

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIANNE FARAH ARNONE

A GRAVURA COMO DIFUSORA DA ARTE:
Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos
textos e produção crítica de Félix Ferreira

São Paulo
2014

MARIANNE FARAH ARNONE

A GRAVURA COMO DIFUSORA DA ARTE:

Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Áreas de concentração: Teoria, ensino, aprendizagem

Orientador: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

Versão revisada incorporando as sugestões da Banca composta pelo Orientador, Prof. Dr. Luiz Cláudio Mubarac e Dra. Heloísa Espada. A versão original da dissertação encontra-se disponível na biblioteca da ECA/USP.

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional o eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Arnone, Marianne Farah

A gravura como difusora da arte: Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira / Marianne Farah Arnone. -- São Paulo: M. F. Arnone, 2014. 224 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli
Bibliografia

1. Gravura 2. Félix Ferreira 3. Crítica de Arte 4. Século XIX 5. História da arte I. Chiarelli, Domingos Tadeu II. Título.

CDD 21.ed. - 700

ARNONE, Marianne Farah

Título: A GRAVURA COMO DIFUSORA DA ARTE: Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha família e amigos

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Maria Luiza e Valdir, minha irmã Juliane e minha avó Olga por todo apoio e incentivo, fundamentais para a realização do trabalho.

Ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli por sua dedicação e estímulo à pesquisa, e que, além de sua importante orientação, foi quem, ainda na época da minha graduação, me apresentou ao livro *Belas Artes: estudos e apreciações*, dando início a todo esse instigante percurso.

Aos colegas do Grupo de Estudos Arte&Fotografia, pelas leituras, conversas e discussões cativantes que tanto alimentaram as ideias da pesquisa. Entre eles, ressalto Fábio D’Almeida, Fernanda Pitta e Frederico Silva que, pela proximidade aos temas de estudo, forneceram contínua troca de ideias, materiais significativos e sugestões.

Ao Prof. Dr. Luiz Cláudio Mubarac e à Dra. Heloísa Espada pelas observações cruciais apresentadas durante o Exame de Qualificação e que atuaram substancialmente para os rumos do trabalho.

À Eliane Pinheiro, pela amizade e carinho, pelas conversas sempre estimulantes e por suas leituras cuidadosas e sugestões essenciais.

Aos papirógrafos do Grupo de Estudos sobre a Gráfica pelas leituras, discussões e oficinas sempre interessantes.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca Mário de Andrade, Arquivo Edgard Leuenroth da UNICAMP e Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Aos professores e funcionários do Departamento de Artes Visuais da ECA/USP. Em especial ao Prof. Dr. Marco Francesco Buti pelas conversas e recomendações bibliográficas que foram de grande importância para a pesquisa.

À Capes pelo fomento essencial para a dedicação necessária.

A todos meus amigos, que de alguma forma fizeram parte desse processo.

(...) a história das estampas não é, como muitos parecem pensar, a história de uma arte menor.

William M. Ivins, Jr., 1953

RESUMO

ARNONE, M. F. **A gravura como difusora da arte: Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira.** 2014. p.224 Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A finalidade deste trabalho é estudar a gravura brasileira nas três décadas finais do século XIX a partir da produção crítica do escritor, jornalista, editor e historiador Félix Ferreira (Rio de Janeiro, 1841-1898). O foco do trabalho pauta-se na reflexão sobre a gravura tendo como ponto de partida a análise dos trabalhos desse autor que foram estudados durante a minha Iniciação Científica (2008-2010). Por meio da análise desses materiais de autoria de Félix Ferreira, localizados durante o período de pesquisa, notou-se forte preocupação do autor com a consolidação de um ensino artístico profissionalizante no Brasil que buscasse aliar a instrução teórica à prática, em contraposição ao ensino teórico intelectual de caráter humanístico e literário que então predominava nas instituições de ensino. Ele acreditava ser o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro o ambiente adequado à concretização dessas aspirações, tendo em vista o desenvolvimento do que denominava “artes aplicadas”, “artes mecânicas” ou “artes industriais”. A questão da gravura é recorrente em seus textos, sempre defendendo o ensino das técnicas, incentivando sua prática e apontando a necessidade de áreas de formação por meio da criação de cadeiras dedicadas à gravura nas instituições de ensino. Destaca-se, nesse contexto, o projeto de Ferreira para a proliferação das publicações ilustradas, sobretudo aquelas destinadas aos temas artísticos e a difusão das obras de arte por meio da imagem gráfica. Tendo em vista todas essas questões, pretendo investigar as ligações do autor com o desenvolvimento da gravura no Rio de Janeiro nas décadas finais do século XIX.

Palavras-chave: Gravura, Félix Ferreira, História da arte, século XIX

ABSTRACT

ARNONE, M. F. **The engraving as art's diffusor: a study about Brazilian engraving in the end of nineteenth century based on texts analysis of Felix Ferreira's critical production.** 2014. p.224 Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This work intends to study the Brazilian engraving in the three last decades of the Nineteenth-Century, based on the comments of Félix Ferreira production, who was a journalist, editor and historiographer (Rio de Janeiro, 1841-1898). The focus of this work was directed to the reflection about the engraving development, based on the evaluation of the production work of this author which has been studied during my previous studies (2008-2010). Through the analysis of these materials, found during the research period, it was noticed a concern of the author with the consolidation of a professional art education in Brazil which aimed to combine the theoretical instruction to practice, as opposed to theoretical intellectual, humanistic and literary character that prevailed in educational institutions. Félix Ferreira believed that the School of Arts and Crafts of Rio de Janeiro was the appropriate environment for achieving these aspirations based on the development of what he called "applied arts", "mechanical arts" or "industrial arts". The issue of engraving is recurrent in his writings, always defending the teaching of techniques, encouraging their practice and indicating the need for training areas dedicated to engraving in educational institutions. In this context, the Ferreira's project for the spread of illustrated publications stands out, especially those intended for artistic themes and the propagation of works of art by the graphical image. Considering all these issues, I intend to investigate the author links with the development of engraving in Rio de Janeiro in the final decades of the nineteenth century.

Key words: Engraving, Félix Ferreira, Art History, Nineteenth Century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. LIVRO BELAS ARTES ESTUDOS E APRECIACÕES.....	13
2. FÉLIX FERREIRA E A IMPRENSA: considerações sobre as atividades gráficas no Brasil.	23
3. A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS	57
3.1. A Academia Imperial de Belas Artes	65
3.2. O Liceu de Artes e Ofícios.....	102
4. A CRÍTICA DE ARTE E A GRAVURA NAS EXPOSIÇÕES: algumas considerações sobre a gravura nas resenhas de Félix Ferreira.	121
4.1. A Exposição do Liceu de Artes e Ofícios em 1882	122
4.2. A Exposição Geral de 1884 realizada na Academia Imperial de Belas Artes.....	130
4.3. A Exposição de História do Brasil de 1881	135
CADERNO DE IMAGENS	143
ANEXO I. CRONOLOGIA – Félix Ferreira	149
ANEXO II- GLOSSÁRIO DE TÉCNICAS.....	170
ANEXO III - BRAZIL ILLUSTRADO: ARCHIVO DE CONHECIMENTOS UTEIS	172
ANEXO IV - Transcrição de trechos do livro <i>Polyantheia Commemorativa da Inauguração das Aulas para o Sexo Feminino do Imperial Lycêo de Artes de Offícios</i> – Rio de Janeiro, 1881.....	184
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201

INTRODUÇÃO

Realizar um estudo sobre a gravura no Brasil no decorrer do século XIX demonstra-se uma tarefa bastante delicada. Isso, uma vez que as técnicas gráficas estavam imbricadas em meio às diversas atividades desempenhadas nesse momento, o que demonstra a complexidade de seu multifacetado campo de investigação. Assim, desenvolver uma pesquisa nesse sentido, tendo como eixo central os textos do jornalista, escritor, editor e historiador Félix Ferreira (Rio de Janeiro, 1841-1898), que estava envolvido profundamente com as questões relacionadas ao desenvolvimento das atividades gráficas no Rio de Janeiro, me pareceu um caminho interessante.

A finalidade dessa dissertação é estudar a gravura no Brasil nas três décadas finais do século XIX¹ a partir da produção crítica de Félix Ferreira. O foco do trabalho pauta-se na reflexão sobre a gravura tendo como ponto de partida a análise dos trabalhos desse autor que foram estudados durante a Iniciação Científica (2008-2010).

A pesquisa de Iniciação Científica visava colaborar na reedição da obra “*Belas Artes: estudos e apreciações*” de Félix Ferreira, publicado originalmente em 1885 no Rio de Janeiro e até 2012 sem nenhuma reedição². O trabalho para a produção da segunda edição do livro permitiu-me entrar em contato com a produção crítica e editorial de Félix Ferreira, assim como com a situação da gravura no país, no período de atuação do crítico.

A crítica de arte no Brasil, até 1885, constituía-se por meio de textos esparsos publicados em periódicos, de forma que, naquele ano, *Belas Artes: estudos e apreciações* foi o primeiro livro dedicado à história da arte publicado no país. Justamente uma reunião de textos lançados anteriormente pelo autor, acrescido de um ensaio introdutório inédito.

Escritor e jornalista ativo durante a segunda metade do século XIX, Félix Ferreira foi assíduo colaborador e criador de inúmeras revistas e jornais³. Sendo redator do *Jornal do Comercio*, exerceu também outras atividades que, de certa maneira, relacionavam-se às atividades da escrita. Muito jovem (em torno dos vinte anos) tornou-se funcionário da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro onde, nos revela Miranda Azevedo, iniciou seu

¹ Período fundamental para a história brasileira, pois é marcado pela transição do Segundo Império para a República, proclamada em 1889 e também pela abolição da escravatura com a lei Áurea de 1888.

² O livro teve sua nova publicação em 2012 pela Editora Zouk com introdução e notas de Tadeu Chiarelli.

³ Sobre o material produzido por Ferreira e sua biografia ver a nota cronológica em anexo. Da mesma forma o primeiro capítulo também tratará das obras publicadas por Ferreira com a finalidade de proporcionar um primeiro contato com os textos desse autor que são o principal objeto de estudo.

interesse pelas letras e os estudos brasileiros (AZEVEDO, 1898). Foi funcionário da Câmara dos Deputados exercendo o cargo de redator dos debates até 1898. Também atuou como membro do Partido Católico dos Estados Unidos do Brasil, colaborando com a publicação do Almanaque do partido⁴.

Na década de 1870, fundou e administrou a *Tipografia e Litografia Imparcial de Félix Ferreira & Companhia* dedicando-se também ao comércio e edição de livros e periódicos, época em que estabeleceu contato com outros profissionais ligados ao mercado livreiro como, por exemplo, o conhecido B.L.Garnier que, inclusive, foi responsável pela edição de alguns livros impressos na *Tipografia Imparcial*.

Ferreira manteve contato com vários artistas e intelectuais da época, tais como os escritores José de Alencar (1829-1877), Machado de Assis (1839-1908) e o pintor Victor Meirelles (1832-1903). Da mesma forma, aproximou-se do arquiteto e diretor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, Bethencourt da Silva (1831-1911), ao qual Ferreira esteve muito ligado por conta de seu interesse pelo desenvolvimento do ensino artístico e técnico profissionalizante no país⁵.

Félix Ferreira escreveu sobre assuntos variados como artes, educação, arquitetura, história, geografia, política, ciências etc., demonstrando constantemente, como era comum em sua época, a preocupação com os “temas nacionais”⁶. Desenvolve seus textos em uma conjuntura marcada pela discussão em torno da afirmação e constituição de uma identidade nacional para o país.

Interessado em questões voltadas para as transformações que julgava necessárias à sociedade brasileira para “retirá-la de seu atraso” e fazê-la atingir o “desenvolvimento e

⁴ O envolvimento de Ferreira com a religião católica é manifestado por ele diversas vezes em seus escritos.

⁵ O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi uma instituição fundada pela Sociedade Propagadora das Belas Artes em 1856, por iniciativa do arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva com o objetivo de difundir o ensino das belas-artes aplicadas aos ofícios e às indústrias, que ele julgava primordial para o desenvolvimento de uma sociedade industrial. A instituição foi organizada com o apoio de uma elite intelectual que tinha a pretensão de transformar o Brasil em uma “nação civilizada”, e assim retirá-la de seu atraso industrial e elevá-la, sobretudo por meio de um projeto educacional voltado para o povo, “ao mesmo patamar das nações consideradas mais civilizadas”. MIDORI, 2010

⁶ Uma das grandes questões que atravessaram o século XIX foi a definição dos Estados Nacionais, não apenas no que diz respeito à demarcação dos limites territoriais mas também com a distinção e a afirmação de suas identidades. O Brasil não ficou alheio a essa discussão, principalmente após o processo de independência, em 1822, quando surge a necessidade do rompimento com o passado colonial e a criação de uma história, de um passado para o país que o desvinculasse da história de Portugal. A partir de então, nota-se uma grande atenção para projetos que visavam engendrar uma identidade brasileira, o que pode ser observado, por exemplo, na literatura e nas artes visuais. O Instituto Histórico Geográfico, criado em 1838, e a Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1826, tiveram uma função preeminente nesse sentido de elaboração da imagem nacional. O tema é bastante amplo e complexo e será desenvolvido no decorrer do trabalho.

progresso industrial”⁷, seus temas surgem engajados a esses propósitos. Dentro dessa multiplicidade de assuntos, a arte ocupa uma posição emblemática na crítica de Ferreira. Isso, porque, como será demonstrado mais adiante, ela era compreendida como o elemento fundamental de uma nação por possuir um papel central para as transformações do país para que se alcançasse o “progresso industrial”. Assim, Ferreira defendia a necessidade de difusão dos conhecimentos artísticos e das “belas artes”, de modo a estimular o desenvolvimento da arte no Brasil.

Belas Artes: estudos e apreciações, principal obra sobre arte publicada por Félix Ferreira, foi o objeto de estudo da pesquisa de Iniciação Científica já referida. Seu plano visava elaborar notas de rodapé sobre artistas, intelectuais, políticos, historiadores, arqueólogos citados por Félix Ferreira no decorrer do livro; também objetivava a criação de um glossário de termos e técnicas citadas pelo autor, e a produção de uma cronologia sobre Félix Ferreira; fazer um levantamento de imagens sobre as obras citadas no livro e também encontrar e analisar outros materiais de sua autoria.

A leitura aprofundada do livro possibilitou extrair elementos que delinearão o escopo da dissertação. Assim, o primeiro capítulo propõe o contato inicial com *Belas Artes: estudos e apreciações* a partir da apresentação do livro. Expõe seus temas e as questões que motivaram a investigação sobre a gravura, tendo como fio condutor os textos desse autor. Destaco nesse percurso, o projeto de Ferreira para a difusão da arte por meio das técnicas gráficas. Projeto este, que se manifesta, desde o início de *Belas Artes*, quando o autor demonstra sua preocupação para que o livro fosse adornado com estampas gráficas que reproduzissem as obras de arte dos mais “festejados artistas brasileiros” (FERREIRA, 2012).

Do mesmo modo, pretendo expor, nesse momento, alguns tópicos presentes em outros materiais de sua autoria, para com isso propiciar uma compreensão mais ampla sobre o autor estudado. Como comentado, ele foi um escritor ativo, sendo autor de artigos, romances, peças teatrais, poesias, livros didáticos, e até mesmo guias de viagem sobre a cidade do Rio de Janeiro⁸. Analisando a produção de Félix Ferreira, nota-se que ele esteve engajado com projetos ligados a um programa amplo de instrução pública que, como será desenvolvido

⁷ Como será desenvolvido no trabalho, a luta em prol do “progresso industrial” é recorrente na crítica de Félix Ferreira, característica marcante de sua atuação política e social vinculada a uma elite intelectual do Império de inclinações progressistas.

⁸ Acompanha, em anexo, uma cronologia sobre Félix Ferreira, expondo os títulos publicados por ele durante sua trajetória profissional. Assim, a cronologia pretende ser um recurso que propicie um constante diálogo entre a dissertação e a produção textual de Ferreira (ANEXO I).

adiante, se por um lado manifestou-se em seu apoio às instituições escolares, sobretudo o Liceu de Artes e Ofícios, por outro teve os livros e publicações ilustradas como importantes aliados para a difusão de ideias e conhecimentos, principalmente aqueles relacionados às artes.

Foi por meio da análise de *Belas Artes: estudos e apreciações* e desses outros materiais de autoria de Félix Ferreira localizados durante o período de pesquisa, que se notou a forte preocupação do autor com a consolidação de um ensino artístico profissionalizante no Brasil que buscasse aliar a instrução teórica à prática, em contraposição ao ensino teórico intelectual de caráter humanístico e literário que então predominava nas instituições de ensino⁹. Ele acreditava ser o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro o ambiente adequado à concretização dessas aspirações, tendo em vista o desenvolvimento do que denominava “artes aplicadas”, “artes mecânicas” ou “artes industriais”¹⁰.

A questão da gravura é recorrente em seus textos, sempre defendendo o ensino das técnicas, incentivando sua prática e apontando a necessidade de áreas de formação por meio da criação de cadeiras dedicadas à gravura nas instituições de ensino. Tal posicionamento fica claro no seguinte trecho do livro *Belas Artes: estudos e apreciações*, quando Félix Ferreira refere-se à necessidade de criação das aulas de xilogravura: “A necessidade que temos de uma aula de gravura em madeira cresce de dia para dia; mais de uma vez tenho lembrado de sua criação no Liceu de Artes e Ofícios(...)”¹¹

Tendo em vista o interesse de Ferreira pela gravura, pretendo investigar as ligações do autor com o desenvolvimento da gravura no Rio de Janeiro nas décadas finais do século XIX.

*

⁹C.S. Fonseca, em “*História do Ensino Industrial no Brasil*”, traça um perfil da educação prática e industrial no país. Segundo ele, foram os jesuítas os primeiros a articular a educação no Brasil. Aplicavam um ensino de cunho humanístico e literário inspirado na educação que prevalecia na Europa. Fonseca informa que o ensino dos ofícios, de caráter manual, ficava a cargo dos índios e escravos. Ainda segundo o autor: “O fato de entre nós, terem sido índios e escravos os primeiros aprendizes de ofício marcou com um estigma de servidão o início do ensino industrial em nosso país. É que desde então se habituou o povo de nossa terra a ver aquela forma de ensino como destinada somente a elementos das mais baixas categorias sociais.” FONSECA, 1961, p. 98.

¹⁰ Como pode ser notado no seguinte trecho do livro *Belas Artes: estudos e apreciações*: “O Liceu não está completo, falta-lhe a parte mais difícil, porque é justamente a mais importante: a das oficinas; nas indústrias, como em todas as profissões a teoria não basta, nada é, talvez mesmo, sem a prática. Enquanto o Liceu de Artes e Ofícios não tiver oficinas normais, seu ensino, posto não seja de todo perdido, porque nunca se perdem as lições do belo, que esclarecem o entendimento e purificam a razão, contudo não dará bons frutos que a árvore tão robusta e tão culta deve produzir.” FERREIRA, 2012, p. 113.

¹¹ FERREIRA, 2012, p. 181.

