, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2747>. Acesso em: 15 jan. 2026.

FLETCHER, Banister; FLETCHER, Banister Flight, Sir. *A History of Architecture on the Comparative Method for the Student, Craftsmen, and Amateur*. 5. ed. London: B. T. Batsford. [Original de 1896]. Disponível em: <https://archive.org/details/historyofarchite00fletuoft/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 15 jan. 2026.

FLORES, Óscar Flores. *El Classicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820)*. Arqueología, filologia, historia, música y teoria arquitectónica. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas; Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ 2009. [Original de 1997].

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997. [Original de 1980].

GALVÃO, Alfredo. Araújo Porto Alegre. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Brasília*, Rio de Janeiro, n. 327, p. 207-213, abr.-jun. 1980. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=893676&Pesq=porto%20alegre&pagfis=151096>. Acesso em: 15 jan. 2026.

GALVÃO, Alfredo. *Catálogo da biblioteca com indicação das obras raras ou valiosas /Universidade do Brasil, Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: [Universidade do Brasil], 1957.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Pôrto-Alegre, sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 19-120, 1959. Disponível em: <https://app.docvirt.com/reviphan/pageid/2536>. Acesso em: 16 jan. 2026.

GALVÃO, Alfredo. Obras no antigo edificio da Academia Imperial de Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 139-201, 1961. Disponível em: <https://app.docvirt.com/reviphan/pageid/3005>. Acesso em: 16 jan. 2026.

GARCÍA, J. Edgar Mendoza. La secularización de los hospitales y el ayuntamiento de la ciudad de México ante el decreto de supresión de órdenes monacales, 1820-1822. *Andamios*, Revista de Investigación Social. México, D.F., v. 15, n. 38, p. 339-364, sep.-dic. 2018. DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v15i38.663>. Disponível em: <https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/663>. Acesso em: 16 jan. 2026.

GARIBAY S., Roberto. *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México, D. F.: División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1990.

GARRETT, Almeida. *Adozinda*: romance / pelo autor João Baptista Leitão da Silva de Almeida Garret. Londres: Bossey & Son, 1828. Disponível em: <https://purl.pt/37>. Acesso em: 16 jun. 2026.

GARRO, Elena. *Elena Garro*. Notas introductorias de Marco Aurelio Carballo y Cristina Rivera Garza. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. (Serie Material de lectura. Narrativa; 141). [Original de 1989].

GODOY, Rosani Parada. *Processos de formação do acervo da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes e seu uso como material didático*. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia) – Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/22547>. Acesso em: 16 jan. 2026.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação. *Novos Estudos. CEBRAP*, São Paulo, ed. 81, v. 27, n. 2, p. 157-177, julho de 2008. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-81/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

GONÇALVES, Denise. O acervo das obras raras como fonte de estudo sobre o ensino acadêmico de arquitetura. *In*: MALTA, Marize (Org.). *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010. p. 44-50.

GORDON, Esme. *The Royal Scottish Academy of Painting, Sculpture, and Architecture*. 1826-1976. Toronto: The Macmillan Company of Canada Limited; Edinburgh: Charles Skilton Ltd., [1976?].

GRAHAM, Maria. *Correspondência entre Maria Graham e a imperatriz Dona Leopoldina e cartas anexas*. Tradução de Américo Jacobina Lacombe. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

GREET, Michele. Mapping Cultural Exchange: Latin American Artists in Paris Between the Wars. *In*: KAUFMANN, Thomas Dacosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (Eds.). *Circulations in the Global History of Art*. Abingdon; New York: Routledge, 2016. cap. 7. [Original de 2015].

GRUZINSKI, Serge. "Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres 'connected histories'," *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, 56e. année, n. 1, p. 85-117, 2001. DOI: <https://doi.org/10.3406/ahess.2001.279935>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/annales-histoire-sciences-sociales/article/abs/les-mondes-meles-de-la-monarchie-catholique-et-autres-connected-histories/677280D39DB0769B66EBD2DA698CDE04>. Acesso em: 16 jan. 2026.

GUERRERO, Isaías Gómez. *José Bernardo Couto*: el historiador, dos trilogías y un diálogo. 2000. 158 f. Dissertação (Maestría en Historia del Arte) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2000. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000294623>. Acesso em: 16 jan. 2026.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura e urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.: 1983.

GUZMÁN, Fernando. Circulación de ideas y reforma del arte católico en Santiago de Chile, siglo XIX. *RHAA*, Campinas, n. 24, p. 37-42, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista24.htm>. Acesso em: 16 jan. 2026.

HACES, Juana Gutiérrez. Estudio introductorio. *In*: COUTO, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. 4. ed. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Dirección General de Publicaciones, 1995. p. 9-64. (Cien textos fundamentales para el mejor conocimiento de México). [Original de 1872].

HARTOG, François. *Regimes de historicidade*: presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva, Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (Coleção História e historiografia). [Original de 2003].

HERNÁNDEZ-DURÁN, Ray. Decentering the North Atlantic in Global Discussions of Race: From Alejandro Malaspina to Lorgia García Peña and the Iberian/Ibero-American Experience. *In*: CAA ANNUAL CONFERENCE, 112th, 2024, Chicago. *CAA Annual Conference Abstracts*. New York: College Art Association, Inc., 2024. p. 94. Abstract.

HERNÁNDEZ-DURÁN, Ray. "Nombres dignos de memoria": Writing the History of Mexican Art in the Nineteenth-Century. *RHAA*, Campinas, n. 24, p. 111-127, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista24.htm>. Acesso em: 16 jan. 2026.

HERNÁNDEZ-DURÁN, Ray. *The Academy of San Carlos and Mexican Art History: Politics, History, and Art in Nineteenth-Century Mexico*. New York: Routledge, 2017. (Studies in Art Historiography, n. 12).

HOMEM, Francisco de Salles Torres. Consideraçoens economicas sobre a escravatura. *Nitheroy, Revista Brasiliense*. Sciencias, lettras, e artes, Paris, t. 1, n. 1, p. 35-82, 1836. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700045&pesq=Consideraçoens%20economicas%20sobre%20a%20escravatura&pagfis=33>. Acesso em: 16 jan. 2026.

HOPE, Thomas. *An Historical Essay on Architecture*. London: John Muray, 1835. Disponível em: <https://archive.org/details/historicalessay001hope/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 8 jul. 2025.

HUMBOLDT, Alexander von. *Ensayo político sobre la Nueva España*. Traducido por Don Vicente Gonzalez Arnao. 2. ed. Paris: Casa de Jules Renouard, 1827. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayo-politico-sobre-la-nueva-espana-1048919/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 21 mar. 1859. Folhetim do Jornal do Commercio – A Semana, p. 1. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_04&pesq=pinacotheca&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=14188>. Acesso em: 16 jan. 2026.

KATZMAN, Israel. *Arquitectura del siglo XIX en México*. Ciudad de México, D.F.: Centro de Investigaciones Arquitectónicas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1973. Tomo I.

KAUFMANN, Emil. *De Ledoux à Le Corbusier: origine et développement de l'architecture autonome*. Traduction de l'allemand de Guy Ballangé avec la collaboration de Ruth Ballangé. Paris: Editións de la Villette, 2002. (Textes fondamentaux modernes).

KAUFMANN, Thomas Dacosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (Eds.). *Circulations in the Global History of Art*. Abingdon; New York: Routledge, 2016. [Original de 2015].

KIPLING, Rudyard. *Rudyard Kipling's Verse Inclusive Edition 1885-1918*. Garden City, New York, Toronto: Doubleday, Page & Company, 1922. Disponível em: <https://archive.org/details/rudyardkiplingsv0000rudy/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 14 jan. 2026.

KOPPKE, Karolyna de Paula. Academias de belas artes, crise e crítica em dois lados do Atlântico. *Cadernos PROARQ*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 152-167, dez. 2024A. DOI: <10.37180/2675-0392-n43-8>. Disponível em: <https://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/pt/paginas/edicao/43>. Acesso em: 16 jan. 2026.

KOPPKE, Karolyna de Paula. *Chegam as Luzes antes da corte*: traços neoclássicos no Rio de Janeiro setecentista. 2014. 53 f. Monografia (Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

KOPPKE, Karolyna de Paula. Considerações sobre a formação de uma galeria dedicada à "antigua escuela de pintura" no México oitocentista. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 87–102, 2024B. DOI: <10.20396/rhac.v5i2.19743>. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/19743>. Acesso em: 16 jan. 2026.

KOPPKE, Karolyna de Paula. Estranhamentos e deslocamentos crítico-historiográficos na *Memoria sobre a antiga escola de pintura fluminense* e no *Diálogo sobre la historia*

de la pintura em México. In: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI / GRUPO ENTRESSÉCULOS, 14.; COLÓQUIO COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX, 10; Estranhamentos na História da Arte e em Coleções, 2023, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*.... Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2025, p. 417-427. Disponível em: <https://entresseculos.wordpress.com/publicacoes/publicacoes-eletronicas/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

KOPPKE, Karolyna de Paula. O século XIX como problema: repensá-lo através das histórias conectadas. In: ENCONTRO E CONGRESSO DE ESCOLAS E FACULDADES PÚBLICAS DE ARQUITETURA DA AMÉRICA DO SUL (ARQUISUR), 40. e 25., 2022, Porto Alegre. *Anais*.... Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura/UFRGS, 2022. ISSN: 2275-4738. Disponível em: <https://www.sisgeenco.com.br/anais/arquisur/2022/trabalhos.html>. Acesso em: 16 jan. 2026.

KOPPKE, Karolyna de Paula. Para uma historiografia dos deslocamentos: pensar o século XIX entre a Europa e a América. *Estudo Prévio*, v. 1, p. 63-79, 2023A. DOI: <https://doi.org/10.26619/2182-4339/23.6>. Disponível em: <https://www.estudoprevio.net/arquivo/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

KOPPKE, Karolyna de Paula. Reformas do ensino acadêmico e o "regime moderno de historicidade": uma cronologia cartografada. In: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, 13., 2022, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos do XIII Seminário do Museu D. João VI*: modernidades e tradições em finais do século XIX. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2023B. p. 45-56. Disponível em: <https://entresseculos.wordpress.com/publicacoes/publicacoes-eletronicas/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

KOPPKE, Karolyna de Paula. The Professional Training in the Fields of Architecture and Engineering in Nineteenth-Century Mexico City and Rio de Janeiro: Institutions, Temporalities, and Exchanges. *In*: FARIA, Alice Santiago; ARAUJO, Renata Malcher de; CONCEIÇÃO, Margarida Tavares da (Eds.). *Technical and Scientific Training in the Construction of Empires: on the Quest of Learning Places*. New York: Routledge, 2026. cap. 6.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. [Original de 1979].

KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia (Orgs.). *Araújo Porto-alegre:* singular & plural. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Os restauradores* e o pensamento de Camillo Boito sobre a restauração. *In*: BOITO, Camillo. *Os restauradores:* conferência feita na exposição de Turim em 7 de junho de 1884. Tradução de Paulo Mugayar Kühl, Beatriz Mugayar Kühl; apresentação de Beatriz Mugayar Kühl. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. [Original de 2002]. (Coleção Artes & Ofícios).

KÜHL, Beatriz Mugayar. Quatremère de Quincy e os verbetes Restauração, Restaurar, Restituição e Ruína. *Rotunda*, Campinas, n. 2, p. 100-117, ago. 2003.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Viollet-le-Duc e o verbete Restauração. In: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Apresentação e traduação de Beatriz Mugayar Kühl. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. [Original de 2000]. (Coleção Artes & Ofícios).

LACOMBE, Américo Jacobina. Araújo Porto Alegre. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Brasília – Rio de Janeiro, n. 327, p. 193-206, abr.-jun. 1980. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=893676&Pesq=alfredo%20galv%c3%a30&pagfis=151082>. Acesso em: 16 jan. 2026.

LA Lotería de la Academia Nacional de San Carlos. 1841-1863. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes; Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1986-1987.

LAMB, Sir Walter Rangeley Maitland. *The Royal Academy*: A Short History of its Foundation & Development to the Present Day. London: Alexander Maclehouse & Co, 1935.

LANGER, Johnni. As origens da arqueologia clássica. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 9, p. 95-110, 1999. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1999.109344>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109344>. Acesso em: 16 jan. 2026.

LANZI, Luigi. *Histoire de la peinture en Italie*: depuis la Renaissance des beaux-arts, jusques vers la du XVIII siècle. Traduzido por Armandé Dieudé. Paris: Chez H. Seguin Chez Dufart, 1824. 5 t. [Original de 1795-96].

LARA, María de la Paz Ramos; BENÍTEZ, Rigoberto Rodríguez (Coords.) *Formación de ingenieros en el México del siglo XIX*. Ciudad de México: CEIICH-UNAM; Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. [Original de 1986].

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. Traduação de Ubirajara Rebouças. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1994. (Coleção Estudos). [Original de 1923].

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 509-523, nov. 2013. Disponível em: <https://sociologiaeantropologia.com.br/revista/v-03-n-06/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

LE ROY, Julien-David. *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture, par M. Le Roy*. 2. ed. Paris: Musier fils, 1770. 2 tomes. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30799261c>. Acesso em: 16 jan. 2026.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Tradução de Luiz Alberto Monjardim, Maria Lucia Leão Velloso de Magalhães, Glória Rodriguez e Maria Carlota C. Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 167-182. [Original de 1989].

LINK, Anne-Marie. Art, History and Discipline in the Eighteenth-Century German University. *RACAR*: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review, [S.l.], v. 28, p. 19-28, 2001-2003. DOI: <https://doi.org/10.7202/1069780ar>. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/1069780ar>. Acesso em: 16 jan. 2026.

LÓPEZ, Rosa Aurora Baños. *Formación Académica y obra arquitectónica de los ingenieros-arquitectos (AASC) y de los ingenieros civiles (ENI) en la Ciudad de México (1857-1910)*. 2005. 513 f. (Doctorado en Historia del Arte) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2005.

LORIGA, SABINA. *O pequeno x:* da biografia à história. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. (Coleção História e historiografia). [Original de 2010].

LUCIO, Rafael. *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*. México, D.F.: Oficina Tip. de la Secretaria de Fomento, 1889. Disponível em: <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/14174>. Acesso em: 16 jan. 2026. [Original de 1864].

LUNA, Olga Isabel Acosta. ¿En el museo o en la iglesia? En busca de un discurso propio para el arte colonial neogranadino, 1920-1942. *H-ART*. Revista de historia, teoría y

crítica de arte, Bogotá, n. 0, p. 46-67, ene.-jun. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart00.2017.04>. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3468/2535>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MACEDO, Danilo Matoso. *Biblioteca brasileira de arquitetura 1551-1750*. 2017. 942 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/24932>. Acesso em: 6 jan. 2025.

MACEDO, Francisco Riopardense de. *Arquitetura no Brasil e Araújo Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS/CREA-RS, 1984.

MACÍAS, Eduardo Báez. Contratos suscritos por la Academia Nacional de San Carlos con los profesores Javier Cavallari, Eugenio Landesio, Santiago Baggaly y Jorge A. Periam. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. 13, n. 50, tomo 2, p. 315-328, ago. 1982. Disponível em: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1159/1146>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MACÍAS, Eduardo Báez. *Fundacion e historia de la Academia de San Carlos*. México, D.F.: Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1974A. (Colección Popular Ciudad de México).

MACÍAS, Eduardo Báez. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*. Cuarta parte. 1867-1907. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. vol. I. (Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y fuentes del arte en México, XXXVI).

MACÍAS, Eduardo Báez. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*. 3ª. parte, 1844-1867. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1974B.

MACÍAS, Eduardo Báez. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos)*. 1781-1910. México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009.

MACÍAS, Eduardo Báez. *Una mirada al pasado*. La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos. Siglos XVIII y XIX. Ciudad de México: Banco Santander Serfin, S.A. 2005.

MAESTRE, Vicente. Arte e industria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, v. 4, p. 73-92, 1994. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/ButlletiMNAC/article/view/390615>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MARINHO, Pedro Eduardo de Mesquita Monteiro. *Ampliando o Estado imperial*: os engenheiros e a organização da cultura no Brasil oitocentista, 1874-1888. 2008. 387 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/22282>. Acesso em: 8 jul. 2025.

MÁRQUEZ, Pedro José. *Delle case di citta degli antichi romani secondo la dottrina di Vitruvio*. Esposta da D. Pietro Marquez messicano. Roma: Presso Il Salomoni, 1795.

MÁRQUEZ, Pedro José. *Delle ville di Plinio il Giovane*. Opera di D. Pietro Marquez messicano con un'appendice su gli atri della S. Scrittura e gli scamilli impari di Vitruvio. Roma: Presso il Salomoni, 1796.

MÁRQUEZ, Pedro José. *Due antichi monumenti di architettura messicana*. Dedicati alla molto nobile, illustre ed imperiale Città di Messico. Roma: Presso il Salomoni, 1804.

MARTÍ, José. Nossa América. *In*: MARTÍ, José. *Nossa América*. Antologia. Tradução de Maria Angélica de Almeida Trajber com a colaboração de Beatriz Cannabrava. São Paulo: HUCITEC, 1983. p. 194-201. [Original de 1891].

MARTÍ, José. Nuestra América. *In*: BOLÍVAR, Simón; MARTÍ, José. *Nuestra América*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. (Colección Pequeños Grandes Ensayos; 10). [Original de 1891].

MELLO, Joana. Natureza, tradição e arquitetura. *In*: MELLO, Joana. *Ricardo Severo*: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007. p. 132-225.

MELLO JÚNIOR, Donato. Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879) e a Reforma da Academia Imperial de Belas Artes em 1855: A Reforma Pedreira. *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 27-53, dez. 1981. (Edição especial dedicada ao projeto da Antologia da Crítica de Arte no Brasil).

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. Considerações philosophicas sobre as bellas-artes entre os antigos. *Correio mercantil e instructivo, politico, universal*, Bellas Artes, Rio de Janeiro, 30 set. 1864, p. 1-2; 1º. out. 1864; p. 2; 2 out. 1864; p. 1-2; 3 out. 1864, p. 2; 4 out. 1864, p. 1-2; 7 out. 1864, p. 2; 8 out. 1864, p. 2; 10 out. 1864, p. 2; 12 out. 1864, p. 2; 14 out. 1864, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&Pesq=%22bellas%20artes%22&pagfis=23884>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. *La réforme de l'École des Beaux-Arts et l'opposition*. Par un Élève. Paris: A. Morel et Cie. Éditeurs, 1863.

MÉXICO. *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos sancionada y jurada por el Congreso General Constituyente el día 5 de febrero de 1857*. México, D.F.: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1857. (Fac-símile). Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/constituciones_hispanoamericanas/obra/constitucion-federal-de-los-estados-unidos-mexicanos-sancionada-y-jurada-por-el-congreso-general-constituyente-el-dia-5-de-febrero-de-1857--0/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MÉXICO. Decreto nº. 2686, de 2 de octubre de 1843. Dotaciones de los directores particulares de pintura, escultura y grabado de la academia de San Carlos. *In*: DUBLAN, Manuel; LOZANO, Jose Maria (Org.). *Legislacion mexicana ó coleccion completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la Republica*. México, D.F.: Imprenta del Comercio, a cargo de Dublan y Lozano, hijos, 1876A, t. IV, p. 617-618. Disponível em: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080043032_T4/1080043032_T4.html>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MÉXICO. Decreto nº. 2725, de 16 de diciembre de 1843. Se asigna á la Academia de San Cárlos, la renta de la lotería. *In*: DUBLAN, Manuel; LOZANO, Jose Maria (Orgs.). *Legislacion mexicana ó coleccion completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la Republica*. México, D.F.: Imprenta del Comercio, a cargo de Dublan y Lozano, hijos, 1876B, t. IV, p. 680. Disponível em: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080043032_T4/1080043032_T4.html>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MÉXICO. Decreto nº. 4715, de 25 de junio de 1856. Sobre desamortizacion de fincas rústicas y urbanas que administren como propietarios las corporaciones civiles ó eclesiásticas de la República. *In*: DUBLAN, Manuel; LOZANO, Jose Maria (Orgs.). *Legislacion mexicana ó coleccion completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la Republica*. México, D.F.: Imprenta del Comercio, de Dublan y Chavez, á cargo de M. Lara (hijo), 1877A, t. VIII, p. 197-201. Disponível em: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080042593_C.html>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MÉXICO. Decreto nº. 5832, de 26 de febrero de 1863. Se extinguen en toda la República las comunidades religiosas. *In*: DUBLAN, Manuel; LOZANO, Jose Maria (Orgs.).

Legislacion mexicana ó coleccion completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la Republica. México, D.F.: Imprenta del Comercio, de Dublan y Chavez, á cargo de M. Lara (hijo), 1877B, t. IX, p. 594-595. Disponível em: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080042593_C.html>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MÉXICO. Ley nº. 5053, de 12 de julio de 1859. Ley de nacionalizacion de los bienes eclesiásticos. In: DUBLAN, Manuel; LOZANO, Jose Maria (Orgs.). *Legislacion mexicana ó coleccion completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la Republica*. México, D.F.: Imprenta del Comercio, de Dublan y Chavez, á cargo de M. Lara (hijo), 1877C, t. VIII, p. 680-683. Disponível em: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080042593_C.html>. Acesso em: 16 jan. 2025.

MÉXICO. Ley orgánica de la Instruccion pública en el Distrito Federal. *In*: DUBLAN, Manuel; LOZANO, Jose Maria (Orgs.). *Legislacion mexicana ó coleccion completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la Republica*. México, D.F.: Imprenta del Comercio, de Dublan y Chavez, á cargo de M. Lara (hijo), 1878, t. X, p. 591-601. Disponível em: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080042593_C.html>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MEYER, Martina; DOUGLAS, Susan. The Politics of Independence: European Neoclassicism and Latin American Identity. In: CAA ANNUAL CONFERENCE, 107th, 2019, New York. *Abstracts*. New York: College Art Association, 2019. p. 280.

MILIZIA, Francesco. *Principj di architettura civile*. Bassano: A spese Remondini di Venezia, 1785. 3 v. Disponível em: <https://archive.org/details/civilearchitettu01mili/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MORENO, Salvador. *El escultor Manuel Vilar*. México, D.F.: UNAM, 1969.

MONTIGNY, Auguste-Henri-Victor Grandjean de; FAMIN, Auguste-Pierre. *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin, ...* Paris: P. Didot l'aîné, 1815. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30533112v>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MORALES, Leonor. *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*. México, D.F.: Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, 1992.

MORAVÁNSZKY, Ákos. Educated Evolution: Darwinism, Design Education, and American Influence in Central Europe, 1898-1918. *In*: POLLAK, Martha (ed.). *The Education of the Architect*. Historiography, Urbanism, and the Growth of Architectural Knowledge. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997. p. 113-137.

MOYSSÉN, Xavier. La primera academia de pintura en México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, [*s. l.*], v. 9, n. 34, p. 15-29, 1965. DOI: <10.22201/iie.18703062e.1965.34.799>. Disponível em: <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/799>. Acesso em: 16 jan. 2026.

NAVES, Rodrigo. Debret, o Neoclassicismo e a escravidão. *In*: NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 41-129.

NERDINGER, Winfried. From Bauhaus to Harvard: Walter Gropius and the Use of History. *In*: WRIGHT, Gwendolyn; PARKS, Janet (eds.). *The History of History in American Schools of Architecture, 1865-1975*. New York: The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture; Princeton Architectural Press, 1990. p. 89-98.

NIBBY, Antonio. *Le mura di Roma*. Disegnate da Sir William Gell; illustrate con testo e note da A. Nibby. Roma: Presso Vincenze Poggioli Stampatore Camerale, 1820.

NIELL, Paul; WIDDIFIELD, Stacie (Eds.). *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*. Albuquerque: University of New Mexico, 2013.

NICOLAU, Giselle Pereira. *Hasteando a bandeira tricolor em outros cantos*: a imigração francesa no Rio de Janeiro (1850-1914). 2018. 294 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13358?show=full>. Acesso em: 16 jan. 2026.

NODIER, Charles; TAYLOR, Isidore Justin Séverin; CAILLEUX, Alphonse. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Paris: L'Imprimerie de P. Didot l'Ainé, 1820. volume 1. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040441k/f1.item>. Acesso em: 16 jan. 2026.

NOTICIA do palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e da Exposição de 1859. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial J. M. N. Garcia, 1859. (Catálogo de exposição). Disponível em: <https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon395126/icon395126.html#page/1/mode/1up>. Acesso em: 16 jan. 2026.

NOTICIA do palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1850. (Catálogo de exposição). Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon395128/icon395128.html>. Acesso em: 16 jan. 2026.

NUNES, Eduardo Borges. *Abreviaturas paleográficas portuguesas*. 3. ed. Lisboa: Faculdade de Letras, 1981.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de; SANTIAGO, Cybèle Celestino. *Viollet-le-Duc e o restauro de Notre Dame*. Salvador: EDUFBA, 2014.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; JUSTINIANO, Fátima. *Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2008. t. 2. (Roteiros do Patrimônio). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat2_BarrocoRococoIgrejasRiodeJaneiro_Vol2_m.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2026.

OLIVEIRA, Tharine Cunha de. *Representações de mulheres na música*: um estudo iconográfico da arte acadêmica no Brasil. 2020. 130 f. (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020. Disponível em: <https://pos.uea.edu.br/letraseartes/categoria.php?area=DST>. Acesso em: 16 jan. 2026.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica:* sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Traduzido por Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1991. [Original de 1951].

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. *In*: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 9-27.

PEIXOTO, Priscilla Alves. *Os escritos de Manoel de Araújo Porto-alegre sobre cidades [1844-1853]*: temporalidades e sedimentações. 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000819840&local_base=UFR01>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PELIOWSKI, Amarí. Arquitectura, civilización y barbárie: Brunet Debaines como comentador social a mediados del siglo XIX en Chile. *Revista 180*, Santiago de Chile, n. 42, p. 76-87, 2018A. DOI: <http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-42.(2018).art-475>. Disponível em: <https://revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/475>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PELIOWSKI, Amarí. Lo bello o lo útil. Ideologías en disputa en torno a la creación del primer curso universitario de arquitectura en Chile, 1848-1853. *Historia*, v. II, n. 51, p. 485-515, julio-diciembre 2018B. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0717-71942018000200485>. Disponível em: <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942018000200485&lng=en&nrm=iso&tlng=en>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PEREIRA, Margareth da Silva. Grandjean de Montigny. Notas sobre a ressignificação da ideia de arquitetura e a cena americana. *In*: PESSOA, Ana; PEREIRA, Margareth da Silva (Orgs.). *O gosto neoclássico*: a dimensão americana. Rio de Janeiro: Garamond, 2025. p. 19-51.

PEREIRA, Margareth; MAGALHÃES, Mário; PEIXOTO, Priscilla Alves; FABIÃO, Aline Couri. Fazer por cronologias. Por uma história inscrita nos corpos: práticas do Laboratório de Estudos Urbanos ou Quase memórias. *In*: JACQUES, Paola Berenstein e PEREIRA, Margareth da Silva. *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo II, modos de fazer. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 412-462. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/12723>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PEREIRA, Margareth. Quadrados brancos: Le Corbusier e Lucio Costa. *In*: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (Orgs.). *Um modo de ser moderno:* Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 220-245.

PEREIRA, Sonia Gomes. A construção da disciplina história da arte nos últimos anos da Academia Imperial de Belas Artes. *In*: SEMINÁRIO DO MUSEU DOM JOÃO VI, 11., 2022, Rio de Janeiro – online. CHILLÓN, Alberto Martins; CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. *XI Seminário do Museu Dom João VI: grupo entresséculos*: professores-alunos-artistas na academia e no acervo do Museu Dom João VI. Rio de Janeiro: Albatroz, 2022. p. 44-55. Disponível em: <https://entresseculos.wordpress.com/publicacoes/publicacoes-eletronicas/>. Disponível em: 21 jan. 2026.