No Brasil oitocentista, a produção de imagens gráficas esteve ligada de maneira estrita com os diversos eventos que por aqui se desenrolavam desde a transferência da Corte portuguesa, em 1808. Apesar de existir uma produção de estampas no país anterior à chegada da família real, as atividades gráficas eram proibidas pela metrópole. Somente a partir da instalação da Imprensa Régia é que a atividade gráfica foi reconhecida no país. Dessa forma, nota-se que realizar uma pesquisa sobre a gravura no Brasil é indissociável de se realizar um estudo sobre o desenvolvimento da imprensa brasileira.

Félix Ferreira teve uma ampla atuação na imprensa como jornalista, editor, livreiro, assim, o segundo capítulo pretende investigar as relações entre a gravura e a imprensa no final do século XIX, partindo de seus textos. Busca, então, analisar a ligação entre as imagens gráficas e os livros e periódicos. Estudar, sobretudo, as publicações voltadas aos assuntos artísticos e a divulgação das obras de arte por meio da gravura de reprodução¹².

Observa-se que a bibliografia sobre a gravura no Brasil desse período ainda é escassa. A maior parte do material existente sobre o assunto volta-se para o estudo da imprensa no Brasil e não para gravura de modo específico. Isto incitou a pensar a necessidade de se estudar a gravura a partir dos textos de um crítico contemporâneo ao período estudado¹³. Partindo então, de um contato próximo com fontes primárias, articulando-as, trazendo-as à tona e estabelecendo uma relação dialética com textos que se propõem a refletir a gravura de maneira geral¹⁴, talvez possa contribuir para o estudo sobre a gravura no Brasil.

*

O início oficial das atividades gráficas no país, como mencionado, deu-se, em grande parte, atrelada à imprensa, assim, pouco se estudou sobre as relações entre arte e gravura no decorrer do século XIX.

¹² Gravura de reprodução, como define Orlando da Costa Ferreira, é uma “cópia de outra gravura, desenho, pintura etc.” FERREIRA, 1994, p.31. Para definir a reprodução das obras de arte pela gravura, Giulio Carlo Argan (2004) prefere utilizar o termo *tradução*, como será visto adiante.

¹³ Os textos de Félix Ferreira encontrados e analisados durante o trabalho de Iniciação Científica são do final da década de 1870 até 1889, e, portanto, instigaram o interesse sobre a gravura nesse período, tendo como fio condutor a investigação mais profunda dos materiais produzidos por ele. Chamo atenção para o fato de que todos os textos de época apresentados no decorrer da dissertação tiveram seu português atualizado.

¹⁴ Estudando, por exemplo, além da bibliografia geral sobre gravura brasileira, também as reflexões sobre gravura de Walter Benjamin no ensaio “*A Obra de Arte na era da Reprodutibilidade Técnica*”. Também outros autores como Félix Bracquemond em *Écrits sur l'art*, e Charles Baudelaire cujo livro possui o mesmo título de Braquemond.

Nesse sentido, o terceiro capítulo pretende investigar a gravura no campo artístico a partir dos seus vínculos com as principais instituições de ensino da arte no Rio de Janeiro: a Academia Imperial de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios.

Félix Ferreira, como será apresentado, atuou ativamente em prol dessas duas instituições, pois confiava a elas o potencial para desenvolver as artes no país e então, desencadear seu conseqüente “progresso industrial”. Com relação às técnicas gráficas, ele sempre se posicionou para que seu ensino acontecesse no Liceu e não na Academia, visto que entendia a gravura como uma “arte industrial”, de modo que seria mais coerente que as aulas ocorressem na escola voltada aos ofícios, e não às “belas artes”.

Por fim, o último capítulo propõe-se a analisar o olhar crítico de Ferreira para as peças gráficas exibidas em algumas das exposições organizadas no final do Império. Levando em consideração que a gravura era para ele uma “arte industrial”, pretendo estudar o modo como ela era percebida em suas resenhas críticas sobre as exposições que visitava.

1. LIVRO BELAS ARTES ESTUDOS E APRECIACÕES

Antes de iniciar o primeiro capítulo de seu livro *Belas Artes: estudos e apreciações*, Félix Ferreira apresenta a seguinte nota:

Era nossa intenção adornar este volume de estampas que reproduzissem algumas obras dos mais festejados artistas brasileiros; baldados foram, porém, todos os nossos esforços - nada conseguimos.

Para gravura em pedra (*griché*), cuja execução tínhamos perfeitamente garantida por um gravador de primeira plana, faltaram-nos desenhistas bastante hábeis para fazer as cópias reduzidas com a precisa nitidez; para a madeira (xilogravura), lutamos com maiores dificuldades, pois nesse gênero de arte industrial estamos ainda em plena infância.

Recorrendo à fotografia, não fomos mais felizes, além de pouco satisfatória o preço é excessivo. Quanto à fotogravura, hoje tão vulgar e aperfeiçoada até em Portugal, só a Tipografia Nacional possui uma máquina excelente, mas... não tem quem saiba manejar. É sabido como nesse estabelecimento estão em atraso as artes gráficas.

De outros processos que procuramos lançar mão, obtivemos tão maus resultados que preferimos dar ao livro sem estampas, tanto mais que não sai ele de todo desadornado, desde que à gentileza do insigne artista, o Sr. Leopoldo Heck, deve o autor a primorosa gravura da capa.

O que havíamos de despendar com maus desenhos, aplicamos à impressão do volume que tem mais cem páginas além das prometidas às pessoas que dignaram de assinar esta publicação, e às quais desde já aqui protestamos o nosso eterno reconhecimento. (FERREIRA, 2012, p.48)

Esta nota introdutória não poderia passar despercebida, pois é emblemática para este estudo. Ela apresenta-se como uma espécie de súmula dos elementos interessantes para se ensinar a pesquisa acerca da gravura brasileira do período, a partir dos textos críticos do autor.

Destacam-se nela alguns pontos centrais do pensamento crítico de Félix Ferreira que serão abordados no decorrer de *Belas Artes: estudos e apreciações*.

O autor, logo de início, demonstra sua preocupação em explicar ao leitor as razões pelas quais não conseguiu concretizar seu objetivo de publicar um livro de arte ilustrado que reproduzisse as obras de artistas brasileiros.

Ao adentrar o livro de Ferreira, nota-se sua forte preocupação com a divulgação das “belas artes” para um público maior, e a defesa da democratização do ensino da arte, que segundo ele, era fundamental para o “progresso industrial” do país.

Comenta Tadeu Chiarelli sobre a produção de Ferreira:

O que mais chama atenção em seus escritos é seu engajamento em questões ligadas à democratização do ensino no Rio de Janeiro – notadamente via a

proliferação da imagem técnica para toda população – e, em particular, com o ensino profissionalizante na área das “artes aplicadas”.

Em seus textos, são constantes as preocupações com o problema da popularização do ensino da arte, com a resolução da dicotomia arte-técnica no Brasil e com o problema da divulgação das obras de arte para um público mais amplo – assuntos que servirão para individualizar sua contribuição para os campos da história da crítica e da história da arte no país (CHIARELLI, 2012, p. 11).

Dessa maneira, a preocupação que Félix Ferreira expressa naquela nota introdutória traz um ponto fundamental a ser desenvolvido no decorrer deste estudo: a forte ligação, na crítica deste autor, entre a gravura e seu projeto de divulgação das obras de arte para um público mais amplo.

Do mesmo modo, aquele excerto antecipa outras questões desenvolvidas no decorrer do livro e que acabaram também conduzindo esta pesquisa. Refiro-me à falta de mão de obra especializada nas diversas técnicas gráficas, denunciada por Ferreira, bem como a carência do ensino técnico para gravadores, desenhistas e copistas hábeis para reproduzirem obras de arte. Todos esses temas são recorrentes nos textos do autor estudado.

Observa-se igualmente naquele breve trecho, que Ferreira apresenta uma síntese das principais tecnologias utilizadas no decorrer do século XIX para a reprodução de imagens no Brasil, citando até mesmo as mais recentes como a fotografia e a fotogravura. Ao justificar a impossibilidade de publicar seu livro com estampas, acaba por expor, resumidamente, a situação em que se encontravam as principais técnicas gráficas utilizadas na década de 1880.

Primeiramente, cita a litografia, destacando a carência de desenhistas “bastante hábeis para fazer as cópias reduzidas com a precisa nitidez”; depois se refere à xilografia, denunciando a falta de mão de obra especializada nessa técnica e aponta que “nesse gênero de arte industrial estamos ainda em plena infância”; então, em relação à fotografia, reclama ser pouco satisfatória e de alto custo; e por fim menciona a fotogravura comparando com a situação de Portugal, onde a técnica já se encontrava melhor divulgada. No Brasil apenas a Tipografia Nacional possuía uma máquina, mas carecia de mão de obra que soubesse como manuseá-la e acrescenta que “é sabido como nesse estabelecimento estão em atraso as artes gráficas”.

Durante a pesquisa observou-se que Félix Ferreira esteve muito voltado à defesa do ensino da gravura no Rio de Janeiro, sendo a xilogravura a técnica que mais o mobilizava. Isso fica claro no livro, mas também em outros de seus escritos, em que Ferreira expressa

serem necessárias aulas dedicadas ao ensino dessa técnica no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Naquela nota inicial o autor levanta outro dado relevante para o estudo da gravura: ao posicionar a xilogravura no universo das “artes industriais” estabelece, então, uma diferença entre as “belas artes” e as “artes industriais”, questão que será melhor explorada no decorrer de seu livro e mesmo em outros de seus textos.

Outra questão relevante, subjacente àquele excerto, é a preocupação do autor com as discussões em torno da “vulgarização” de uma arte nacional. Ali, Ferreira relata que sua intenção era apresentar, junto com o texto do livro, estampas das obras dos “mais festejados artistas brasileiros”.

Entretanto, a primeira parte de *Belas Artes: estudos e apreciações* é composta por um texto relativo à história da arte universal. Priorizar, mesmo que idealmente, a publicação de imagens de artistas brasileiros, em um livro que também tratava da arte internacional, significa que talvez um dos principais objetivos do livro fosse a necessidade de divulgar a criação artística brasileira visando a constituição de uma arte nacional.

Os discursos acerca da constituição de uma arte nacional estão presentes na crítica do século XIX, sendo abordada por vários autores do período. É o caso, por exemplo, de Gonzaga Duque (1863-1911), que também desenvolve estudos sobre o tema em seu livro, *Arte brasileira*, publicado em 1888. Nesse mesmo sentido, cita-se Araújo Porto Alegre (1806 – 1879), pintor, arquiteto, crítico, historiador de arte e escritor, que foi professor e diretor (1854-1857) da Academia Imperial de Belas Artes e membro do Instituto Histórico Geográfico¹⁵, escrevendo artigos sobre o assunto da arte nacional, inclusive para a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. O artista e escritor Ângelo Agostini (1843-1910) abordou o assunto da arte nacional em seus artigos em diversos periódicos, entre eles, a *Revista Ilustrada*.

¹⁵ Essas duas instituições, a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico Geográfico tiveram papel preponderante na formulação de uma identidade nacional:

A Academia Imperial de Belas Artes foi fundada em 1826 em decorrência da chegada da “missão de artistas franceses” ao país dez anos antes. Inaugurou oficialmente o ensino artístico no Brasil pautado nos moldes das academias europeias. A Academia de Belas Artes teve um papel significativo nas discussões envolvendo a criação de uma arte nacional. O terceiro capítulo desenvolverá o tema sobre a Academia Imperial de Belas Artes. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) foi “fundado em 1839, era composto por um seletivo grupo do círculo do imperador. Tendo como modelo o *Institut Historique* francês, o IHGB assumiu a missão reservada aos estabelecimentos do gênero: a produção de um saber oficial, a construção de uma história nacional, uma árvore genealógica que relacionasse nomes e acontecimentos e permitisse compor um passado comum para esse império imenso e desigual.” PICOLLI, 2014

A questão da nacionalidade na arte é fundamental para se estabelecer um estudo sobre a gravura a partir da crítica de Félix Ferreira.

Percebe-se, por meio de uma análise mais detalhada, portanto, que aquela pequena nota, apresentada no início do livro *Belas Artes*, sintetiza vários elementos relevantes a respeito da gravura oitocentista que estarão presentes no decorrer do livro de Ferreira bem como ao longo de toda sua produção textual.

Iniciar o trabalho tomando como base aquele excerto introdutório também vem ao encontro do método adotado para este trabalho, que privilegia o embate direto com a obra de Félix Ferreira.

O livro *Belas Artes estudos e apreciações*, como já exposto, foi objeto da Iniciação Científica e, portanto, muito analisado, de forma que se tornou um importante referencial teórico desta dissertação. Todos os materiais utilizados no decorrer do processo de pesquisa mantinham uma constante dialética com o livro *Belas Artes*. Foi a partir do trabalho com o livro que possibilitou o encontro de outros textos de Ferreira intrínsecos ao desenvolvimento desta análise.

Assim, faz-se necessária uma primeira apresentação de *Belas Artes: estudos e apreciações*, extraindo-lhe suas principais questões. Também nesse momento, pretende-se apresentar de forma sucinta outros materiais de autoria de Félix Ferreira para, então, nos capítulos seguintes, enfatizar as questões referentes à gravura.

Este capítulo, portanto, propõe-se a apresentar a produção crítica e literária de Félix Ferreira, um contato inicial com seus escritos, trazendo questões que o acompanharam no decorrer de sua trajetória como autor de livros didáticos, romances, peças teatrais, poesias, guias de viagem e artigos publicados nos mais variados periódicos.

*

Belas Artes: estudos e apreciações é composto por dois grandes segmentos. O primeiro – *Estudo histórico* – é subdividido em quatro partes: *Origem e desenvolvimento*; *Transformação e florescimento*; *Grandeza e decadência* e *Renascimento – Arte Moderna*. Nesses tópicos, Félix Ferreira apresenta um amplo panorama do desenvolvimento da arte, expondo por meio de uma visão linear e evolutiva, característica da historiografia de sua época, um estudo da arte desde o que ele considera sua origem, no período pré-histórico,

passando pelo oriente (Egito, Índia, China, Japão...), pelo ocidente, com a arte clássica grega, arte romana, medieval, pelo Renascimento e, enfim, chegando ao século XVIII-XIX que ele denominou de período da Arte moderna.

Comenta Tadeu Chiarelli que:

Essa longa parte inicial parece ter tido dois propósitos na economia geral do livro: em primeiro lugar, introduzir o leitor brasileiro ao legado anterior da arte “universal”, familiarizando-o com os períodos da história da arte. Todo esse esforço tinha como segundo propósito inserir a produção artística brasileira do século XIX dentro desse contexto mais amplo, integrando obras e artistas locais à tradição forjada pela história da arte que se consolidava no século XIX, entendida como fenômeno universal. Com esse procedimento o autor parecia acreditar poder inserir o leitor no debate público sobre a arte do período (CHIARELLI, 2012, p.15).

Assim, na segunda parte do livro - *Pequenas exposições; A exposição Geral de 1884 e Perfil Artístico Bethencourt da Silva* - Félix Ferreira insere no texto a produção artística brasileira se dedicando à discussão de exposições, obras e artistas de sua época. Descreve as exposições ocorridas no Liceu de Artes e Ofícios de 1882 e 1883 e sobre a Exposição Geral de 1884, realizada na Academia Imperial de Belas Artes; também aprofunda a análise acerca de alguns artistas como Almeida Júnior, Arsênio da Silva, Aurélio de Figueiredo, Firmino Monteiro, Victor Meirelles e Bethencourt da Silva.

Nesses tópicos, Ferreira demonstra grande atenção ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Quando comenta sobre a primeira exposição ocorrida no Liceu, em 1882, relata a situação da instituição criada pela Sociedade Propagadora de Belas Artes e opina sobre as inclusões que, a seu ver, deveriam ocorrer no programa do Liceu, como as aulas de xilogravura, bem como a valorização das “artes industriais”. Manifesta-se, ainda sobre a carência de incentivos estatais à instituição e a importância de se investir na arte.

Nessa parte do livro fica evidente também a preocupação de Félix Ferreira com a afirmação de uma arte nacional que auxiliasse na construção de uma identidade brasileira. Isso pode ser observado, por exemplo, no seguinte trecho:

A Sociedade Propagadora de Belas Artes decreta a reforma que deve mudar a face da sociedade moral, dando-lhe um cunho de nacionalidade e libertando-a da contingência estrangeira, que lhe impõe usos e costumes tão contrários ao clima e aspirações do país (FERREIRA, 2012, p.113).

Propõe, então, a valorização da pintura de paisagem e de gênero em detrimento da pintura histórica que, até então, ocupava o topo na hierarquia das temáticas pictóricas. Defendia que, por meio das representações da paisagem, dos tipos e costumes brasileiros, residia um importante instrumento para a “instrução” do povo e criação de uma identidade nacional:

Mas, ao passo que a pintura histórica de batalhas vai decaindo do gosto do público, os quadros de gênero e os de paisagem vão subindo de apreço. A paisagem, os usos e costumes nacionais, são minas inexploradas, que os nossos artistas estão deixando em criminoso abandono, para esgotarem a inspiração nas grandes telas históricas, que não compensam nem moralmente nem materialmente tantos e tão aturados trabalhos para conseguir um desses quadros (FERREIRA, 2012, p.198).

*

Analisando o livro, *Belas Artes: estudos e apreciações*, fica evidente o cuidado do autor com as questões ligadas à democratização do ensino no Rio de Janeiro e, dentro desse contexto, o ensino profissionalizante aplicado às artes.

Durante a Iniciação Científica esses pontos foram aprofundados e, desenvolveu-se, então, o interesse sobre as questões relacionadas às “artes aplicadas” presentes na obra de Félix Ferreira.

Na primeira parte do livro, quando Félix Ferreira inicia sua construção da história da arte, empregando uma visão evolucionista acerca do “desenvolvimento” através dos tempos, apesar da ênfase no que ele denomina “belas artes”, já é possível notar referências à aplicação das artes aos ofícios e também à importância da propagação do ensino artístico. É interessante observar nesse segmento, a atenção que o autor confere à relação entre teoria e prática, e a ênfase dada ao ensino da arte. A princípio, cita a formação das escolas artísticas na Grécia antiga, como também a forte ligação dos romanos com a prática, as oficinas de Cluny¹⁶, as oficinas italianas no Renascimento e finaliza a primeira parte do livro analisando a produção artística francesa, elogiando o seu vínculo com as “artes industriais” e o ensino da arte para o

¹⁶ Tanto no livro *Belas Artes* como no seu *Estudo Histórico* sobre o Liceu de Artes e Ofícios Félix Ferreira faz elogios e demonstra a importância das oficinas, citando as de Cluny como bons exemplos: “(...) as célebres oficinas de Cluny são tão afamadas pelos seus admiráveis produtos como pela educação artística que dá aos seus aprendizes.” FERREIRA, 1881a.