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

PEREIRA, Sonia Gomes. O colecionismo da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: o acervo de obras europeias e a Exposição Geral de 1859. *In*: SEMINÁRIO DO MUSEU DOM JOÃO VI, 8., 2017, Rio de Janeiro. CAVALCANTI, Ana; VALLE, Arthur; NETO, Maria João; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Coords.). *Arte e seus lugares*: coleções em espaços reais. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017. p. 71-82. Disponível em: <https://entresseculos.wordpress.com/publicacoes/publicacoes-eletronicas/>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PEREIRA, Sonia Gomes. O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École des beaux-arts em Paris no século XIX. *In*: COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 22., 2002, Porto Alegre. *Anais*... [*S.l.*]: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2002. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/index.html>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PESSOA, Ana; PEREIRA, Margareth da Silva (Orgs.). *O gosto neoclássico*: a dimensão americana. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023. Disponível em:

<https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias/2023/fcrb-lanca-a-obra-o-gosto-neoclassico-a-dimensao-americana>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PESSOA, Ana; PEREIRA, Margareth da Silva (Orgs.). *O gosto neoclássico*: a dimensão americana. Rio de Janeiro: Garamond, 2025.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte*: passado e presente. Tradução de Vera Maria Pereira. Coordenação de Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (Coleção História social da arte). [Original de 1940].

PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. 2. ed. Tradução de Luiz Raul Machado. São Paulo: Martins Fontes, 1996. [Original de 1968].

PIETRASANTA, Domenico lo Faso. *Del duomo di Monreale e di altre chise siculo normanne*. Per Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco. Palermo: Roberti, 1838. Disponível em: <https://dlib.biblhertz.it/emon5404380>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PIETRASANTA, Domenico Lo Faso. *Le antichità della Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco, socio di varie accademie*. Palermo: Tipografia del Giornale Letterario, 1834. v. 1. Disponível em: <https://arachne.uni-koeln.de/Tei-Viewer/cgi-bin/teiviewer.php?manifest=BOOK-ZID149473>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PIMENTA, João Paulo Garrido. Resenha do livro 'Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo'. *Revista de História*, [*S. l.*], n. 172, p. 399-404, 2015. DOI: <10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.98813>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/98813>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PONTIFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA. *Uma cidade em questão I*: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC: FUNARTE: Fundação Roberto Marinho, 1979. Catálogo de exposição.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Academia das Bellas Artes. Exposição publica do anno de 1849. *Guanabara*: Revista Mensal Artistica, Scientifica e Litteraria, Rio de Janeiro, t. I, p. 69-77, 1850A. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700630&pesq=&pagfis=68>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Algumas idéas sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil. *Guanabara*: revista mensal artistica, scientifica e litteraria, Rio de Janeiro, t. 1, p. 108-115; p. 135-142; p. 605-611, 1850B. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700630&pesq=%22algumas%20ideas%22&pagfis=111>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sôbre os meios práticos de desenvolver o gôsto 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, por Manuel de Araujo Porto Alegre. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 166, n. 2, p. 605-611, 1932. [Original de 1853]. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=893676&Pesq=%22apontamentos%20sobre%20os%20meios%22&pagfis=89555>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. A semana santa em Roma. *A aurora fluminense*: jornal politico e literrario, Rio de Janeiro, 26 mar. 1839. Variedades, p. 6-9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706795&Pesq=%22cidade%20de%20roma%22&pagfis=5464>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo; BARBOSA, Januário da Cunha. Relatorio sobre a Inscripção da Gavia, mandada examinar pelo Instituto. – Por Manoel d'Araujo Porto

Alegre e Januario da Cunha Barboza, membros da commissão. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. I, p. 77-81, 1908. [Original de 1839]. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=893676&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=79>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Brasilianas*. Vienna: Imperial e Real Typographia, 1863. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4064>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Carta de um jovem brasileiro sobre a cidade de Roma. *A aurora fluminense*: jornal politico e literrario, Rio de Janeiro, 13 jul. 1835. p. 5978-5980. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706795&pasta=ano%20183&pesq=%22cidade%20de%20roma%22&pagfis=4677>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Contornos de Napoles, fragmento das notas de viagem de um artista. Nitheroy, Revista Brasiliense: Sciencias, Lettras e Artes, Paris, v. 1, n. 2, p. 161-213, 1836. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700045&pesq=n%C3%A1poles&pagfis=345>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Exposição de 1843. III. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 148-154, jan. 1844. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=703095&pesq=%22exposi%C3%A7%C3%A3o%20de%201843%22&pagfis=157>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Fragmentos de notas de viagem de hum artista brasileiro. Architectura. *Minerva brasiliense*: jornal de sciencias, lettras e artes, Rio de Janeiro, v. 1, ano 1, n. 3, p. 71-76, 1º dez. 1843. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=703095&pesq=&pagfis=80>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconographia brazileira. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. XIX, n. 23, p. 349-378, 1856. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=893676&pasta=ano%20185&pesq=%22iconographia%20brazileira%22&pagfis=10520>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Manuel Dias, o Romano. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. XI, volume suplementar, p. 496-499, 1848. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=893676&pasta=ano%20185&pesq=%22iconographia%20brazileira%22&pagfis=6027>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memoria sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. III, Supplemento, p. 547-556, 1841. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=893676&pasta=ano%20184&pesq=fluminense&pagfis=1509>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PRADO, Maria Ligia Coelho Prado. *América Latina no século XIX*: tramas, telas e textos. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Coleção Ensaios lationo-americanos: 4).

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. *Revista de História*, São Paulo, n. 153, p. 11-33, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004/21067>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PRAMPOLINI, Ida Rodríguez. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudios y documentos I (1810-1850). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997A. t. I e II.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. *Cartas a Miranda*. Organizado, traduzido e apresentado por Paulo Mugayar Kühl e Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016. (Coleção Artes & Ofícios). [Original de 1796].

RAJ, Kapil. Além do Pós-colonialismo... e Pós-positivismo. Circulação e a história global da ciência. Tradução de Juliana Freire. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 164-175, dez. 2015. [Original de 2013]. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/revmar.2015.20133>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20133>. Acesso em: 21 jan. 2026.

RAJ, Kapil. Circulação não é fluidez. *Boletim eletrônico da Sociedade Brasileira de História da Ciência*, n. 9, jun. 2016. Entrevista concedida a Matheus Duarte. Disponível em: <https://www.sbhc.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=944>. Acesso em: 21 jan. 2026.

RATH, Jürgen. *Burgenrestaurierungen des Ringstraßen-Architekten Friedrich von Schmidt (1825 bis 1891)*. Burgen und Schlösser - Zeitschrift für Burgenforschung und Denkmalpflege, v. 45, n. 1, p. 34-40, 2004. DOI: <https://doi.org/10.11588/bus.2004.1.93531>. Disponível em: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/bus/article/view/93531>. Acesso em: 21 jan. 2026.

REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE NUEVA ESPAÑA. *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. [Original de 1785]. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6p7>. Acesso em 21 jan. 2026.

REYNOSO, Sergio Estrada. *La Academia de San Carlos en el Segundo Imperio*. 2005. 330 f. Monografia (Licenciatura em História) – Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, Naucalpan de Juárez, 2005. Disponível em: <https://www.academia.edu/29398076/La_Academia_de_San_Carlos_durante_el_Segundo_Imperio_1861_1867_>. Acesso em: 21 jan. 2026.

REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas*: a experiência da microanálise. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998. [Original de 1996].

REY-MÁRQUEZ, Juan Ricardo. Castizo *versus* Mestizo: un debate historiographico. *RHAA*, Campinas, n. 24, p. 87-97, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista24.htm>. Acesso em: 21 jan. 2026.

RIBEIRO, Rafael Winter. *Paisagem cultural e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007. Disponível em: <https://bibliotecadigital.iphan.gov.br/items/d0efbbde-6da3-46a4-a26e-d4c045dad525>. Acesso em: 21 jan. 2026.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos*: a sua essência e a sua origem. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014. [Original de 1903].

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *A estratégia da aranha ou:* da possibilidade de um ensino metahistórico em arquitetura. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013. (Coleção PROARQ).

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *Arquitetos do Brasil imperial*: a obra arquitetônica dos primeiros alunos da Academia Imperial de Belas Artes. 2004. 664 f. (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

ROJAS, Elizabeth Fuentes. *Historia gráfica*: fotografías de la Academia de San Carlos, 1897-1940. 2. ed. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño, 2018. [Original de 2007].

ROLDAN, Dinalva Derenzo. Circulação de ideias e suas apropriações: uma reflexão sobre a história do urbanismo na América Latina através de diálogos disciplinares. *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 5., 2018, Salvador. *Anais...* Salvador: FAUFBA, 2018. p. 4937-4954. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27744>. Acesso em: 21 jan. 2026.

RUELAS, Silvia Salgado; LÓPEZ, Mónica Gisel Aguilar (Eds.). *La biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional, Facultad de Artes y Diseño, 2015.

RUSKIN, John. *The Stones of Venice*. Boston: Aldine Book Publishing Co., 1890. Disponível em: <https://archive.org/details/stonesofvenice12rusk/page/n175/mode/2up>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SALVA, Manuel (Dir.). *Los museos en el mundo*. Barcelona: Salvat Editores, S.A.; Lausanne: Editions Grammont, S.A., 1979. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas).

SANTO AGOSTINHO. Livro XI. *In*: SANTO AGOSTINHO, *Confissões*. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Castro-Maia de Souza Pimentel. Introdução de Manuel Barbosa da Costa Freitas. Notas de âmbito filosófico de Manuel Barbosa da Costa Freitas e José Maria Silva Rosa. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004. p. 285-318. [Original de c. 397-400].

SANTOS, Nadja Paraense. A ciência e os sistemas – reflexões de Pedro Américo de Figueiredo e Mello. *In*: SILVA, Cibelle Celestino; SALVATICO, Luis (Eds.). *Filosofia e história da ciência no Cone Sul*: seleção de trabalhos do 7º encontro da AFHIC. Porto Alegre: Entrementes Editorial, 2012, p. 377-383. Disponível em: <https://afhic.com/pt/publicacoes/livros-encontros/livrosencotroscompletos/>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SILVA, José de Santiago; MELLO, Renato González. Las galerías de pintura y el laberinto de palabras: la Academia de San Carlos y el *Diálogo sobre la historia de la pintura*, de José Bernardo Couto. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. XLV, n. 123, p. 179-233, 2023. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.123.2834>. Disponível em: <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2834>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SOUZA, Maria Luiza Zanatta de. Os livros de arquitetura da coleção Costa e Silva. In: PESSOA, Ana; PEREIRA, Margareth da Silva; KOPPKE, Karolyna (Orgs.). *Gosto neoclássico*: atores e práticas artísticas no Brasil no século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. p. 270-304. Disponível em: <https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/10265>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SQUEFF, Letícia. A *Grand Tour* de um brasileiro: a importância da Itália nas ideias de Manuel de Araújo Porto-alegre. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 12, n. 2, p. 377-387, maio-ago. 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/1981.81222017000200007>. Disponível em: <https://boletimch.museu-goeldi.br/?page_id=868>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SQUEFF, Leticia. Araújo Porto-Alegre e o elogio do barroco. *RHAA*, Campinas, n. 24, p. 67-75, jul./dez. 2015. Disponível em:

<https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/13373>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SQUEFF, Leticia. A reforma Pedreira (1854-57) e seus desdobramentos: uma reavaliação. *In*: MALTA, Marize (Org.). *O ensino artístico, a história da arte e o museu Dom João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010. p. 83-87.

SQUEFF, Letícia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Cadernos Cedes*, ano XX, n. 51, p. 103-118, nov./2000. Disponível em: <https://www.cedes.unicamp.br/periodicos/cadernos-cedes/51-educacao-sociedade-e-cultura-no-seculo-xix-discursos-e-sociabilidades>. Acesso em: 21 jan. 2026.

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

SQUEFF, Leticia. Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense. *Rotunda*, Campinas, n. 01, p. 19-31, abr. 2003. Disponível em: <https://www.academia.edu/28679845/Quando_a_hist%C3%B3ria_reinventa_a_arte_a_Escola_de_Pintura_Fluminense_Rotunda_Campinas_v_1_p_19_31_2003_http_www_iar_unicamp_br_rotunda_>. Acesso em: 8 jul. 2025.

SQUEFF, Letícia. *Uma galeria para o Império*. A coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

STAROBINSKI, Jean. *1789*: os emblemas da razão. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. [Original de 1973].

SUBRAHMANYAM, Sanjay. 29 de maio de 2020. Entrevista concedida a Jonathan Portela, Verônica Calsoni, Raquel Gomes e Bruno Fleiter. *Nota de rodapé*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w7FFeK9H7ZA&t=107s>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia. *Modern Asian Studies*, v. 31, n. 3, p. 735-762, jul. 1997. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0026749X00017133>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/modern-asian-studies/article/abs/connected-histories-notes-towards-a-reconfiguration-of-early-modern-eurasia1/994952F5EFC854AFA7CF0D7DB6A88925>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. Du Tage au Gange au XVIe siècle: une conjuncture millénariste à l'échelle eurasiatique. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 56e. année, n. 1, p. 51-84, 2011. DOI: <https://doi.org/10.3406/ahess.2001.279934>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/annales-histoire-sciences-sociales/article/abs/du-tage-au-gange-au-xvie-siecle-une-conjoncture-millenariste-a-lechelle-eurasiatique/A9F1243B13A54E1E74928D8EBB471FEF>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SUMMERSON, Sir John. *A linguagem clássica da arquitetura*. Tradução de Sylvia Ficher. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção a). [Original de 1963].

SUMMERSON, Sir John. Viollet-le-Duc and the rational point of view. *In*: FARRANT, Penelope. *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: 1814-1879*. London: Academy Editions, 1980.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TALENTI, Simona. *L'histoire de l'architecture en France*: émergence d'une discipline (1863-1914). Paris: Editions Picard, 2000.

TEIXEIRA, José de Monterroso. *José da Costa Silva (1747-1819) e a receção do Neoclassicismo em Portugal*: a clivagem de discurso e a prática arquitetônica. 2012. 3 v. Tese (Doutorado em História) – Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ual.pt/entities/publication/08c0aa96-f2e9-4d34-bf8a-d5196568b3d0/full>. Acesso em: 21 jan. 2026.

TERESA, Guillermo Tovar de. *Miguel Cabrera*: pintor de cámara de la reina celestial. México, D.F.: Grupo Financiero InverMéxico, 1995.

TERZI, Andrea; CAVALLARI, Saverio; CARINI, Isidoro; AMARI, Michele. *La Cappella di S. Pietro nella Reggia di Palermo dipinta e cromolitografata da Andrea Terzi ed illustrata dai professori S. Cavallari G. Meli I. Carini con l'interpretazione delle iscrizioni arabiche del Prof. Michele Amari*. Palermo: Lit. G. Huber, [1889].

TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la démocracie en Amérique*. Paris: Garnier-Flammation, 1981. [Original de 1835 (primeira parte) e 1840 (segunda parte)].

TORRES, María de los Reyes Brisquet; LEGAZ, Encarnación Fuentes. Las Academias de Artillería en América en el Siglo XVIII. *MILITARIA, Revista de Cultura Militar*, Madri, n. 10, p. 265-276, 1997. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=813998>. Acesso em: 21 jan. 2026.

TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. 5. ed. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. [Original de 1948].

TOUSSAINT, Manuel. Prólogo. *In*: COUTO, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1947. p. 7-16. (Serie de Literatura Moderna. Pensamiento y acción). [Original de 1872].

UEXKÜLL, Thure. A teoria da *Umwelt* de Jakob von Uexküll. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. São Paulo, n. 7, p. 19-48. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1369>. Acesso em: 21 jan. 2026.

UZEDA, Helena Cunha de. O ensino de arquitetura da Academia de Belas Artes: 1826-1889. *In*: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. p. 41-67.

UZEDA, Helena Cunha de. *O ensino de arquitetura no contexto da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*: 1816-1889. 2000. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

VALDÉS, Juan Miguel de Inclán. *Apuntes para la historia de la arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*. Por el arquitecto Don Juan Miguel de Inclán Valdés, Ceniente Director y Vice-Secretario de la Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando. Madrid: por Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1833. Disponível em: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?id=4467&tipoResultados=BIB&posicion=1&forma=ficha>. Acesso em: 21 jan. 2026.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio neoclássico*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1978.

VICQ-D'AZYR, Félix. *Traité d'anatomie et de physiologie, avec des planches coloriées représentant au naturel les divers organes de l'homme et des animaux. Dédié au Roi par M. Vicq d'Azyr,...*. Paris: l'imprimerie de Franç. Amb. Didot l'Aîne, 1786. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513765b>. Acesso em: 21 jan. 2026.

VIDARGAS, Francisco. Dos arquitectos de transicion: Cavallari y Boari. *In*: SARTOR, Mario (Curatore). *Artisti italiani in America Latina*. Presenze, contatti, commerci.

Ricerche di Storia dell'arte. n. 63, p. 73-89, 1997. Disponível em: <http://openarchive.icomos.org/id/eprint/925/>. Acesso em: 21 jan. 2026.

VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. Bajo el ala de las academias. El Neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX. *In*: GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez (Coords.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. p. 45-87. Disponível em: <www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/027.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2026.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture, par M. Viollet-le-Duc architecte du gouvernement*. Paris: A. Morel, 1863-1872. 2 v. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31590251p>. Acesso em: 21 jan. 2026.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Restauration. *In*: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xie au XVIe siècle*. Paris: A. Morel, 1869. p. 14-34. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=PxxGAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 21 jan. 2026.

WAISMAN, Marina. *O interior da história*: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. Tradução de Anita Di Marco. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Estudos). [Original de 1990].

WANDERLEY, Monica Cauhi. História da Academia – diferentes nomes, propostas e decretos. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm>. Acesso em: 21 jan. 2026.

WEINSTEIN, Barbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, n. 14, p. 9-36, jan./jun. 2013. DOI: <https://doi.org/10.46752/anphlac.14.2013.2331>. Disponível em: <https://anphlac.emnuvens.com.br/anphlac/article/view/2331>. Acesso em: 21 jan. 2026.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *História da arte antiga*: Prefácio. Tradução de Daniela Kern. Não publicado. [Original de 1764]. Disponível em: <https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/fontesprimarias/?pg=seculo-xviii>. Acesso em: 21 jan. 2026.

WRIGHT, Gwendolyn; PARKS, Janet (Eds.). *The History of History in American Schools of Architecture, 1865-1975*. New York: The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture; Princeton Architectural Press, 1990.

ZWEIG, Stefan. *Brasil*: um país do futuro. Tradução de Kristina Michahelles. Porto Alegre, RS: L&PM, 2006. (L&PM POCKET; v. 542). [Original de 1941].

Imagens da capa:

Primeira imagem: Francesco Saverio Cavallari; *Veduta generale dei tempii di Selinunte presa dall'Acropoli*; 1834. Fonte: PIETRASANTA, 1834, vol. II, tavola I.

Segunda imagem: Manuel de Araújo Porto-alegre; *Mata virgem*; c. 1850-1860; grafite e aquarela sobre papel; 21,1x30cm. Fonte: Acervo de iconografia do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/909>. Acesso em: 21 jan. 2026.

Esta página foi deixada em branco intencionalmente.

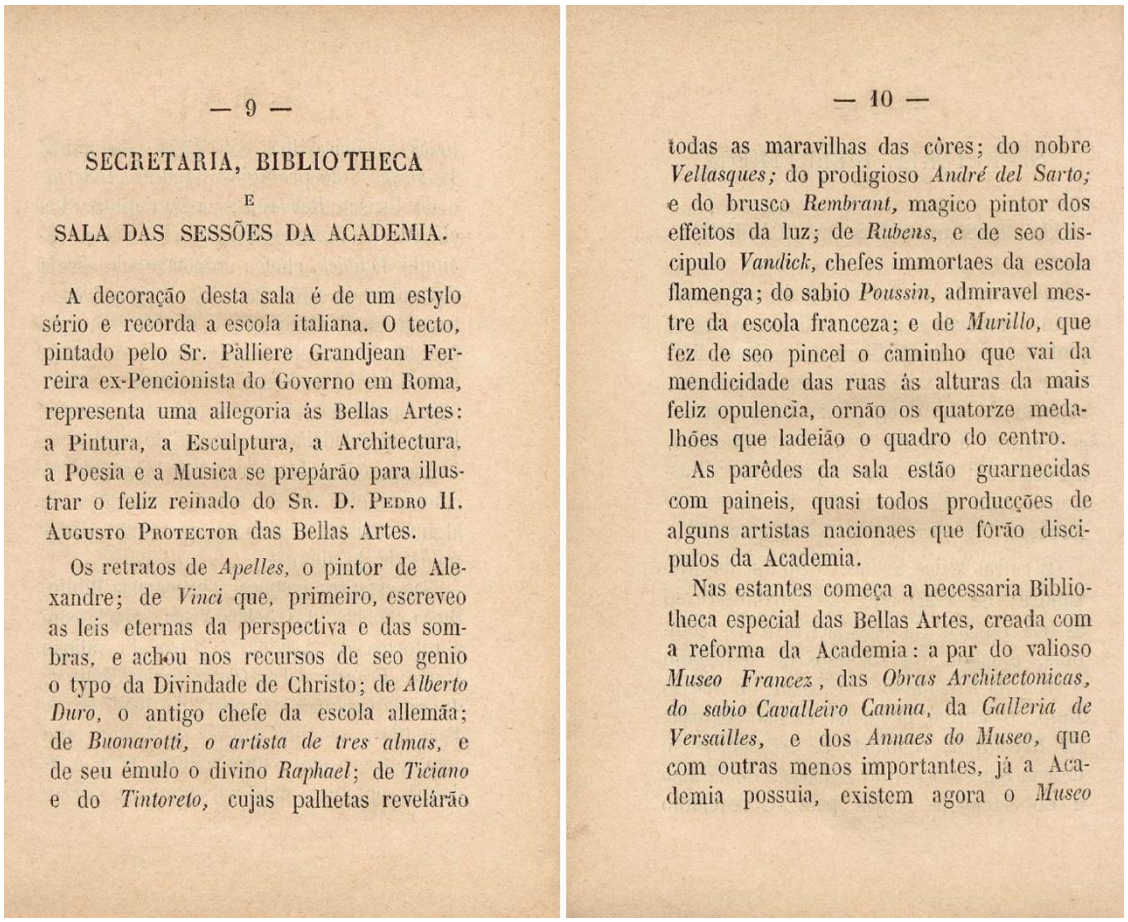
ANEXO

ANEXO

ANEXO A

Trecho do catálogo da Exposição Geral de 1859 da Aiba que descreve a biblioteca reformada na administração de Manuel de Araújo Porto-alegre.

Referência: NOTICIA do palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e da Exposição de 1859. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial J. M. N. Garcia, 1859. p. 9-14 (Catálogo de exposição). Disponível em: <https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon395126/icon395126.html#page/1/mode/1up>. Acesso em: 21 jan. 2026.



— 9 —

SECRETARIA, BIBLIOTHECA
E
SALA DAS SESSÕES DA ACADEMIA.

A decoração desta sala é de um estylo sério e recorda a escola italiana. O tecto, pintado pelo Sr. Pâlliere Grandjean Ferreira ex-Pencionista do Governo em Roma, representa uma allegoria ás Bellas Artes: a Pintura, a Esculptura, a Architectura, a Poesia e a Musica se prepárão para illustrar o feliz reinado do Sr. D. Pedro II. Augusto Protector das Bellas Artes.

Os retratos de *Apelles*, o pintor de Alexandre; de *Vinci* que, primeiro, escreveo as leis eternas da perspectiva e das sombras, e achou nos recursos de seo genio o typo da Divindade de Christo; de *Alberto Duro*, o antigo chefe da escola allemãa; de *Buonarotti, o artista de tres almas*, e de seu émulo o divino *Raphael*; de *Ticiano* e do *Tintoreto*, cujas palhetas revelárão

— 10 —

todas as maravilhas das côres; do nobre *Vellasques;* do prodigioso *André del Sarto;* e do brusco *Rembrant*, magico pintor dos effeitos da luz; de *Rubens*, e de seo discipulo *Vandick*, chefes immortaes da escola flamenga; do sabio *Poussin*, admiravel mestre da escola franceza; e de *Murillo*, que fez de seo pincel o caminho que vai da mendicidade das ruas ás alturas da mais feliz opulencia, ornão os quatorze medalhões que ladeião o quadro do centro.

As parêdes da sala estão guarnecidas com paineis, quasi todos producções de alguns artistas nacionaes que fôrão discipulos da Academia.

Nas estantes começa a necessaria Bibliotheca especial das Bellas Artes, creada com a reforma da Academia: a par do valioso *Museo Francez*, das *Obras Architectonicas, do sabio Cavalleiro Canina*, da *Galleria de Versailles*, e dos *Annaes do Museo*, que com outras menos importantes, já a Academia possuia, existem agora o *Museo*

Bourbonico, dadiva de S. M. a imperatriz em 1854, as preciosissimas *Obras completas de Piranesi*, muito raras na Europa, as obras de *Palladio, Denon, Hittorf, Paillot de Montabert*, e outras.

Todos estes melhoramentos, realisados no ministerio do Illm. Sr. Conselheiro Luiz Pedreira do Coutto Ferraz, se devem ao zelo e á illustração do ex-Director da Academia, o Illm. Sr. Manoel de Araujo Porto-Alegre, cujos serviços e dedicação ás Bellas Artes jámais serão esquecidos.

1. S. João Baptista no carcere.
   É do Sr. Victor Meirelles de Lima; Pensionista do Governo Imperial, actualmente em Paris.

2. Sertorio com a sua veada.
   É do Sr. Palliere.

3. Retrato.
   É do Sr. Frederico de Madrazo, Director da Academia de Bellas-Artes de Madrid.

4. Todos os quadros designados com este algarismo, são estudos feitos pelo Sr. Victor em Roma.

5. Estudo de Paysagem.
   É do Sr. Benouville, em Roma.

6 e 7. Estudos Scenographicos de Bibiena.

8. Vista da Fabrica do Sr. Dr. Capanema junto á estrada de Petropolis.
   Estudo pelo Sr. A. da Motta.

9. Caim amaldiçoado.

10. Telemaco ouvindo as aventuras de Philoctetes.
    Pelo Sr. Francisco Antonio Nery, quando pensionista do Governo em Roma.