“A Igreja que hoje procura reivindicar para si as glórias da abadia de Cluny, ergueu-se então despeitada contra aquele grupo de monges artistas, acoimando-os de ímpios (...) mas, como as abadias eram completamente independentes da jurisdição dos bispos, a de Cluny prosseguia desassombrada em sua regeneração artística.” FERREIRA, 2012.

povo. É significativo Félix Ferreira terminar esse segmento tecendo elogios ao “desenvolvimento” artístico na França e seu incentivo à indústria por meio da arte, como pode ser observado no seguinte trecho:

O ensino do desenho derramado pelo povo operou uma completa transformação na indústria. As manufaturas e artefatos franceses elevaram-se a tal altura, que ainda hoje não pôde ser vencida pelos mais adiantados competidores... Com a vulgarização do desenho, a educação das classes operárias, a organização dos museus, repletos de tudo quanto de belo tem produzido o engenho humano, as artes industriais na França se apuraram (FERREIRA, 2012, p.111).

Após essa primeira exposição sobre a história da arte, ele inicia a segunda parte de seu livro, apresentando o Liceu de Artes e Ofícios e expõe sua preocupação para esta ser uma escola caracterizada pelo ensino “artístico-industrial”. Nesse momento queixa-se da falta de oficinas no Liceu dizendo ser esta a parte mais importante para a instituição.

Ferreira, ao finalizar a primeira parte do livro, tecendo considerações a respeito da indústria francesa e sua ligação com a arte e então, iniciar o segundo segmento, logo apresentando o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, estabelece uma conexão interessante entre esses dois segmentos do livro. O autor parece, assim, conferir destaque ao ensino e às “artes industriais”, aspecto curioso para o primeiro livro sobre história da arte publicado no país.

O já referido livro de Gonzaga Duque, *A arte brasileira*, publicado três anos depois de *Belas Artes*, centra sua análise especificamente nas “belas artes”. Duque, que se consagrou com seus escritos sobre arte no final do século XIX e início do XX, possui uma visão crítica mais especializada sobre o assunto, dedicando-se majoritariamente aos temas artísticos. Já para Ferreira a arte surge em meio aos vários outros assuntos de seu interesse, mesmo que, como será visto, possui um papel preponderante para a compreensão de sua posição frente aos problemas do país.

Sabe-se, hoje, que alguns textos do livro de Ferreira já haviam sido publicados anteriormente como artigos em periódicos. É o caso do capítulo *A Exposição geral de 1884*, apresentado no jornal *Brazil* (Rio de Janeiro -1883-1885)¹⁷.

¹⁷ Sobre o assunto Rosângela de Jesus comenta que o jornal *Brazil* criado em 1884: “possuía quatro páginas e sempre trazia comentários sobre as atividades culturais do Rio de Janeiro. Teve entre seus colaboradores Gonzaga Duque Estrada. Os artigos de Félix Ferreira foram publicados em dez números, sempre na primeira

Ao se confrontar *Belas Artes: estudos e apreciações* com outros textos do autor, percebe-se que, a partir do livro, é possível extrair tópicos que são recorrentes em toda sua produção crítica.

A seguir realizo uma apresentação de outros trabalhos de Félix Ferreira para, assim, introduzir sua produção crítica.

*

Observando a produção textual de Félix Ferreira percebe-se que ele publicou uma quantidade significativa de artigos e livros dedicados ao Liceu¹⁸, o que demonstra o quanto esteve envolvido com as questões relativas ao ensino técnico profissionalizante no Rio de Janeiro. Em 1882, aceita o convite do diretor daquela instituição, Bethencourt da Silva, para fazer parte da comissão encarregada de promover os meios necessários à criação e manutenção de novas aulas para a escola, foi colaborador, auxiliando financeiramente o Liceu e, ainda, foi nomeado duas vezes para o cargo de Segundo Secretário da Sociedade Propagadora de Belas Artes, associação mantenedora daquela instituição de ensino profissionalizante.

Álvaro Paes de Barros em seu livro *O Liceu de Artes e Ofícios e o seu Fundador* apresenta um histórico sobre o Liceu, descrevendo a trajetória da instituição e realizando um amplo levantamento sobre as funções e as pessoas que fizeram parte dela. No livro, Félix Ferreira é descrito como um importante propagandista da escola já que foi um dos autores que mais escreveu sobre ela (BARROS, 1956).

Com o arquiteto e fundador do Liceu de Artes e Ofícios, Bethencourt da Silva, Félix Ferreira estabeleceu um profícuo contato. A ele dedicou parte dos temas de seus textos, como é o caso do livro, *Perfil artístico: Bethencourt*, publicado em 1876, ilustrado com fotografias, o que era uma prática pouco comum para a época¹⁹.

A temática do ensino artístico e técnico surge também atrelada a outros assuntos amplamente abordados por Ferreira como, por exemplo, a educação da mulher. Sobre o

página na coluna “folhetim”. Seu conteúdo não difere em nada daquele do livro, respeitando inclusive a mesma separação, I a X, proposta no livro.” JESUS, 2010.

¹⁸ Sobre os artigos ver em anexo a *Cronologia Félix Ferreira*. (ANEXO I).

¹⁹ Também o segmento final de *Belas Artes: estudos e apreciações* possui o mesmo título do livro de 1876. Nele, Ferreira tece considerações sobre alguns trabalhos produzidos por Silva, como a Escola Santa Rita, Escola da Glória e as reformas no Externato D. Pedro II. Destaca o Liceu como a principal obra de Bethencourt da Silva, por conta do papel que desempenha para o ensino artístico e formação técnica no Brasil.

assunto, ele publica livros e artigos em que estimula o ensino do desenho para as mulheres²⁰. Defende que o trabalho da mulher na indústria, como comenta para o periódico *Ciência para o povo*, já acontecia na Europa e nos Estados Unidos. Menciona a necessidade de preparar a mulher para que possa atuar em algumas áreas do magistério e atividades filantrópicas. Nesse artigo comenta algumas profissões que, segundo ele, poderiam ser exercidas pelas mulheres inserindo, entre elas, os “desenhos para a litografia e gravura em madeira”²¹.

Nota-se da mesma forma, uma recorrência de textos de Ferreira sobre instituições de ensino. Além de escrever sobre a Academia de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios escreve também sobre o Instituto Abílio e o Colégio Menezes Vieira²².

É na imprensa periódica onde se encontra a maior parte de sua produção crítica. Sabe-se que Ferreira, como informa-nos Miranda de Azevedo, foi assíduo colaborador de quase todas as revistas de sua época, tendo sido fundador de algumas que tiveram “vida efêmera” como *A Ideia* (AZEVEDO, 1898). Como será visto, foi um grande incentivador dos periódicos ilustrados, sendo mesmo editor de alguns deles²³.

Alguns de seus artigos foram também publicados em livro, é o caso do texto, *A Exposição de historia do Brazil effectuada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em dezembro de 1881 / Notas bibliographicas de Felix Ferreira. Reproduzidas dos editoriaes do Cruzeiro* (FERREIRA, 1882b). Nele, o autor relata a exposição de estampas que ocorreu na Biblioteca Nacional em 1881.

Ao final do trabalho apresenta-se, em anexo, uma nota cronológica de Felix Ferreira. Nela é realizada uma apresentação de todas as obras de Félix Ferreira localizadas durante a pesquisa.

*

²⁰ FERREIRA, Félix – *Polyanthea Commemorativa da Inauguração das Aulas para o sexo feminino do Imperial Lycêo de Artes e Officios* – Rio de Janeiro, 1881a. Ver cronologia em anexo.

²¹ FERREIRA, Félix – *O Lyceo de Artes e Officios e as aulas para o sexo feminino – Sciencia para o povo*, Rio de Janeiro, 1881.

²² *O Instituto Abilio : methodo, collegios e compendios, noticia e apreciações* (FERREIRA, 1885) e *O Colégio Menezes Vieira na exposição pedagógica do Rio de Janeiro* (FERREIRA, 1887).

²³ Alguns periódicos em que Ferreira atuou são: *Imprensa Industrial* (Rio de Janeiro, 1876); *A nação* (Rio de Janeiro, 1872-1876); *A Vida Fluminense* (Rio de Janeiro, 1868-1874); *Diario de Noticias* (RJ -1870 -72); *Diário do Rio de Janeiro* (RJ-1860 – 1878); *Rua do Ouvidor* (RJ-1898); *Gazeta de Notícias*; *O País*; e *Jornal do comercio, Brazil* (RJ-183-1885); *Brazil Illustrado*(RJ -1887); *Sciencia para o povo*(RJ -1881); *O Guarany* (RJ-1871). Ver cronologia em anexo.

Analisando a bibliografia produzida por Félix Ferreira percebe-se seu interesse por questões relacionadas ao que ele chama de “Instrução Pública”. Escreve de forma intensa sobre assuntos que considera essenciais para auxiliá-lo nessa finalidade. Dentro desse escopo, aborda temas diversos como arte, arquitetura, geografia, história, ciências naturais e medicina. A arte, bem como a educação artística, são, como já citado anteriormente, encaradas como “elementos fundamentais da nação e de seu progresso”²⁴, portanto adquirem uma posição de destaque em seu engajamento relacionado às questões educativas.

Nas notas publicadas nos periódicos em decorrência do falecimento de Félix Ferreira em outubro de 1898, frequentemente ele é lembrado por sua forte ligação com a imprensa e por seus propósitos relacionados à “Instrução pública”:

(...) Desde muito novo se dedicou à imprensa e colaborou em grande número de jornais, quer literários, quer políticos. Muito dedicado às coisas de instrução prestou relevantes serviços ao Liceu de Artes e Ofícios e deixa vários livros escolares e publicações literárias²⁵.

Nesse sentido, Tadeu Chiarelli acredita que a melhor estratégia para pensar a contribuição de Félix Ferreira é entendê-lo como “publicista”:

(...) um intelectual, típico do século XIX, voltado ao debate e aos assuntos de interesse público. Em seu caso, a popularização do ensino da arte, a divulgação de obras artísticas a partir do enlace entre arte e técnica, a questão do urbanismo e da arquitetura etc. eram assuntos que deveriam interessar a todos aqueles preocupados com as transformações necessárias à sociedade brasileira. E, dentro desse universo, o problema da identidade nacional da arte no Brasil era mais um assunto de interesse público a tornar ainda mais complexo o debate que o autor se propunha travar (CHIARELLI, 2012, p.12).

O envolvimento de Félix Ferreira para o desenvolvimento das técnicas de reprodução de imagens, a xilografia, litografia, fotografia e etc. surgem atreladas a esses variados assuntos de interesse público.

²⁴ O tema será desenvolvido.

²⁵ Nota de Falecimento Félix Ferreira - “Gazeta de Notícias” – Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1898.

2. FÉLIX FERREIRA E A IMPRENSA: considerações sobre as atividades gráficas no Brasil.

No jornal *O Guarany*, que circulou no Rio de Janeiro em 1871, em meio aos artigos, surge um anúncio a respeito de um estabelecimento gerenciado por Félix Ferreira, a *Tipografia e Litografia imparcial de Félix Ferreira & Companhia*:

Montado em uma casa digna de ver-se, este estabelecimento que rivaliza com os principais de igual gênero nesta corte, acha-se em condições de executar qualquer trabalho de tipografia e litografia com toda perfeição e nitidez por preços muito mais razoáveis que em qualquer outra parte. O mesmo estabelecimento encarrega-se da impressão revisão e brochura de jornais, revistas e obras cujos autores não possam ou não queiram ocupar-se com essas miudezas; da redação e da tradução em português, francês, inglês e alemão, de circulares, faturas, memórias, etc. Os proprietários dessas oficinas além da modicidade do preço e perfeição artística garantem a mais rigorosa pontualidade em seus contratos, por mais onerosos que sejam, pois para isso dispõem de um habilíssimo pessoal, das mais aperfeiçoadas máquinas modernas, papel, tinta, tipos diretamente importados dos mais acreditados fabricantes na Europa e na América.²⁶

Félix Ferreira, além de ativo jornalista e escritor, dedicou-se à atividade de editor, e como pode ser constatado pelo anúncio, administrou também uma oficina tipográfica e litográfica. O anúncio revela outra faceta de Ferreira ligada à produção do livro: a fabricação, edição e o comércio. Além de autor, Ferreira vivenciou outras etapas que envolvem a produção dos livros e periódicos.

Em seu estabelecimento imprimiu muitas obras, algumas de autoria própria, outras de escritores e intelectuais com os quais mantinha convívio, entre eles José de Alencar (1829-1877) que teve algumas de suas obras, como *O Tronco do Ipê*, impressa em 1871 pela *Typographia, Litographia Imparcial de Félix Ferreira & Comp*²⁷.

O periódico que publicou esse anúncio também foi impresso pela Oficina. Trata-se de uma folha ilustrada com litografias cujas temáticas tratavam, sobretudo, de artes visuais,

²⁶ *O Guarany: folha ilustrada, literária, noticiosa e crítica*. Rio de Janeiro; 1871.

²⁷ Félix Ferreira não apenas estabeleceu contato com José de Alencar, produzindo com ele o jornal *O Protesto* em 1877, e publicando seus trabalhos, como também Alencar e suas obras foram várias vezes assuntos dos artigos de Ferreira. Um exemplo é o próprio periódico citado, *O Guarany*, que apresenta vários textos sobre o escritor.

arquitetura, música e literatura. Possui vários artigos de Ferreira, que foi também o editor, abordando os mais diversos temas de interesse público.

Com relação à sua atividade de editor, ele comenta sobre as dificuldades que teve para encontrar editores que publicassem algumas de suas obras, razão para dar início a seu interesse por essa atividade. No prefácio de seu livro sobre a exposição de estampas que ocorreu em 1881 na Biblioteca Nacional, relata que não conseguindo nenhum editor para a publicação de seu *Dicionário Bibliográfico* sobre as obras relativas ao Brasil, impressas desde o século XVI até o XIX, optou então por, “publicá-lo aos fascículos; uma vez que já me habituei a ser editor de minhas próprias e pequenas produções”²⁸ (FERREIRA, 1882b).

Os impressos, sobretudo os ilustrados, são vistos por Ferreira como ferramentas fundamentais para concretizar seus anseios relacionados à “Instrução Pública”. Ao escrever sobre o norte-americano Benjamim Franklin, aponta que ele também havia atuado como tipógrafo e expõe o quanto essa profissão e os livros foram fundamentais para sua formação e descobertas:

Aprendeu diversos ofícios, fixando-se afinal no de tipógrafo nessa modesta profissão conseguiu fazer fortuna e instruir-se a ponto de escrever algumas obras de muito merecimento literário e filosófico, e, o que é mais, o descobrimento de certas leis da eletricidade para inventar o para-raios.
(...) Onde foi ele buscar todas essas qualidades? Aos livros que foram seus únicos mestres, graças ao seu bom senso que foi seu único Guia (FERREIRA, 1881b).

Ao observar os títulos das obras de Félix Ferreira é interessante notar que muitos são descritivos e já expressam diretamente as suas finalidades educativas, de “instrução pública”. Como é o caso da coletânea *Seleta de Autores Clássicos* publicada em 1870, em que edita obras de Luís de Camões (1524-1580), Padre Antônio Viera (1608- 1697), Diogo Bernardes (1520-1605), Almeida Garret (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877). Autores considerados, por Ferreira, elementares para o ensino nas escolas²⁹.

²⁸Miranda Azevedo comenta que Ferreira produziu também um *Ensaio de uma bibliografia brasileira* mas que nunca foi publicado. O editor B. I. Garnier chegou a negociar a publicação, mas não concluiu. AZEVEDO, 1898.

²⁹ O trecho a seguir ilustra o fato:

“Entre outras obras que nos faltam, e temos em vista dar à publicidade para completar a nossa coleção de livros elementares – A ESCOLA - tornava-se cada dia mais urgente uma Seleta para exercício de leitura e análise gramatical, que repetida e insistentemente estava sendo reclamada pelos Srs. Diretores de colégios e Professores, que nos fazem a honra de dar preferência aos nossos compêndios. Preenchemos hoje essa lacuna, como contamos preencher em breve tempo as demais, editando esta Seleta de autores, adotados pelo novo Programa de Instrução Pública (...)”

Da mesma forma que os livros, os periódicos, sobretudo os ilustrados, são vistos pelo autor como ferramentas importantes para atingir seus objetivos relacionados à “Instrução Pública”. Tal fato pode ser constatado no seguinte trecho extraído do periódico *Ciência para o Povo*:

Temos fé que *Sciencia para o povo* virá ainda prestar bons serviços à instrução; pois poderá por ao alcance de todos e em linguagem vulgar, muitas obras que só se encontram em edições de luxo ou por preços muito elevados (...) Apelando para aqueles que amam e se interessam pelo progresso do país esperamos merecer todo o auxilio de que carecemos para elevar esta empresa à altura que aspiramos (FERREIRA, 1881b).

Verifica-se, portanto, a ligação que o autor estabelece entre o progresso do país e a “instrução popular”. A palavra impressa e a imagem gravada circulando por meio dos periódicos e livros são, para ele, elementos intrínsecos a um projeto de instrução popular³⁰.

O anúncio sobre o estabelecimento tipográfico de Ferreira apresenta também a informação de que os proprietários das oficinas garantem “a modicidade do preço e perfeição artística”, dois pontos defendidos por Félix Ferreira em suas críticas. No fragmento extraído de *Ciência para o povo* defende: “O que nos falta, pois são livros instrutivos, ilustrados, e postos ao alcance dos menos favorecidos de fortuna”. Em 1881, cria a coleção *Biblioteca para todos* cuja proposta era publicar livros dos mais diversos autores a preços módicos. Para essa coleção dedica dois livros ao Liceu de Artes e Ofícios³¹.

A crítica reconheceu essa iniciativa de Ferreira. Não eram raros, nas revistas e jornais da época, os anúncios elogiando os preços módicos de seus produtos e os serviços prestados para a “instrução popular”. Sua *Biblioteca para todos* e os livros publicados a preços mais acessíveis também foram bastante destacados nas notas em sua homenagem à época de seu

Esse é um dos exemplos de trecho que ilustra o engajamento de Ferreira com relação à “instrução pública”. É comum nos prefácios de seus livros, sobretudo aqueles com finalidades didáticas concretas, o autor mencionar sua intenção instrutiva.

No mesmo sentido também publica *Methodo Popular* (1879) sobre o ensino da língua francesa e produz a *Cartilha infantil: simples methodo para aprender a ler* que nunca chegou a ser publicado. O livro *Noções da Vida Prática: livro de leitura para escolas e de conhecimentos para o povo* (livro ilustrado com 200 estampas) foi utilizado no ensino primário dos meninos assim como *Noções da Vida Doméstica para o Uso das Escolas Brasileiras do Sexo Feminino* também foi destinado para o uso nas escolas primárias para as meninas e posteriormente, foi empregado também nas aulas para as mulheres realizadas no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, inauguradas em 1881.