11. Copia de um *Teniers*.
    É do Sr. Lufrano, em Roma.

12. Copia de Paulo Veronez.
    Primeiro trabalho do Sr. Victor em Roma.

13. Copia de Vellasques.

14. Cabeça de Pilatos: copia de Vandick.

15. O Mestre de Capella: copia de Vandick.
    Estas tres copias são do Sr. Victor em Roma

16. Degolação de S. João.
    Primeira composição do Sr. Victor em Roma.

17. Paysagem.
    Composição do Sr. A. da Motta em Roma.

18. Fauno e Bacchante.
    Composição do Sr. Palliere em Roma.

19. Jesus Christo no Horto.
    Composição do Sr. Pallière em Roma.

20. Gravuras originaes de Annibal Carrache.

21. Fantazias.

22. Vista de Roma, tirada do natural pelo Sr. A. da Motta.

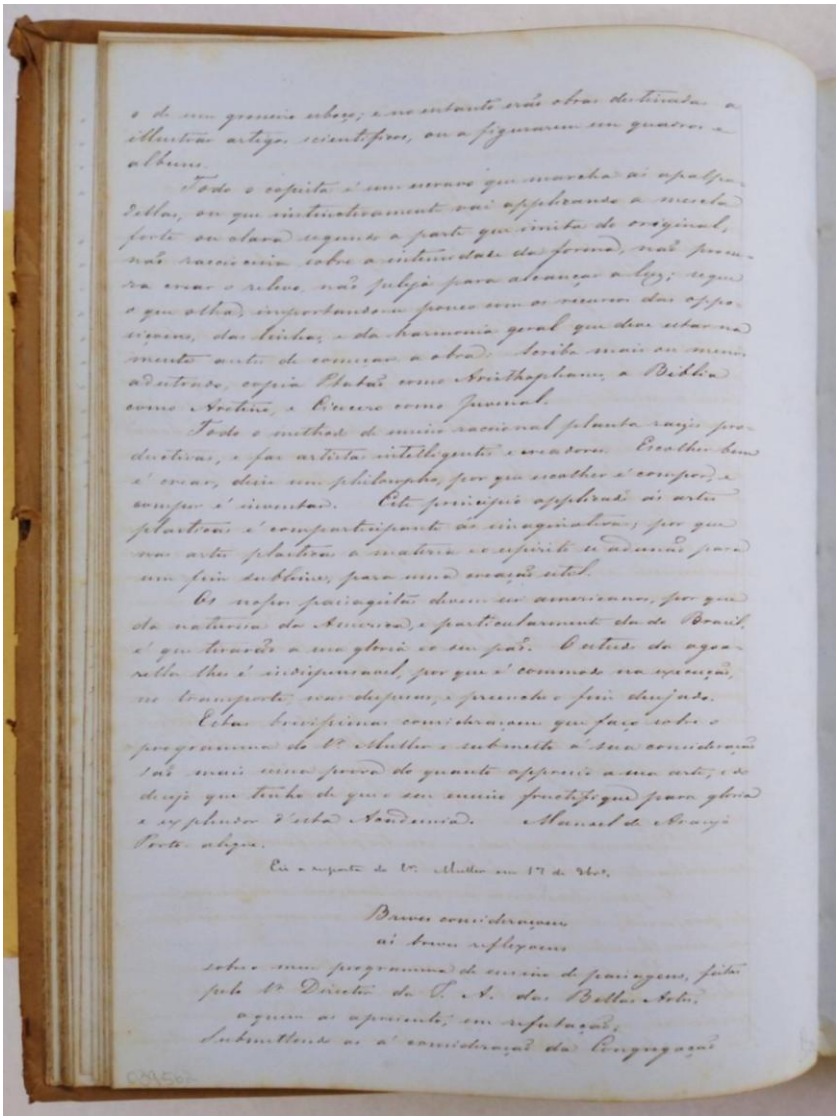
APÊNDICES

APÊNDICES

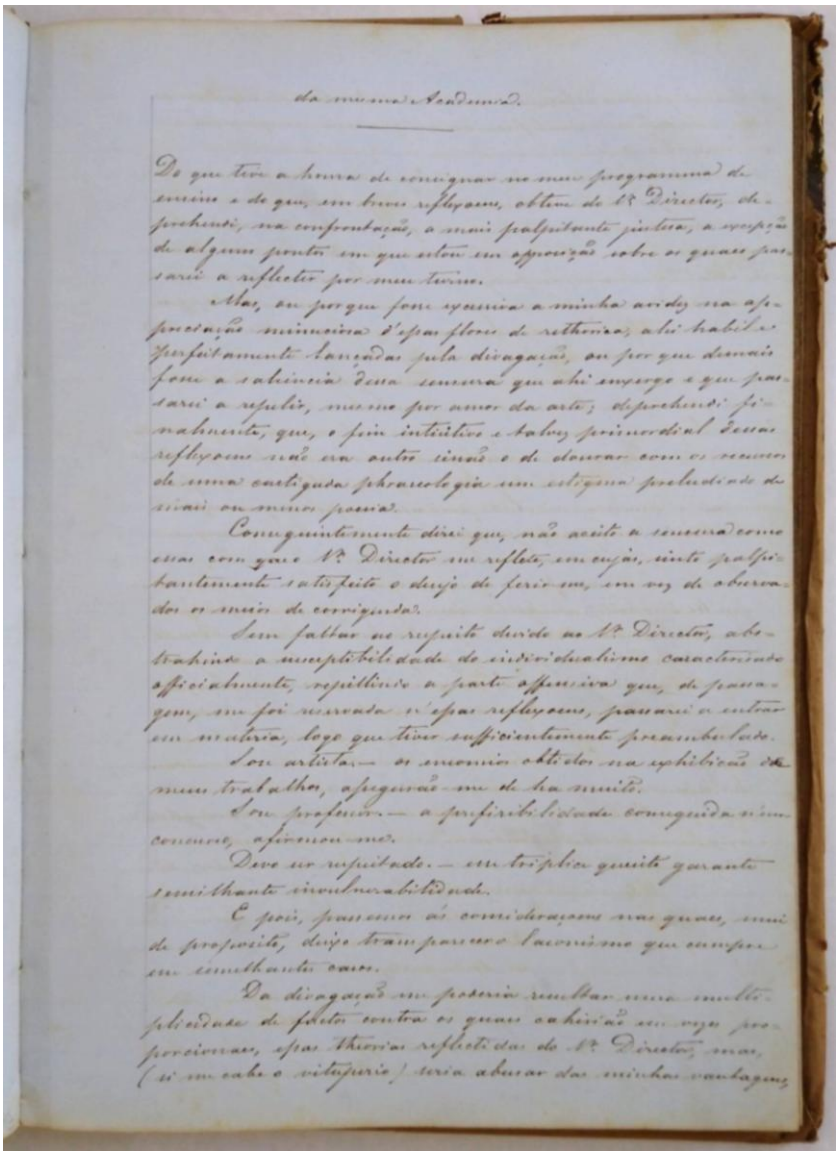
APÊNDICE A

Transcrição das considerações feitas pelo professor de pintura de paisagem da Aiba, Augusto Müller, às propostas de revisão do programa da disciplina *Paisagem, flores e animaes* apresentadas por Araújo Porto-alegre ao Corpo Acadêmico em sessão de 29 de outubro de 1855. Essas considerações, que datam de 17 de novembro do mesmo ano, foram registradas pelo então diretor da Aiba em seu *Diário "histórico e administrativo" da gestão de Porto-Alegre frente a Academia de Belas Artes - 11/05/1854 (posse) até 10/09/1857*.

Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional (MHN)/ Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)/ Ministério da Cultura (MinC); coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Cadernos - Plca; notação PLca23 - 039562; 01 caderno de capa dura; não paginado.



Bases considerações
ai breves reflexões
sobre um programma de ensino de paisagens, feito
pelo Sr. Diretor da E. N. das Bellas Artes,
o qual as apresenta, em refutação,
Submettendo-as á consideração da Congregação



da mesma Academia.

Do que tive a honra de consignar no meu programma de ensino e do que, em breve reflexão, obtive de V.ª Director, depreendi, na comprehensão, a mais palpitante justeza, a excepção de algum ponto em que eleve em apprehensão sobre os quaes passarei a reflectir por meu turno.

Mas, em porque fosse ignorancia a minha aridez na apprehensão minuciosa d'essas flores de rethorica, ahi habilmente perfumadamente lançadas pela divagação, ou porque demais fosse a satisfação d'essa censura que ahi emerge e que passarei a repellir, mesmo por amor da arte; depreendi finalmente, que, o fim intuitivo e salvo primordial d'essas reflexões não era outro senão o de dourar com os rosmos de uma castigada phraseologia um estygma preludiado de sinais ou menos pueris.

Conseguintemente direi que, não acceito a censura como essa com que V.ª Director me reflete, em cujo, intimo prazer tantamente satisfeito o dujo de ferir-me, em vez de aberrados os meios de corrigendar.

Sem faltar ao respeito devido ao V.ª Director, abstrahindo a susceptibilidade do individualismo caracterisado officialmente, repittindo a parte offensiva que, de passagem, me foi reservada n'essas reflexões, passarei a entrar em materia, logo que tiver sufficientemente preambulado.

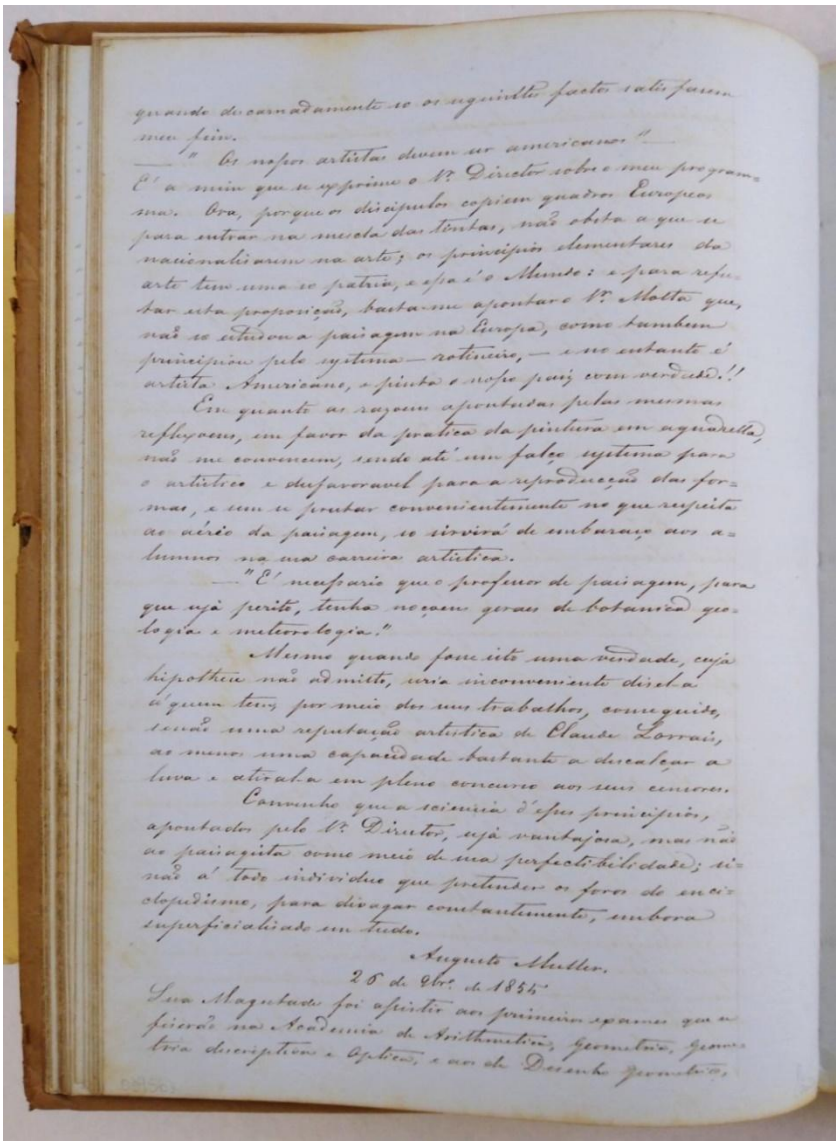
Sou artista — os enormes obstaculos na exhibição de meus trabalhos, affligem-me de ha muito.

Sou professor — a perfectibilidade conseguida a muito custo, aformoseou-me.

Devo ao respeitado — em triplice gráo garantir semelhante invulnerabilidade.

E pois, passemos ás considerações mais graves, mas de proposito, deixo-lhes parecer o favoritismo que empresta em semelhantes casos.

Da divagação não poderia resultar mais multiplicidade de defeito contra os quaes cahiria ao ver-me proporcionar, essas theorias reflectidas do V.ª Director, mas, (se me cabe o vituperio) seria abusar das minhas vantagens



FOLHA A – VERSO[648]

Breves consideraçoens ás breves reflexoens sobre o meu programma de ensino de paisagens, feitas pelo S.r Director da I. A. das Bellas Artes, a quem as apresento, em refutação; Submettendo as á consideração da Congregação

FOLHA B – FRENTE

da mesma Academia.

-

[648] No quadrante inferior esquerdo da página, está escrito, a lápis, "039562". No quadrante inferior direito, também a lápis, "PL ca23". Trata-se de referências à classificação atual do documento.
O registro da resposta de Müller tem início ao final da página. Antes dele, estão as considerações apresentadas por Porto-alegre ao corpo de professores.

Do que tive a honra de consignar no meu programma de ensino e do que, em breves reflexoens, obtive do S.r Director, deprehendi, na confrontação, a mais palpitante justesa, a excepção de alguns pontos em que estou em opposição sobre os quaes passarei a reflectir por meu turno.

Mas, ou por que fosse excessiva a minha avidez na appreciação minuciosa d'essas flores de rethorica, ahi habil e perfeitamente lançadas pela divagação, ou por que demais fosse a saliencia dessa sensura que ahi enxergo e que passarei a repelir, mesmo por amor da arte; deprehendi finalmente, que, o fim intuitivo e talvez primordial dessas reflexoens não era outro sinão o de dourar com os recursos de uma castigada phraseologia um estigma preludiado de mais ou menos poesia.

Conseguintemente direi que, não aceito a sensura como essas [*sic*] com que o S.r Director me reflete, em cujas, sinto palpitantemente satisfeito o desejo de ferir-me, em vez de observados os meios de [ilegível].

Sem faltar ao respeito devido ao S.r Director, abstrahindo a susceptibilidade do individualismo caracterisado officialmente, repillindo a parte offensiva que, de passagem, me foi reservada n'essas reflexoens, passarei a entrar em materia, logo que tiver sufficientemente preambulado.

Sou artista. – os encomios obtidos na exhibição de[649] meus trabalhos, assegurão-me de ha muito.

Sou professor. – a prefiribilidade conseguida n'um concurso, afirmou-me.

Devo ser respeitado. – esse triplice quesito garante semilhante invulnerabilidade.

E pois, passemos ás consideraçoens nas quaes, mui de proposito, deixo transparecer o laconismo que cumpre em semelhantes casos.

Da divagação me poderia resultar uma multiplicidade de factos contra os quaes cahirião em vozes proporcionaes, essas teorias reflectidas do S.r Director, mas, (si me cabe o vituperio) seria abusar das minhas vantagens,

FOLHA B – VERSO[650]

quando descarnadamente so os seguinttes factos satisfasem meu fim.

– "Os nossos artistas devem ser americanos" –

[649] A palavra originalmente empregada é "dos". Sobre ela, porém, foi grafada a palavra "de".
[650] No quadrante inferior esquerdo da página, está escrito, a lápis, "039562". No quadrante inferior direito, também a lápis, "PL ca23". Trata-se de referências à classificação atual do documento.

É a mim que se exprime o S.r Director sobre o meu programma. Ora, por que os discipulos copiem quadros Europeos para entrar na mescla das tintas, não obsta a que se nacionalisarem [*sic*] na arte; os principios elementares da arte tem uma so patria, e essa é o Mundo: e para refutar esta proposição, basta-me apontar o S.r Motta que, não so estudou a paisagem na Europa, como tambem principiou pelo systema – rotineiro, – e no entanto é artista Americano, e pinta o nosso paiz com verdade!!

Em quanto as razoens apontadas pelas mesmas reflexoens, em favor da pratica da pintura em aguarella, não me convencem, sendo até um falço systema para o artistico e desfavoravel para a reproducção das formas, e sem se prestar convenientemente no que respeita ao aério da paisagem, so sirvirá de embaraço aos alumnos na sua carreira artistica.

– "É necessario que o professor de paisagem, para que seja perito, tenha noçoens geraes de botanica geologia e meteorologia."

Mesmo quando fosse isto uma verdade, cuja hipothese não admitto, seria inconveniente disel-a á quem tem, por meio dos seus trabalhos, conseguido, senão uma reputação artistica de Claude Lorrais [*sic*], ao menos uma capacidade bastante a descalçar a luva e atiral-a em pleno concurso aos seus censores.

Convenho que a sciencia d'esses principios, apontados pelo S.r Director, seja vantajosa, mas não ao paisagista como meio de sua perfectibilidade; sinão á todo individuo que pretender os foros do enciclopedismo, para divagar constantemente, embora superficialisado em tudo.

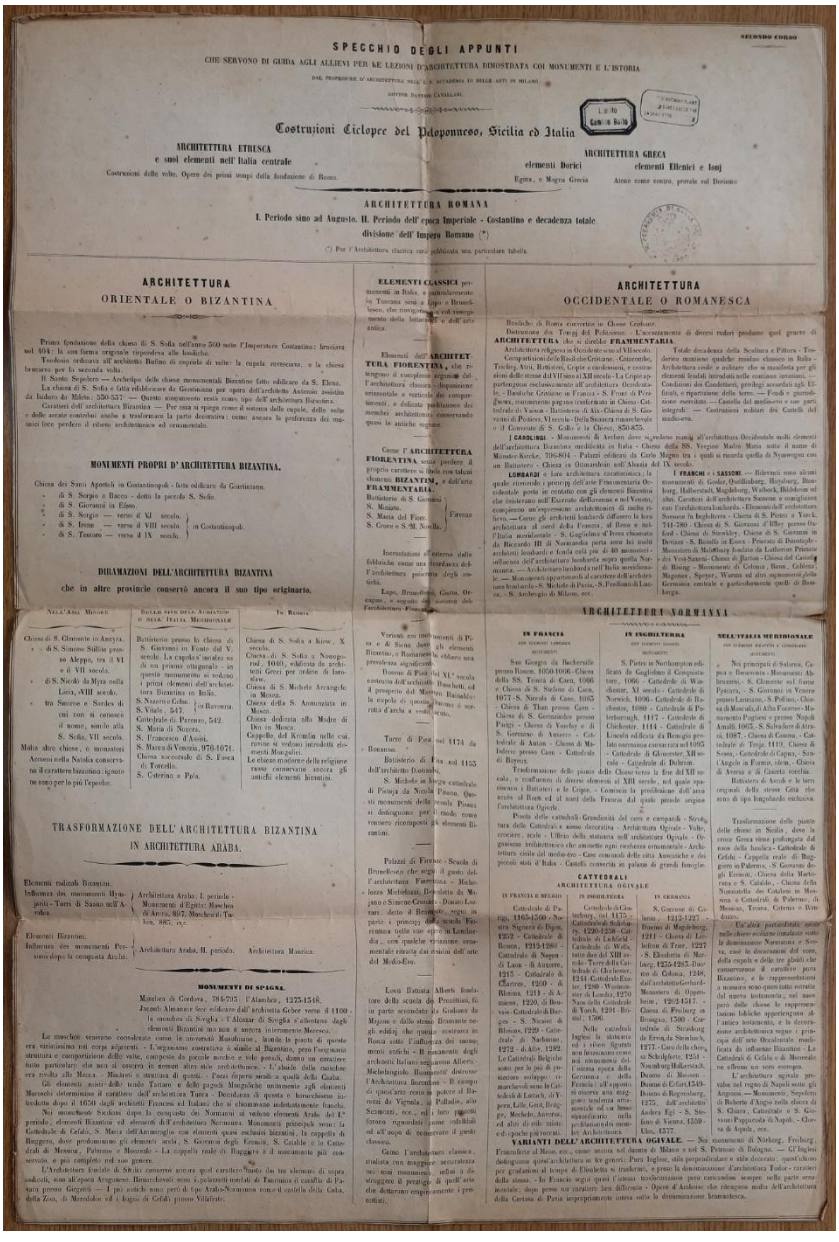
Augusto Muller.[651]

[651] Após o registro da resposta de Müller, dá-se sequência às anotações no diário, à mesma página.

APÊNDICE B

Transcrição do *Specchio degli appunti che servono di guida agli allievi per le lezioni d'architettura dimostrata coi monumenti e l'historia dal professore d'architettura nell' I. R. Accademia di Belle Arti in Milano dottor Saverio Cavallari*[652]. O documento foi preparado por Cavallari enquanto professor da Accademia di belle arti di Brera, no ano de 1854.

Fonte: Acervo do Archivo Storico della Accademia di Brera; referência Q IV 59.



SPECCHIO DEGLI APPUNTI

CHE SERVONO DI GUIDA AGLI ALLIEVI PER LE LEZIONI D'ARCHITETTURA DIMOSTRATA COI MONUMENTI E L'ISTORIA

DAL PROFESSORE D'ARCHITETTURA NELL' I. R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN MILANO

DOTTOR SAVERIO CAVALLARI.

Costruzioni Ciclopee del Peloponneso, Sicilia ed Italia

ARCHITETTURA ETRUSCA
e suoi elementi nell' Italia centrale

ARCHITETTURA GRECA
elementi Dorici — elementi Ellenici e Ionj

ARCHITETTURA ROMANA
I. Periodo sino ad Augusto. II. Periodo dell'epoca Imperiale - Costantino e decadenza totale
divisione dell' Impero Romano (*)

(*) Per l'Architettura ducica vedi pubblicata una particolare tabella.

ARCHITETTURA
ORIENTALE O BIZANTINA

MONUMENTI PROPRI D'ARCHITETTURA BIZANTINA.

DIRAMAZIONI DELL'ARCHITETTURA BIZANTINA
che in altre provincie conservò ancora il suo tipo originario.

TRASFORMAZIONE DELL'ARCHITETTURA BIZANTINA
IN ARCHITETTURA ARABA.

ELEMENTI CLASSICI

ARCHITETTURA
OCCIDENTALE O ROMANESCA

ARCHITETTURA NORMANNA

CATTEDRALI
ARCHITETTURA OGIVALE

VARIANTI DELL'ARCHITETTURA OGIVALE.

[652] No processo de transcrição do documento, procurou-se conservar, tanto quanto possível, a diagramação do modelo, de maneira a facilitar-se a compreensão do conteúdo. No quadrante superior direito do documento, há três registros a tinta: acima e à esquerda, consta a inscrição "[ilegível] Camillo Boito; acima e à direita, a inscrição é ilegível; abaixo, a inscrição contém, além de outros elementos ilegíveis, o nome "R. Accademia di Belle Arte".

SPECCHIO DEGLI APPUNTI
CHE SERVONO DI GUIDA AGLI ALLIEVI PER LE LEZIONI D'ARCHITETTURA DIMOSTRATA COI MONUMENTI E L'ISTORIA
DAL PROFESSORE D'ARCHITETTURA NELL' I. R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN MILANO
DOTTOR SAVERIO CAVALLARI.

Costruzioni Ciclopee del Peloponneso, Sicilia ed Italia

ARCHITETTURA ETRUSCA
e suoi elementi nell'Italia centrale
Costruzioni delle volte. Opere dei primi tempi della fondazione di Roma.

ARCHITETTURA GREGA

elementi Dorici
Egina, e Magna Grecia

Elementi Ellenici e Ionj
Atene come centro, prevale sul Dorismo

ARCHITETTURA ROMANA
I. Periodo sino ad Augusto. II. Periodo dell'epoca Imperiale - Costantino e decadenza totale divisione dell'Impero Romano (*)
(*) Per l'Architettura classica sarà pubblicata una particolare tabella.

ARCHITETTURA
ORIENTALE O BIZANTINA

Prima fondazione della chiesa di S. Sofia nell'anno 360 sotto l'Imperatore Costantino: bruciava nel 404: la sua forma originale rispondeva alle basiliche.
Teodosio ordinava all'architetto Rufino di coprirla di volte: la cupola rovesciava, e la chiesa bruciava per la seconda volta.
Il Santo Sepolcro – Archetipo delle chiese monumentali Bizantine fatto edificare da S. Elena.
La chiesa di S. Sofia è fatta rifabbricare da Giustiniano per opera dell'architetto Antemio assistito da Isidoro da Mileto: 550-537 – Questo monumento restò come tipo dell'architettura Bizantina.
Caratteri dell'architettura Bizantina – Per essa si spiega come il sistema delle cupole, delle volte e delle arcate contribui anche a trasformare la parte decorativa; come ancora la preferenza dei mosaici fece perdere il rilievo architettonico ed ornamentale.

MONUMENTI PROPI D'ARCHITETTURA BIZANTINA.

Chiesa dei Santi Apostoli in Costantinopoli - fatta edificare da Giustiniano.
[Chiesa] di S. Serpio e Bacco - detta la piccola S. Sofia.
¨ di S. Giovanni in Efeso.
¨ di S. Sergio – verso il VI secolo.
¨ di S. Irene – verso il VIII secolo. } in Costantinopoli.
¨ di S. Teotoro – verso il IX secolo.

DIRAMAZIONI DELL'ARCHITETTURA BIZANTINA che in altre provincie conservò ancora il suo tipo originario.

NELL'ASIA MINORE
Chiesa di S. Clemente in Ancyra.
[Chiesa] di S. Simone Stillite presso Aleppo, tra il VI e il VII secolo.
[Chiesa] di S. Nicolò da Myra nella Licia, VIII secolo.
[Chiesa] tra Smirne e Sardes di cui non si conosce il nome, simile alla S. Sofia, VII secolo.
Molte altre chiese, e monasteri Armeni nella Natolia conservano il carattere bizantino: ignote ne sono per lo più l'epoche.

SULLE RIVE DELL'ADRIATICO E NELL'ITALIA MERIDIONALE
Battisterio presso la chiesa di S. Giovanni in Fonte del V secolo.
La cupola s'innalza su di un prisma ottagonale - in questo monumento si vedono i primi elementi dell'architettura Bizantina in Italia.
S. Nazaro e Celso. } in Ravenna
S. Vitale
547.
Cattedrale di Parenzo, 542.
S. Maria di Nocera.
S. Francesco d'Assisi.
S. Marco di Venezia, 976-1071.
Chiesa soccorsale di S. Fosca di Torcello.
S. Caterina a Pola.

IN RUSSIA
Chiesa di S. Sofia a Kiew, X secolo.
Chiesa di S. Sofia a Nowogorod. 1040, edificata da architetti Greci per ordine di Iaroslaw.
Chiesa di S. Michele Arcangelo in Mosca.
Chiesa della S. Annunziata in Mosca.
Chiesa dedicata alla Madre di Dio in Mosca.
Cappelle del Kremlin nelle cui rovine si vedono introdotti elementi Mongolici.
Le chiese moderne della religione russa conservano ancora gli antichi elementi bizantini.

Trasformazione dell'architettura bizantina in architettura araba.

Elementi radicali Bizantini.
Influenza dei monumenti Hymjariti - Torri di Saana nell'Arabia. } Architettura Araba; I. periodo - Monumenti d'Egitto: Moschea di Amru, 897. Moschea di Tulun, 885, ecc.

Elementi Bizantini.
Influenza dei monumenti Persiani dopo la conquista Araba. } Architettura Araba, II. periodo. Architettura Maurica.

MONUMENTI DI SPAGNA.

Moschea di Cordova, 784-793: l'Alambra, 1273-1348.
Jacoub Almanzor fece edificare dall'architetto Geber verso il 1100 la moschea di Siviglia - l'Alcazar di Siviglia s'allontana dagli elementi Bizantini ma non è ancora interamente Moresco.
Le moschee venivano considerate come le università Musulmane, laonde la pianta di queste era variatissima nei corpi adjacenti. - L'organismo costruttivo è simile al Bizantino, però l'originaria struttura e compartizione delle volte, composte da piccole nicchie e vele pensili, danno un carattere tutto particolare che non si osserva in nessun altro stile architettonico. - L'abside delle moschee era rivolta alla Mecca. - Minareti e struttura di questi. - Pozzi coperti simili a quelli della Caaba.
Gli elementi misti delle tende Tartare e delle pagodi Mongoliche unitamente agli elementi Moreschi determinano il carattere dell'architettura Turca - Decadenza di questa e barocchismo introdotto dopo il 1650 dagli architetti Francesi ed Italiani che si chiamavano indistintamente franchi.
Nei monumenti Siciliani dopo la conquista dei Normanni si vedono elementi Arabi del I.º periodo, elementi Bizantini ed elementi dell'architettura Normanna. Monumenti principali sono: la Cattedrale di Cefalù, S. Maria dell'Ammiraglio con elementi quasi esclusivi bizantini, la cappella di Ruggero, dove predominano gli elementi arabi, S. Giovani degli Eremiti, S. Cataldo e le Cattedrali di Messina, Palermo e Monreale - La cappella reale di Ruggiero è il monumento più conservato, e più completo nel suo genere.
L'Architettura feudale di Sicilia conservò ancora quel carattere misto dei tre elementi di sopra indicati, sino all'epoca Aragonese. Rimarchevoli sono i palazzetti merlati di Taormina il castello di Favara presso Girgenti – I più antichi sono però di tipo Arabo-Normanno come il castello della Cuba, della Zisa, di Maredolce ed i bagni di Cefalà presso Villafrate.

ELEMENTI CLASSICI
permanenti in Italia, e particolarmente in Toscana sino a Lapo e Brunellesco, che rinvigoriscono col risorgimento della letteratura e dell'arte antica.

-

Elementi dell'**ARCHITETTURA FIORENTINA**, che ritengono il complesso organico dell'architettura classica - disposizione orizzontale e verticale dei compartimenti, e delicata profilazione dei membri architettonici conservando quasi le antiche sagome.