³⁰ A imagem adquiria, nesse momento, um papel significativo dentro de um projeto com finalidades educativas levando em consideração que o índice de alfabetização brasileiro no final do século XIX girava em torno de 16%. CARDOSO, 2005

³¹ São eles *A Imprensa e o Liceu de Artes e Ofícios* e *O Liceu de Artes e Ofícios e as Aulas para o sexo feminino*.

falecimento. Entretanto, também críticas negativas foram lançadas ao empreendimento de Ferreira. Em 1873, o periódico *O Mosquito* publica uma crítica assinada por Bob, questionando o baixo custo da assinatura da publicação *Biblioteca das Famílias* de Ferreira sugerindo que fosse impressa em papel contrabandeado, uma vez que considerava incongruente o baixo valor cobrado por Ferreira em contraste ao alto preço do papel naquele período³². Ferreira rebate a crítica argumentando que já contava com um número de assinantes suficiente para arcar com suas despesas e propor obras mais baratas. Esse episódio reforça ainda mais o posicionamento de Ferreira com relação à produção de obras mais acessíveis que o auxiliasse em projetos culturais e educacionais voltados para a sociedade brasileira.

Ainda analisando aquele anúncio sobre a oficina de Felix Ferreira em *O Guarany*, percebe-se a necessidade do estabelecimento demonstrar-se atento aos preparos técnicos, tanto em relação à mão de obra que conta com um “habilíssimo pessoal”, como também em relação à tecnologia empregada que utiliza as “mais aperfeiçoadas máquinas modernas, papel, tinta, tipos diretamente importados dos mais creditados fabricantes na Europa e na América”. Essa observação demonstra que o estabelecimento estava atento às inovações técnicas, mas ao mesmo tempo demonstra igualmente que para estar atualizado era necessário importar as máquinas e os outros materiais estrangeiros.

O atraso das atividades gráficas no Brasil é encarado por Félix Ferreira como um grave problema desencadeado pelas poucas oficinas existentes no país. E ele defende como uma forma de superação desse problema o ensino da gravura no Liceu de Artes e Ofícios.

Félix Ferreira dedicou-se amplamente à defesa do ensino das atividades gráficas no Brasil, sobretudo a xilogravura, apesar de que sua oficina tipográfica, em 1871, publicava obras ilustradas com litografias, que eram muito mais comuns de se encontrar do que os impressos xilogravados. Para se compreender as razões de Ferreira sobre o incentivo à formação de mão de obra que utilizasse a técnica da gravura em madeira e também outras questões relativas ao estudo da gravura presentes em seus textos, se faz necessário um estudo anterior sobre a gravura no país.

³² Laurence Hallwell em seu estudo *O Livro no Brasil* afirma que o papel utilizado para as impressões eram de valor elevado, geralmente importados, uma vez que existiam poucas fábricas que produziam papel no país HALLWELL, 2012.

A seguir, o que se pretende é apresentar alguns elementos a fim de se ensejar uma compreensão histórica, contextual acerca da gravura no Brasil. A intenção é resgatar, ainda que de forma breve, as características que marcaram o início oficial da gravura no país. Frente à constatação de uma escassez bibliográfica sobre a gravura brasileira oitocentista, pretende-se com essa apresentação poder, além de oferecer o subsídio necessário para se desenvolver o estudo proposto, também contribuir para preencher parte dessa lacuna bibliográfica.

*

No Brasil, uma sistematização da prática da gravura ocorre apenas a partir da instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro em 1808. Até então, a postura protecionista de Portugal em relação às suas colônias dificultava qualquer oportunidade de desenvolvimento das atividades gráficas.

No decorrer do período colonial, os livros, assim como os impressos em geral, eram vistos com grande desconfiança pela Coroa e aceitáveis somente nas mãos dos jesuítas (SANTOS, 2008).

Apesar de terem ocorrido atividades gráficas anteriores a 1808, torna-se árdua uma tarefa de mapeamento e realização de estudos sobre elas, uma vez que se configuram em iniciativas isoladas, consideradas clandestinas (FERREIRA, 1994).

Embora houvesse tentativas de realização e divulgação de impressos na colônia, essas eram sempre reprimidas e a imagem, bem como a palavra impressa, consideradas crime. É o caso da tipografia de Isidoro da Fonseca³³ fechada em 1747, no Rio de Janeiro, e muito enfatizada pela bibliografia sobre a história da gravura no Brasil, por ser considerada uma das primeiras tipografias instaladas no país³⁴, de onde saíram os primeiros livros impressos. Já em 1888, é reconhecida a importância da oficina de Isidoro da Fonseca pelo crítico Gonzaga-Duque em seu livro *Arte Brasileira*. Segundo esse autor, o fechamento do estabelecimento de Fonseca aponta para o cerceamento do desenvolvimento da imprensa brasileira impedindo a

³³ Em 1747, chegou ao Brasil Antonio Isidoro da Fonseca, impressor de Lisboa, responsável pela criação, no Rio de Janeiro, de uma oficina tipográfica da qual saíram, algumas obras, dentre elas, a *Relação da entrada que fez o Excelentíssimo, e Reverendíssimo Senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheiro, Bispo do Rio de Janeiro...* considerado um dos primeiros livros impressos em território brasileiro. Esse livro foi publicado pouco tempo antes do estabelecimento de Fonseca ser fechado, e ter “seus bens sequestrados e queimados e de, então, ser deportado para Lisboa, por ordem régia” ANDRADE, 2004, p.2.

³⁴ Werneck Sodré em, *História da Imprensa no Brasil*, cita uma tipografia, em 1706, no Recife “para impressão de letras de santos e orações devotas” SODRÉ, 1998, p.16.

vulgarização das ideias³⁵. Também Félix Ferreira reconhece todo o “valor bibliográfico” dos documentos impressos pela oficina de Fonseca uma vez que foram “impressas na primeira Tipografia que funcionou no Brasil” (FERREIRA, 1882).

Segundo a pesquisadora Renata Santos, para “Portugal, a preocupação era manter o controle sobre suas colônias, principalmente após os exemplos revolucionários da França e dos Estados Unidos” (SANTOS 2008).

Uma das estratégias para manter esse controle e, ao mesmo tempo, promover uma política de integração entre metrópole e colônia foi a fundação, em Lisboa, da Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego. Esse estabelecimento incluía uma oficina de gravura e possibilitava a tradução de estudos científicos e técnicos que pudessem ser aplicados na colônia. (SANTOS, 2008).

A oficina do Arco do Cego³⁶ publicou livros ilustrados utilizados pelos colonos no Brasil. A respeito dos trabalhos realizados por essa oficina, Orlando da Costa Ferreira comenta que, sob a direção de Frei Mariano da Conceição Velloso,

(...) incluiria trabalhos literários de redação, tradução e editoração de monografias, sobretudo de botânica e agricultura, com um gabinete de desenho, um ateliê de talho-doce, oficina de gravação e fundição de tipos e uma tipografia (...) A Oficina do Arco do Cego foi extinta em 1801, e suas instalações ficaram incorporadas à Imprensa Régia. (FERREIRA, 1994 p. 100-02)

³⁵ Apresento o trecho em que Gonzaga- Duque discorre sobre a Inconfidência Mineira:

“A metrópole, temendo os progressos da colônia, matava a liberdade na pessoa de Xavier Tiradentes – para exemplo aos rebeldes à soberania de reino (dizia ela) como havia morto em 1747, as aspirações literárias de onde podia resultar a vulgarização de nobres ideias pela poderosa força da imprensa, mandando fechar a tipografia de Isidoro da Fonseca.” DUQUE, 1995, p.58.

³⁶ “A Casa Literária do Arco do Cego pode ser vista como a concretização de um projeto político de D. Rodrigo, voltado, a um só tempo, para uma política de realçar, interna e externamente, a importância do Brasil e para a ação propagandística de difundir as luzes da ciência, sobretudo no domínio da agricultura, através de publicações ilustradas, bem ao gosto das elites eruditas e acadêmicas da época. Naquele momento, acreditava-se que a prosperidade econômica da metrópole dependia, em grande parte, do desenvolvimento da agricultura na América portuguesa, daí a predominância de obras sobre agricultura produzidas pela casa editorial. Sob esse ponto de vista, também se justifica a escolha do brasileiro Frei Mariano da Conceição Velloso para gerir o projeto editorial. Botânico autodidata, Velloso chegara a Portugal em 1790, trazendo na bagagem para serem publicados os manuscritos e as pranchas relativos à sua *Flora Fluminensis*, obra resultante de longos anos de pesquisa de campo na província do Rio de Janeiro. A permanência de Velloso em Lisboa tem a ver com seu estreito relacionamento com D. Rodrigo e com a convergência de interesses de ambos em relação ao desenvolvimento agrícola do Brasil”.

A tipografia do Arco do Cego. Disponível em: http://www.cedope.ufpr.br/tipografia_arco.htm - acessado em 03/04/2014).

Renata Santos aponta que todos os primeiros gravadores oficiais do Brasil são formados na tradição do Arco do Cego.

Em 1808 a Corte portuguesa transfere-se para o Brasil em decorrência do bloqueio continental estabelecido por Napoleão na Europa. Junto à família real transferia-se para o Brasil todo o aparelho burocrático daquele país. Entre as instituições criadas no Rio de Janeiro com a vinda da corte, destacam-se três como núcleos potenciais de criação de imagens gravadas. São elas: a Impressão Régia, o Arquivo Militar e o Colégio das Fábricas (FERREIRA, 1994).

Juarez Bahia comenta que

Na bagagem do príncipe regente, então, com quarenta anos de idade, incluem-se 2 prelos e 26 volumes de material tipográfico do Arco do Cego comprado na Inglaterra para a Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Consignada a Lisboa, a Tipografia veio a bordo da *Medusa*, uma das naus da família real, e às ordens de D. Antônio de Araújo de Azevedo (mais tarde, conde da Barca) (BAHIA, 1990, p.1-2).

A instalação dessas três instituições é reconhecida pela bibliografia como o marco oficial da história da gravura no Brasil, herdeira da tradição portuguesa. Seria, portanto relevante, antes de iniciar uma breve exposição sobre esses estabelecimentos, tecer algumas considerações sobre a gravura em Portugal.

Renata Santos em seu livro *A Imagem gravada* apresenta-nos a ideia de que o desenvolvimento da gravura portuguesa esteve sempre atrelado à tipografia. Destacando-se, entre o “século XV e XVII duas variações de gravura, classificada pela produção de textos: uma “erudita”, feita a buril, a partir do século XVI presente em tratados religiosos, romances e estudos científicos, e outra “popular”, predominante, sobretudo nos livros de literatura de cordel, realizada em xilografia.” (SANTOS, 2008). Essa informação demonstra que, em Portugal, a técnica da xilografia não possuía, como o talho doce³⁷, uma tradição dentro da formação erudita da gravura. Sobre o assunto, Orlando da Costa Ferreira comenta que nas aulas de gravura em Portugal, durante o século XVIII e princípios do século XIX, a técnica da xilogravura não era ensinada, pois, como explica o autor, “ela continuava a ser em Portugal –

³⁷ Apresento ao final da dissertação um glossário sobre as técnicas gráficas. Ver ANEXO II.

quando não um ofício mecânico – uma arte do povo, como tantas outras, não merecedora de tal promoção” (FERREIRA, 1994).

Graça Afonso realiza um estudo sobre a xilogravura de topo em Portugal no século XIX. Em sua pesquisa desenvolve uma síntese histórica sobre o desenvolvimento da gráfica portuguesa. Também para essa pesquisadora a atividade gráfica em Portugal desenvolve-se atrelada à tipografia com o início da imprensa no final do século XV. Os primeiros tipógrafos a exercerem a atividade em Portugal eram estrangeiros³⁸. Ela comenta que até o final do século XVI a xilogravura era a técnica predominante para então difundir-se por Portugal a gravura em metal, executada, sobretudo, por gravadores franceses e flamengos³⁹. No século XIX, a autora demonstra que, reascende-se o interesse pela xilogravura, mas dessa vez utilizando-se a madeira de topo. As estampas eram utilizadas para a ilustração das publicações periódicas⁴⁰.

Sobre o ensino e a prática da gravura em Portugal, outra pesquisadora, Inês Vieira Gomes, ressalta que até o início do século XIX não havia quase estímulos para a formação de gravadores. Cita a Escola de Gravura do Arco do Cego, em 1800, como um episódio relevante nesse sentido. Com relação às aulas de gravura nas academias portuguesas de belas artes, no decorrer do século XIX, Gomes aponta que, embora houvesse algumas tentativas de se instituir a gravura dentro da grade curricular, as experiências foram pouco duradoras. O ensino pautava-se na cópia de pinturas, outras gravuras e desenhos e a gravura era utilizada mais como auxiliar para outras aulas, como a de pintura e estatuária. (GOMES, 2010)

³⁸ Segundo Graça Afonso: “Em Portugal a imprensa chega por via dos judeus e sofre a influência alemã” AFONSO, 2007. As ilustrações executadas por gravadores portugueses, nesse momento (século XV e XVI), eram realizadas predominantemente na cidade do Porto e a autora as caracteriza como “ilustrações populares”: eram xilogravuras utilizadas para ilustração de ornatos, vinhetas, religiosas e estampas para ilustrar a literatura de cordel como por exemplo os autos de Gil Vicente, de Alonso Alvarez e Baltazar Dias.

³⁹ Graça Afonso acredita que durante o século XVIII a gravura em metal adquire grande impulso quando o monarca português D. João V estabelece uma colônia de gravadores, quase todos franceses, em Portugal. Acrescenta essa pesquisadora, que a técnica continuava a ser executada majoritariamente por gravadores estrangeiros.

⁴⁰ Nesse sentido, destaca-se a revista oitocentista *Archivo Pitoresco* (1857-1868) visto como o precursor do curso de xilogravura de topo em Portugal e um marco para o aperfeiçoamento técnico e para o ensino da xilogravura. AFONSO, 2007

A situação da gravura no Brasil durante o século XIX, como será visto a seguir, absorve algumas características presentes no desenvolvimento das atividades gráficas em Portugal⁴¹.

*

Como mencionado, algumas das principais fontes que estudam as atividades gráficas no Brasil costumam destacar três instituições como marcos oficiais da prática da gravura no país, a partir da transferência da corte portuguesa em 1808: o Arquivo Militar, o Colégio das Fábricas e a Impressão Régia.

Em 7 de abril de 1808 estabeleceu-se o Gabinete Cartográfico do Arquivo Militar. Esta oficina estava atrelada à Academia Militar, Ministério da Guerra e às repartições da Fazenda e da Marinha. Desenvolveu-se inicialmente a ilustração cartográfica. Entre as funções desempenhadas pelo Arquivo estava:

servir tanto de depósito central de toda a cartografia do Império como local em que pudessem ser feitas ratificações de fronteiras, planos de fortalezas e de campanhas, projetos para novas estradas e comunicações, projetos de melhoramentos e estabelecimento de novos portos marítimos. Esta instituição atravessou praticamente todo o século XIX, sendo extinta em 1887, quando foi criada a Direção Geral de Obras para substituí-la (SANTOS, 2008, p. 22).

Em 1826, durante o reinado de D. Pedro I, a instituição passou a abrigar o primeiro ateliê litográfico oficial, embora “seja certo de que começasse com a técnica do metal” (FERREIRA, 1994, p. 138).

A criação do Colégio das Fábricas⁴² foi consequência direta do alvará de 1º de abril de 1808, que permitiu o livre estabelecimento de fábricas e manufaturas no Brasil. Formou-se a

⁴¹ O tema sobre o desenvolvimento da gravura em Portugal é amplo e complexo. Suscita uma série de discussões em torno de suas especificidades. A intenção aqui é extrair, de forma geral, algumas características e episódios considerados marcos na atividade gráfica portuguesa até o século XIX a partir de uma bibliografia sobre o assunto para que possa oferecer suporte ao trabalho que pretendo desenvolver.

⁴² Tinha por objetivo o estabelecimento de um colégio destinado ao aprendizado das artes mecânicas e formação de trabalhadores capacitados para a instalação de atividades manufatureiras e a construção de novas máquinas, que seriam remetidas para as províncias. Tal empreendimento tinha por objetivo evitar a dispersão da mão-de-obra vinda de Portugal e promover o surgimento de manufaturas no Brasil, após longa proibição – uma situação singular que justificava colocar o Estado como seu mantenedor. ANDRADE, 1980, p. 82-83.

partir de um grupo autônomo de artífices, gravadores portugueses. Foi uma oficina instalada no Morro do Castelo que era integrada pela Fábrica de Cartas de Jogar e pela Estamparia de Chitas. Destacou-se, principalmente, pelo emprego da impressão em madeira e também em metal, com matrizes muitas vezes importadas.

A Impressão Régia é inaugurada em 13 de maio de 1808 e “se fez notar logo de início, como centro de produção de talho doce e, eventualmente, de xilogravura.” (FERREIRA, 1994, p.138). Com a Impressão Régia, Dom João “oficializava a instalação de uma casa impressora destinada a publicar os papéis oficiais do governo e todas e quaisquer outras obras” (ABREU, 2008, p.42-43). Nesse mesmo ano é lançado o primeiro impresso da instituição, *Relação dos despachos publicados na corte pelo expediente da Secretaria de Estado (...) desde a feliz chegada de S.A.R. aos Estados do Brasil até o dito dia*, um folheto de 27 páginas. Também em 1808, a Impressão Régia foi responsável pela publicação do periódico *Gazeta do Rio de Janeiro*, consagrado como marco oficial da imprensa periódica no Brasil, apesar de três meses antes, Hipólito da Costa ter publicado o *Correio Brasiliense* que, entretanto, teve todos os seus números impressos em Londres e sua circulação proibida no país⁴³.

Sobre o assunto comenta Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, que “com três séculos e meio de atraso, em relação aos desenvolvimentos de Gutenberg, iniciava-se finalmente a implementação das atividades de impressão em solo brasileiro” (ANDRADE, 2004, p.28). Contudo, o autor destaca que somente a partir da campanha da Independência é que os jornais proliferam e alcançam certa liberdade de imprensa, iniciando-se o verdadeiro processo de desenvolvimento da imprensa periódica (FERREIRA, 1994).

*

Apesar da criação da Impressão Régia em 1808, encontravam-se poucas tipografias espalhadas pelo território brasileiro, sendo todas elas submetidas ao rígido controle do Estado

⁴³ Sobre o episódio Joaquim Marçal Ferreira de Andrade afirma:

“Hipólito José da Costa Pereira da Costa de Mendonça, que é considerado o verdadeiro fundador e patrono da imprensa brasileira, havia sido nomeado, em 1801, diretor literário na Junta da Imprensa Régia, em Lisboa. Em 1802, foi preso sob acusação de pertencer à Maçonaria. Em 1805, conseguiu fugir para a Inglaterra – centro da resistência a Napoleão – onde, vivendo como exilado, dedicou-se, entre outras atividades, ao planejamento dessa histórica empreitada – criar um jornal de opinião e informação política, para defender as liberdades em Portugal e no Brasil” ANDRADE, 2004, p.34.

e todo material publicado era alvo de censura prévia. Não se permitia o estabelecimento de qualquer tipografia, “já que cabia “exclusivamente” à casa oficial publicar documentos, papéis e livros”,⁴⁴ fato que garantia ao estabelecimento Régio o monopólio da impressão no Brasil. Tal cerceamento da liberdade só teria fim com a implantação da Lei Brasileira de Imprensa, em 1823. A partir dessa data aumentou-se o número de oficinas tipográficas e periódicos impressos no país⁴⁵. Porém, somente a partir de 1830, pode-se falar a respeito da consolidação de uma indústria gráfica, quando foram implantadas diversas melhorias técnicas no processo de tipografia, o que possibilitou o aumento da tiragem de cópias em um tempo reduzido (CARDOSO, 2010).