-

Come l'**ARCHITETTURA FIORENTINA** senza perdere il proprio carattere si fonde con taluni elementi **BIZANTINI,** e dell'arte **FRAMMENTARIA.**
Battistero di S. Giovanni
S. Miniato.
S. Maria del Fiore.
S. Croce e S. M. Novella. } Firenze

-

Incrostazioni all'esterno delle fabbriche come una ricordanza dell'architettura policroma degli antichi.
Lapo, Brunellesco, Giotto, Orcagna, e seguito del sistema dell'architettura Fiorentina[?].

-

Varianti nei monumenti di Pisa e di Siena dove gli elementi Bizantini, e Romaneschi ebbero una prevalenza significante.
Duomo do Pisa del XI.º secolo costrutto dall'architetto Buschetti, ed il prospetto dal Maestro Rainaldo: la cupola di questo Duomo è sorretta d'archi a sesto acuto.

-

Torre di Pisa del 1174 da Bonanno.
Battisterio di Pisa nel 1153 dall'architetto Diotisalvi.
S. Michele in borgo cattedrale di Pistoja da Nicola Pisano.
Questi monumenti della scuola Pisana si distinguono per il modo come vennero ricomposti gli elementi Bizantini.

-

Palazzi di Firenze - Scuola di Brunellesco che segui il gusto dell'architettura Fiorentina - Michelozzo Michelozzi, Benedetto da Majano e Simione Cronaca - Donato Lazzari, detto il Bramante, segui in parte i principj della scuola Fiorentina nelle sue opere in Lombardia, con qualche variazione ornamentale ritratta dai residui dell'arte del Medio-Evo.

-

Leon Battista Alberti fondatore della scuola dei Precettisti, fù in parte secondato da Giuliano da Majano e dallo stesso Bramante negli edifizj che questo costruiva in Roma sotto l'influenza dei monumenti antichi - Il rimanente degli architetti Italiani seguirono Alberti – Michelangiolo Buonarotti distrusse l'Architettura fiorentina - Il campo di quest'arte restò in potere al Barozzi da Vignola, al Palladio, allo Scamozzi, ecc., ed i loro precetti furono riguardati come infallibili ed all'uopo di conservare il gusto classico. Come l'architettura classica, studiata con maggiore accuratezza nei suoi monumenti, influi a distruggere il prestigio di quell'arte che dettavano empiricamente i precettisti.

ARCHITETTURA
OCCIDENTALE O ROMANESCA

Basiliche di Roma convertite in Chiese Cristiane.
Distruzione dei Tempj del Politeismo. - L'ccozzamento di diversi ruderi produsse quel genere di **ARCHITETTURA** che si direbbe **FRAMMENTARIA**.

Architettura religiosa in Occidente sino al VII secolo.
Compartizioni delle Basiliche Cristiane. - Catacombe, Triclinj, Atrii, Battisteri, Cripte o confessioni, e costruzioni delle stesse dal VII sino al XII secolo - La Cripte appartengono esclusivamente all'architettura Occidentale, - Basiliche Cristiane in Francia - S. Front di Pèrigneux, monumento pagano trasformato in Chiesa - Cattedrale di Vaison - Battistero di Aix - Chiesa di S. Giovanni di Poitiers, VI secolo - Della Svizzera rimarchevole è il Convento di S. Gallo e la Chiesa, 830-835.

Totale decadenza della Scultura e Pittura - Teodorico mantiene qualche residuo classico in Italia - Architettura civile e militare che si manifesta per gli elementi feudali introdotti nelle continue invasioni. - Condizioni dei Condottieri, privilegi accordati agli Uffiziali, e ripartizione delle terre. – Feudi e giurisdizione esercitata. – Castello del medio-evo e sue parti integrali. – Costruzioni militari dei Castelli del medio-evo.

I CAROLINGI. – Monumenti di Aechen dove si vedono riuniti all'architettura Occidentale molti elementi dell'architettura Bizantina modificata in Italia - Chiesa della SS. Vergine Madre Maria sotto il nome di Münster-Kircke, 796-804 - Palazzi edificati da Carlo Magno tra i quali si ricorda quello di Nymwegen con un Battistero - Chiesa in Ottmarshein nell'Alsazia del IX secolo.

LOMBARDI e loro architettura caratteristica; la quale ritenendo i principj dell'arte Frammentaria Occidentale posta in contatto con gli elementi Bizantini che esistevano nell'Esarcato di Ravenna e nel Veneto, compirono un'espressione architettonica di molto rilievo. – Come gli architetti lombardi diffusero la loro architettura al nord della Francia, al Reno e nell'Italia meridionale - S. Guglielmo d'Ivrea chiamato da Riccardo III di Normandia porta seco lui molti architetti lombardi e fonda colà più di 40 monasteri - influenza dell'architettura lombarda sopra quella Normanna. – Architettura lombarda nell'Italia meridionale. – Monumenti appartenenti al carattere dell'architettura lombarda - S. Michele di Pavia. - S. Frediano di Lucca. - S. Ambrogio di Milano, ecc.

I FRANCHI e i **SASSONI**. – Rilevanti sono alcuni monumenti di Goslar, Quedlinburg, Huysburg, Iltenburg, Halberstadt, Magdeburg, Walbeck, Hildsheim ed altri. Caratteri dell'architettura Sassone e somiglianza con l'architettura lombarda. - Elementi dell'architettura Sassone in Inghilterra - Chiesa di S. Pietro a Yorck, 741-780 - Chiesa di S. Giovanni d'Iffley presso Oxford - Chiesa di Stewkley, Chiesa di S. Giovanni in Devizes - S. Rotolfo in Essex - Priorato di Dunstaple - Monastero di Malmbury fondato da Lutherius Primate dei Vest-Saxoni - Chiesa di Barton - Chiesa del Castello di Rising - Monumenti di Colonia, Bonn, Coblenz, Magonza, Speyer, Worms ed altri monumenti della Germania centrale e particolarmente quelli di Bamberga.

ARCHITETTURA NORMANNA

IN FRANCIA
CON ELEMENTI LOMBARDI MONUMENTI
San Giorgio da Bocherville presso Rouen, 1050-1066 - Chiesa della SS. Trinità di Caen, 1066 e Chiesa di S. Stefano di Caen, 1077 - S. Niccola di Caen. 1083 - Chiesa di Than presso Caen - Chiesa di S. Germaindes presso Parigi - Chiesa di Vezelay e di S. Germano di Auxerre - Catedrale di Autun - Chiesa di Maladerie presso Caen - Cattedrale de Bayeux.

IN INGHILTERRA
CON ELEMENTI SASSONI MONUMENTI
S. Pietro in Northampton edificato da Guglielmo il Conquistatore, 1066 - Cattedrale di Winchester, XI secolo - Cattedrale di Nowich, 1096 - Cattedrale di Rochester, 1080 - Cattedrale di Peterborough, 1117 - Cattedrale di Chichester, 1114 - Cattedrale di Lincoln edificata da Remigio prelato normanno consacrata nel 1093 - Cattedrale di Gloucester, XII secolo - Cattedrale de Duhram.

NELL'ITALIA MERIDIONALE
CON ELEMENTI BIZANTINI E LONGOBARDI MONUMENTI
Nei principati di Salerno, Capua e Benevento - Monumenti Abbruzzesi, - S. Clemente sul fiume Pescara, - S. Giovanni in Venere presso Lanciano, - S. Pellino, - Chiesa di Moscufo, di Alba Focense - Monumento Pugliesi e presso Napoli Amalfi, 1063, - S. Salvatore di Atrani, 1087, - Chiesa di Canosa, - Cattedrale di Troja, 1119, Chiesa di Sessa, - Cattedrale di Capua, - Sant'Angelo in Formis, idem, - Chiesa di Aversa e di Caserta vecchia.
Battistero di Ascoli e le torri originali della stessa Città che sono di tipo longobardo esclusivo.

-

Trasformazione delle piante delle chiese in Sicilia, dove la croce Greca viene prolungata dal naos della basilica - Cattedrale di Cefalù - Cappella reale di Ruggiero in Palermo, - S. Giovanni degli Eremiti, - Chiesa della Martorana e S. Calaldo, - Chiesa della Nunziatella dei Catalani in Messina e Cattedrali di Palermo, di Messina, Troina, Catania e Randazzo.
Un'altra particolarità esiste nelle chiese siciliane innalzate sotto la dominazione Normanna e Sveva, cioè le decorazioni del coro, della cupola e delle tre absidi che conservarono il carattere puro Bizantino, e le rappresentazioni a mosaico sono quasi tutto estratte dal nuovo testamento; nel naos però delle chiese la rappresentazione bibliche appartengono all'antico testamento, e la decorazione architettonica segue i principii dell'arte Occidentale modificata da influenze Bizantine - Le Cattedrali di Cefalù e di Monreale ne offrono un vero esempio.
L'architettura ogivale prevalse nel regno di Napoli sotto gli Angioini. – Monumenti, Sepolcro di Roberto d'Angiò nella chiesa di S. Chiara, Cattedrale e S. Giovanni Pappacoda di Napoli, - Chiesa di Aquila, ecc.

Trasformazione delle piante delle Chiese verso la fine del XII secolo, e confluenza di diversi elementi al XIII secolo, nel quale spariscono i Battisteri e le Cripte. - Comincia la predilezione dell'arco acuto al Reno ed al nord della Francia dal quale prende origine l'architettura Ogivale.
Pianta delle cattedrali - Grandiosità del coro e campanili - Struttura delle Cattedrali e nesso decorativo - Architettura Ogivale - Volte, crociere, scale - Ufficio della statuaria nell'architettura Ogivale - Organismo architettonico che ammette ogni ricchezza ornamentale - Architettura civile del medio-evo - Case comunali delle città Auseatiche e dei piccoli stati d'Italia - Castelli convertiti in palazzi di grande famiglie.

CATTEDRALI
ARCHITETTURA OGIVALE

IN FRANCIA E BELGIO
Cattedrale di Parigi, 1163-1360 - Nostra Signora di Dijon, 1252 - Cattedrale di Rouen, 1212-1280 - Cattedrale di Noyon - di Laon - di Auxerre, 1213 - Cattedrale di Chartres, 1260 - di Rheims, 1211 - di Amiens, 1220, di Beuvais - Cattedrale di Burges - S. Nicaise di Rheims, 1229 - Cattedrale di Narbonne, 1272 - di Alby, 1282. Le Cattedrali Belgiche sono per lo più di posteriore svillupo: rimarchevoli sono le Cattedrali di Lüttich, di Ypern, Lille, Gent, Brügge, Mecheln, Anversa, ed altri di stile misto e di epoche più recenti.

IN INGHILTERRA
Cattedrale di Canterbury, nel 1175 - Cattedrale di Salisbury, 1220-1258 - Cattedrale di Lichfield - Cattedrale di Wells, tutte due del XIII secolo - Torre della Cattedrale di Chichester, 1244 - Cattedrale Exeter, 1280 - Westminster di Londra, 1270 Naos della Cattedrale di Yorch, 1291 - Bristol, 1306.
Nelle cattedrali Inglesi la statuaria ed i rilievi figurati non funzionano come nei monumenti dell'istessa epoca della Germania e della Francia: all'opposto si osserva una maggiore tendenza ornamentale ed un lusso straordinario nella profilazione dei membri Architettonici.

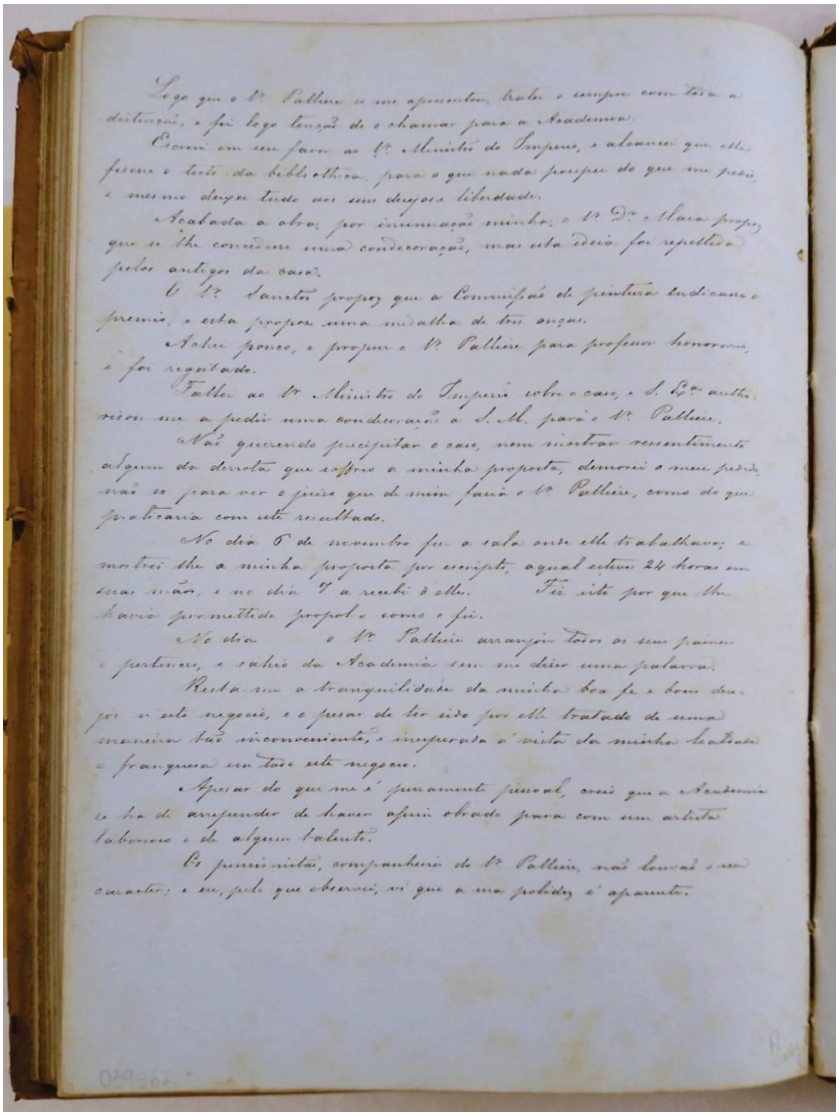
IN GERMANIA
S. Gereone di Colonia, 1212-1227 - Duomo di Magdeburg, 1211 - Chiesa di Liebefrau di Trier, 1227 - S. Elisabetta di Marburg, 1235-1283. - Duomo di Colonia, 1248, dall'architetto Gerhard - Monastero di Oppenheim, 1262-1317. - Chiesa di Freiburg in Breisgau, 1300 - Cattedrale di Strasburg da Ervin da Steinbach, 1277. - Coro della chiesa Schulpforte, 1251 - Naumburg Halberstadt - Duomo di Meissen - Duomo di Erfurt, 1349 - Duomo di Regensburg, 1275, dall'architetto Andrea Egl - S. Stefano di Vienna, 1359 - Ulm, 1377.

VARIANTI DELL'ARCHITETTURA OGIVALE – Nei monumenti di Nürberg, Freiburg, Francoforte al Meno, ecc., come ancora nel duomo di Milano e nel S. Petronio di Bologna. – Gl'Inglesi distinguono quest'architettura in tre generi: Pura Inglese, stile perpendicolare e stile decorato; quest'ultimo per gradazioni al tempo di Elisabetta si trasformò, e prese la denominazione d'architettura Tudor - caratteri della stessa. - In Francia segui quasi l'istessa trasformazione però caricandosi sempre nella parte ornamentale; dopo prese un carattere ben differente - Opere d'Amboise che ritengono molto dell'architettura della Certosa di Pavia impropriamente intesa sotto la denominazione bramantesca.

APÊNDICE C

Transcrição das anotações feitas por Porto-alegre em seu *Diário "histórico e administrativo" da gestão de Porto-Alegre frente a Academia de Belas Artes - 11/05/1854 (posse) até 10/09/1857* acerca do convite por ele feito a Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira para pintar o teto da nova sala destinada à biblioteca da Aiba e da proposta de convertê-lo em professor honorário da seção de pintura do estabelecimento, refutada pelo corpo acadêmico.

Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional (MHN)/ Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)/ Ministério da Cultura (MinC); coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Cadernos - Plca; notação PLca23 - 039562; 01 caderno de capa dura; não paginado.



Logo que o Sr. Pallière se me apresentou, tratei e cumpri com toda a distincção, e fui logo lembrar-me de o chamar para a Academia.

Escrevi em um papel ao Sr. Ministro do Imperio, e alcancei que elle fizesse o teste da bibliotheca, para o que nada perguntei do que me pedio, e mesmo deixou tudo ao meu dispozo liberdade.

Acabada a obra, por intimação minha, o Sr. Dr. e Mestre propoz que se lhe concedesse uma condecoração, mas esta idéia foi repellida pelos antigos da casa.

O Sr. Santos propoz que a Commissão de pintura tendo cauza o premio, e esta propor uma medalha de tres onças.

Assim ponho, e propuz o Sr. Pallière para professor honorario, e foi regeitado.

Fallei ao Sr. Ministro do Imperio sobre o caso, e S. Exa. authorizou-me a pedir uma condecoração a S. M. para o Sr. Pallière.

Não querendo precipitar o caso, nem mostrar resentimento algum do direito que assisto a minha proposta, demorei o meu pedido até ao fim para ver o juizo que de mim fazia o Sr. Pallière, como de feito procedeo com este resultado.

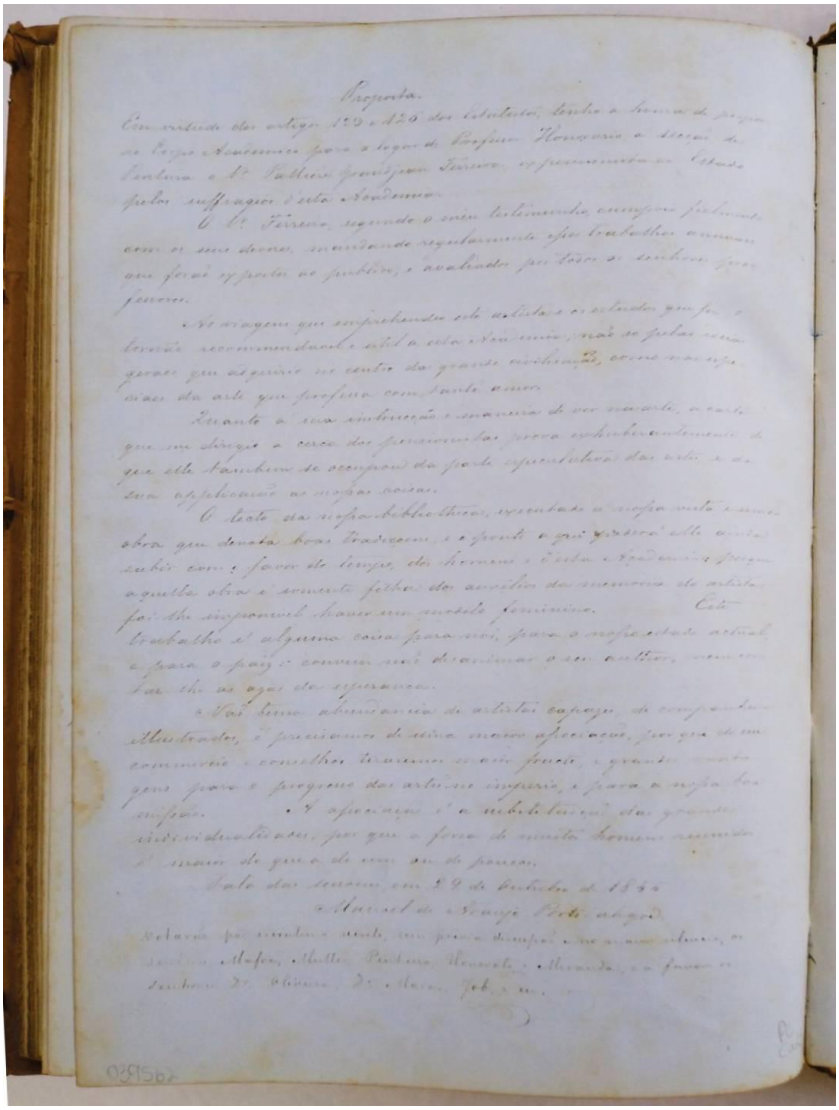
No dia 6 de novembro fui a sala onde elle trabalhava, e mostrei-lhe a minha proposta por escripto, a qual esteve 24 horas em suas mãos, e no dia 7 a recebi d'elle. Fiz isto por que lhe havia promettido propol-o como o fiz.

No dia e o Sr. Pallière arranjou todos os seus pertences, e sahio da Academia sem me dizer uma palavra.

Resta-me a tranquilidade da minha boa fé e bom desejo por neste negocio, e o pesar de ter sido por elle tratado de uma maneira tão inconveniente, e imperdoavel á vista da minha lealdade e franqueza em todo este negocio.

Apesar do que me é pessoalmente pezaroso, creio que a Academia e ha de arrepender de haver assim obrado para com um artista laborioso e de algum talento.

Os pensionistas, companheiros do Sr. Pallière, não louvão o seu caracter; e eu, pelo que observei, vi que a sua polidez é aparente.



FOLHA A – VERSO[653]

Logo que o Sr. Palliere se me apresentou, tratei o sempre com toda a distinção, e fiz logo tenção de o chamar para a Academia.

Escrevi em seu favor ao Sr. Ministro do Imperio, e alcancei que elle fisesse o tecto da bibliotheca, para o que nada poupei do que me pedio, e mesmo deixei tudo aos seus desejos e liberdade.

Acabada a obra, por insinuação minha, o S.r D.r Maia propoz que se lhe concedesse uma condecoração, mas esta ideia foi repellida pelos antigos da casa.

[653] No quadrante inferior esquerdo da página, está escrito, a lápis, "039562". No quadrante inferior direito, também a lápis, "PL ca23". Trata-se de referências à classificação atual do documento.

O S.r Sanctos propoz que a Commissão de pintura indicasse o premio, e esta propoz uma medalha de tres onças.

Achei pouco, e propuz o S.r Palliere para professor honorario, e foi regeitado.

Falei ao S.r Ministro do Imperio sobre o caso, e S. Ex.a authorisou-me a pedir uma condecoração a S. M. para o S.r Palliere.

Não querendo precipitar o caso, nem mostrar ressentimento algum da derrota que soffreo a minha proposta, demorei o meu pedido, não so para ver o juizo que de mim fazia o S.r Palliere, como do que praticaria com este resultado.

No dia 6 de novembro fui a sala onde elle trabalhava, e mostrei-lhe a minha proposta por escripto, a qual esteve 24 horas em suas mãos, e no dia 7 recebi d'elle. Fiz isto por que lhe havia promettido propol-o como o fiz.

No dia [espaço em branco] o S.r Palliere arranjou todos os seus paineis e pertences, e sahio da Academia sem me dizer uma palavra.

Resta-me a tranquilidade da minha boa fe e bons desejos n'este negocio, e o pesar de ter sido por elle tratado de uma maneira tão inconveniente, e inesperada á vista da minha lealdade e franqueza em todo este negocio.

Apesar do que me é puramente pessoal, creio que a Academia se há de arrepender de haver assim obrado para com um artista laborioso e de algum talento.

Os pensionistas, companheiros do S.r Palliere, não louvão o seu caracter; e eu, pelo que observei, vi que a sua polidez é aparente.

FOLHA B – VERSO[654]

Proposta.

Em virtude dos artigos 123 e 126 dos Estatutos, tenho a honra de propor ao Corpo Academico para o logar de Professor Honorario a secção de Pintura o S.r Palliere Grandjean Ferreira, ex pensionista do Estado pelos suffragios d'esta Academia.

O S.r Ferreira, segundo o meu testemunho, cumprio fielmente com os seus deveres, mandando regularmente esses trabalhos annuaes que forão expostos ao publico, e avaliados por todos os senhores professores.

[654] No quadrante inferior esquerdo da página, está escrito, a lápis, "039562". No quadrante inferior direito, também a lápis, "PL ca23". Trata-se de referências à classificação atual do documento.

As viagens que emprehendeo este artista e os estudos que fez o tornão recommendavel e util a esta Academia; não so pelas ideias geraes que adquirio no centro da grande civilisação, como nas especiaes da arte que professa com tanto amor.

Quanto á sua instruccção e maneira de ver na arte, a carta que me dirigio a cerca dos pensionistas prova exhuberantemente de que elle também se occupou da parte especulativa das artes e da sua applicação as nossas coisas.

O tecto da nossa bibliotheca, executado á nossa vista e uma obra que denota boas tradiçoens, e o ponto a que poderá elle ainda subir com o favor do tempo, dos homens e d'esta Academia: porque aquella obra é somente filha dos auxilios da memoria do artista: foi-lhe impossível haver um modelo feminino. Este trabalho é alguma coisa para nós, para o nosso estado actual e para o paiz: convem não desanimar o seu author, nem cortar-lhe as azas da esperança.

Não temos abundancia de artistas capazes, de companheiros illustrados, e precisamos de uma maior associação, por que de seu commercio e conselhos tiraremos maior fructo, e grandes vantagens para o progresso das artes no imperio, e para a nossa boa missão. A associação é a substituição das grandes individualidades, por que a força de muitos homens reunidos é maior do que a de um ou de poucos.

Sala das sessoens, em 29 de outubro de 1855.

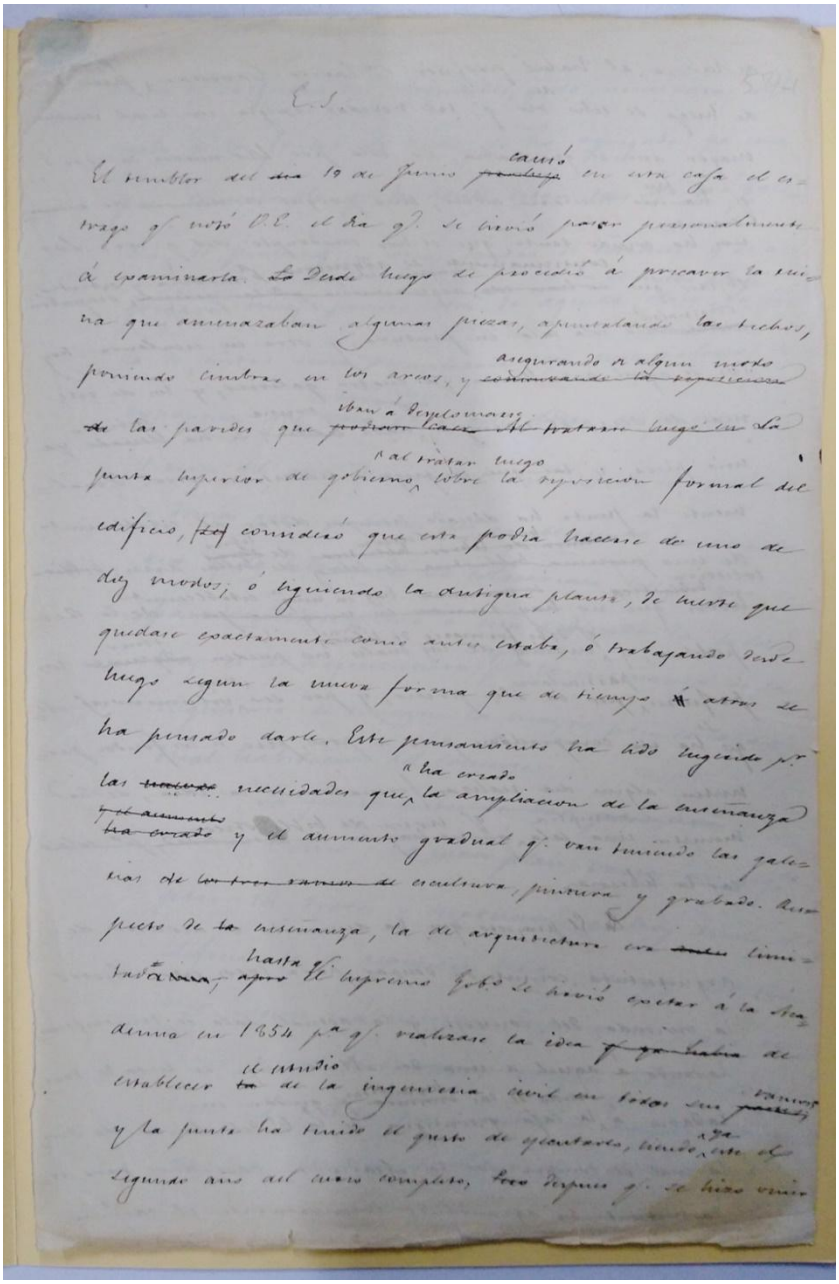
Manoel de Araujo Porto-alegre.

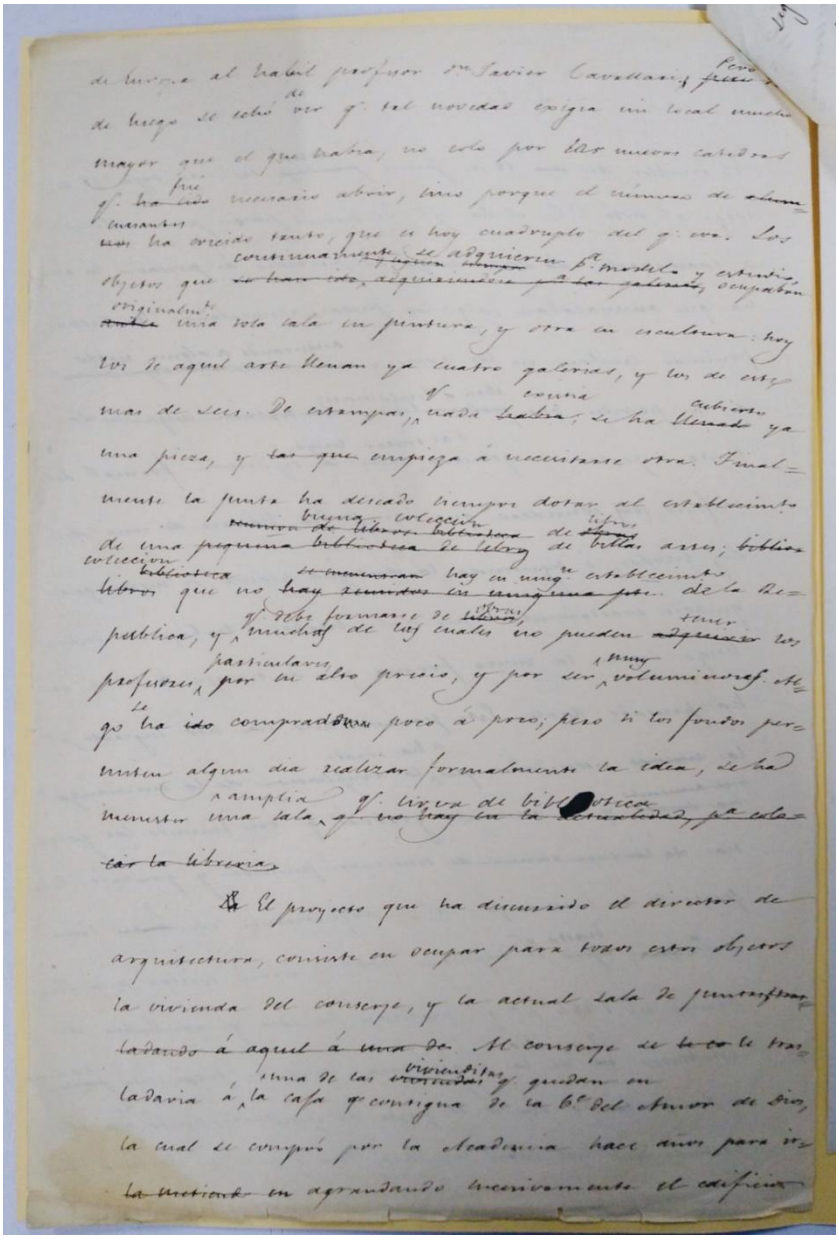
Votarão por escrutínio secreto, sem previa discussão e no maior silencio, os senhores Mafra, Muller, Pinheiro, Honorato e Miranda, e a favor os senhores D.r Oliveira, D.r Maia, Job, e eu.

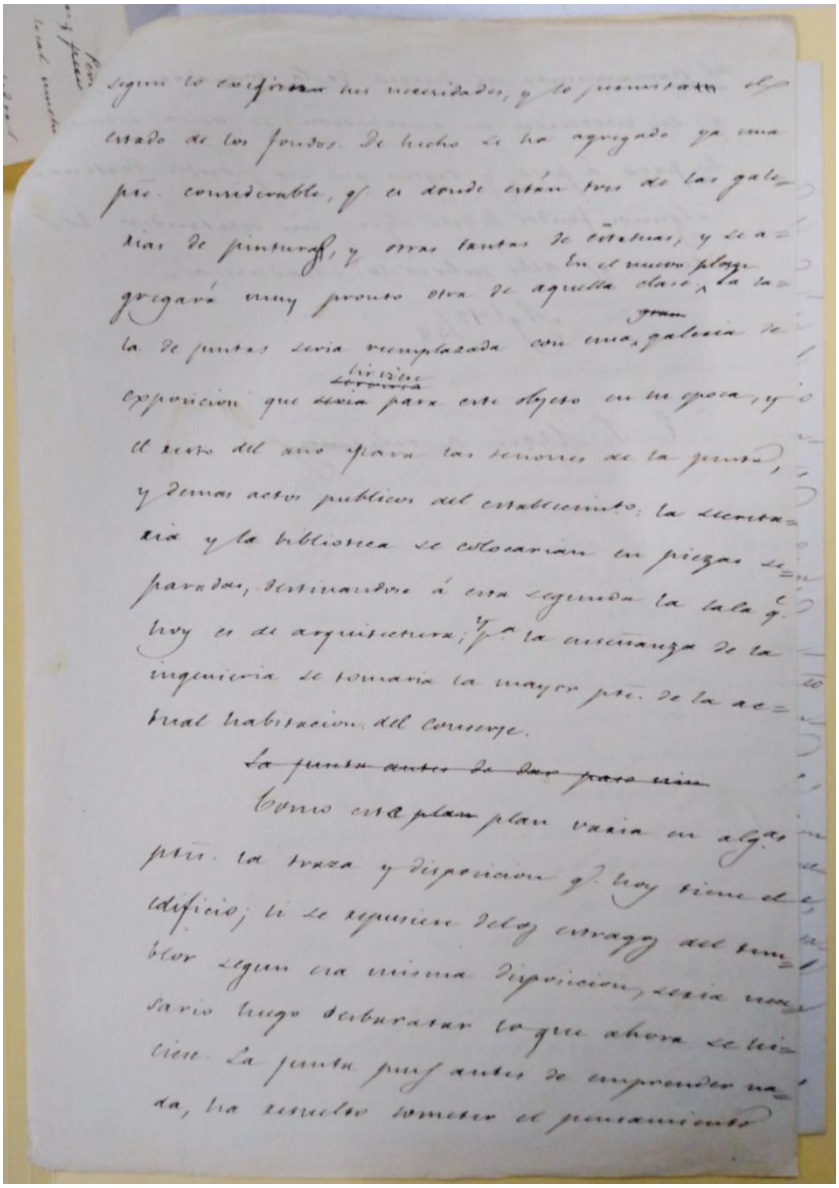
APÊNDICE D

Transcrição de minuta de ofício datada de 19 de agosto de 1858, não assinada, mas endereçada ao governo central e na qual se descrevem duas possíveis posturas interventivas para o edifício do antigo Hospital del amor de Dios após os comprometimentos em decorrência do terremoto acontecido em junho daquele ano.

Fonte: Acervo do AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 24; expediente 5714.



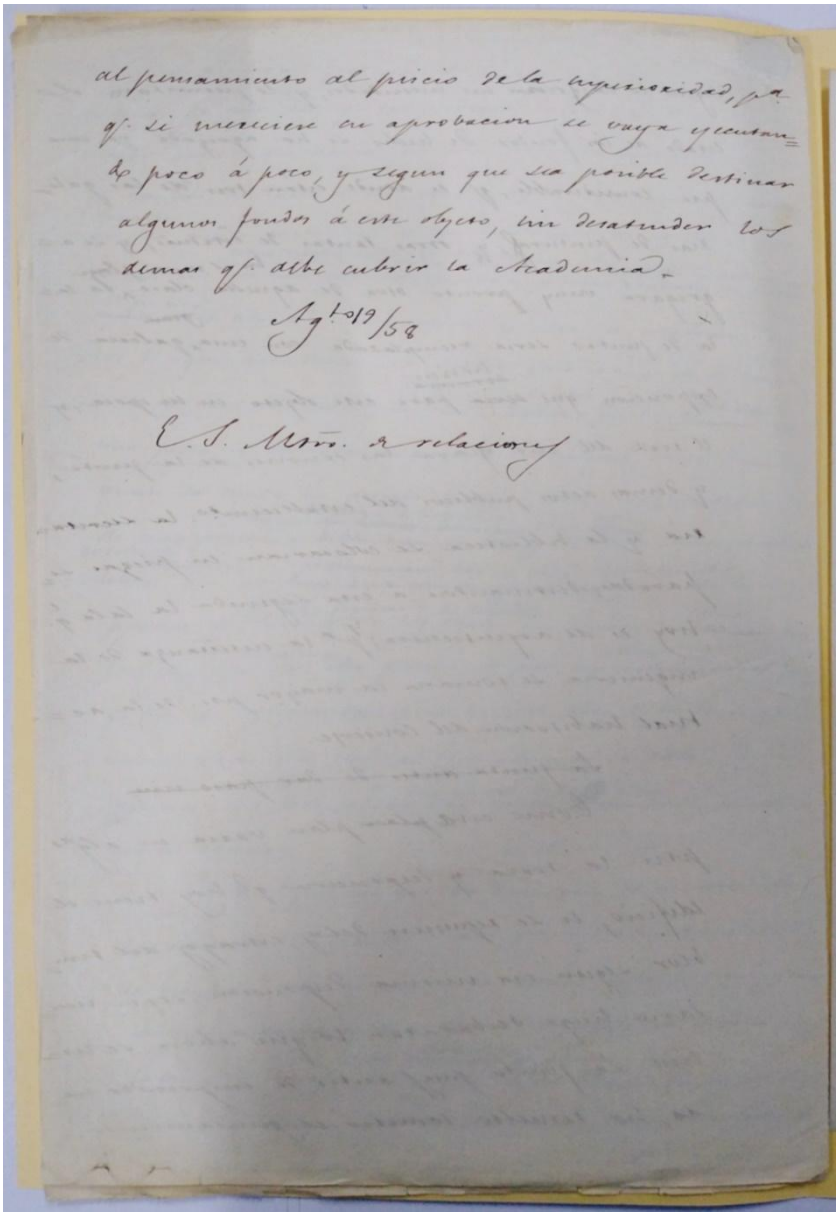




segun lo exijan sus necesidades, y lo permita el
estado de los fondos. De hecho se ha agregado ya una
pte. considerable, y en donde están tres de las gale-
rias de pinturas, y otras tantas de estatuas, y se a-
gregará muy pronto otra de aquella clase en el nuevo plazo
la de pintura sería reemplazada con una galeria de
exposicion que debia servirá para este objeto en su epoca, y
el resto del año para las sesiones de la junta,
y demas actos publicos del establecimto: la secreta-
ria y la biblioteca se colocarian en piezas se-
paradas, destinando á esta segunda la sala q.
hoy es de arquitectura; y p.a la enseñanza de la
ingeniería se tomaria la mayor pte. de la ac-
tual habitacion del conserje.

~~La junta antes de dar para esta~~

Como esta plan varia en algu-
na pte. la traza y disposicion q. hoy tiene el
edificio; si se siguiese dho proyecto del tem-
blor segun esa misma disposicion, seria nec-
sario luego desbaratar lo que ahora se hi-
ciese. La junta pues antes de emprender na-
da, ha resuelto someter el pensamiento



FOLHA A – FRENTE

E.S.

El temblor del[655] 19 de Junio causó[656] en esta casa el estrago q. notó V.E. el dia q. se [ilegível] pasar personalmente á examinarla. Desde[657] luego se procedió á precaver la [ilegível] que amenazaban algunas piezas, apuntalando los techos, poniendo cimbras en los arcos, y asegurando de algun modo[658] las paredes que iban a desplomarse[659]. La junta superior de

[655] Após a palavra "del", foi rasurada a palavra "dia".
[656] Após a palavra "Junio", foi rasurada a palavra "produjo".
[657] Antes da palavra "Desde", foi rasurada a palavra "Lo".
[658] O trecho "asegurando de algun modo" substitui o trecho rasurado "concurriendo la reposicion de".
[659] O trecho "iban a desplomarse" substitui o trecho rasurado "podrian caer [ilegível] tratarse luego en".

gobierno <al tratar luego>[660] sobre la reposicion formal del edificio, consideró[661] que esta podia hacerse de uno de dos modos; ó siguiendo la antigua planta, de suerte que quedase exactamente como antes estaba, ó trabajando desde luego segun la nueva forma que de tiempo atras[662] se ha pensado darle. Este pensamiento ha sido sugerido p.r las[663] necesidades que <ha causado>[664] la ampliacion de la enseñanza[665] y el aumento gradual q. van teniendo las galerias de[666] escultura, pintura e grabado. Respecto de[667] enseñanza, la de arquitectura era[668] limitada[669], <hasta que>[670] el supremo Gob.o se sirvió [ilegível] á la Academia en 1854 p.a q. realizase la idea[671] de establecer <el estudio>[672] de la ingenieria civil en todos sus <ramos>[673] y la junta ha tenido el gusto de executarlo, siendo <ya>[674] este el segundo año del curso completo, despues[675] q. se hizo venir

FOLHA A – VERSO

de Europa al habil profesor D.r Javier Cavallari. Pero[676] desde luego se echó <de>[677] ver q. tal novedad exigia un local mucho mayor que el que habia, no solo por las nuevas catedras q. <fué>[678] necesario abrir, sino porque el número de <cursantes>[679] ha crecido tanto, que es hoy cuadruplo del q. era. Los objetos que <continuamente se adquieren p.a modelo y estudio,>[680] ocupaban <originalm.te>[681]una sola sala en pintura, y otra en escultura: hoy los de aquel arte llenan ya cuatro galerias, y los de este mas de seis. De estampas, <q.>[682] nada <existia>[683], se ha <cubierto>[684] ya una pieza, y empieza[685] á necesitarse otra. Finalmente la junta ha deseado siempre dotar al establecimiento de una <buena coleccion de>[686] <libros>[687] de bellas artes;

[660] Trecho interlinear.
[661] Antes da palavra “consideró”, foi rasurado trecho de palavra ilegível.
[662] Antes da palavra “atras”, foi rasurada a palavra “á”.
[663] Após a palavra “las”, foi rasurada palavra ilegível.
[664] Trecho interlinear.
[665] Após a palavra “enseñanza”, foi rasurado o trecho “y el aumento ha causado”.
[666] Após a palavra “de”, foi rasurado o trecho “los tres ramos de”.
[667] Após a palavra “de”, foi rasurada a palavra “la”.
[668] Após a palavra “era”, foi rasurada a palavra “antes”.
[669] Após a palavra “limitada”, foi rasurado trecho ilegível.
[670] Trecho interlinear. Antes da palavra “hasta”, foi rasurado o trecho de palavra “apro”.
[671] Após a palavra “idea”, foi rasurado o trecho “q. [ilegível] habia”.
[672] Trecho interlinear. Antes do trecho, foi rasurada a palavra “la”.
[673] Palavra interlinear. Antes dela, foi rasurado o trecho “partes;”.
[674] Palavra interlinear.
[675] Antes da palavra “despues”, foi rasurada a palavra “Pero”.
[676] Antes da palavra “Pero”, foi rasurada palavra ilegível.
[677] Trecho interlinear.
[678] Palavra interlinear. Substitui as palavras rasuradas “ha sido”.
[679] Palavra interlinear. Substitui a palavra rasurada “alumnos”.
[680] Trecho interlinear. Substitui o trecho rasurado “se han ido adquiriendo p.a las galerias”
[681] Palavra interlinear. Substitui a palavra rasurada “antes”.
[682] Palavra interlinear.
[683] Palavra interlinear. Substitui a palavra rasurada “habia”.
[684] Palavra interlinear. Substitui a palavra rasurada “llenado”.
[685] Antes da palavra “empieza”, foi rasurado o trecho “las que”.
[686] Trecho interlinear. Substitui os trechos rasurados “pequena biblioteca de libros” e “[ilegível] de libros biblioteca”
[687] Palavra interlinear. Substitui a palavra rasurada “obras”.

<coleccion>[688] que no <hay en ning.u establecim.to>[689] de la Republica, y <que debe formarse de obras>[690], muchas de las cuales no pueden <tener>[691] los profesores <particulares,>[692] por el alto precio, y por ser <muy>[693] voluminosas. Algo <se>[694] ha comprado[695] poco á poco; pero si los fondos permiten algun dia realizar formalmente la idea, se ha menester <amplia>[696] una sala <q. sirva de biblioteca>[697].

El[698] proyecto que ha discurrido el director de arquitectura, consiste en ocupar para todos estos objectos la vivienda del conserje, y la actual sala de juntas[699]. Al conserje se le trasladaria[700] á <una de las vivienditas q. quedan en>[701] la casa[702] contigua de la C.e del Amor de Dios, la cual se compró por la Academia hace años para ir[703] agrandando sucesivamente el edificio

FOLHA B – FRENTE

segun lo exigiera[704] sus necesidades, y lo permita[705] el estado de los fondos. De hecho se ha agregado ya una pte. considerable, q. es donde están tres de las galerias de pinturas[706], y otras tantas de estatuas, y se agregará muy pronto otra de aquella clase. <En el nuevo plan>[707] la sala de juntas seria reemplazada con una[708] galeria de exposicion que [sirviese][709] para este objeto en su epoca, y el resto del año para las reuniones de la junta, y demas actos publicos del establecim.to: la secretaria y la biblioteca se colocarian en piezas separadas, destinandose á esta segunda la sala q.e hoy es de arquitectura; <y>[710] p.a la enseñanza de la ingenieria se tomaria la mayor pte. de la actual habitacion del conserje.

[688] Palavra interlinear. Substitui as palavras rasuradas “biblioteca” e “libros”.
[689] Trecho interlinear. Substitui os trechos rasurados “se encuentran” e “hay reunidos en ninguna pte.”.
[690] Trecho interlinear. A palavra “obras” substitui a palavra rasurada e também interlinear “libros”.
[691] Palavra interlinear. Substitui a palavra rasurada “adquirir”.
[692] Trecho interlinear.
[693] Palavra interlinear.
[694] Palavra interlinear.
[695] A palavra “comprado” substitui a palavra rasurada “ido”. Ademais, há uma rasura ao final da palavra “comprado”.
[696] Palavra interlinear.
[697] Trecho interlinear. Substitui o trecho rasurado <q. no hay en la actualidad, p.a colocar la libreria>. Há uma mancha de tinta sobre a palavra “biblioteca”.
[698] Antes da palavra “El” foi rasurada a palavra “La”.
[699] Após a palavra “juntas”, foi rasurado o trecho “trasladando á aquel á una de”.
[700] Antes da expressão “le trasladaria”, foi rasurada a expressão “le co".
[701] Trecho interlinear. A palavra “vivienditas” substitui a palavra rasurada “viviendas”, também interlienar.
[702] Após a palavra “casa”, foi rasurada a palavra “q.”.
[703] Após a palavra “ir”, foi rasurado o trecho “la metiendo en”.
[704] O final da palavra “exigiera” foi rasurado.
[705] O final da palavra “permita” foi rasurado. Antes estava escrito “permitan”.
[706] O final da palavra “pinturas” foi rasurado.
[707] Trecho interlinear.
[708] Após a palavra “una”, há a palavra interlinear “gran”, que foi rasurada.
[709] Palavra interlinear. Substitui as palavras rasuradas “servia” e “serviria”.
[710] Palavra interlinear.

Como[711] este plan[712] varia en alg.as ptes. la traza y disposicion q. hoy tiene el edificio; si se repusiese de los estragos del temblor segun esa misma disposicion, seria necesario luego desbaratar lo que ahora se hiciese. La junta pues antes de emprender nada, ha resuelto someter al pensamiento

FOLHA B – VERSO

al pensamiento al juicio de la superioridad, p.a q. si mereciese su aprobacion se vaya ejecutando poco á poco, y según que sea posible destinar algunos fondos á este objecto, sin desatender los demas q. debe cubrir la Academia.

Ag.to 19/58

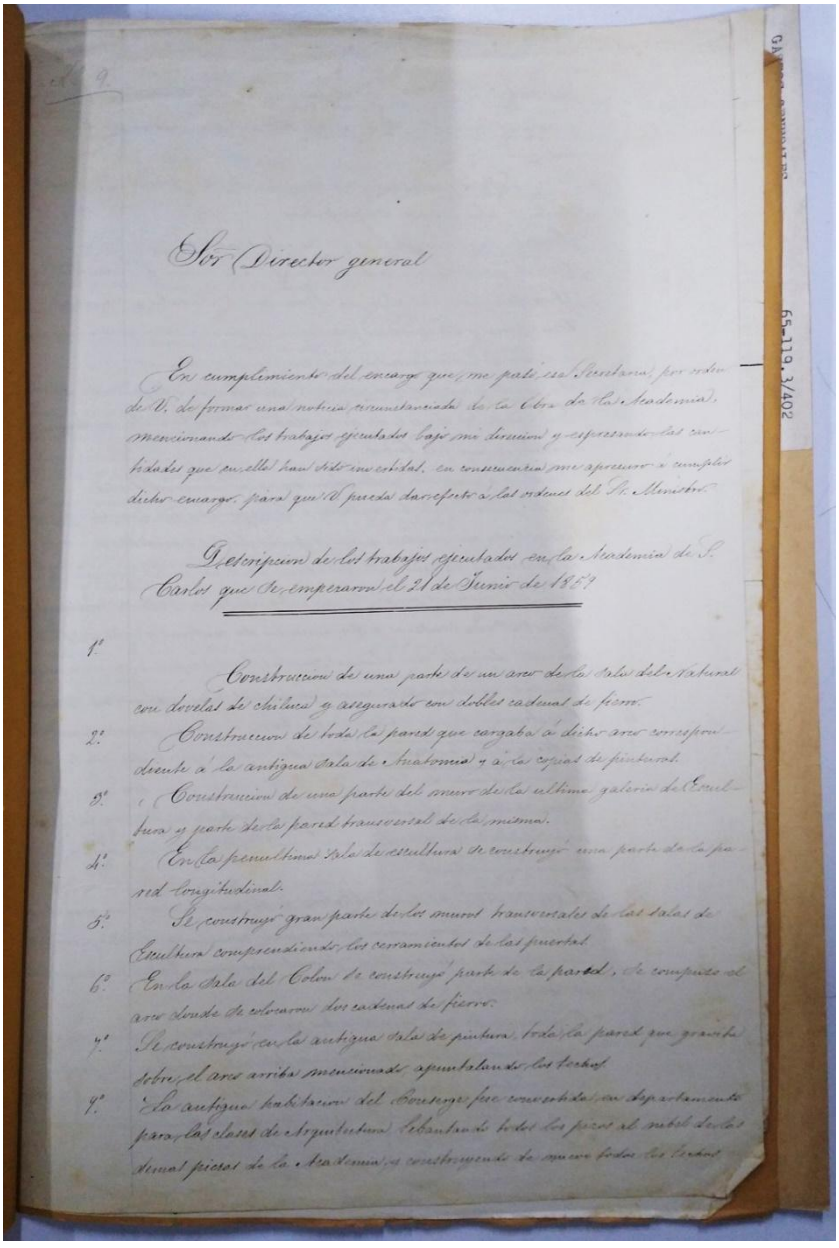
E.S. Mtro. de relaciones

[711] Antes da palavra “Como”, foi rasurado o trecho “La junta antes de dar paso vino”.
[712] Antes da palavra “plan”, foi rasurada a mesma palavra “plan”.

APÊNDICE E

Transcrição de relatório datado de 15 de março de 1862 e assinado por "El Ingº Arqº Dr. Javier Cavallari", em que o professor de arquitetura descreve detalhadamente as intervenções realizadas no edifício da Academia e por ele conduzidas desde 1859, com a apresentação dos respectivos gastos efetuados. Compõem o expediente, complementando o manuscrito, outros documentos que se optou por não transcrever, como cálculos de gastos e orçamentos diversos.

Fonte: Acervo do AH-FA/UNAM, Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; caixa 148; expediente 10474.



Sor Director general

En cumplimiento del encargo que me participo Vuestra, por orden de V. de formar una noticia circunstanciada de la Obra de las Academias, mencionando los trabajos ejecutados bajo mi direccion y espresando las cantidades que en ellos han sido invertidas, en consecuencia me apresuro á cumplir dicho encargo, para que V. pueda dar cuenta á las ordenes del S. Ministro.

Descripcion de los trabajos ejecutados en la Academia de S. Carlos que se emprendieron el 21 de Junio de 1859

1º Construccion de una parte de un arco de la Sala del Natural con bovedas de chilitos y asegurado con dobles cadenas de fierro.

2º Construccion de toda la pared que cargaba á dicho arco correspondiente á la antigua Sala de Anatomia y á las copias de pinturas.

3º Construccion de una parte del muro de la ultima galeria del Escultura y parte de la pared transversal de la misma.

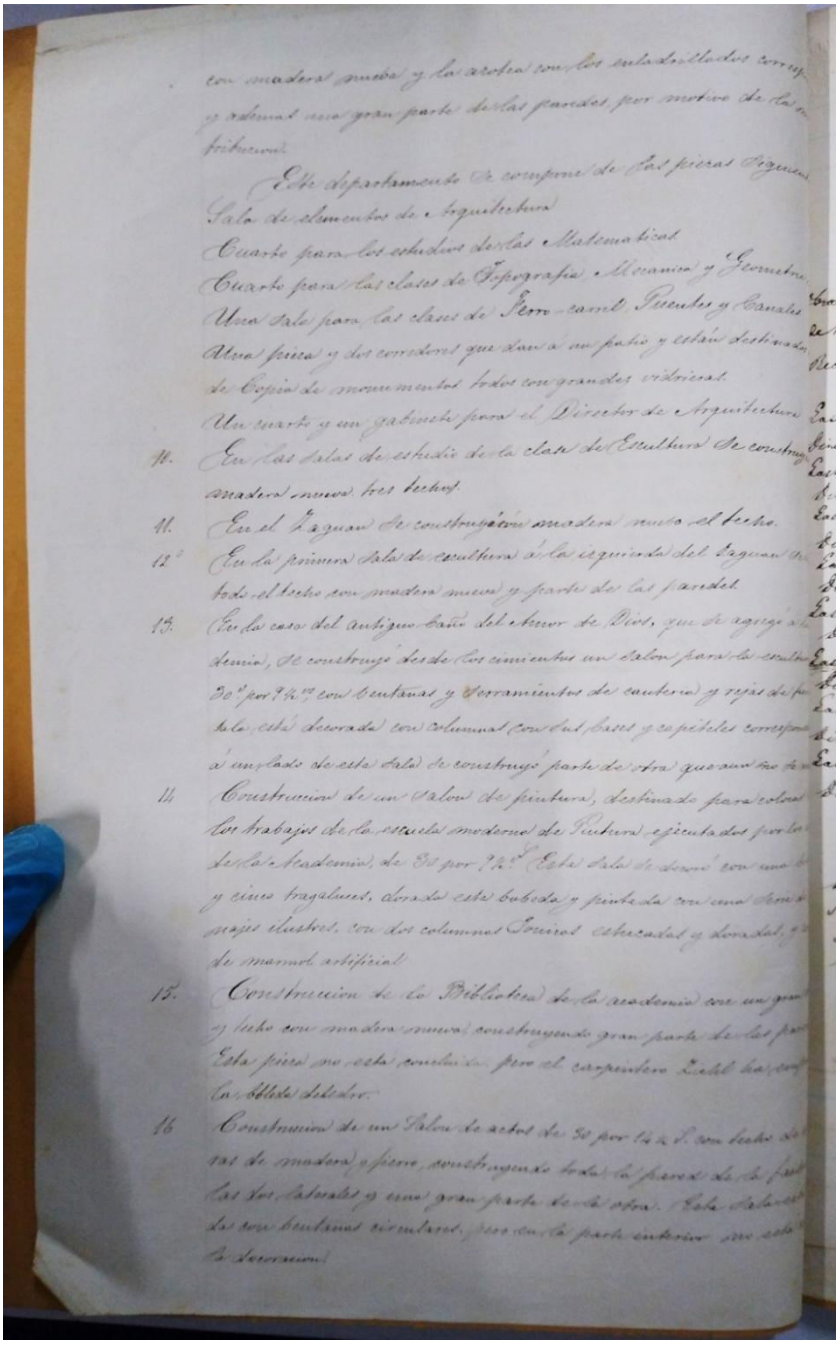
4º En la penultima Sala de escultura se construyó una parte de la pared longitudinal.