Segundo a análise de Juarez Bahia, o Brasil possui um jornalismo impresso tardio e já, com a tipografia, uma dependência industrial que bloqueia o jornal e o livro. Para esse autor, o país apresentava uma produção impressa de pouco avanço entre o período que abrange de 1822 (marcado pela Independência) a 1889, com a proclamação da República. Defende que a atividade começa a crescer somente a partir da década de 1880. Contudo complementa Bahia que, apesar de tardia, a imprensa foi fundamental para a vulgarização das ideias libertárias no processo de Independência em 1822, como também para a reação e contestação ao absolutismo de D. Pedro I, e para a proclamação da República em 1889. Com um atraso de três séculos, o jornal impresso se incorpora definitivamente à construção da nacionalidade (BAHIA, 1990).

Por meio da imprensa, a imagem gravada foi utilizada não apenas como forma de contestação e oposição ao poder central e descontentamentos políticos, mas também como ferramenta de controle do Estado.

Sem dúvida, a proclamação da independência foi um ato político importante. Mas era preciso criar um sentimento de pertencimento. Que todas as províncias, de realidades tão distintas entre norte e sul do Império,

⁴⁴ ABREU, 2008, pág. 42

⁴⁵ Sobre o assunto apresenta Joaquim Marçal Ferreira de Andrade:

“Seguindo as determinações do Governo português, os governantes locais simularam abolir a censura prévia mediante o decreto de 2 de março de 1821. Assim, a censura deixou de incidir sobre os manuscritos, recaindo agora sobre as provas tipográficas e mantendo as penas de multa e de prisão. No entanto, o juramento da Nova Constituição portuguesa, de 1821, assegurava a liberdade de manifestação do pensamento a todos os cidadãos, responsabilizando-os, naturalmente, por qualquer abuso dessa liberdade. O príncipe regente D. Pedro, em aviso de 28 de agosto, tratou de abolir, por completo, a censura prévia no Brasil. E após a Independência, em 22 de novembro de 1823, foi promulgada a primeira Lei Brasileira de Imprensa, antecedendo mesmo a Constituição do Império” ANDRADE, 2004, p. 29.

reconhecessem a legitimidade de um poder centralizado nas mãos do Imperador, projetassem ações coletivas em nome de um bem comum, enfim, se percebessem igualmente como brasileiras. Era preciso tornar o Brasil um corpo coeso e evitar que o Império se fragmentasse em tantas Repúblicas autônomas, como ocorreu com os nossos vizinhos da América espanhola. Ao chamar a si o controle político do país, o Estado, na figura do imperador, lançou mão de várias ações, uma delas usando a imagem a seu favor, investindo em uma produção cartográfica e em retratos gravados que pudessem servir de formas diferentes, como suportes de poder (SANTOS, 2008, p.48).

Nesse sentido, Lilia Schwarcz faz uma análise sobre as formas de construção simbólica da figura pública de D. Pedro II. Sendo que a imagem gravada, reproduzível, segundo a autora, se constituiu em um dos elementos fundamentais para a construção de uma iconografia do Império, instrumento de controle do Estado que possibilitou a consolidação da monarquia (SCHWARCZ, 2012).

A discussão em torno da identidade nacional, como já mencionado, ganha corpo a partir da Independência, mas, sobretudo, no período regencial e durante o Segundo Império. “Surge então, entre os grupos intelectuais ligados ao poder a necessidade de se construir um passado para o Brasil que de alguma maneira desvinculasse sua história e seu imaginário, daqueles de Portugal.” (CHIARELLI, 1995, p. 15). O Instituto Histórico e Geográfico criado em 1838⁴⁶ e a Academia Imperial de Belas Artes fundada em 1826 configuraram-se como exemplos significativos nesse sentido de elaboração de uma “memória nacional que devia valorizar os aspectos autóctones do país, em detrimento de sua herança lusitana” (CHIARELLI, 1995, p. 15). Também as imagens gráficas, sobretudo na imprensa, tiveram um papel significativo dentro desses projetos que atravessaram o século XIX⁴⁷ e oferecem um campo vasto para a pesquisa em torno da identidade nacional.

⁴⁶ Com relação ao Instituto Histórico Geográfico: “Um bom exemplo dessa estratégia oficial é a criação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro em 1838, com o propósito explícito de fixar os parâmetros desse programa político e cultural. Dois anos depois, em 1840, o IHGB organizou um concurso para a elaboração de um plano para “*a escrita da história antiga e moderna do Brasil*”. O vencedor foi o naturalista Karl von Martius, com quem o IHGB mantinha ligações acadêmicas. Basicamente, a ideia era fazer uma seleção das estruturas e dos acontecimentos do passado, escolhendo os mais convenientes para construir uma narrativa que desse significado à comunidade nacional.” PICOLLI, sd.

⁴⁷ O tema da identidade nacional no século XIX é amplo, multifacetado sendo alvo de diversos estudos. Aqui o tema será desenvolvido tendo como foco a crítica de Félix Ferreira e será trabalhado em todos os capítulos, a fim de se analisar o projeto de Ferreira no sentido de criação da identidade nacional e sua ligação com a gravura, fundamental para a compreensão do olhar crítico desse autor.

Ângela Telles se propõe a investigar a formação de identidades nacionais no Brasil durante a segunda metade do século XIX, a partir de um estudo sobre imagens na imprensa. O foco da autora são as gravuras caricaturais publicadas nos periódicos. Partindo então da análise das caricaturas sobre alguns acontecimentos envolvendo o Brasil, como a Questão Christie (1863) e a Guerra do Paraguai (1865-1870), a autora demonstra o surgimento de um sentimento nacional suscitado pela repercussão das imagens. Telles analisa que as caricaturas e charges também foram instrumentos para a construção de uma identidade nacional do país, principalmente, na segunda metade do século XIX, com a ampliação da imprensa ilustrada⁴⁸. A autora compartilha a ideia da imagem como objeto e também pensamento, como um conjunto de ideias: “A imagem é construída, produtora de sentido, é montagem, é manipulação” (DUBOIS, apud TELLES, 2010, p. 45). Completa: “As revistas ilustradas podem ser percebidas como artífices e multiplicadora de imagens que compõe elementos simbólicos e materiais que apresentam uma nação” (TELLES, 2010, p.26)⁴⁹.

As caricaturas nos periódicos travam um diálogo imediato entre a imagem e o leitor. Tratam de episódios históricos, situações cotidianas, pessoas e facilitam a visualização da análise sugerida por Telles sobre o potencial das imagens na imprensa para formação de identidades nacionais. Nesse mesmo sentido, seria interessante também a investigação das outras imagens gráficas, não caricaturais, publicadas nos impressos desse período.

No caso de Félix Ferreira, duas folhas ilustradas chamam a atenção por suas propostas e ênfase conferida à imagem gráfica. São elas as já referidas, *O Guarany* (1870-71) e *O Brazil Illustrado* (1887)⁵⁰. Destaco esses, entre outros periódicos ilustrados que contam com a participação de Ferreira, pois neles, além de ser autor de vários artigos, foi também o editor. Da mesma forma eles apresentam de maneira particular aqueles propósitos de Ferreira voltados para a educação popular. Isso, pois, os temas “instrutivos” surgem atrelados às questões nacionais. Nota-se uma ênfase para a divulgação de elementos que buscam caracterizar a nação. Não são raros os títulos de artigos que utilizam adjetivos como *brasileiro*

⁴⁸ Para Rafael Cardoso, como expõe em seu estudo sobre os impressos no Brasil, não se pode falar de uma indústria de imagens antes de 1850, quando as primeiras prensas automatizadas começam a imprimir litografias. Antes disso, eram utilizadas prensas manuais cujo ritmo de impressão de cópias era relativamente lento e requeriam força e habilidade do impressor. CARDOSO, 2010

⁴⁹ Nesse livro a autora analisou diversas revistas, entre elas: *Semana Illustrada* (1860-1876); *Revista Illustrada* (1876-1898); *O Mequetrefe* (1879-1893); *O Mosquito* (1869-1877); *A Vida Fluminense* (1868-1875); entre outras.

⁵⁰ Alguns artigos do periódico *Brazil Illustrado* são apresentados no ANEXO III.

ou *nacional*; sendo assim, os tópicos que são abordados nesses dois periódicos, sobretudo, temas como artes, arquitetura, literatura, história, surgem vinculados ao compromisso de divulgação de um “perfil nacional”.

Outro elemento relevante extraído desses periódicos é o destaque conferido às questões artísticas, à imagem gráfica e difusão das obras de arte por meio da imprensa. Como citado no primeiro capítulo, para Félix Ferreira a arte, bem como sua generalização por meio do ensino, era fundamental para a formação e desenvolvimento da nação⁵¹.

O periódico *O Guarany* tinha como proposta ser, acima de tudo, uma folha ilustrada, literária e artística, mas incluía também outros tópicos. Entre os temas apresentados estão: comentários sobre exposições ocorridas na Academia Imperial de Belas Artes e no Liceu de Artes e Ofícios, notícias sobre a arte e os artistas brasileiros, sobre escritores, literatura e teatro, alguns artigos sobre indústria nacional e, também, sobre os recursos naturais do país, como, por exemplo, o *Agua mineral do Brazil*⁵².

Já no título, *O Guarany*, nota-se uma característica marcante daqueles projetos voltados para a constituição de uma identidade cultural para o Brasil: o resgate e idealização da imagem do índio que deveria ensejar o mito da origem⁵³. No primeiro artigo, que inaugura o periódico, aparece a seguinte descrição referente ao título:

⁵¹ Nos próximos capítulos esses tópicos serão analisados.

⁵² *Agua mineral do Brazil* - O Guarany; junho, 1871; ano 1; n22.

⁵³ Como expõe Sonia Gomes Pereira:

“Outra característica importante do projeto de uma identidade cultural para o Brasil foi a idealização do índio. Sabemos que o indianismo começou na literatura. No início, a presença dos índios não tem uma ligação imediata com o nacionalismo. Os dois primeiros poemas escritos ainda no século XVIII – *Uruguai*, em 1769, por José Basílio da Gama, e *Caramuru*, em 1781, por José de Santa Rita Durão – comemoram, sobretudo, a conquista portuguesa. No entanto, especialmente no poema de Durão, já é possível reconhecer o caráter do *beau sauvage* de Rousseau. No entanto, pouco depois a abordagem romântica acrescentou outro significado ao indianismo: o mito das origens. Concebendo a história nacional como um processo evolutivo, era importante ressaltar o ponto de partida. Mesmo admitindo a herança portuguesa de forma mais positiva, era muito mais poderoso, em termos simbólicos, localizar a origem nos índios, os nativos da terra. Não é difícil compreender a adoção dos índios nativos pelo romantismo local. Em primeiro lugar, os índios brasileiros conhecidos até então eram, em sua maioria, dominados e não ofereciam mais risco naquele momento. Em segundo lugar, representavam as origens da nação, colocando-as antes da chegada dos portugueses. Terceiro, eles pareciam estar em completa harmonia com a natureza – uma versão local do mito do *beau sauvage*, tão cara aos românticos. Nas artes visuais, algumas obras delas representam episódios históricos, em que a aliança com os índios foi decisiva para a vitória portuguesa, como *O último tamoio*, de Rodolfo Amoedo. Mas a maioria das imagens trata de temas literários, como *Moema*, de Vitor Meireles, em que os índios são apresentados de forma muito idealizada. Em outros casos, o índio nativo, como a origem da população brasileira, antes da chegada do português, é elevado à condição de símbolo da nação, como vemos na *Alegoria do Império do Brasil*, de Francisco Chaves Pinheiro.” PEREIRA, 2012.

O guarani, selvagem, foragido na selva pela crueza dos conquistadores que pretendiam avassalar, não foi vencido escravo, nem dobrou a cerviz – o sol das matas não se anuviou para ele; - a liberdade continua a ser o desejo ardente de sua alma nobre; e se vem hoje ataviar-se com as vestes da civilização para combater pela pátria nas lides do solar das letras e das artes, não perde essa mesma liberdade, nem deixa de amar a luz do sol que doura e esmalta todas as grandes ações do homem e da humanidade (SILVA, 1871, p.1)

O título é também homônimo do romance de José de Alencar de 1857, apontado em um dos artigos de Ferreira, como principal marco da literatura nacional que, junto com a pintura de Victor Meirelles (1832-1903) *A primeira missa no Brasil*, proclama a “escola brasileira”⁵⁴. Explica-nos Ferreira: “Victor Meirelles está para a arte como José de Alencar para a literatura, são os legítimos criadores da escola brasileira.”⁵⁵. Tal aproximação entre o pintor e o escritor também pode ser vista no artigo escrito por Ferreira sobre Alencar para o *Brazil Illustrado*, periódico que será analisado mais adiante⁵⁶. Nesse artigo, mais uma vez Alencar e Meirelles são apontados como os principais fundadores de uma “escola brasileira” nas letras e nas artes.

José de Alencar e suas obras receberam grande destaque em *O Guarany*. São numerosos os artigos sobre o escritor e as homenagens dedicadas a ele, assim como os anúncios sobre suas obras. Da mesma forma, Victor Meirelles recebe destaque neste periódico⁵⁷. Outros como, Manoel Antônio de Almeida (1831-1861), Bethencourt da Silva, Fagundes Varela (1841-1875), Zacarias Góis de Vasconcellos (1815-1877) e Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) foram temas de artigos que buscavam apresentá-los ao leitor, por meio de um esboço biográfico e exposição de seus trabalhos.

⁵⁴ Também no livro *Belas Artes: estudos e apreciações* a obra *A primeira missa no Brasil* é celebrada por Ferreira como o principal marco da pintura nacional.

⁵⁵ FERREIRA, Félix – Victor Meirelles de Lima – O Guarany – Rio de Janeiro, ano 1, 1871, n.8.

⁵⁶ O trecho do artigo é o seguinte:

Com a aparição do *Guarany* surgiu a escola nacional aplicada ao romance (...) Um escritor e um artista fundaram, no campo das artes e das letras, a escola brasileira; duas obras imortais são pedras angulares do edifício que com o revestimento ganhará o cunho de verdadeiramente nacional: o *Guarany* de José de Alencar e a *Primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles, a despeito de seus detratores, são dois monumentos imperecíveis das nossas letras e artes. FERREIRA, 1887, p.16. Ver artigo completo no ANEXO III.

⁵⁷ Há neste periódico uma sequência de artigos, de autoria de Félix Ferreira, intitulada *Victor Meirelles de Lima* sobre a vida e as obras desse artista. Há também poema de Cícero Pontes cujo título *Paisagem* dedicado à Meirelles. Também as obras desse artista são discutidas nos artigos sobre as exposições de arte.

Observando os tópicos apresentados em *O Guarany* podemos visualizar o perfil e o escopo geral desse periódico. Eleger tópicos como algumas obras de arte, literárias, edifícios arquitetônicos, instituições e personalidades quase como sinédoques para designar os elementos que compõem a cultura nacional, revela um aspecto significativo no que diz respeito à estrutura dessa publicação e sua conexão com os projetos que estavam em pauta nesse momento.

As estampas, litografias, eram bastante enfatizadas pelo periódico, que faz questão de ressaltar seu caráter ilustrado, comentando, sempre na primeira página, o tema trazido pela gravura e, algumas vezes também, expondo uma breve apreciação sobre os gravadores com elogios aos seus trabalhos. Sabe-se que o artista Antônio Araújo Souza Lobo (1840-1909)⁵⁸ foi o colaborador mais ativo, descrito por Ferreira como um “talentoso artista nacional”, mas havia também gravuras de outros artistas como Valle⁵⁹ e Ângelo Agostini⁶⁰. As litografias constituíam-se de retratos⁶¹, paisagens e reproduções de obras de arte. Essas últimas se consistiam, principalmente, de cópias de pinturas, mas também de esculturas e cenas de espetáculos teatrais.



LOBO, Antônio Araújo de Souza, *O Conselheiro Alencar*, litografia, Guarany, Rio de Janeiro, 1871, n.5



LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Bethencourt da Silva*, litografia, Guarany, Rio de Janeiro. 1871. n.8.



LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Retrato de Victor Meirelles*, Guarany, Rio de Janeiro. 1871. n. 7

⁵⁸ Antonio Araújo Souza Lobo (Campos dos Goytacazes RJ 1840 - Rio de Janeiro RJ 1909). Pintor, professor, restaurador, fotógrafo e cenógrafo.

⁵⁹ Antônio Alves do Vale de Souza Pinto (Porto, Portugal, 1846 - Rio de Janeiro, RJ, 1921), assinava como Valle. Pintor, professor, caricaturista e litógrafo.

⁶⁰ Supõe-se que Agostini tenha colaborado com uma litografia, pois na publicação do *O Guarany* número 12 aparece a seguinte nota: “recebemos um retrato em ponto grande do celebre ator Rossi, primorosamente litografado pelo Sr. Ângelo, bem conhecido caricaturista, da *Vida Fluminense*, chistoso hebdomadário satírico, que no tocante a desenho é hoje incontestavelmente o primeiro desta capital.”

⁶¹ Os retratos eram de personalidades e acompanhavam o artigo de seus respectivos esboços biográficos. Um exemplo: “Distribuímos hoje aos nossos assinantes o retrato do grande poeta brasileiro Antonio Gonçalves Dias, cujo nome só por si constitui a maior glória das letras pátrias.”

O Guarany – Rio de Janeiro ; 1871, n12.

Quando a estampa era de reprodução essa característica era acentuada junto com um esclarecimento sobre a obra original, como por exemplo:

A litografia que hoje distribuimos é cópia de um quadro a óleo de Louis Gallait. O distinto crítico francês, Leo de Bernard, dando notícia dessa famosíssima tela que durante longo tempo colheu as atenções de todos os amadores das belas artes, diz: “o poeta assentado em um leito pobre, em uma atitude cheia de melancólico devaneio, tem as mãos iluminadas por um raio de sol que se infiltra na prisão por uma vidraça, deixando o resto da cela mergulhada em um claro-escuro admirável. A cabeça e as mãos do poeta são soberbas.” Reproduzindo em litografia uma das melhores obras do pintor belga, levamos em vista dar aos nossos leitores a cópia de uma obra, que é considerada como uma bela página histórica, avivando ao mesmo tempo as doces reminiscências que todos devem estremecer ao contemplar a imagem do ilustre autor do poema: *A Gerusalemme Liberata*⁶².

Da mesma forma, também se conferia atenção quando a gravura era cópia a partir de fotografias: “A litografia, *Adonis indo à caça*, que hoje damos aos nossos leitores é cópia da fotografia de uma das mais belas estátuas do insigne escultor português Victor Bastos”⁶³ [figura 1]⁶⁴.