5º Se construyó gran parte de los muros transversales de las Salas de Escultura comprendiendo los cerramientos de las puertas.

6º En la Sala del Colon se construyó parte de la pared, se compuso el arco donde se colocaron dos cadenas de fierro.

7º Se construyó en la antigua Sala de pintura toda la pared que gravita sobre el arco arriba mencionado apuntalando los techos.

8º La antigua habitacion del Conserge fue convertida en departamento para las clases de Arquitectura habiendo sido todas las piezas del mismo como demas piezas de la Academia, se construyendo de nuevo todos los techos



con maderas nuevas y las acotea con los entablados corresp
y ademas una gran parte de las paredes por motivo de las
fracturas.

Este departamento se compone de las piezas siguien
Sala de elementos de Arquitectura
Cuarto para los estudios de las Matematicas
Cuarto para las clases de Topografia, Mecanica y Geometr
Otra sala para las clases de Ferro-carril, Puentes y Canales
Otra pieza y dos corredores que dan a un patio y estan destinad
de Copias de monumentos todos con grandes vidrieras.
Un cuarto y un gabinete para el Director de Arquitectura

10. En las salas de estudio de la clase de Escultura se construy
maderas nuevas los techos.

11. En el 2º aguan se construyó de madera nuevo el techo.

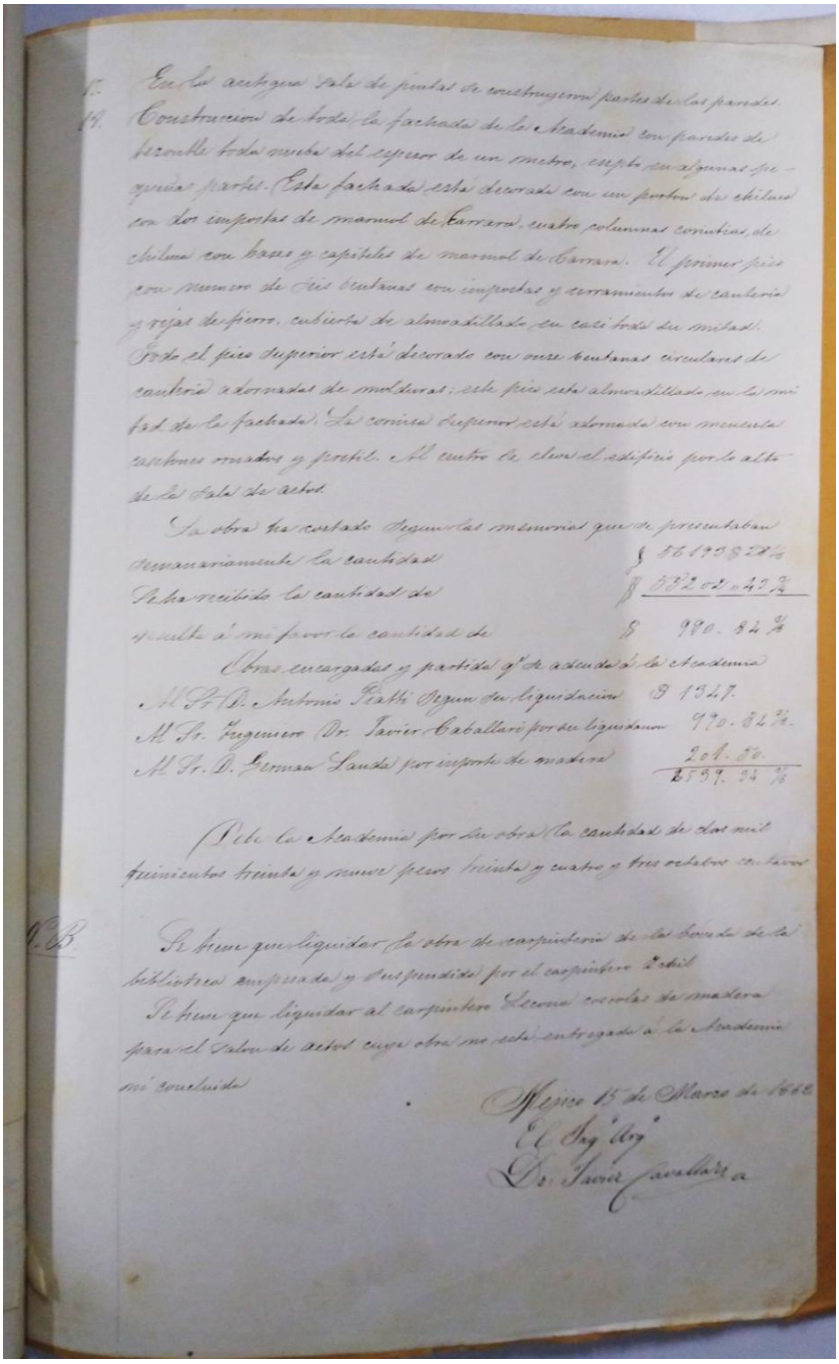
12º En las primeras salas de escultura á la izquierda del 2º aguan
todo el techo con maderas nuevas y parte de las paredes.

13. En la casa del antiguo baño del Señor de Dios, que se agregó á
demia, se construyó desde los cimientos un salon para la escultu
30 pies por 9 pies 7 pulgadas con ventanas y cerramientos de canteria y rejas de fie
sala, esta decorada con columnas con sus bases y capiteles correspon
á un lado de esta sala se construyó parte de otra que aun no se

14. Construccion de un salon de pintura, destinado para colocar
los trabajos de las escuelas modernas de Pintura ejecutados por los
de la Academia, de 30 por 9 pies. Esta sala se cubrió con una b
y cinco fragalunes, dorada esta bobeda y pintada con cuatro figu
majes ilustres, con dos columnas Jonicas estriadas y doradas, y
de marmol artificial.

15. Construccion de la Biblioteca de la academia con un gran
y techo con maderas nuevas construyendo gran parte de las par
Esta pieza no esta concluida pero el carpintero Isabel ha cons
en dicha sala.

16 Construccion de una Sala de actos de 30 por 15 y 9 pies con techo de
ras de madera y fierro, construyendo todas las paredes de las fach
las dos laterales y una gran parte de la otra. Esta sala ten
dra cuatro ventanas circulares, pero en la parte interior no esta
de decoracion.



FOLHA A - FRENTE[713]

Sõr. Director general

En cumplimiento del encargo que me pasó esa Secretaria, por orden de V. de formar una noticia circunstanciada de la Obra de la Academia, mencionando los trabajos ejecutados bajo

[713] No quadrante superior esquerdo da página, está escrito, a lápis, "N.º 9".

mi direccion y espresando las cantidades que en ella han sido investidas, en consecuencia me apresuro á cumplir dicho encargo, para que V. pueda dar efecto á las ordenes del Sr. Ministro.

Descripcion de los trabajos ejecutados en la Academia de S. Carlos que se empezaron el 21 de Junio de 1859

-

1.º Construccion de una parte de un arco de la sala del Natural con bovedas[?] de chiluca y asegurado con dobles cadenas de fierro.

2.º Construccion de toda la pared que cargaba á dicho arco correspondiente á la antigua sala de Anatomia y á la copias de pinturas.

3º. Construccion de una parte del muro de la ultima galeria de Escultura y parte de la pared transversal de la misma.

4º. En la penultima sala de escultura se construyó una parte de la pared longitudinal.

5º. Se construyó gran parte de los muros transversales de las salas de Escultura comprendiendo los cerramientos de las puertas.

6º. En la sala del Colon se construyó parte de la pared[714], se compuso el arco donde se colocaron dos cadenas de fierro.

7º. Se construyó en la antigua sala de pintura, toda la pared que gravita sobre el arco arriba mencionado, apuntalando los techos.

9º.[715] La antigua habitacion del Conserge fue convertida en departamento para las clases de Arquitectura lebantando todos los pisos al nibel de las demas piezas de la Academia, y construyendo de nuevo todos los techos

FOLHA A - VERSO

con madera nueba y la azotea con los enladrillados correspondientes y además una gran parte de las paredes, por motivo de la nueva distribucion.

Este departamento se compone de las piezas siguientes:

Sala de elementos de Arquitectura

Cuarto para los estudios de las Matematicas

[714] O final da palavra “pared” foi rasurado.
[715] A numeração salta o oitavo item.

Cuarto para las clases de Topografia, Mecanica y Geometria Analitica

Una sala para las clases de Ferro-carril, Puentes y Canales

Una pieza y dos corredores que dan á un patio y están destinados a la sala[?] de Copia de monumentos todos con grandes vidrieras.

Un cuarto y un gabinete para el Director de Arquitectura

10. En las salas de estudio de la clase de Escultura se construyó con[?] madera nueva tres techos.

11. En el Zaguan se construyó con[716] madera nueba el techo.

12º En la primera sala de escultura á la izquierda del Zanguan se construyó todo el techo con madera nueva y parte de las paredes.

13. En la casa del antiguo baño[?] del Amor de Dios, que se agregó á la Academia, se construyó desde los cimientos un salon para la escultura de 30vs por 9½vs, con ventanas y serramientos[?] de canteria y rejas de fierro. La[?] sala está decorada con columnas con sus bases y capiteles correspondientes. [ilegível] á un lado de esta sala se construyó parte de otra que aun no se acabó.

14 Construccion de un salon de pintura, destinado para colocar todos los trabajos de la escuela moderna de Pintura ejecutados por los alumnos de la Academia, de 30 por 9½vs. Esta sala se decoró con una boveda y cinco tragaluces, dorada esta boveda y pintada con una serie de personajes ilustres, con dos columnas Jonicas estucadas y doradas, y con [ilegível] de marmol artificial.

15. Construccion de la Bibliotheca de la academia con un gran tragaluces y techo con madera nueva, construyendo gran parte de las paredes. Esta pieza no esta concluida, pero el carpintero Zichl ha empesado la boveda [ilegível].

16 Construccion de un Salon de actos de 30 por 14½vs con techo de armaduras de madera y fierro, construyendo toda la pared de la fachada las las [*sic*] dos laterales y una gran parte de la obra. Esta sala está decorada con ventanas circulares, pero en la parte interior no está concluida la decoracion.

FOLHA B - FRENTE[717]

[716] O final da palavra “construyó” e a palavra “con” foram rasurados.
[717] No quadrante inferior esquerdo da página, está escrito, à tinta, “N.B.”.

17. En la antigua sala de pintura se construyeron partes de las paredes.

18. Construccion de toda la fachada de la Academia con paredes de tezontle toda nueba del espesor de un metro, esepto en algunas pequeñas partes. Esta fachada está decorada con un porton de chiluca con dos impostas de marmol de Carrara[718], cuatro columnas corintias, de chiluca con bases y capiteles de marmol de Carrara. El primer piso con numero de seis bentanas con impostas y cerramientos de canteria y rejas de fierro, cubierta de almoadillado en casi toda su mitad. Todo el piso superior está decorado con onze ventanas circulares de canteria adornadas de molduras; este piso está almoadillado en la mitad de la fachada. La cornisa superior está adornada con mensulas casetones ornados y pretil. Al centro se eleva el edificio por lo alto de la sala de actos.

La obra ha costado segun las memorias que se presentaban semanariamente la cantidad $ 56193$28 1/8

Se ha recibido la cantidad de $55202$43 ¾

resulta á mi favor la cantidad de $990.84 3/8

Obras encargadas y partida q. se adeuda á la Academia

Al Sr. D. Antonio Piatti segun su liquidacion $1347.

Al Sr. Ingeniero Dr. Javier Cavallari por liquidacion 990.84 3/8.

Al Sr. D. German Landa por importe de madera 201.50.

2539.34 3/8[719]

Debe la Academia por su obra la cantidad de dos mil quinientos treinta y nueve pesos treinta y cuatro y tres octavos centavos

Se tiene que liquidar la obra de carpinteria de la boveda de la biblioteca empesada y suspendida por el carpintero Zehil [*sic*].

Se tiene que liquidar al carpintero Lecona costolas[?]de madera para el salon de actos cuya obra no está entregada á la Academia ni concluida.

Mejico, 15 de Marzo de 1862.

El Ing.º Arq.º

[718] A palavra “Carrara” foi inicialmente grafada com letra minúscula. Sobre o “c” minúsculo, grafou-se o “C” maiúsculo.
[719] O número “2” foi rasurado.

Dr. Javier Cavallari[720]

[720] Assinatura.

APÊNDICE F

Tabelas com livros incluídos nas bibliotecas da Aiba e de San Carlos. Os dados foram transcritos exatamente conforme constam dos catálogos da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ (EBAOR) e da Biblioteca Nacional de México (BNM), respectivamente. Os links indicados na última coluna permitem acessar versões disponíveis em bibliotecas digitais diversas. Logo, não se trata, necessariamente das mesmas edições resguardadas na EBAOR e na BNM.

LIVROS ENCOMENDADOS PARA A BIBLIOTECA DA AIBA											
Pasta	**Subpasta**	**Folha**	**Autor**	**Título**	**Edição**	**Local e editora**	**Data**	**Consta do acervo da EBAOR?**	**Localização**	**Observação**	**Link**
Encadernados	6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855	29 (verso) e 30 (frente)	SCHINKEL, Karl Friedrich (1781-1841)	Sammlung von theater-decoration	Não consta.	Potsdam: Verlag von Ferdinand Riegel	1849	Sim	OR IF 792.025 S336s	-	https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=19308&tx_dlf%5Border%5D=title&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=b4a9cbcbe6e71e0d3ffa243e42cbb48f
Encadernados	6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855	31 (frente)	FLÉCHET, C. (?-?)	Dictionnaire général d'architecture	Não consta.	Não constam.	Não consta.	Não	-	-	Não localizado.
			QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome (1755-1849)	Dictionnaire historique d'architecture: comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art / par M. Quatremère de Quincy	Não consta.	Paris: Libraire d'Adrien le Clere et cie.	1832	Sim	OR R 720.3 Q2d	No manuscrito, consta que a obra está organizada em três volumes, mas, na EBAOR, há apenas dois.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045594m.image
			QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome (1755-1849)	Monuments et ouvrages d'art antiques: restitués d'apres les descriptions des écrivains grecs et latins et accompagnés de dissertations archeologiques / par M. Quatremère de Quincy	Não consta.	Paris: Jules Renouard	1829	Sim	OR 725.94 Q7m	Obra em dois volumes.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10417037
			STUART, James (1713-1788); REVETT, Nicholas (1721-1804)	Les antiquités d'Athènes / mesurées et dessinées par J. Stuart et N. Revett, ..., Ouvrage traduit de l'anglais, par L.F.F. et publié par C. P. Landon...	Não consta.	Paris: De L'imprimerie De Firmin Didot: Chez Bance Ainé, Éditeur-Propriétaire...	1808-1822	Sim	OR IF 722.8 S931a	No manuscrito, consta que a obra está organizada em cinco volumes, mas, na EBAOR, há apenas quatro.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6535230m
			CANTÚ, Cesare (1804-1895)	Histoire universelle, / par César Cantu soigneusement remaniée par l' auteur traduite sous ses yeux, par Eugene Aroux... et Piersilvestro Léopardi.	Não consta.	Paris: Chez Firmin Didot Freres, Éditeur Imprimeurs de l'Institut de France	1843-1849	Sim	OR 909 C233h	Obra em dezenove volumes.	https://archive.org/details/storia universalo6cantgoog/page/n11/mode/2up
			CANTÚ, Cesare (1804-1895)	Histoire de cent ans de 1750 a 1850, (Histoire, Sciences, Littérature. Beaux-Arts,) / par Césare Cantu, traduit de l'italien, avec notes et observations, par Amédée Rénée,...	Não consta.	Paris: Librairie Firmin Didot Frères, Impriméurs de l'Institut de France	1852	Sim	OR LB 940.2	No documento, consta que a obra está organizada em três volumes, mas, na EBAOR, há quatro.	https://archive.org/details/bub_gb_v-sKx6hb7gkC/page/n5/mode/2up
			LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781)	Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia	Não consta.	Não constam.	Não consta.	Não	-	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56883287.r=Lessing%2C%20Gotthold%20Ephraim?rk=214593;2
			ÉMERIC-DAVID, Toussaint-	Notices historiques sur les chefs-d'oeuvre de la peinture moderne et sur les maîtres de toutes les écoles / par T.-B. Émeric-David... ; mises en	Não consta.	Paris: Charpentier	1854	Sim	927.59 D249	Optamos por registrar nesta tabela todas as obras de Toussaint-Bernard Émeric-David custodiadas pela EBAOR.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65350335/f9.image.texteImage

			Bernard (1755-1839)	ordre et publiées par M. Paul Lacroix (Bibliophile Jacob).						Pelas descrições que constam do catálogo da biblioteca, no entanto, supomos que a obra referenciada no manuscrito seja esta. Nele, entretanto, informa-se que haviam sido adquiridos 13 volumes de obras de Émeric-David, enquanto esta obra tem somente um.	
			ÉMERIC-DAVID, Toussaint-Bernard (1755-1839)	Histoire de la sculpture française / par T. B. Émeric-David... ; accompagnée de notes et observations par M. J. Du Seigneur ; et publiée pour la première fois par les soins de M. Paul Lacroix...	Não consta.	Paris: Charpentier, Éditeur...	1853	Sim	OR 730.944 E53	Consta anotação a grafite na página de rosto: "Compra e encadernação na oficina de encadernação do Instituto dos Surdos e Mudos, 1856". (Documento n. 3646 do Museu D. João VI, 1856).	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75610k
			ÉMERIC-DAVID, Toussaint-Bernard (1755-1839)	Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes, ou, mémoire sur cette question proposèe par L'Institut National de France. Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seroient les moyens d'y atteindre? Ouvrage couronné par l'Institut national, le 15 vendémiaire an IX.	Não consta.	Paris: Chez la veuve Nyon ainé, Libraire	1805	Sim	OR 749.76 E53r	Consta na listagem dos livros propostos para venda à biblioteca por Rodolpho Amoêdo, 5 nov. 1936.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64953571.texteImage
			PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778)	Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lvcerne ed ornamenti antichi / disegn. ed inc. dal cav. Gio. Batta. Piranesi; pubblicati l'anno MDCCLXXIIX.	Não consta.	Paris: *s.n.*	1832?	Sim	OR IF 913.37 P667vat.1	Obra em dois volumes. Optamos por registrar nesta tabela todas as obras de Giovanni Battista Piranesi custodiadas pela EBAOR.	https://archive.org/details/gri_33125011110869/page/n101/mode/2up
			PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778)	Della magnificenza ed architettura de' Romani / opera di Gio. Battista Piranesi o cio della reale Accademia degli antiquari di Londra.	Não consta.	Parigi: da' torchi de' fratelli Firmin Didot Libraj Stampatori dell' Instituto di Francia	1836	Sim	OR IF 913.37 P669d	-	https://archive.org/details/piranesi-romanorum-magnificentia-et-architectura-1761/page/n101/mode/2up
			PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778)	Differentes vues de quelques restes de trois edifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne Ville de Pesto autrement Possidonia qui est située dans la Lucanie.	Não consta.	[Paris]: *s.n.*	183-?	Sim	OR IF 913.37 P667di	-	https://archive.org/details/gri_33125014447854/page/n47/mode/2up
			PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778)	Diversi maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana / opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto.	Não consta.	Parigi: Firmin Didot Frères Editeurs	1836	Sim	OR IF 913.37 P667div	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53094841h/f1.item
			PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778)	Le anthichitá romane / opera del cavaliere Giambatista Piranesi, architetto veneziano. In quattro tomi. Tomo primo [-qvarto].	Não consta.	Parigi (Paris): Da' Torchi Fratelli Firmin Didot Libraj...	1835-1836	Sim	OR IF 913.37 P667a	Obra em quatro volumes.	https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1784bd1

			PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778)	Antiquariorum regiae societatis londinensis socii Campus Martius Antiquae Urbis	Não consta.	[Paris]: *s.n.*	1832?	Sim	OR IF 913.37 P667c	-	https://archive.org/details/gri_33125012661183/mode/2up
			DURAND, Jean-Nicolas-Louis (1760-1834)	Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. / Par J. N. L. Durand,...	Não consta.	Paris: Cet Ouvrage composé de quatre-vingt-douze planches se trouve à l'Ecole Polytechnique, chez l'Auteur	1801	Sim	OR IF 720 D948r	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85721q
			DURAND, Jean-Nicolas-Louis (1760-1834)	Précis des leçons d'architecture donnés a l'Ecole Royale Polytechnique / par J. N. L. Durand...	Não consta.	Paris: Chez l'auteur, à l'Ecole Royale Polytechnique... Chez Firmin Didot, Imprimeur du Roi... ; Chez Rey et Gravier, Libraires... ; Chez Treuiret et. Wunrz...	1817-1840	Sim	OR 720.7 D748p	Obra em três volumes.	https://archive.org/details/precisdesleconsd00dura
			LANZI, Luigi (1732-1810)	Histoire de la peinture en Italie: depuis la Renaissance des beaux-arts, jusques vers la du XVIII siècle / par L'abbé Lanzi; traduite d'italien sur la 3. edition par Mme Armande Dieudé	Não consta.	Paris: Chez H. Seguin Chez Dufart. De l' Imprimerie de Firmin Didot	1824	Sim	759.5 L297h	Obra em cinco volumes.	https://archive.org/details/histoiredelapein01lanz/page/n5/mode/2up
			PERCIER, Charles (1764-1838); FONTAINE, Pierre-François-Léonard (1762-1853)	Résidences de souverains: parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne, et d'Italie / par Charles Percier, Pierre François Léonard Fontaine	Não consta.	Paris: Chez les Auteurs, au Louvre, et chez les principaux libraires	1833	Sim	OR 728.82 P429r	Há outra obra semelhante na EBAOR. Sua localização é OR IF 728.82 F678p.	https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/19948-residences-de-souverains?offset=2
			KRAFFT, Jean-Charles (1764-1833)	Modèles de dessin linéaire appliques a l'architecture antique et moderne, ou, Recueil d'ornements, de mouleires, de profiles. Tirés de monuments antiques d'Athènes, de Rome, de Balbec, de Palmyre, etc., etc. et des oeuvres des architectes classiques, Vignole, Palladio, Scamozzi, Serlio, P. Lescot, J. Goujon, et autres célèbres artistes de siècle de la Renaissance. / dessines par J. CH. Krafft..., et gravés au trait par Boulat et Johannot	Não consta.	Paris: Bance Ainé, B. Bance, Fils Et Successeur...	c. 1820	Sim	OR IF 744 K91m	Há dois exemplares da obra na EBAOR.	Não localizado.
			HOPE, Thomas (1769-1831)	Histoire de l'architecture / par Th. Hope	Segunda	Bruxelas: Meline	1852	Sim	720 H791h	Obra em dois volumes.	https://books.google.com.br/books?id=I2F6-_6St8IC&pg=PA501&hl=ptBR&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false (Apenas o índice)

LIVROS ENCOMENDADOS PARA A BIBLIOTECA DE SAN CARLOS										
Gaveta	**Expediente**	**Autor**	**Título**	**Edição**	**Local e editora**	**Data**	**Consta do acervo da BNM?**	**Classificação**	**Observação**	**Link**
26	5844	COSTE, Pascal (1787-1879)	Architecture árabe, ou, Monuments du Kaire: mesurés et dessinés de 1818 a 1825	Não consta.	Paris: Firmin Didot	1839	Sim	XI-586FF	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105839g
		BEULÉ, Charles Ernest (1826-1874)	L'Acropole d'Athènes	Não consta.	Paris: Firmin Didot frères	1853-1854	Sim	XI-69	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36111z
		BEULÉ, Charles Ernest (1826-1874)	Études sur le Péloponèse	Não consta.	Não consta.	Não consta.	Não	-	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36110m
		BOISSERÉE, Sulpiz (1783-1854)	Histoire et description de la Cathédrale de Cologne: accompagnée de recherches sur l'architecture des anciennes cathédrales	Não consta.	Stuttgart Paris: aux frais de l'auteur et de la Librairie de J. G. Cotta: Chez Firmin Didot Père et fils	1823	Sim	XI-353FF	No livro consultado, há descrição de pranchas de desenhos, mas elas não constam do volume. Na versão digital acessível através do link ao lado, constam as pranchas de desenho.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57593086/f147.item
		BUNSEN, Christian Karl Josias, freiherr von (1791-1860); GUTENSOHN, Johann Gottfried (1792-?); KNAPP, Johann Michael (1793-1856)	Die Basiliken des christlichen Roms, nach ihrem Zusammenhänge mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst dargestelt: Auch, als erläuternder Text zu dem Kupfer-Werke: Die Basiliken des christlichen Roms, früher unter dem Titel Denkmale der christlichen Religion	Não consta.	München: Cotta'schen Buchhandlung	1843	Sim	XI-369F	-	https://archive.org/details/gri_33125010593149/page/n93/mode/2up
		CARISTIE, Auguste Nicolas (1783-1762)	Monuments antiques a Orange: arc de triomphe et théatre	Não consta.	Paris: Firmin Didot	1856	Sim	XI-291FF	-	https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-56008
		CAUMONT, Arcisse de (1802-1873)	Abécédaire ou Rudiment d'archéologie: architecture religieuse	Terceira.	Paris: Caen: Rouen: Derache: Didron; Hardel, imprimieur, éditeur; Le Brument	1854	Sim	XI 77	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36215m.r=caumont,+arcisse.langFR
		CAUMONT, Arcisse de (1802-1873)	Abécédaire ou Rudiment d'archéologie: architectures civile et militaire	Segunda.	Paris: Caen: Rouen: Derache: Didron; Hardel, imprimieur, éditeur; Le Brument	1858	Sim	XI-76	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k362179
		CAUMONT, Arcisse de (1802-1873)	Cours d'antiquités monumentales: histoire de l'art dans l'ouest de la France: depuis les temps les plus reculés jusq'au XVII siécle	Não consta.	Paris: Chez Lance	1830-1841	Sim	XI-78	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114691v
		DUREAU DE LA MALLE, Adolphe Jules César Auguste (1777-1857); DUSGATE, R. (?-?)	Recherches sur la topographie de Carthage	Não consta.	Paris: Firmin Didot	1835	Sim	XI-242	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6288697r

		OSTEN, Friedrich (1816-1849)	Bauwerke in der Lombardei vom 7ten bis zum 14ten Jahrhundert	Não consta.	Darmstadt: Carl Wilhelm Leske	1847	Sim	XI-375FF	Apesar de a data de publicação da obra ser 1847, no catálogo da Biblioteca Nacional, sugere-se como ano provável de lançamento 1854.	https://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/15176566
		RAMÉE, Daniel (1806-1887)	Manuel d'histoire générale d'architecture	Não consta.	Não consta.	Não consta.	Não	-	-	https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/12041-manuel-de-l-histoire-generale-de-l-architecture-tome-premier-antiquite
		GUILHERMY, Ferdinand de (1808-1878)	La Sainte-Chapelle de Paris aprés les restaurations	Não consta.	Paris: Bance	1857	Sim	XI-355FF	No catálogo da Biblioteca Nacional, a obra é equivocadamente atribuída a Roch François Marie Nolasque, baron de Guilhermy.	Não disponível.
		BRITTON, John (1771-1857)	The architectural of Gran Britain: presented and illustrated in a series of views, elevations, plans, sections, and details of various ancient English edifices: with historical and descriptive account of each	Não consta.	London: Longman	1807-1826	Sim	XI-199	-	https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/britton1835bd2/0010/image,info
		BRITTON, John (1771-1857)	Cathedral antiquies: historical and descriptive accounts with 311 illustrations of the following English cathedrals	Não consta.	London: M.A. Nattali	1836	Sim	XI-198	Obra em cinco volumes.	https://archive.org/details/cathedral antiqui01brit_0/page/n3/mode/2up
		BRITTON, John (1771-1857); PUGIN, Augustus Charles (1762-1832)	Antiquités architecturales de la Normandie: contenant les monuments les plus remarquables de celle contrée: architecture romane & ogivale	Não consta.	Paris: E. Noblet	1855	Sim	XI-201F	No manuscrito, o autor registrado é somente Pugin.	https://archive.org/details/antiquitsarchi00brit
		CASSAS, Louis-François (1756-1827)	Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palestine, et de la Basse Aegypte	Não consta.	Não consta.	Não consta.	Não	-	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1290566m.texteImage
		LA RENAUDIÈRE, Philippe François de (1781-1845)	Historia de Méjico	Não consta.	Barcelona: Imprenta del Imparcial	1844	Sim	972 LAR.h. 1844	Há dois exemplares na Biblioteca Nacional, mas nenhum deles pertence ao fundo da Academia de San Carlos.	https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1045800
		GAU, François Chrétien (1790-1853)	Antiquités de la Nubie, ou Monumens inédits des bords du Nil: situés entre la première et la seconde cataracte: ouvrage faisant suite au grand ouvrage de la Commission d'Egypte	Não consta.	Stuttgart: Librairie de J.G. Cotta	1822	Sim	XI-50FF	-	https://digitalcollections.nypl.org/collections/antiquits-de-la-nubie-ou-monumens-indits-des-bords-du-nil-situs-entre-la-premire#/?tab=about
		GIRAULT DE PRANGEY, Philibert-Joseph (1804-1892)	Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845	Não consta.	Não consta.	Não consta.	Não	-	-	https://archive.org/details/MonumentsArabes
		KNIGHT, Henry Gally (1786-1846)	Saracenic and Norman remains: to illustrate the Normans in Sicily	Não consta.	London: Published by John Murray	1840	Sim	XI-274FF	-	https://dome.mit.edu/handle/1721.3/100499
		HITTORFF, Jacob Ignaz (1792-1867)	Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressans monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne	Não consta.	Não consta.	Não consta.	Não	-	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5837112g
		HITTORFF, Jacob Ignaz (1792-1867);	Les antiquites inédites de l'Attique: contenant les restes d'architecture d'eleusis, de rhamnus, de sunium et de thoricus	Não consta.	Paris: de l'imprimerie de Firmin Didot Frères	1832	Sim	XI-170F	-	https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hittorff1832

		OLIVIER, Emile (Ilustrador)								
		MOREY, Mathieu Prosper (1805-1886); ROUX, Henri (Ilustrador)	Charpente de la Cathédrale de Messine	Não consta.	Paris: Firmin Didot	1841	Sim	XI-376FF	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458384n
		LANGLÉS, Louis Mathieu (1763-1824)	Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan: décrits sous le double rapport archaeologique et pittoresque en précédés d'une notice grographique, d'une notice historique, et d'un discours sur la religion, la législation et les moeurs des Hindous	Não consta.	Paris: P. Didot l'aîne	1821	Sim	XI-339F	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041141v.texteImage
		HEEREN, Arnold Hermann Ludwig (1760-1842)	De la politique et du commerce des peuples de l'antiquité	Não consta.	Não consta	Não consta.	Não	-	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2049191.texteImage
		HEEREN, Arnold Hermann Ludwig (1760-1842)	Manuel de l'histoire ancienne, considérée sous le rapport des constitutions, du commerce et des colonies des divers Etats de l'antiquité	Terceira.	Paris: Firmin Didot frères	1836	Sim	930 HEE.m.	O exemplar não pertence ao Fondo da Academia de San Carlos.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k920814
		HOPE, Thomas (1770?-1831)	Histoire de l'architecture	Não consta.	Não consta.	Não consta.	Não	-	-	Não disponível.
		VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel (1814-1879)	Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle	Não consta.	Paris: B. Bance: A. Morel	1858-1868	Sim	XI-5 1858	-	https://archive.org/details/raisonnedelarchi01viol
		TEXIER, Charles Félix Marie (1802-1871)	Description de l'Asie Mineure: faite par ordre du gouvernement français de 1833 à 1837, et publiée par le Ministère de l'Instruction Publique, beaux-arts, monuments historiques, plans et topographie des cités antiques	Não consta.	Paris: Tipographie de Firmin Didot Frères, Libraires	1839-1849	Sim	XI-175FF	-	https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/texier1839bd1/0001/image,info,thumbs
		MOLLER, George (1784-1852); GLADBACH, Ernst (1812-1896)	Denkmähler der deutschen Baukunst	Não consta.	Leipzig und Darmstadt: Carl Wilhelm Leske	1825?	Sim	XI-358FF	-	https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moller1821bd1/0023/image,info,thumbs
		RAVOISIÉ, Amable (?-?)	Exploration scientifique de l'Algérie	Não consta.	Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Editeurs	1846-1853	Sim	XI-585FF	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k664958.image
		HITTORFF, Jacques Ignace (1792-1867)	Architecture moderne de la Sicile, ou, Recueil des plus beaux monuments religieux, et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile	Não consta.	Paris: Imprimé chez P. Renouard	1835	Sim	XI-276FF	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1074358
		VERDIER, Aymar (1819-1880); CATTOIS, François (?-?)	Architecture civile et domestique: au Moyen Age et a la Renaissance	Não consta.	Paris: Librairie Archéologique de Vor Didron	1855-1857	Sim	XI-145F	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63476149.r=Architecture%20civile%20et%20domestique
		SALZENBERG, Wilhelm (1803-1887); Paulus	Alt-christliche Baudenkmale von Constatinopel vom V. bis XII. Jahrhundert	Não consta.	Berlin: Verlag von Ernst & Korn	1854	Sim	XI-267FF	-	https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/salzenberg1854/0001/image,info,thumbs

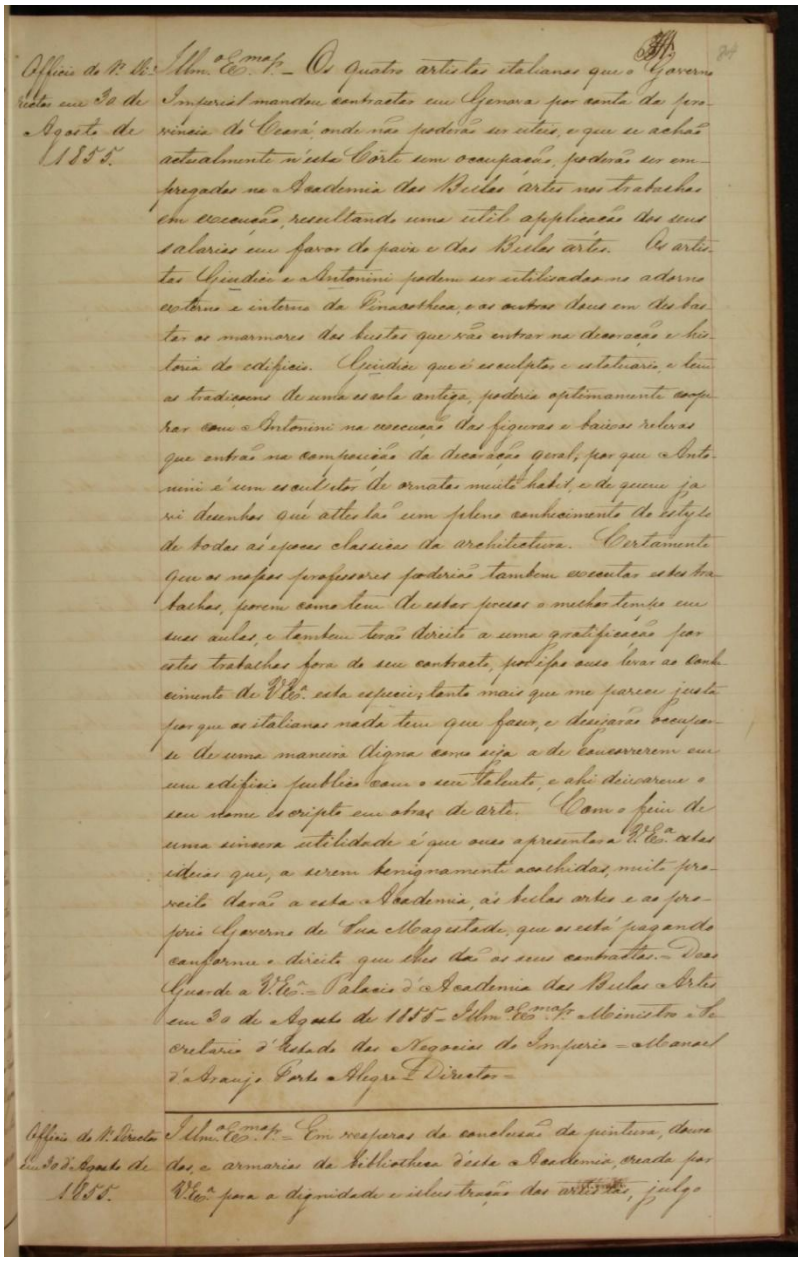
		Sinlentiarus s. VI (?-?); KORTÜM, Carl Wilhelm (1787-1859)								
		MURPHY, James Cavanah (1760-1814); HORNE, Thomas Hartwell (1780-1862)	The arabian antiquities of Spain	Não consta.	London: Cadell & Davies	1815	Sim	XI-37FF	-	https://archive.org/details/gri_33125008545499
		QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome (1755-1849)	Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins et accompagnés de dissertations archéologiques par M. Quatremère de Quincy	Não consta.	Não consta.	Não consta.	Não	-	O título é semelhante ao que consta do manuscrito.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10417037.image
		REGNAULT, Elias (1801-1868); LABAUME, Jules (1806-1875); LACROIX, Frédéric (?-1864); DENIS, Ferdinand (1798-1890)	Histoire des Antilles et des colonies françaises, espagnoles, anglaises, danoises et suédoises...	Não consta.	Paris: Firmin Didot frères	1849	Sim	927.9 REG.h.	O exemplar não pertence ao Fondo Academia de San Carlos.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30793b
		QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome (1755-1849)	Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archaeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art	Não consta.	Paris: Librairie d'Adrien le Clere	1832	Sim	XI-57	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045594m.image
		WINKLES, Benjamin (ativo entre c. 1828-1842)	Architectural and picturesque illustrations of the cathedral churches of England and Wales: with historical and descriptive accounts	Não consta.	London: David Bogue	1851	Sim	XI-197	-	https://archive.org/details/winklessarchitec01wink_1/page/n37/mode/2up
26	5846	GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert (1804-1892)	Monuments arabes et moresques de Cordove, Séville et Grenade : dessinés et mesurés en 1832 et 1833	Não consta.	[Paris: Veith et Hauser]	[1836-1839]	Sim	720.946F MON.a.	O exemplar não pertence ao Fondo Academia de San Carlos, mas ao Fondo Raros y curiosos.	https://archive.org/details/gri_33125008237550
		LAS CASES, Emmanuel, comte de (1766-1842)	Atlas histórico, genealógico, cronológico, geográfico, etc. de Lesage	Não consta.	París: Libreria Hispano-Francesa de Bossange, en la imprenta de Fermin Didot	1826	Sim	911F LAS.a.	-	https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/128183
		HOWARD-VYSE, Richard William (1784-1853); PERRING, John Shae (1813-1869)	Operations carried on at the pyramids of Gizeh in 1837 : with an account of a voyage into upper egypt and an appendix	Não consta.	London: James Fraser	1840	Sim	XI-104	-	https://archive.org/details/operationscarrie01howa/page/n7/mode/2up

		LAYARD, Austen Henry, Sir (1817-1894)	A second series of the monuments of Nineveh: including bas-reliefs the palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud: from drawing made on the spot, during a second expedition to Assyria	Não consta.	London: John Murray	1853	Sim	XI-114F	-	https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/layard1853/0001/image,info,thumbs
		Não consta.	Le chiese normanne	Não consta.	Não consta.	Não consta	Não	-	-	Não há informações suficientes para identificar.
		HUILLARD-BRÉHOLLES, Jean Louis Alphonse (1817-1871)	Recherches sur les monuments et l'histoire des normands et de la maison de Souabe dans l'Italie Méridionale	Não consta.	Paris: Imprimerie de C.L.F. Panckoucke	1844	Sim	XI-275FF	-	https://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/thumbs/PPN779655761/1/
		ROBERTS, David (1796-1864)	Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832 & 1833	Não consta.	London: Hodgson & Graves	1837	Sim	XI-40FF	-	https://bvpb.mcu.es/museos/es/consulta/registro.cmd?id=407363
		VIVIAN, George (1798-1873)	Scenery of Portugal & Spain	Não consta.	London: P. & D. Colnaghi	1839	Sim	XI-40bFF	-	https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/84860-scenery-of-portugal-spain?offset=26
34	6321	HEIDELOFF, Karl Alexander von (1788-1865)	L'ornementation du Moyen Age, ou, Collection d'ornements et de profils remarquables: tirés de l'architecture byzantine et du style germanique	Não consta.	París: M. Degetau	1845	Sim	XI-204	-	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9754070s.texteImage
		KUGLER, Franz Theodor (1808-1858)	Histoire de l'architecture	Não consta.	Não consta.	Não consta.	Não	-	-	Não disponível.
Busca "Cavallari" no catálogo da BNM		UNGEWITTER, Georg Gottlob (1820-1864)	Vorlegeblätter für Ziegel- und Stein Arbeiten	Não consta.	Meissen: C.C. Klinkicht und Gohn	c. 1850	Sim	XII-592F	Na capa, consta a assinatura de Cavallari.	https://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/13680761

APÊNDICE G

Ofício escrito por Araújo Porto-alegre, enquanto diretor da Aiba, ao ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz, em que solicita obras pertencentes à biblioteca pública e apresenta seu projeto para historiografar o desenvolvimento das artes no Brasil. Datado de 15 de agosto de 1855.

Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ; pasta Encadernados; subpasta 6126 - Correspondências Recebidas 1852/1855; f. 84 (frente e verso) e f. 85 (frente). Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=2062>. Acesso em: 21 jan. 2026.

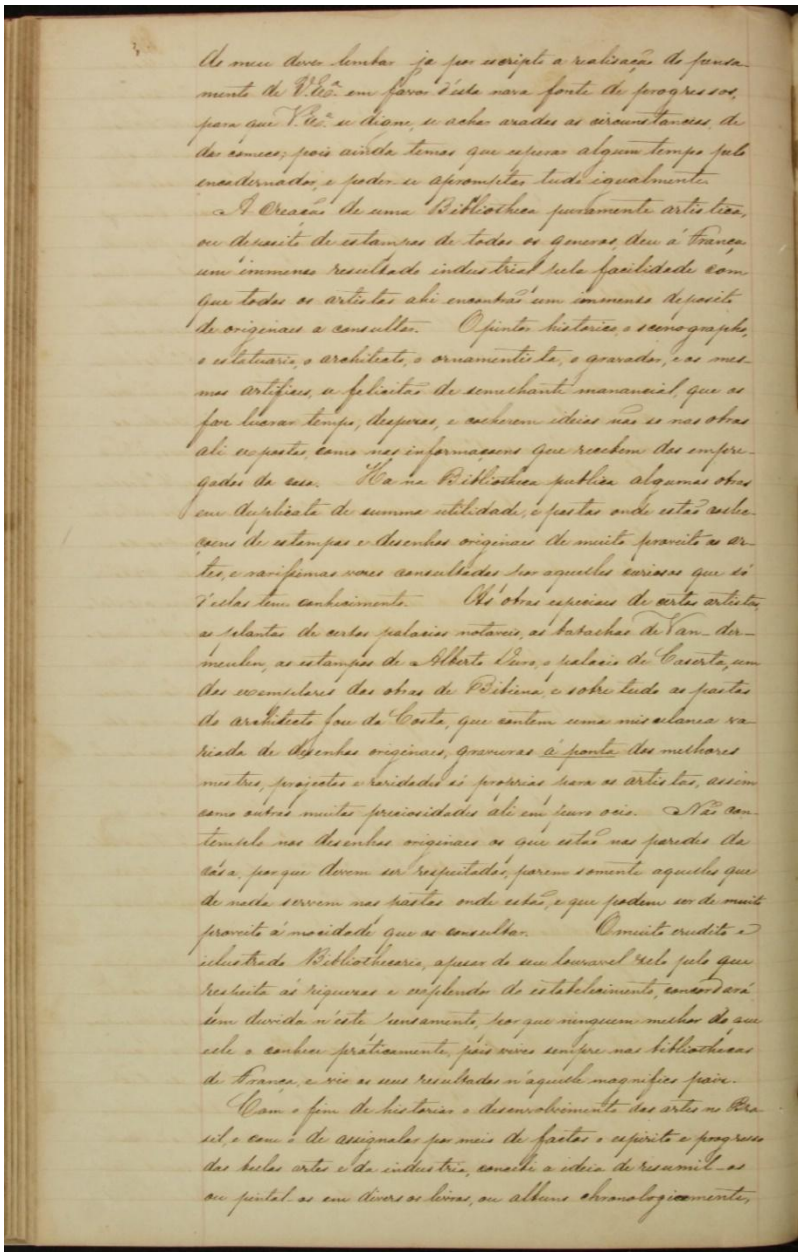


Officio do N. Diretor em 30 de Agosto de 1855.

Illm.o Exm.o S.r — Os quatro artistas italianos que o Governo Imperial mandou contratar em Genova por conta das provincias do Ceará, onde não poderão ser uteis, e que eu achei actualmente n'esta Côrte sem occupação, poderão ser empregados na Academia das Bellas Artes nos trabalhos em execução, resultando uma util applicação dos seus salarios em favor do paiz e das Bellas artes. Os artistas Grandini e Antonini podem ser utilisados no adorno exterior e interno da Pinacotheca, e os outros dous em dos bastos marmores das hastes que vão entrar na decoração e historia do edificio. Grandini que é esculptor e estatuario, e tem as tradições de uma escola antiga, poderia optimamente cooperar com Antonini na execução das figuras e baixos relevos que entrão na composição da decoração geral, pois que Antonini é um esculptor de ornatos muito habil, e de quem já vi dous ou três alto relevo executados de todas as especies classicas da architectura. Certamente que os mesmos professores poderão tambem executar estes trabalhos, porem como tem de estar pouco tempo em suas aulas, e tambem terão direito a uma gratificação por estes trabalhos fora de seu contracto, por isso julgo acertado levar ao conhecimento de V. Ex.ª esta especie, tanto mais que me parece justo que os italianos nada tem que fazer, e desejarão occupar-se de uma maneira digna como seja a de concorrerem em um edificio publico com o seu talento, e ahi deixarem o seu nome escripto em obras de arte. Com o fim de uma sincera utilidade é que vou apresentar a V. Ex.ª estas ideias que, a serem benignamente acolhidas, muito proveito darão a esta Academia, ás Bellas artes e ao proprio Governo de Sua Magestade, que os está pagando conforme o direito que lhes dão os seus contractos. Deos Guarde a V. Ex.ª — Palacio da Academia das Bellas Artes em 30 de Agosto de 1855 — Illm.o Exm.o S.r Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio — Manoel d'Araujo Porto Alegre Diretor —

Officio do N. Diretor em 30 de Agosto de 1855.

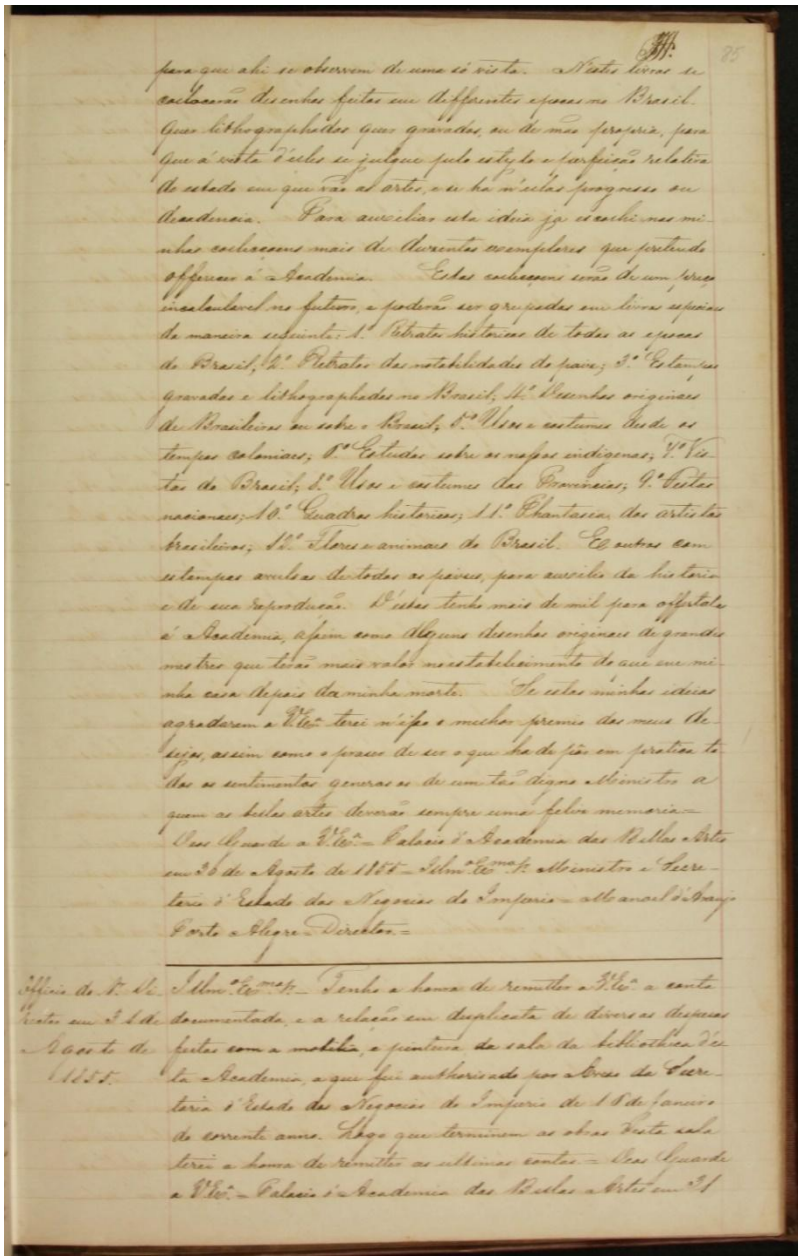
Illm.o Exm.o S.r — Em vesperas de concluirem a pintura, douração, e armarias da Bibliotheca desta Academia, creada por V. Ex.ª para a dignidade e uteis tradições das artes, julgo



Ao meu dever lembrar-lhe por escripto a realisação do pensamento de V. Ex.ª em favor d'este nova fonte de progressos, para que V. Ex.ª se digne, se achar acertadas as circumstancias, dar-lhe ámnes; pois ainda temos que esperar alguem tempo pelo encadernador, e poder-se aprompitar tudo igualmente.

A Creação de uma Bibliotheca puramente artistica, ou de assento de estampas de todos os generos deu á França um immenso resultado industrial pela facilidade com que todos os artistas ahi encontrão um immenso deposito de originaes a consultar. O pintor historico, o scenographo, o estatuario, o architecto, o ornamentista, o gravador, e os mesmos artifices, a felicitão de semelhante manancial, que se for buscar tempo, despezas, e acharem ideias nas ou nas obras ahi expostas como nas informações que recebem dos empregados de casa. Ha na Bibliotheca publica algumas obras em Atrebate de summa utilidade, e postas onde estão acabadas de estampas e desenhos originaes de muito proveito as artes, e varias vezes consultadas por aquelles curiosos que d'ellas tem conhecimento. Ali obras especiaes de certos artistas, as plantas de certos palacios notaveis, as batalhas de Van der-meulen, as estampas de Alberto Cuyp, o palacio de Caserta, um dos ornamentos das obras de Poussin e sobre tudo as pastas do architecto Jouvenet, que contem uma rica collecção variada de desenhos originaes, gravados á ponta dos melhores mestres, projectos e variedades só proprias para os artistas, assim como outras muitas preciosidades ali em seus logares. Não contemplo nos desenhos originaes os que estão nas paredes da casa, porque devem ser respeitados, porem somente aquelles que de nada servem nas partes onde estão, e que podem ser de muito proveito á mocidade que se consultar. O muito erudito e illustrado Bibliothecario, apesar de seu louvavel zelo pelo que resulta á riqueza e esplendor de estabelecimento, concordará em duvida n'este ponto, porque ninguem melhor do que elle o conhece praticamente, pois vive sempre nas bibliothecas de França, e vio os seus resultados n'aquelle magnifico paiz.

Com o fim de historiar o desenvolvimento das artes no Brasil e como é de assignalar por meio de factos o espirito e progresso das bellas artes e da industria, concebi a ideia de resumir-os em quintal os em divers os livros, ou albuns chronologicamente,



FOLHA A – FRENTE[721]

Officio do S.r Director em 30 d' Agosto de 1855.

Illm.o Ex.mo S.r = Em vesperas da conclusão da pintura, dourados, e armarios da bibliotheca d'esta Academia, creada por V.Ex.a para a dignidade e illustração dos artistas, julgo

[721] No quadrante superior direito da página, está escrito, a lápis, "84", que indica a numeração da folha. Nessa mesma posição, há uma rubrica que, provavelmente, faz parte do manuscrito.
O ofício tem início ao final da página. Antes dele, consta outro ofício, com a mesma data.

FOLHA A – VERSO

de meu dever lembrar ja por escripto a realisação do pensamento de V.Ex.a em favor d'esta nova fonte de progressos, para que V.Ex.a se digne, se achar azadas as circunstancias, de dar comeco; pois ainda temos que esperar algum tempo pelo encadernador, e poder-se apromptar tudo igualmente.

A creação de uma Bibliotheca puramente artistica, ou deposito de estampas de todos os generos, deu á França um immenso resultado industrial pela facilidade com que todos os artistas ahi encontrão um immenso deposito de originaes a consultar. O pintor historico, o scenographo, o estatuario, o architecto, o ornamentista, o gravador, e os mesmos artifices, se felicitão de semelhante manancial, que os faz lucrar tempo, despezas, e colherem ideias não so nas obras ali expostas, como nas informaçoens que recebem dos empregados da casa. Ha na Bibliotheca publica algumas obras em duplicata de summa utilidade, e pastas onde estão collecçoens de estampas e desenhos originaes de muito proveito as artes, e rarissimas vezes consultadas por aquelles curiosos que só d'ellas tem conhecimento. As obras especiaes de certos artistas, as plantas de certos palacios notaveis, as batalhas de Van-der-meulen, as estampas de Alberto Duro, o palacio de Caserta, um dos exemplares das obras de Bibiena, e sobre tudo as pastas do architecto Jose da Costa, que contem uma miscelanea variada de desenhos originaes, gravuras á ponta[722] dos melhores mestres, projectos e raridades só proprias para os artistas, assim como outras muitas preciosidades ali em puro ocio. Não contemplo nos desenhos originaes os que estão nas paredes da casa, por que devem ser respeitados, porem somente aquelles que de nada servem nas pastas onde estão, e que podem ser de muito proveito à mocidade que os consultar. O muito erudito e ilustrado Bibliothecario, apesar de seu louvavel zelo pelo que respeita às riquezas e explendor do estabelecimento, concordará sem duvida n'este pensamento, por que ninguem melhor do que elle o conhece praticamente, pois viveo sempre nas bibliothecas de França, e vio os seus resultados n'aquelle magnifico paiz.

Com o fim de historiar o desenvolvimento das artes no Brasil, e com o de assignalar por meio de factos o espirito e progresso das belas artes e da industria, concebi a ideia de resumil-as ou pintal-as em diversos livros, ou albuns chronologicamente,

[722] Sublinhado no original.