As estampas ocupavam uma página inteira, separada dos textos. Nos primeiros números, compunham com os artigos o corpo do periódico, depois passaram a ser comercializadas avulsas, pois, como justifica o editor Félix Ferreira, ficavam prontas em tempo diferente do restante do texto tipográfico e também deveriam ser impressas, com maior nitidez, em papel de melhor qualidade. Na página de anúncios de *O Guarany*, em meio às outras propagandas⁶⁵, aparece a divulgação das gravuras desse periódico comercializadas pelo estabelecimento de Ferreira, a *Typographia e lithographia Imparcial*, na Rua Sete de Setembro⁶⁶. Abaixo do título da estampa sempre havia uma breve descrição: “*A Merenda* –

⁶² O Guarany, Rio de Janeiro, n 11, 1871.

⁶³ É interessante notar que, apesar da atenção de Félix Ferreira com as questões relacionadas à identidade nacional, bem como à divulgação da arte brasileira, ele publicava em seus periódicos estampas referentes a obras internacionais (portuguesas, francesas etc), o que evidencia que, mesmo priorizando a produção nacional, ele nutria um interesse pela difusão da arte de uma maneira geral.

⁶⁴ Ver CADERNO DE IMAGENS. Optou-se por apresentar algumas das imagens ao final do texto para assim, exibi-las em formato maior.

⁶⁵ Uma observação a respeito da página de anúncios do *Guarany* é a prevalência de propagandas divulgando outros periódicos ilustrados como *O Binocular*, também livros, casas tipográficas e de impressão de gravuras.

⁶⁶ Sabe-se, apesar de ainda pouco estudado, da existência da prática de colecionar estampas, principalmente as gravuras de reprodução das obras de arte. Na literatura, Machado de Assis, em seu conto *O Habilidade* (1885) traz a descrição da compra de *estampas de reprodução*, em casas de espelhos e gravuras, para emoldurá-las e

quadro de costumes europeus [figura 2]; *A Morte de Camões* - cópia de um quadro francês [figura 3]; *Chiristovão Colombo* - retrato tirado de uma litografia [figura 4].”.

O *Brazil Illustrado: Archivo de conhecimentos uteis* (1887) foi outro periódico em que a reprodução das obras de arte por meio da gravura, assim como a imagem gráfica de maneira geral recebem grande destaque. Nele, como mencionado, Félix Ferreira também atuou como editor e autor de vários artigos. Com uma distância de dezesseis anos de *O Guarany*, essa outra publicação parece retomar de maneira ainda mais enfática aqueles projetos de Ferreira em relação à propagação das Belas Artes para um público amplo e o engajamento em defesa das artes gráficas.

Assim como *O Guarany*, também o *Brazil Illustrado* foi um folheto que tinha entre suas propostas “instrutivas” reunir artigos de temáticas variadas junto com a divulgação de obras de arte. Porém, diferente do primeiro, que apresentava estampas litográficas, as gravuras do *Brazil Illustrado* eram realizadas pela técnica da xilogravura de topo. Esse periódico conferia ainda mais destaque às imagens, como pode ser observado desde o próprio título. As ilustrações eram numerosas e não se caracterizavam apenas por gravuras de reprodução, mas também compunham a publicação várias outras imagens, como vinhetas e ilustrações de artigos os quais, quase sempre, eram acompanhados por gravuras. Comenta Ferreira que os propósitos da revista eram de incentivar as atividades gráficas e as publicações ilustradas:

É um periódico de propaganda e conseqüentemente tem por fim desenvolver quanto lhe caiba em posses, o gosto pela gravura e pelo desenho; assim pois franqueando as suas colunas aos trabalhos literários, o *Brazil Illustrado* incita e espera merecer, de amadores e de artistas, igual colaboração gráfica, à semelhança do que se pratica em outros países, como por exemplo Portugal, onde senhoras e cavalheiros da mais alta distinção esmaltam de primores as páginas de publicações congêneres desta (FERREIRA, 1887, pág. 2).

Com relação aos temas, assim como em *O Guarany*, percebe-se a necessidade dos tópicos vincularem-se a divulgação de certas características nacionais. Algumas personalidades, obras de artes, literárias e arquitetônicas, que já haviam sido assuntos no

pendurá-las nas paredes das casas. Nesse conto o protagonista, que desejava se tornar um artista da Academia, utilizava as estampas para estudo e cópia a fim de realizar suas pinturas a óleo.

Guarany, retornam junto com novos tópicos⁶⁷. Em *Brazil Illustrado* o escopo dos temas é mais abrangente.

O propósito do periódico, como justifica Ferreira, é ser um “arquivo de conhecimentos úteis”, ou seja, um arquivo “consagrado à boa lição de tudo quanto pode instruir recreando, especialmente em relação às coisas pátrias, à história, geografia, usos, costumes, flora, fauna, paisagem e obras de artes do Brasil.”⁶⁸ Assim, integravam o folheto alguns tópicos recorrentes, como: a *Fauna Brasileira* [figura 5], em que Ferreira apresentava artigos sobre animais como o tatu, a anta, a preguiça e o tamanduá bandeira, sempre ilustrado com gravuras; *Tipos e Costumes* [figura 6] se propunha a discorrer sobre a origem de alguns personagens que fizeram ou ainda faziam parte do cenário brasileiro, como o *tocador de realejo* [figura 7]; outra seção periódica era *Notas de Viagem*, trazendo relatos das viagens de Ferreira a algumas cidades brasileiras⁶⁹. Em *Episódios da Guerra do Paraguai* [figura 8], o autor desenvolve uma crônica em que narra alguns dos eventos ocorridos durante a Guerra do Paraguai. Descreve o cenário e alguns personagens envolvidos, como, por exemplo, o Duque de Caxias.

Todos esses artigos eram acompanhados por imagens gráficas que parecem completar a intenção de seu editor de ser um arquivo de “conhecimentos úteis para instruir recreando” sobre assuntos referentes ao Brasil. Ferreira confere aos seus textos e imagens gráficas, junto com aqueles seus propósitos claramente instrutivos, também uma categoria documental, de registro e memória. Essa ideia fica mais evidente quando comenta sobre a gravura que reproduz o desenho da marinha do artista Rouéde⁷⁰ [figura 9]:

⁶⁷ Tópicos comuns aos dois folhetos, temas de artigos de Félix Ferreira são: o escritor José de Alencar, Castro Alves; o pintor Victor Meirelles, o arquiteto Bethencourt da Silva e o Liceu de Artes Officios. Observa-se que esses são assuntos recorrentes em vários textos de Ferreira e não apenas nesses dois materiais.

⁶⁸ FERREIRA, Félix – *Brazil Illustrado* - Rio de Janeiro, 1887.

⁶⁹ Cidades quase todas localizadas no Rio de Janeiro: Vassouras, Valença no interior do Rio de Janeiro e a Ilha de Paquetá. É interessante observar em um periódico que se propunha ser um arquivo de conhecimentos, sobretudo das características nacionais, cujo título era *Brazil Illustrado*, a grande maioria das referências se dirigiam ao Rio de Janeiro, principalmente no que se concerne à paisagem e à arquitetura. Todos os artigos de Ferreira sobre edifícios e monumentos nacionais se localizavam no Rio de Janeiro e quase todos eram obras de seu amigo, o arquiteto Bethencourt da Silva – artigos repletos de ilustrações gráficas – como, o *Edifício da Caixa Econômica e do Monte Socorro* [figura 11]. Tal constatação é significativa no que diz respeito ao olhar sobre o nacional para esse autor. Sobre o Rio de Janeiro, outro fato interessante, é que Félix Ferreira foi até onde consta, o autor do primeiro Guia sobre o Rio de Janeiro publicado em 1873. Em 1888 publica *La provincia di Rio de Janeiro, notizie all'emigrante* publicação em italiano com diversas ilustrações e um mapa.

⁷⁰ Ver artigo de Félix Ferreira sobre *A Marinha de Rouéde* no ANEXO III.

O desenho do Sr. Rouéde fica aqui, pois arquivado como um apontamento para a história de nossos usos e costumes; e poderá servir no futuro para dar a ideia do sistema de transporte da pequena lavoura por via marítima, que ainda atualmente empregamos, mas que tende a desaparecer breve (FERREIRA, 1887, p.7).

Nota-se, neste periódico, o interesse do uso da imagem também como construção de uma memória material, como documentação. Não apenas esse trecho expressa esse ponto, mas no decorrer de vários artigos essa função é designada à imagem gráfica. No artigo de Ferreira, *A Ubá* [figura 10], sobre um tipo de embarcação indígena, ele reclama sobre o pouco estudo e a falta de imagens para documentar os artefatos indígenas. Mais uma vez, a imagem gráfica é mencionada por seu papel difusor da cultura nacional, educativo e documental:

A vida indígena não está ainda bem estudada, do ponto de vista industrial; a descrição dos instrumentos de trabalho ou passatempo são mal descritos pelos antigos cronistas; os de guerra são tanto melhores, mas ainda assim deixam muito a desejar. E uma das causas de semelhante falta é a gravura, que nos séculos XVI ao XVIII era mal explorada em Portugal; as obras ilustradas sobre o Brasil daquele período são na maior parte estrangeiras.

Modernamente pouco mais temos adiantado, apesar do auxílio da fotografia; os nossos colecionadores descuram muito essa parte da nossa etnografia. Muito é para lastimar-se que nem se quer a Academia de Belas Artes tenha uma coleção de tais desenhos, como, aliás, muito seria proveitoso ao ensino e, mormente ao nacionalismo da arte.

Posto não seja ainda tão nítido quanto desejamos o desenho desta embarcação, contudo o exemplar da *Ubá* que acompanha este artigo dá bem a ideia deste produto da indústria dos indígenas amazonenses (FERREIRA, 1887, p.81).

A seção *Belas Artes*, desse periódico, exibia gravuras que reproduziam obras de arte com um comentário de Félix Ferreira sobre a “obra original” e a cópia. As xilografuras ocupavam uma página inteira, possivelmente para poderem ser destacadas, emolduradas ou colecionadas. É visível a ênfase conferida às gravuras, que acompanham os textos, e os elogios que Ferreira dedica aos xilógrafos responsáveis por todas as imagens da publicação, Manuel e Alfredo Pinheiro⁷¹.

⁷¹ “Manuel Joaquim da Costa Pinheiro (1832-1903) gravador português. Vem para o Rio de Janeiro em 1843. Em 1850 trabalha na oficina de tipografia e gravura de Manuel José Cardoso e em 1852 funda a firma *Pinheiro & Cia* com sociedade de José Luiz Vargas Vasconcellos. Fez muitos retratos em madeira; e, reproduzindo xilograficamente fotografias e paisagens, de edifícios e de obras de arte, incessantemente contribuiu, durante 50 anos, para a vulgarização do que mais interessava à propaganda dos nossos usos e costumes e da nossa civilização.”

As reproduções eram cópias de pinturas e desenhos com o tema da paisagem, que, como já exposto no primeiro capítulo, foi bastante incentivado por Ferreira aos artistas em seu livro *Belas Artes: estudos e apreciações*. No livro, ele propõe aos artistas para investirem no tema da paisagem, pois considerava uma fonte fecunda para extrair os elementos para uma arte nacional. No artigo *Efeito de Luar* [figura 12] do *Brazil Illustrado*, ao comentar uma xilogravura de Alfredo Pinheiro publicada no jornal, Ferreira manifesta: “Têm razão aqueles que censuram os nossos escritores e artistas por não se inspirarem em nossa natureza; na verdade, não há por certo mais fecunda e fecundante musa” (FERREIRA, 1887, p.137)⁷².

Observa-se nesse periódico a predominância de alguns temas escolhidos para *ilustrar o Brasil*. A paisagem, os retratos, as ruas, edifícios, monumentos do Rio de Janeiro e, ainda, objetos artísticos e industriais dão o tom das estampas que compõem a publicação.

O *Guarany* e *Brazil Illustrado* se enquadram dentro daqueles propósitos de Ferreira ligados à instrução popular citado anteriormente. No caso desses dois periódicos percebe-se que os temas estavam vinculados à divulgação de elementos ligados à caracterização de certos aspectos da cultura brasileira, ou seja, assuntos que estavam inclusos naqueles esforços de Ferreira voltados para a educação. Dentro deste contexto é interessante destacar a ênfase conferida à arte, aos temas artísticos e às imagens gráficas.

Para Félix Ferreira era uma condição essencial ao progresso do país a educação popular, principalmente por meio da educação artística. Nesse sentido as publicações ilustradas eram entendidas como um instrumento fundamental, o que justifica seu intenso engajamento em prol do desenvolvimento das atividades gráficas no Rio de Janeiro observado ao longo de sua produção crítica. Incentivo marcado não apenas pela confiança de que a produção de obras ilustradas com finalidades didáticas e técnicas era aliada necessária para o crescimento do país, mas também pela crença de que o estímulo às atividades gráficas seria

“Alfredo Pinheiro (1858-190?), filho de Manuel Pinheiro, em 1874 vai à França para aperfeiçoar-se na técnica da xilogravura. Os trabalhos desses dois xilógrafos, não podem ser confundidos, não só pelas assinaturas diferentes – o pai assinava PINHEIRO, e o filho APINHEIRO, ou simplesmente AP – como pela própria maneira de gravar: Alfredo, que sempre trabalhava de topo, aprendera a técnica do buril raiado e esforçava-se para imitar os gravadores franceses do gênero. Manuel Pinheiro dedicou-se mais à pequena xilo comercial, ressentia-se do autodidatismo, com seu corte duro e às vezes tosco, era inteiramente desprovido de ambições “artísticas”. Segundo Argeu Guimarães, Alfredo Pinheiro era também pintor” FERREIRA, 1994, p.97.

⁷² Também no periódico *Guarany* a paisagem é tema das litografias: *Vista do Parahyba – Tomada da Sapucaia e ponta da ilha dos Pombos* [figura 13]; *Ilhota dos Tapoanas em Paquetá* [figura 14] e *Vista da cidade do Pará* [figura 15].

um importante impulso para o desenvolvimento das “belas artes”, outro ponto essencial para o progresso do país.

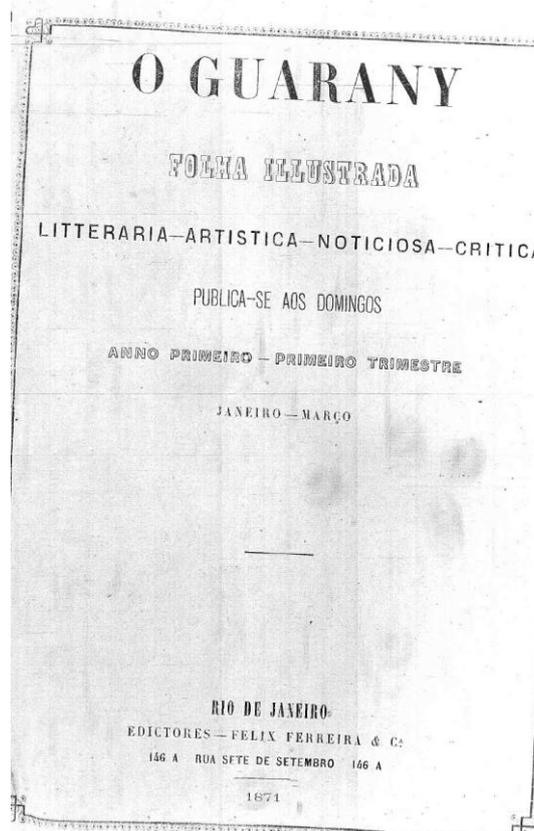
No *Guarany*, ao justificar a irregularidade das publicações pela falta de papel e materiais adequados para impressão, reclama sobre a situação das belas artes no Rio de Janeiro, atribuindo ao periódico uma forma de contribuição, ainda que pequena, para impulsioná-las.

É doloroso o estado das Belas Artes no Rio de Janeiro (...). No meio do tristíssimo estado a arte entorpecida vejeta, o charlatanismo impera e o mal gosto tudo predomina. Não para opor barreira a esse descabro em que vão as belas artes, que para tanto não nos chegam as forças, mas para alguma sorte concorrer para o preparo de um futuro de regeneração artística; voltando a tomar conta da direção deste periódico, vamos ainda uma vez empregar todos os recursos de que podemos dispor, para ver se conseguimos ter ao menos um órgão, ainda que pequeno que advogue a causa das belas artes, consagrando-se o culto das letras que também ressentido há muito da falta de um jornal (FERREIRA, 1871, p. 54)

Em seguida pede auxílio aos assinantes para incentivar e manter um jornal ilustrado deste gênero. No artigo que inaugura o *Brazil Illustrado* também manifesta a favor das publicações ilustradas e pede o incentivo do público: “Oxalá o público, sempre generoso para os cometimentos nobres, anime e proteja este tentame, que muito poderá ainda vir a fazer a bem da instrução do povo e aperfeiçoamento das artes gráficas, senão também das belas artes nas suas mais elevadas manifestações” (FERREIRA, 1887, p. 3).



Capa da Revista *Brazil Illustrado: archive de conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro, n.01, 1887.



Capa do periódico *O Guarany: folha illustrada, litteraria, atistica, noticiosa, critica*. Rio de Janeiro, n.01, 1871.

*

Como se observa, o incentivo de Félix Ferreira para a formação de gravadores estava relacionado, em grande parte, à sua atuação na imprensa. Desde o início, reforça-se o seu vínculo com os livros e publicações ilustradas. Do mesmo modo foi destacado que, entre as várias modalidades técnicas, a xilogravura era sempre a mais enfatizada. Pretendo, então, investigar as causas desse engajamento, a partir de uma reflexão sobre as especificidades das técnicas gráficas em suas aplicações na imprensa.

Destacarei, além da xilogravura, a litografia, pois, durante o século XIX no Brasil, foi o processo mais empregado na imprensa ilustrada⁷³. A gravura em metal, nesse momento, foi mais utilizada para a impressão de plantas e cartografias, livros científicos e documentos oficiais⁷⁴. A fotografia, por sua vez, atinge seu pleno desenvolvimento na imprensa brasileira no início do século XX⁷⁵; apesar de, no século XIX, já serem aplicados alguns procedimentos fotomecânicos para a ilustração de livros e periódicos⁷⁶. Félix Ferreira, como será apresentado, também cita o uso da fotografia associado às técnicas gráficas, ainda que, com

⁷³ Como se sabe, Ferreira administrou uma oficina litográfica e atuou em alguns periódicos litografados como o já apresentado *Guarany*. Outros exemplos são: *O Binóculo* (1871); *O Pandokeu* (1860-1969); e *Arquivo Contemporâneo* (1872). Ver cronologia em anexo.

⁷⁴ As técnicas que compõe a gravura em metal (ponta seca, água-forte, água tinta, maneira negra) também foram utilizadas na imprensa ilustrada, mas em uma escala bem mais reduzida, como nos indica Orlando da Costa Ferreira.

Ver: FERREIRA, Orlando da Costa – *Imagem e Letra: Introdução a Bibliologia Brasileira* – Edusp, São Paulo; 1994.

⁷⁵ Joaquim Marçal Ferreira de Andrade em *História da fotorreportagem no Brasil* apresenta uma análise sobre o desenvolvimento da fotografia na imprensa ilustrada. Segundo o autor, a fotografia nos periódicos surge como um desenvolvimento da imprensa ilustrada. Relata Andrade que o aperfeiçoamento das técnicas fotográficas, no Brasil, principalmente a partir do século XX, substituirá a imagem gráfica nos periódicos.

Ver: ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de – *História da Fotorreportagem no Brasil/ A Fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. - 3 Ed.; Edições Biblioteca Nacional; Rio de Janeiro 2004.

⁷⁶ Uma particularidade se observa com relação às técnicas gráficas e à fotografia no contexto brasileiro: diferente do que aconteceu na Europa onde, de maneira geral, ocorre um distanciamento entre o desenvolvimento de cada modalidade técnica - ou seja, a litografia e a fotografia surgem muito tempo após as técnicas do metal e a xilogravura já serem praticadas - no Brasil todas são fenômenos do século XIX. Claro, como alertado, mesmo com a proibição da metrópole portuguesa, já havia no país a prática clandestina da gravura, no decorrer do período colonial. Porém, somente após 1808, foram oferecidas condições para o pleno desenvolvimento da gráfica. Isso, fez com que as técnicas mais antigas fossem recebidas quase que ao mesmo tempo que as novidades.

mais frequência, se referindo ao seu uso como ferramenta auxiliar para o gravador transpor manualmente a imagem fotográfica para a matriz.

Com relação à xilografia, nota-se que Ferreira frequentemente aproxima essa técnica à tipografia, queixando-se da falta de mão de obra:

A gravura em madeira no Brasil pode-se dizer que não existe, pois nem uma só escola possuímos deste ramo de arte industrial. No Rio de Janeiro não há xilógrafos que cheguem para manter sequer um desses jornais que se publicam na Europa às centenas. Os poucos artistas desse gênero que temos são estrangeiros e esses mesmos medíocres, nacionais temos uns dois ou três imperfeitos que aprenderam no ensino que de uma dessas oficinas quis fazer entre nós um particular que cedo desistiu da empresa. Como a xilografia, a tipografia reclama em balde e de há muito, uma oficina normal de aprendizagem. A arte tipográfica está em grande atraso entre nós (FERREIRA, 1876, p.39).

A sua mobilização em defesa da xilografia devia-se, sobretudo, as possibilidades que essa técnica oferecia para a imprensa, sendo no século XIX bastante utilizada na Europa para a publicação de obras ilustradas a preços módicos⁷⁷. Diferente dos outros processos gráficos, a xilografia, permitia a impressão de suas matrizes junto com os tipos móveis⁷⁸ que formavam o texto, o que facilitava a integração entre os elementos visuais e textuais em uma mesma página. Na litografia, os procedimentos de gravação e impressão são completamente diferentes dos tipográficos. Assim, a imagem precisa ser impressa separadamente do texto. Isso fazia com que, geralmente, as publicações apresentassem seus artigos e estampas em páginas diferentes⁷⁹.

Em seu estudo sobre a litografia na imprensa ilustrada, Pedro Sánches Cardoso, demonstra que estabelecer um diálogo entre e a linguagem visual e verbal era o maior desafio das revistas ilustradas por meio da litografia:

Normalmente, estas publicações adotavam o seguinte padrão: de um lado da folha era impresso o texto, compostos tipograficamente; do outro, as

⁷⁷ Como comenta Ivins Jr, a xilogravura de topo foi utilizada na Europa no século XIX, principalmente na França, para a publicação de livros ilustrados baratos, o que ampliou o acesso da população e auxiliou programas de instrução pública, IVINS, 1889, p.30.

⁷⁸ Pequenas peças de madeira ou metal com relevos de letras e símbolos.

⁷⁹ É possível unir o texto tipográfico e a imagem litográfica em uma mesma página, contudo, por serem impressos separadamente, os processos tornam-se mais demorados e trabalhosos. No caso da indústria gráfica, esse procedimento reduzia a produtividade, o que justifica o fato da maioria dos periódicos ilustrados com litografias apresentarem as estampas separadamente.

imagens, desenhadas em litografia. Após receber duas dobras, ortogonais, e ser cortada e refilada, obtinha-se um caderno de oito páginas. As páginas 1 (capa), 4, 5 e 8 (quarta-capa) continham as imagens; as 2, 3, 6 e 7, eram tipográficas, ornadas, quando muito, com pequenas vinhetas xilográficas ou com estereótipos. Sublinhemos, ainda, que, muitas vezes, as impressões litográficas e tipográficas eram realizadas em estabelecimentos distintos (CARDOSO, 2008, p.50).

As folhas ilustradas com xilografia facilitavam essa integração e assim, além de alterar a diagramação das páginas, propondo ao leitor o embate direto entre as estampas e o texto, também reduzia a quantidade de papel utilizado para a impressão, diminuindo os custos das publicações. Produzir obras mais acessíveis, como se sabe, era um dos principais projetos de Félix Ferreira, como, por exemplo, sua coleção *Biblioteca para todos*.

Outra característica ligada à xilogravura, e que demonstra sua afinidade com a indústria gráfica, é a possibilidade que ela oferece de multiplicar suas chapas impressoras (*tacos originais*) por meio do processo da *estereotipia*. Nesse procedimento é feito o molde da matriz xilográfica – geralmente de gesso ou chumbo - e então, despejado metal em fusão, obtendo-se assim uma réplica da matriz que poderia ser reproduzida inúmeras vezes. Desse modo, possibilitava-se a tiragem simultânea das imagens em mais de uma prensa⁸⁰.

Observa-se que os jornais europeus que Félix Ferreira refere-se no trecho acima, eram impressos com a técnica da xilogravura de *topo* que, nesse período, era frequentemente utilizada para a publicação de obras ilustradas, sobretudo, na França⁸¹. Essa era a técnica que Ferreira defendia quando manifestava seu interesse em desenvolver a xilografia no país. Como administrador de uma oficina tipo-litográfica e ligado ao mercado livreiro, ele estava atento ao contexto internacional e às atualizações no campo da gráfica. Assim, sabia que a técnica era bastante utilizada na Europa para a produção de livros e periódicos mais acessíveis.

⁸⁰ Sobre os processos de multiplicação das chapas de impressão, Orlando da Costa Ferreira apresenta-nos, além da *estereotipia*, também a *galvanotipia*: A estereotipia e a galvanotipia são processos destinados a duplicar chapas impressoras para garantir a imobilidade de seus elementos ou para permitir a tiragem simultânea do texto e/ou imagens em mais de uma prensa. A estereotipia, que se tornou prática no fim do século XVIII, é um processo puramente mecânico: tira-se um molde da composição ou do condutor de imagem em relevo, e sobre este se vaza o metal em fusão, assim reproduzindo-se o “original” no número desejado de vezes. A galvanotipia (ou eletrotipia), inventada em 1839, é um processo eletroquímico: em banho galvânico, o “original” recebe uma fina “casca” de cobre, que depois é destacada, reforçada e montada. Essas duas espécies de fôrmas podem ser niqueladas ou cromadas, para maior duração, no caso das grandes tiragens, FERREIRA, 1994, p.61-62.

⁸¹ Em Portugal, como já exposto destaca-se o periódico *Archivo Pitoresco* (1857-1868) compreendido como o precursor do curso de xilogravura de topo em Portugal.

A xilografia de topo diferencia-se da xilo de *fio/fibra* pelo modo como a madeira é cortada. A primeira no sentido horizontal ao tronco e a segunda, técnica bem mais antiga, é cortada na vertical, deixando os veios da madeira aparentes. Os instrumentos também variavam: enquanto a xilo de *fio* utiliza ferramentas como goivas, formões e canivetes, na de *topo* o desenho é realizado com o buril, o que permite traços bem finos, com “incrível precisão de detalhes”. (ANDRADE, 2004, p.77). Característica interessante tendo em vista que uma das principais finalidades de Félix Ferreira com a gravura era a reprodução das obras de arte. Então, ele prezava pela nitidez da imagem e “fidelidade” das obras retratadas.

Nesse sentido, a respeito das especificidades da xilografia de topo, Joaquim Ferreira Marçal de Andrade expõe:

A descoberta da xilografia de topo se deve ao inglês Thomas Bewick (1753-1828) e possibilita a produção de matrizes em madeira com linhas tão finas quanto aquelas que eram tradicionalmente obtidas nas chapas de cobre. Adicionalmente, Bewick introduz uma novidade nunca antes vista, na gravura em metal ou madeira: a tradicional estrutura linear passa a ser composta, às vezes, por linhas pretas sobre fundo branco; outras vezes por linhas brancas sobre fundo preto. Suas contribuições ao avanço da xilografia ocorreram num momento histórico em que a tipografia estava em plena expansão, tendo contribuído enormemente para a ilustração de livros e revistas – já que este era o processo compatível, por excelência, com a impressão tipográfica. Entre outros usos, a imprensa periódica europeia ilustrada – inclusive com fotografias desde os anos 1840 – passou a se valer exclusivamente da xilografia de topo para copiar os originais, fotográficos ou não, com grande fidelidade (ANDRANDE, 2004, p.77).

A reprodução das obras de arte por meio da xilogravura é descrita por Ferreira no livro *Belas Artes: estudos e apreciações* também como aliada à fotografia, ambos entendidos como “bons auxiliares das belas artes”:

Auxiliares e bons das Belas Artes, a fotografia com seus vários processos de fixação, e a xilogravura com seus diferentes sistemas de reprodução, formam hoje ramos muito importantes das artes industriais, e na Europa e nos Estados Unidos ocupam a atenção da ciência, quer como fim quer como meio. São hoje, os mais baratos veículos de vulgarização das obras de artes e auxiliares da pintura (FERREIRA, 2012, p.181).

É provável que Félix Ferreira estivesse se referindo ao processo da *fotoxilografia* que, como nos indica Orlando da Costa Ferreira, na década de 1870 representou uma “verdadeira revolução” na imprensa francesa (FERREIRA, 1994, p.60). A técnica consiste em “aplicar a emulsão fotográfica ao *taco* e projetar o negativo de uma fotografia para, depois, gravar a

imagem. Explicando melhor: cada *taco* era sensibilizado (com emulsão fotográfica) e depois recebia a projeção do negativo e era revelado, de modo que a imagem se tornasse visível na própria madeira”⁸²(ANDRADE, 2004, p.78).

No caso da reprodução das obras de artes, acreditava-se que esse processo auxiliava o gravador a ser mais “fiel” à obra retratada⁸³. Também desse modo, eximia-se a função do desenhista, intermediária no processo de reprodução, e que muitas vezes era desempenhada por outro profissional que não o gravador⁸⁴. Félix Ferreira encarava como um problema grave ao desenvolvimento da gráfica no país, tanto quanto a falta de xilógrafos, também a carência de “desenhistas hábeis” que pudessem reproduzir as obra de arte⁸⁵ e realizar o desenho para as ilustrações gráficas.

Em seu artigo para o periódico *Brazil Illustrated* ao defender o xilógrafo Alfredo Pinheiro, responsável pelas estampas que ilustram o periódico, atribui a baixa qualidade das xilografias realizadas no país aos desenhistas. Nesse artigo, Ferreira comenta a gravura de Pinheiro que reproduz uma das *marinhas* do artista Rouéde:

A gravura corresponde brilhantemente ao trabalho do pintor (Rouéde). Está fidelíssima, pois é burilada pelo Sr. Alfredo Pinheiro, o único xilógrafo de mérito que possui o país. Já que falamos no Sr. Alfredo Pinheiro seja-nos permitido dizer mais duas palavras: Temos ouvido, por diversas vezes, opiniões injustas a respeito dos nossos xilógrafos, sem que pelo menos, abram exceções. Julga-se, em geral, que os defeitos do desenho e a má impressão das gravuras dependem exclusivamente dos xilógrafos, quando na realidade nenhuma parte os tem nessas duas questões tão diferentes entre si. Basta ter um pequeno conhecimento de gravura para se verificar de onde parte o erro. Pelo modo de conduzir o buril, isto é, de dar o tom, poder-se-á

⁸² Sobre as origens da fotoxilografia Orlando da Costa Ferreira comenta: “Atribui D. Bland a invenção da fotoxilografia a um gravador chamado Langton, que em 1851 “descobriu como fotografar desenhos na madeira, descoberta que marcou época, se bem que somente entrasse na prática geral uns vinte anos depois. Twyman afirma que a descoberta pertenceu a Thomas Balton, em 1860”, FERREIRA, 1994, p.60.

⁸³ A preocupação de Ferreira com relação às reproduções das obras de arte pela gravura era para que as estampas fossem nítidas e “fiéis ao original”.

Stephen Bann em seu estudo sobre as casas impressoras europeias, no século XIX, demonstra que havia um constante intercâmbio entre os gravadores e os artistas. Assim, evidencia Bann, muitos artistas pediam para que suas obras fossem alteradas pela gravura, ou seja, que houvesse algumas modificações para assim corrigir o que eles acreditavam ser algumas falhas de suas pinturas e que a gravura por suas especificidades e características inerentes pudessem solucionar. No caso de Ferreira essas questões nunca fizeram parte de suas discussões.

⁸⁴ Nesse sentido, Orlando da Costa Ferreira define a gravura que é realizada a partir do desenho de outro artista como *gravura de interpretação*.

⁸⁵ Como pode ser observado naquele trecho do Livro *Belas Artes: estudos e apresentações* exposto no primeiro capítulo em que Ferreira reclama da falta de “desenhistas bastante hábeis para fazer cópias reduzidas e com precisa nitidez” das obras de arte que deveriam ilustrar seu livro.

fazer juízo justo do mérito do gravador. Por esse lado o Sr. Pinheiro satisfaz a todas as exigências da arte; mas nos faltam desenhistas especiais deste gênero. E aí que se funda toda a questão, e é também por este motivo que apesar de todos os esforços por nós empregados para darmos excelentes gravuras, ainda não conseguimos dá-las nítidas e perfeitas como as gravuras francesas e alemãs (FERREIRA, 1887, p.71).

Nesse periódico, como já mencionado, é notável o incentivo que Ferreira confere à xilogravura, sendo mesmo, seu objetivo principal chamar atenção para esse tipo de revista que “na Europa se publicavam às centenas”⁸⁶. A despeito de todo seu engajamento, durante o século XIX foram poucas as publicações ilustradas com xilografia no país e todas tentativas para a implantação e divulgação da técnica foram breves e com pouco êxito.

Destaca-se nesse cenário, o empreendimento dos irmãos Fleiuss na década de 1860, com a criação do *Instituto Artístico*, estabelecimento litotipográfico que, em 1863, funda o primeiro curso de xilogravura de topo no país⁸⁷. O *Instituto* é destacado pela bibliografia como um marco para o ensino da técnica no país apesar de ter todas suas atividades finalizadas em 1878:

Em 1858, Heinrich Fleiuss (1823-1882) e seu irmão Carl Fleiuss (-1878), nascidos em Colônia, chegam ao Brasil. Dois anos depois, estabelecem, juntos com o pintor Carl Linde (-1873), o Instituto Artístico, que, a partir de 1863, sendo reconhecido pelo imperador, passaria a chamar-se Imperial Instituto Artístico. Entre as primeiras façanhas do Instituto sobressai a publicação da revista *Semana Illustrada*, fundada em dezembro de 1861. Em 1863, os irmãos abrem o primeiro curso de xilogravura de topo do Brasil, procurando criar uma safra de técnicos especializados nesta modalidade da atividade xilográfica pouco desenvolvida no país (CARDOSO, 2008).

O *Imperial Instituto Artístico* foi uma das poucas experiências destacadas sobre o ensino da xilografia no país. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade menciona que “todos os periódicos aqui fundados nas décadas de 1860 e 1870, que se propuseram a utilizar a xilogravura como ilustração, fracassaram a curto ou médio prazos” (ANDRADE, 2004, p.80).

⁸⁶ Até onde consta Félix Ferreira participou diretamente de duas revistas ilustradas com xilografias: *Brazil Illustrado: Archivo de conhecimentos uteis*(1887) e *Sciencia para o povo*(1881).

⁸⁷ O *Instituto Artístico* lança em 1861 a revista ilustrada *Semana Illustrada* que circulou até 1876. Apesar da maior parte das edições serem ilustradas com litografia, alguns números também contaram com ilustrações xilográficas realizadas pelos alunos do *Instituto*.

Diferente do que ocorreu com a gravura em metal e a xilogravura, a litografia⁸⁸ foi implantada no Brasil na década de 1820, com relativa rapidez em relação à data de sua descoberta na Europa⁸⁹.

O francês Arnauld Julien Pallière (1783-1862)⁹⁰ desembarcou no Rio de Janeiro em 1817, e foi, até onde consta, o primeiro a realizar litografias no Brasil. Contudo, para a pesquisadora Renata Santos, o ponto de partida para a história da litografia no Brasil foi o ateliê litográfico fundado em 1825 pelo suíço Johann Jacob Steinmann⁹¹ no Arquivo Militar, responsável por gravar e imprimir a cartografia produzida pelo Real Corpo de Engenheiros, antes realizada pela Oficina de Gravura de Impressão Régia⁹² (SANTOS,2008) .

Como mencionado, a litografia foi a técnica mais utilizada na imprensa ilustrada, podendo ser encontrada em grande parte dos periódicos da época. Algumas de suas especificidades contribuíram para sua ampla adesão pela indústria gráfica.

O modo de operar para a realização da imagem litográfica⁹³, assim como os materiais utilizados (lápiz, *crayon*), são os mesmos do desenho, não exigindo nenhum outro conhecimento específico, conforme acontecia com a xilogravura e as diversas modalidades técnicas da gravura em metal. Assim, não era necessária a formação específica do gravador, apenas o conhecimento do desenho. No contexto brasileiro, marcado pela falta da mão de

⁸⁸ A litografia (de *lithos*, "pedra" e *graphein*, "escrever") é descoberta no final do século XVIII, por volta de 1796, por Aloys Senefelder (1771-1834), dramaturgo da Bavária que buscava um meio econômico de imprimir suas peças de teatro.

⁸⁹ “Como se merecesse uma espécie de reparo por ter recebido tão tarde a tipografia, o Brasil conheceu a litografia logo depois de haver esta introduzida em caráter definitivo em alguns dos mais importantes países da Europa, a França, por exemplo (1814), e mesmo com o avanço sobre outros como Espanha (1819) e Portugal (1824)” FERREIRA, 1994, p. 313.

⁹⁰ Pintor, desenhista, litógrafo, decorador, professor. Chega ao Rio de Janeiro em 1817. Atua como professor de desenho na Real Academia Militar.

⁹¹ Comenta Orlando da Costa Ferreira:

“Basileano, Johann Jacob Steinmann (1804-1844) iniciou sua carreira litográfica em 1821, no ateliê alsaciano de Engelmann, indo depois aperfeiçoar-se em Paris na oficina senefelderiana.” (FERREIRA, 1994, p. 329) No Brasil ficou conhecido como “litógrafo do Imperador”. Em 1825, o Real Arquivo Militar instala uma oficina de litografia com material importado da França. Como professor, chega o suíço Steinmann, aluno do próprio Alois Senefelder, o criador da técnica litográfica.