FOLHA B – FRENTE[723]

para que ahi se observem de uma só vista. N'estes livros se collocarão desenhos feitos em differentes epocas no Brasil, quer lithographados quer gravados, ou de mão propria, para que á vista d'elles se julgue pelo estylo e perfeição relativa do estado em que vão as artes, e se ha n'ellas progresso ou decadencia. Para auxiliar esta ideia ja escolhi nas minhas collecçoens mais de duzentos exemplares que pretendo offerecer á Academia. Estas collecçoens serão de um preço incalculavel no futuro, e poderão ser grupadas em livros especiaes da maneira seguinte: 1.º Retratos historicos de todas as epocas do Brasil; 2.º Retratos das notabilidades do paiz; 3.º Estampas gravadas e lithographadas no Brasil; 4.º Desenhos originaes de Brasileiros ou sobre o Brasil; 5.º Usos e costumes desde os tempos coloniaes; 6.º Estudos sobre os nossos indigenas; 7.º Vistas do Brasil; 8.º Usos e costumes das Provincias; 9.º Festas nacionaes; 10.º Quadros historicos; 11.º Phantasias dos artistas brasileiros; 12.º Flores e animaes do Brasil. E outras com estampas avulsas de todos os paizes, para auxilio da historia e de sua reprodução. D'estas tenho mais de mil para offertal-as á Academia, assim como alguns desenhos originaes de grandes mestres que terão mais valor no estabelecimento do que em minha casa depois da minha morte. Se estas minhas ideias agradarem a V.Ex.a terei n'isso o melhor premio dos meus desejos, assim como o prazer de ser o que ha de pôr em pratica todos os sentimentos generosos de um tão digno Ministro a quem as bellas artes deverão sempre uma feliz memoria.=

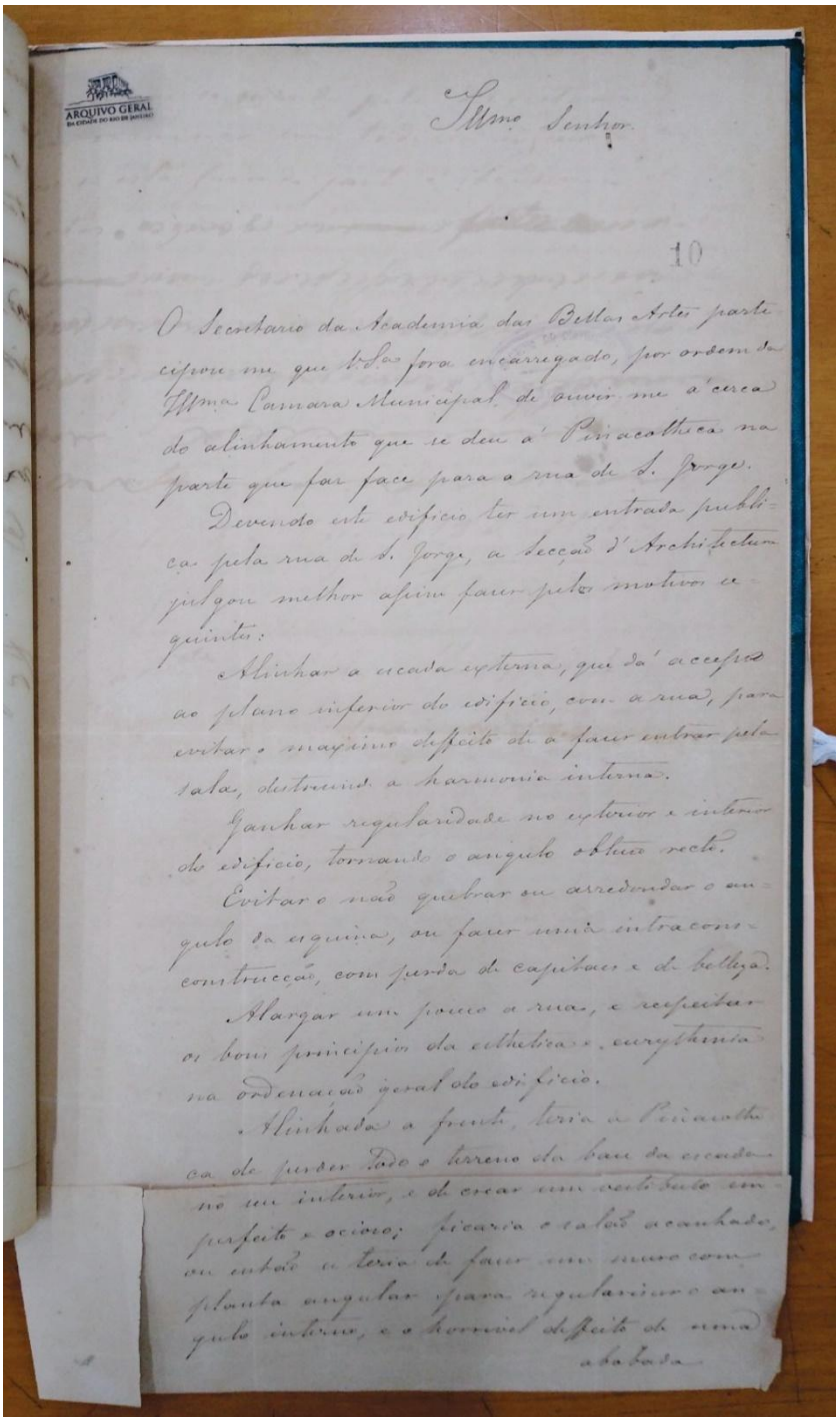
Deos Guarde a V.Ex.a = Palacio d'Academia das Bellas Artes em 30 de Agosto de 1855 = Illm.o Ex.mo S.r Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio = Manoel d'Araujo Porto Alegre = Director. =

[723] No quadrante superior direito da página, está escrito, a lápis, "85", que indica a numeração da folha. Nessa mesma posição, há uma rubrica que, provavelmente, faz parte do manuscrito.
O ofício termina antes do final da página. Depois dele, consta outro ofício, datado de 31 de agosto de 1855.

APÊNDICE H

Transcrição de documento em que se apresentam a justificativa e a defesa da solução de implantação do edifício da pinacoteca da Aiba, que não seguia o alinhamento da antiga rua de São Jorge, para a qual estava voltada a sua fachada principal. É possível que o texto tenha sido redigido por Manuel de Araújo Porto-alegre a partir dos questionamentos que lhe foram levantados pela Câmara Municipal. Corrobora a hipótese a existência, no mesmo conjunto documental, de manuscrito assinado pelo diretor das obras municipais do primeiro distrito, Manoel da Cunha Galvão, em que ele afirma incluir o ofício que lhe havia dirigido o diretor da Academia a respeito do alinhamento dado ao edifício da pinacoteca. Cabe também considerar o fato de o documento ter sido escrito na Serra da Estrela, em Petrópolis, para onde Porto-alegre costumava deslocar-se regularmente. Por fim, a própria natureza dos argumentos apresentados, bem como a maneira como eles são construídos – bastante semelhante, de forma geral, aos escritos do artista – reforçam nossa suposição.

Fonte: Acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ); Índice de Documentação textual da Subgerência de Documentação Escrita; volume 1; Instrução Pública – Escola de Belas Artes, sobre serviços do prédio da Academia e Escola e outros assuntos; não paginado.



Illmo Senhor

10

O Secretario da Academia das Bellas Artes parte cipou-me que V.Sa. fora encarregado, por ordem da Illma Camara Municipal, de ouvir-me a'cerca do alinhamento que se deu a' Pinacotheca na parte que faz face para a rua de S. Jorge.

Devendo este edificio ter uma entrada publica pela rua de S. Jorge, a secção d'Architectura julgou melhor assim fazer pelo motivo seguinte:

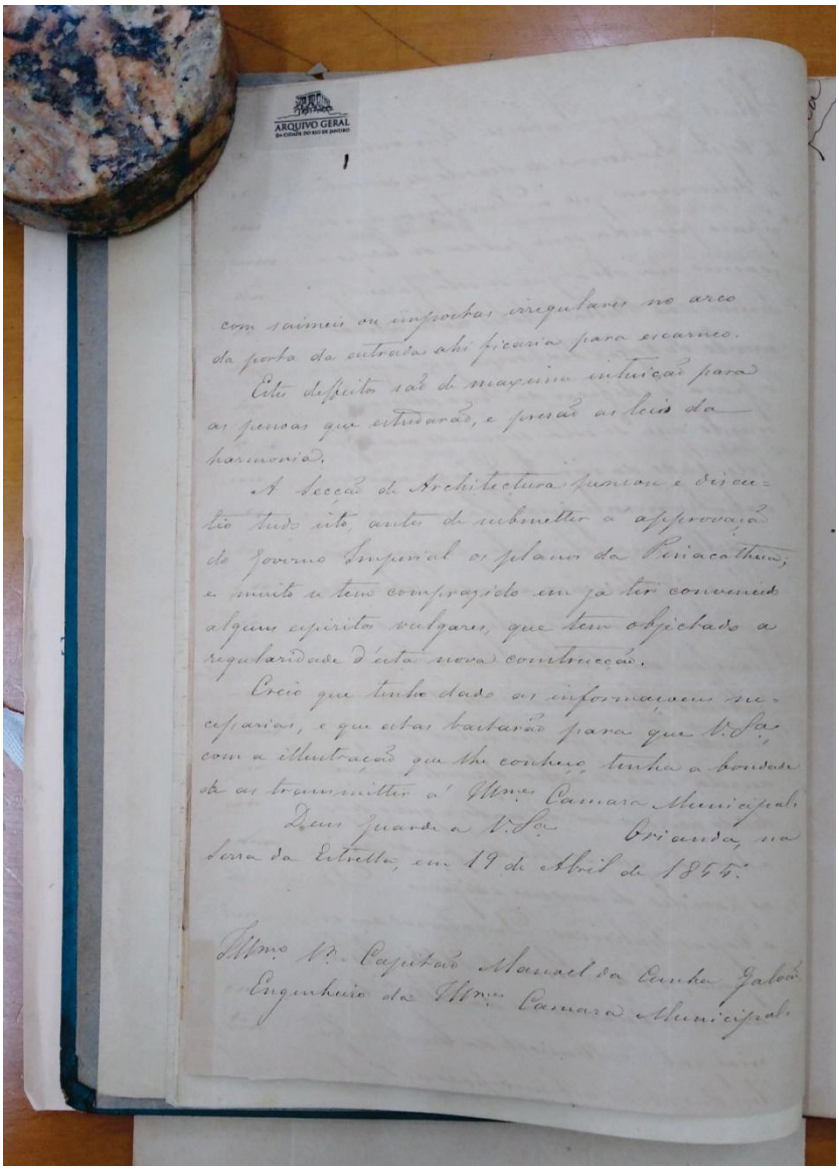
Alinhar a arcada externa, que dá' accesso ao plano inferior do edificio, com a rua, para evitar o máximo defeito de a fazer entrar pela sala, destruindo a harmonia interna.

Ganhar regularidade no exterior e interior do edificio, tornando o angulo obtuso recto.

Evitar o não quebrar ou arredondar o angulo da esquina, ou fazer uma intracommunicação, com perda de capitaes e de belleza.

Alargar um pouco a rua, e respeitar os bons principios da esthetica e symetria na ordenação geral do edificio.

Alinhada a frente, teria a Pinacotheca de perder todo o terreno da base da arcada no interior, e ob crear um vestibulo imperfeito e acanhado; ficaria a sala acanhada, ou então o terreno de fazer um muro com planta angular para regularisar o angulo interno, e o horrivel defeito de uma abobada



FOLHA A - FRENTE[724]

Illm.o Senhor

O Secretario da Academia das Bellas Artes participou-me que V.S.a fora encarregado, por ordem da Illm.a Camara Municipal, de ouvir-me á cerca do alinhamento que se deu á Pinacotheca na parte que faz face para a rua de S. Jorge.

Devendo este edificio ter entrada publica pela rua de S. Jorge, a Secção d'Architectura julgou melhor assim fazer pelos motivos seguintes:

Alinhar a escada externa, que dá accesso ao plano inferior do edificio, com a rua, para evitar o maximo defeito de a fazer entrar pela sala, destruindo a harmonia interna.

Ganhar regularidade no exterior e interior do edificio, tornando o angulo obtuso recto.

[724] No quadrante superior direito da página, estão escritos, à tinta, "10" e "Archivo do Districto Federal", esta última anotação inserida em uma elipse.

Evitar o não quebrar ou arredondar o angulo da esquina, ou fazer uma intraconstruccção [*sic*], com perda de capitais e de belleza.
Alargar um pouco a rua, e respeitar os bons principios da esthetica e eurythmia na ordenação geral do edificio.
Alinhada a frente, teria a Pinacotheca de perder todo o terreno da base da escada no seu interior, e de crear um vestibulo imperfeito e ocioso; ficaria o salão acanhado, ou então se teria de fazer um muro com planta angular para regularisar o angulo interno, e o horrivel deffeito de uma abobada

FOLHA A - VERSO

com saimeis ou impostas irregulares no arco da porta de entrada ahi ficaria para escarneo.

Estes deffeitos são de maxima intuição para as pessoas que estudarão, e presão as leis da harmonia.

A Secção de Architectura pensou e discutiu tudo isto, antes de submetter á approvação do Governo Imperial os planos da Pinacotheca; e muito se tem comprazido em ja ter convencido alguns espiritos vulgares, que tem objectado a regularidade d'esta nova construcção.

Creio que tenho dado as informaçoens necessarias, e que estas bastarão para que V.S.a, com a illustração que lhe conheço, tenha a bondade de as transmittir á Illm.a Camara Municipal.

Deus guarde a V.S.a

Orianda[?], na Serra da Estrella, em 19 de Abril de 1855.

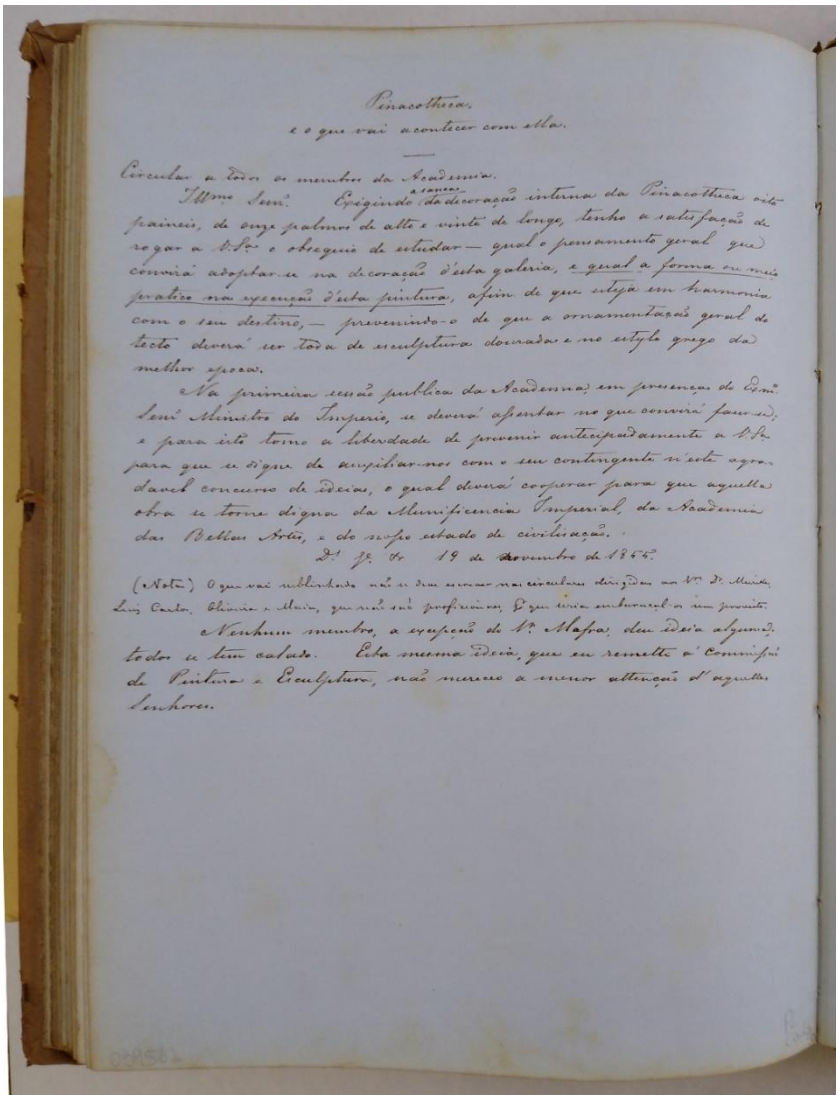
Illm.o S.r Capitão Manoel da Cunha Galvão

Engenheiro da Illm.a Camara Municipal.

APÊNDICE I

Transcrição de minuta de ofício escrita por Manuel de Araújo Porto-alegre e datada de 19 de novembro de 1855 a ser encaminhada aos professores da Aiba. O autor solicita ideias para o tema da pintura das sancas do novo edifício da pinacoteca. Na folha seguinte, constam anotações biográficas referentes aos pintores Francisco Pedro do Amaral e Leandro Joaquim.

Fonte: *Diário "histórico e administrativo" da gestão de Porto-Alegre frente a Academia de Belas Artes - 11/05/1854 (posse) até 10/09/1857*. Acervo do Museu Histórico Nacional (MHN)/ Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)/ Ministério da Cultura (MinC); coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre; série Cadernos - Plca; notação PLca23 - 039562; 01 caderno de capa dura; não paginado.



Pinacotheca,
e o que vai acontecer com ella.

Circular a todos os membros da Academia.

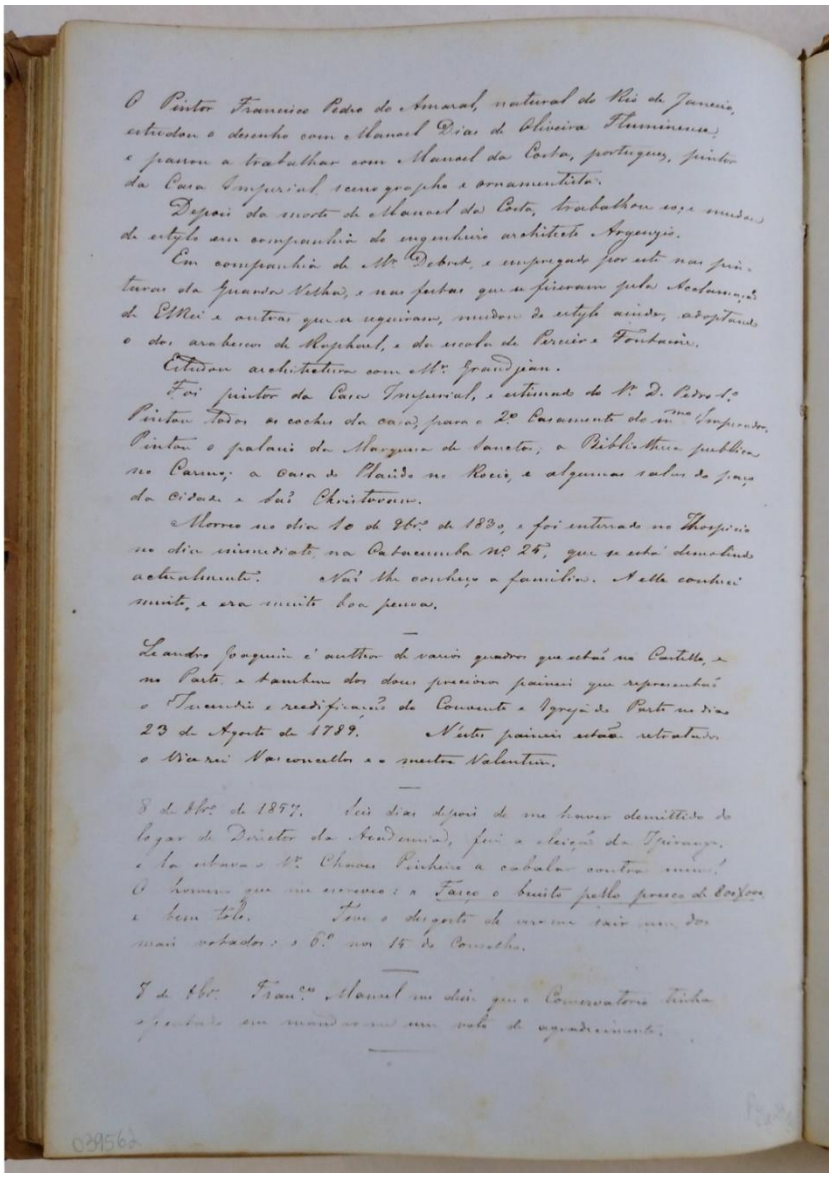
Illmo Snr. Exigindo a 1ª vez da decoração interna da Pinacotheca oito paineis, de onze palmos de alto e vinte de longo, tenho a satisfação de rogar a V.Sa o obsequio de estudar — qual o pensamento geral que convirá adoptar-se na decoração d'esta galeria, e qual a forma em mais pratico ou vgente d'esta pintura, afim de que esteja em harmonia com o seu destino, — prevenindo-o de que a ornamentação geral do tecto deverá ser toda de esculptura dourada e no estylo grego da melhor epoca.

Na primeira sessão publica da Academia, em presença de Exmo Snr Ministro do Imperio, se deverá apontar no que convirá fazer-se, e para isto tomo a liberdade de prevenir antecipadamente a V.Sa para que se digne de auxiliar-nos com o seu contingente n'este agradavel concurso de ideias, o qual deverá cooperar para que aquella obra se torne digna da Munificencia Imperial, da Academia das Bellas Artes, e do nosso estado de civilisação.

D.ª gr. 19 de Novembro de 1855.

(Nota) O que vai sublinhado não se deu a mesma circular dirigida aos Srs. D. Manoel, Luiz Cardoso, Olimpio e Maia, que não são professores. O que teria embaraçado a sua presença.

Nenhum membro, a excepção do Sr. Magessi, deu ideia alguma, todos se tem calado. Esta mesma ideia, que eu remetto a Commissão de Pintura e Esculptura, não merece a menor attenção d'aquelles Senhores.



O Pintor Francisco Pedro do Amaral, natural do Rio de Janeiro, estudou o desenho com o Manoel Dias de Oliveira Fluminense, e passou a trabalhar com o Manoel da Costa, portuguez, pintor da Casa Imperial, scenographo e ornamentista.

Depois da morte do Manoel da Costa, trabalhou só, e muito de estylo em companhia do engenheiro architecto Argenjá.

Em companhia do Mr. Debret, e empregado por este nas pinturas da Quinta Velha, e nas festas que se fizeram pela Acclamação del Rei e outras que se seguiram, mudou de estylo ainda, adoptando o dos arabescos de Raphael, e de escola de Percier e Fontaine.

Estudou architectura com Mr. Grandjean.

Foi pintor da Casa Imperial, e estimado de S. M. D. Pedro I.º Pintou todos os coches da casa para o 2.º Casamento de S.ma Imperador. Pintou o palacio do Marquez de Queluz, a Bibliotheca publica no Carmo, a casa de Banho no Rocio, e algumas salas de jogo da Cidade e Boa Christovam.

Morreo no dia 10 de 9br.º de 1830, e foi enterrado no Hospicio no dia seguinte na Catacumba N.º 25, que se acha demolida actualmente. Vai lhe conhecer a familia. Nella conheci muito, e era muito boa pessoa.

—

Leandro Joaquim é author de varios quadros que estão na Capella, e no Porto e tambem dos dous preciosos paineis que representão o Incendio e reedificação do Convento e Igreja do Porto no dia 23 de Agosto de 1789. Nestes paineis estão retratados o Via rei Marechaes e o mesmo Valentim.

—

8 de 8br.º de 1857. Seis dias depois de me haver demittido do logar de Director da Academia, fui a eleição da Typografia. Ao sahir o Mr. Chaves Pinheiro a cabala contra mim. O homem que me escreveo: « Faço o bruto pello preço de boi gordo e bem tolo. Tem o desgosto de me ver sair um dos mais votados: e 6.º em 14 de Conselho.

—

7 de 8br.º Fran.co Manoel me disse que o Conservatorio tinha especialidade em mandar-me um voto de agradecimento.

—

039562

FOLHA A - verso[725]

Pinacotheca,

e o que vai acontecer com ella.

-

Circular a todos os membros da Academia.

Illmo. Senr.s Exigindo <a sanca>[726] da decoração interna da Pinacotheca oito paineis, de onze palmos de alto e vinte de longo, tenho a satisfação de rogar a V.S.a o obsequio de

[725] No quadrante inferior esquerdo da página, está escrito, a lápis, "039562". No quadrante inferior direito, também a lápis, "PL ca23". Trata-se de referências à classificação atual do documento.
[726] Trecho interlinear.

estudar – qual o pensamento geral que convirá adoptar-se na decoração d'esta galeria, e qual a forma ou meio pratico na execução d'esta pintura[727], afim de que esteja em harmonia com o seu destino, – prevenindo-o de que a ornamentação geral do tecto deverá ser toda de esculptura dourada e no estylo grego da melhor epoca.

Na primeira sessão publica da Academia, em presença do Exm.o Señr. Ministro do Imperio, se deverá assentar no que convirá faser-se; e para isto tomo a liberdade de prevenir antecipadamente a V.S.a para que se digne de auxiliar-nos com o seu contingente n'este agradavel concurso de ideias, o qual deverá cooperar para que aquella obra se torne digna da Munificencia Imperial, da Academia das Bellas Artes, e do nosso estado de civilisação.

D.s V.[?] Sr[?] 19 de novembro[728] de 1855.

(Nota) O que vai sublinhado não se deve escrever nas circulares dirigidas aos Sr.s Dr. Meirelles, Luiz Carlos, Oliveira e Maia, que não são proficionaes, por que seria embaraçal-os sem proveito.

Nenhum membro, a excepção do Sr. Mafra, deu ideia alguma; todos se tem calado. Esta mesma ideia, que eu remetti á Comissão de Pintura e Esculptura, não mereceo a menor atenção d'aquelles Senhores.

FOLHA B - verso[729]

O Pintor Francisco Pedro do Amaral, natural do Rio de Janeiro, estudou o desenho com Manoel Dias de Oliveira Fluminense, e passou a trabalhar com Manoel da Costa, portuguez, pintor da Casa Imperial, scenographo e ornamentista.

Depois da morte de Manoel da Costa, trabalhou so; e mudou de estylo em companhia do engenheiro architecto Argenzio.

Em companhia de M.r Debret, e empregado por este nas pinturas da Guarda Velha, e nas festas que fizeram pela Acclamação d. ElRei e outras que se seguiram, mudou de estylo ainda, adoptando o dos arabescos de Raphael, e da escola de Percier e Fontaine.

Estudou architectura com M.r Grandjean.

Foi pintor da Casa Imperial, e estimado do S.r D. Pedro 1.º Pintou todos os coches da casa, para o 2.º Casamento do m.mo Imperador. Pintou o palacio da Marquesa de

[727] Sublinhado no original.
[728] As primeiras letras da palavra "novembro" estão rasuradas.
[729] No quadrante inferior esquerdo da página, está escrito, a lápis, "039562". No quadrante inferior direito, também a lápis, "PL ca23". Trata-se de referências à classificação atual do documento.

Sanctos; a Bibliotheca publica no Carmo; a casa do Placido no Rocio, e algumas salas do paço da cidade e São Christovan.

Morreo no dia 10 de 9br.o de 1830, e foi enterrado no Hospicio no dia immediato, na Catacumba n.o 25, que se está demolindo actualmente. Não lhe conheço a família. A elle conheci muito, e era muito boa pessoa.

-

Leandro Joaquim é author de varios quadros que estão no Castello, e no Parto, e também dos dous preciosos paineis que representão o Incendio e reedificação do Convento e Igreja do Parto no dia 23 de Agosto de 1789. N'estes paineis estão retratados o Vice rei Vasconcellos e o mestre Valentim.[730]

[730] A partir deste ponto, o texto segue tratando de outros temas.