⁹² A respeito do ateliê litográfico, a autora comenta que os novos condutores do Império viram a possibilidade de viabilizar a *construção* da nação de forma concreta, através do lado prático da engenharia. Daí a importância do investimento na litografia do Arquivo Militar, da qual se tiravam planos, plantas e projetos importantes para auxiliar o trabalho dos engenheiros militares. Logo, no Primeiro Reinado, os militares teriam um papel fundamental para a defesa, ocupação e administração do território, abrindo caminhos, construindo os canais e as pontes para o estabelecimento de um poder que pretendia ser centralizado (SANTOS, 2008, p. 53).

⁹³ O processo litográfico baseia-se na repulsão que a água tem pela gordura e vice-versa. Numa pedra calcária, o desenho é feito por lápis gorduroso (*crayon* litográfico) ou tinta também gordurosa, aplicada ao pincel ou a caneta. A impressão é planográfica.

obra e de cursos voltados para as técnicas gráficas, essa característica da litografia propiciou sua rápida absorção pela imprensa ilustrada.

Nesse sentido, sua proximidade com o desenho, tornava a realização da imagem mais ágil, permitindo então, a ilustração dos eventos cotidianos. Como nos indica Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, a litografia possibilitou a ilustração de episódios diários que com as outras técnicas era dificultada pela questão do tempo para a execução da imagem⁹⁴.

A litografia também foi bastante explorada pela imprensa caricatural e os jornais satíricos. A ligação da técnica com o desenho motivou sua prática pelos artistas para publicação de caricaturas como, por exemplo, as de Angelo Agostini para a *Revista Ilustrada*⁹⁵.

Como se sabe, Félix Ferreira além de administrar uma oficina tipo-litográfica, também atuou em vários jornais ilustrados com essa técnica, como é o caso do *Guarany*. O periódico empregava uma prática bastante comum, nesse período para a realização de suas estampas litográficas: o uso da fotografia como auxiliar dos artistas em seus desenhos. Nota-se que algumas estampas do *Guarany*, sobretudo aquelas que reproduziam obras de arte, eram “cópias a partir de fotografias”, característica sempre ressaltada pelo editor Félix Ferreira.

Em seu estudo, Pedro Sánches Cardoso comenta que o uso da fotografia para realização das estampas popularizou-se na segunda metade do século XIX. Contudo, diferente do que acontecia na Europa e nos Estados Unidos, onde a técnica mais utilizada foi a xilografia de topo, no Brasil a litografia se sobressaiu pela carência de xilógrafos:

Nas décadas de 1860 e 1870, populariza-se a prática de realizar estampas “a partir de fotografias”. Vistas, retratos e cenas populares produzidos a partir de imagens fotográficas eram inseridos nos periódicos em forma de suplementos ilustrados. Estes, vendidos separadamente, por vezes oferecidos como brinde mediante a assinatura da folha, tinham como objetivo atrair o público. Sua independência do corpo da publicação tornava sua edição conveniente diante das dificuldades técnicas.

A reprodução – artesanal – de imagens fotográficas em periódicos esteve, no Brasil, muito mais vinculada à litografia que na Europa e nos Estados Unidos, onde, tal prática foi logo transposta à xilogravura de topo. A falta de

⁹⁴ A grande quantidade de impressões por tiragem e o baixo custo da produção também foram características decisivas para a aplicação da litografia pela indústria gráfica.

⁹⁵ Angelo Agostini (1843- 1910). Caricaturista, ilustrador, desenhista, crítico, pintor, gravador. Foi atuante em inúmeras publicações ilustradas sendo mesmo fundador de muitas delas. A mais conhecida foi a *Revista Ilustrada* fundada em 1876. Outras revistas em que participa são: *Dom Quixote*; *O Tico-Tico*; *O Malho*; *O Mosquito*.

mão de obra especializada impediu que este processo ocorresse entre nós (CARDOSO, 2008).

Félix Ferreira, atento às inovações técnicas, também era um defensor da fotografia e de suas aplicações na indústria gráfica. Porém, nesse momento, o aproveitamento dos processos fotográficos para a produção de periódicos era ainda limitado, de modo que a fotografia foi mais utilizada como auxiliar. Como será apresentado, Ferreira não se posicionava negativamente com relação à fotografia, considerando-a um meio mecânico e impessoal, sendo então um processo de reprodução inferior à gravura⁹⁶. Seu maior engajamento com as técnicas gráficas, principalmente a xilografia, justificava-se pelas possibilidades e resultados que estes procedimentos ofereciam para imprensa e por desempenhar melhor os propósitos presentes nos seus projetos. Destaco entre estes, a difusão das obras de arte para um público amplo.

Os procedimentos fotomecânicos não eram desconhecidos por Félix Ferreira. Ele cita algumas publicações que utilizavam fotogravuras. Contudo, esses processos são menos evocados em seus textos, possivelmente, porque estivessem no início de seu percurso no Brasil e não satisfizessem plenamente os objetivos que Ferreira buscava para as publicações: além da nitidez da imagem, a eficiência e o baixo custo da produção⁹⁷.

A imprensa ilustrada oferece um caminho importante para a investigação acerca da gravura oitocentista. Observa-se que muito do aprimoramento das técnicas gráficas deve-se a seu emprego nos periódicos. Nesse período, verifica-se um aumento das pesquisas por aprimoramentos da imagem, buscando-se qualidade de impressão, fixação, papéis adequados, diagramação das páginas e capacidade de reprodutibilidade que, como aponta Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, ensejariam a utilização da fotografia⁹⁸ na imprensa durante o século XX.

*

⁹⁶ Como ocorria no debate internacional. O tema será apresentado mais adiante.

⁹⁷ Os processos fotomecânicos, apesar de serem conhecidos e praticados do Brasil, no século XIX não foram utilizados em uma escala comercial, pois eram onerosos e demorados.

⁹⁸ O autor de *História da fotorreportagem no Brasil* comenta que no caso específico da imprensa ilustrada a fotografia veio “ocupar, em grande medida um espaço que antes pertencia aos artistas ilustradores - que eram desenhistas e gravadores, empregados das redações.” ANDRADE, 2004, p. XIII.

Como pôde ser analisado no decorrer da pesquisa, diferente do que ocorreu com a imprensa, pouco se comenta em torno da relação entre a gravura e as “belas artes” durante o período oitocentista.

No que diz respeito à principal instituição de formação artística do século XIX, a Academia Imperial de Belas Artes, raros são os relatos referentes à atividade gráfica. Essa instituição foi consequência da chegada da “Missão Artística Francesa” que trouxe entre artistas franceses um gravador, Charles Simon Pradier⁹⁹, que logo retornou para Paris, em 1818, produzindo pouco, alegando não contar com recursos técnicos necessários para trabalhar (SANTOS, 2008).

Os desenhos e aquarelas produzidos por Debret, artista da “Missão Francesa”, foram litografados após seu retorno à França e sua obra, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, foi publicada em Paris entre 1834 e 1839. No Brasil, essa obra é encontrada somente após a publicação de seus três tomos na França. Renata Santos analisa:

Ocorre que a gravura, nesse momento, não era percebida como arte, “estava ausente das distribuições públicas de prêmios, dos prêmios de viagem e das exposições realizadas pela Academia pelos anos afora.” Voltava-se sobretudo, para ilustração de livros e periódicos, para a divulgação de acontecimentos e de personagens públicos.

O que talvez tenha desanimado Pradier foi perceber um meio tão pouco favorável à gravura artística no ambiente da corte (SANTOS, 2008, pág. 37).

Para Teixeira Leite,

a insipiência do contexto cultural e artístico brasileiro do século XIX não favoreceu o surgimento de manifestações gráficas de grande interesse, ao contrário do que teria ocorrido em outros países da América Latina. Os profissionais gráficos que estiveram em atuação no Brasil durante o século XIX são descritos mais como artesãos que artistas, cultores da gravura de reprodução, não da gravura de arte (LEITE, 1965, p.01).

Levando em consideração a relevância da arte, do ensino artístico e da propagação das obras de arte pelas estampas para Félix Ferreira, quais seriam, então, suas relações com as

⁹⁹ Charles Simon Pradier (1786 -1848) gravador atuante na França. Trabalhou no Rio de Janeiro, chegou em 1816 junto com a Missão Artística Francesa. Charles Simon Pradier partiu para Paris em 1818, de onde não mais regressaria, a pretexto de que no Brasil não existia papel adequado para a impressão das obras que pretendia fazer.

principais instituições de ensino artístico do Império: a Academia Imperial de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios?

3. A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS

Em *Notícia Histórica* Félix Ferreira expõe a seguinte ideia sobre o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro:

O Liceu de Artes e Ofícios não é um estabelecimento de passatempo ou de artes meramente recreativas, nem tampouco uma cópia da Academia das Belas Artes. Há entre uma e outra instituição grande diferença que cumpre estabelecer, para que se possa, discriminando esta daquela, aquilatar o valor intrínseco do Liceu, de cujo progresso depende, mesmo em grande parte, o florescimento da Academia.

A Academia das Belas Artes é a escola superior do estudo da arte levada ao seu maior grau de perfeição, à supremacia das faculdades o entendimento como essência e como fim (FERREIRA, 1881, p.6).

Para Ferreira é na Academia de Belas Artes que

A pintura, a arquitetura e a estatuária ali, são ensinadas, desde os seus mais simples rudimentos até as mais prescindíveis regras da filosofia do belo, desde o mais insignificante traço até o mais aprimorado trabalho.

O aprendizado das artes não é ali feito tão somente para o exercício de uma profissão honesta e asseada, mas especialmente para o desempenho de um sacerdócio augusto e grandioso. Não basta, por isso, àqueles que se dedicam ao seu cultivo, habilidade e boa vontade, é necessário ter talento, espírito elevado e, sobretudo vocação decidida (FERREIRA, 1881, p.6).

Percebe-se que, para Félix Ferreira, a Academia é responsável pela formação dos artistas. Verifica-se por meio da análise desses trechos, que ele possui uma visão idealizada a respeito da figura do artista, como sendo aquele que é detentor de “*talento, espírito elevado e, sobretudo vocação decidida*”. Para ele, é da Academia de Belas Artes que “*saem os arquitetos dos edifícios monumentais, os pintores de painéis e os estatuários.*” Em outro texto em que também compara essas duas instituições defende que é na Academia que “*se formam os grandes artistas e que educam os gênios, dali saíram Chaves Pinheiro, estatuário do Oscar, e Victor Meirelles, o pintor da Moema(...) Discípulos da academia foram: Ingres o pintor, Christovão Wren o arquiteto, e Patrick o estatuário.*” (FERREIRA, 1976, p. 79)

A esse olhar sobre a Academia de Belas Artes, Ferreira contrapõe outro, diferenciando os propósitos dessa instituição com os do Liceu de Artes e Ofícios:

O Liceu de Artes e Ofícios, ao contrário, é uma escola rudimentar da arte aplicada às ramificações da indústria fabril e manufatureira, ao trabalho indispensável à existência da sociedade civilizada.

A aritmética, a álgebra, a geometria a química, a física, o desenho de figura, o de ornatos e o de máquinas, são ali ensinados como aplicação aos ofícios e às profissões industriais.

A aprendizagem das belas artes não é ali feita para o exercício da mesma arte propriamente dita, mas para o aperfeiçoamento dos ofícios de carpinteiro, pedreiro, canteiro, torneiro, ourives, estucador, marceneiro, etc. e das indústrias fabris de tapeçaria, louça, armas chitas, papéis pintados, etc (FERREIRA, 1876. p. 7).

Segundo ele, “a Inglaterra, a França, a Alemanha e os Estados-Unidos e todas as nações de igual quilate têm Academias para o ensino apurado das belas artes e o Liceu para os das suas aplicações às indústrias e aos ofícios” (FERREIRA, 1881, p. 7).

Nota-se que para Félix Ferreira, diferente da Academia, o Liceu é uma escola da arte aplicada às ramificações da indústria fabril e manufatureira. Para ele, o ensino das belas artes é realizado para o aperfeiçoamento do artífice:

Do Liceu de Artes e Ofícios saem os construtores navais e urbanos, os mestres-carpinteiros e pedreiros, os entalhadores, desenhistas de fábricas, **litógrafos**, pintores de louça, **gravadores**, **xilógrafos**, fundidores e modeladores das ornamentações em gesso, pedra, bronze e ferro. É ali que se formam os mestreaes e que se educam os artesãos, já dali têm saído artífices notáveis(...) A Academia das belas-artes é a alta escola da aristocracia do talento, o Liceu de Artes e Ofícios é a modesta oficina da vulgaridade da inteligência. [grifos meus] (FERREIRA, 1876. p. 79).

Ferreira inclui gravadores, xilógrafos e litógrafos entre o grupo de profissionais que deveriam ser formados pelo Liceu, portanto, artífices. Esse dado torna-se ainda mais significativo tendo em vista que o engajamento de Ferreira com relação às aulas para a formação nas “artes gráficas” caracterizou-se sempre por meio do seu incentivo para oficinas de gravura no Liceu e nunca na Academia. No primeiro artigo para o jornal *Brazil Illustrado* ele comenta sobre a iniciativa da Academia de incluir o curso de xilografia em sua grade curricular:

Em 1882 tive o prazer de ver o Sr. Conselheiro Rodolfo E. Souza Dantas, como ministro do Império, decretar a criação de uma cadeira de xilografia, mas em vez de ser no Liceu, como sempre pedira pela imprensa e com verba especial para

mantê-la com maior largueza, Vossa Excelência colocou-a na Academia de Belas Artes, em substituição à de gravura em medalhas que ali caíra em desuso. Externei, e por mais de uma vez, a minha opinião desfavorável e, previ desde logo o fato que veio a suceder; desde que a nova cadeira era posta no mesmo nível dos mesquinhos honorários das antigas, tornava-se impossível mandar contratar no estrangeiro um professor no caso de fundar uma escola de gravura, e no país ninguém por certo satisfaria todas as condições de um bom concurso, foi justamente o que se deu. A cadeira ficou vaga até agora, sendo afinal suprimida, ou antes, substituída por uma outra de perspectiva aérea e teoria das sombras (FERREIRA, 1887, p. 2).

Desagradava a ele o fato da criação de uma cadeira de xilogravura que fosse instituída na Academia de Belas Artes, uma vez que o curso era mais da “*indole do Liceu*” fato que já nos permite extrair alguns juízos acerca de sua visão sobre as artes gráficas¹⁰⁰.

Como pôde ser constatado até o momento, sobretudo no capítulo anterior, muito do estímulo de Ferreira com relação às “artes gráficas” esteve atrelado à sua dedicação com os projetos culturais voltados à instrução pública. Sua atuação na imprensa, como demonstrado, desenvolveu-se bastante nesse sentido e as estampas gráficas, publicadas em livros e periódicos, eram encaradas como um elemento fundamental.

O Liceu de Artes e Ofícios expõe, portanto, outro ângulo desse interesse de Ferreira voltado para a educação. Além de se pretender como uma escola popular, marcada pelo ensino artístico e técnico profissionalizante, como será visto adiante, buscava impulsionar, junto com a teoria, o ensino prático por meio das oficinas, entre elas, a de gravura¹⁰¹. Revelam-se, então, duas faces de seu engajamento voltadas à instrução pública e que se inter-relacionam: a instituição escolar e publicação dos impressos.

¹⁰⁰ A respeito do curso de xilogravura na Academia Imperial de Belas Artes, Rafael Cardoso Denis esclarece-nos:

“Foi decretada em dezembro de 1882 a criação de uma cadeira de “xilografia” em substituição à gravura de medalhas e pedras preciosas. O então diretor, Antonio Nicolau Tolentino, manifestou-se contra a mudança, declarando que a gravura de medalhas era mais importante em uma academia de belas-artes, e a congregação conseguiu arrastar os pés até 1884, quando foi obrigada a elaborar um programa de concurso para a nova cadeira. O governo alterou este programa, suprimindo as provas de desenho a pena e de composição histórica como requisitos, ação que estimulou a comissão de professores encarregada do concurso a redigir uma carta de protesto. Os autores desta carta questionaram se o legislativo tinha mesmo por intenção *substituir o ensino de um ramo das belas-artes por outro meramente industrial*, desfalcando assim a congregação da Academia por retirar *um artista para colocar nela um mesteiral*. A nova cadeira jamais foi selecionada e a polêmica em torno da xilogravura continuou até o estabelecimento da gravura de medalhas com os novos estatutos de 1890.”

DENIS apud ANDRADE, 2004, p. 80.

¹⁰¹ Nota-se que as oficinas eram pautas fundamentais do projeto do Liceu, mas poucas são as que, de fato, chegaram a se concretizar durante o século XIX. É o caso das oficinas de gravura. O assunto será desenvolvido mais para frente, no tópico sobre o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Para ele, o Liceu deveria ser a escola “destinada à propagação das belas artes pelas classes operárias”. Como já salientado, também as publicações ilustradas e a gravura tiveram um papel preponderante nesse sentido de divulgação das belas artes, principalmente, via a produção de *estampas de tradução*, sobretudo dos artistas brasileiros. Desse modo, para Ferreira, o Liceu deveria ser responsável também pela formação de gravadores capacitados a traduzir as obras de arte para a gravura.

Ferreira define que as obras de artes – pinturas, esculturas e obras arquitetônicas - que seriam então reproduzidas por meio das técnicas gráficas, só poderiam ser realizadas pela “vocação e talento elevado” dos artistas da Academia. Fato que constrói uma trama complexa de relações entre essas duas instituições.

Ainda tendo em vista aqueles fragmentos sobre o Liceu e a Academia, percebe-se que, ao diferenciar os propósitos desses dois estabelecimentos, Ferreira demonstra também uma relação de dependência entre eles, pois, segundo ele, para o “progresso do Liceu depende mesmo em grande parte, o florescimento da Academia”.

Sendo assim, esse capítulo pretende investigar algumas questões sobre a gravura a partir das relações de Félix Ferreira com a Academia Imperial de Belas Arte e o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Antes, porém, se faz necessária uma análise acerca de seu olhar sobre arte uma vez que até o momento tem sido ressaltado seu intenso engajamento em prol das belas artes sem, no entanto, aprofundar as causas e analisar seus textos sobre o tema.

*

Logo no início do livro *Belas Artes: estudos e apreciações* já é possível extrair elementos importantes no que diz respeito ao olhar de Félix Ferreira sobre a arte. Ele inicia a obra com a epígrafe de David Sutter (1811-1880)¹⁰²: “As belas artes são a glória da nação que as protege; dotando-a de uma nova verdade ou de um novo progresso e perpetuando a vida intelectual e moral das nações assim como sua existência material [...]” (SUTTER apud FERREIRA, 2012, p.49).

¹⁰² Jean-David Sutter - autor do livro *Philosophie des beaux-arts appliquée a la peinture* (1858); obra da qual Ferreira retira a epígrafe apresentada e também compartilha grande parte de seu olhar sobre arte. No livro, Sutter expõe as “regras e princípios” das belas artes, guiado pelo “ideal do belo”, compreendido por ele como harmonia do todo em uma obra de arte.

Ao iniciar o livro com essa frase o autor confere grande destaque ao papel desempenhado às belas artes, entendendo-as como um elemento essencial de uma nação. Para ele as belas artes são responsáveis não só pela perpetuação da “vida intelectual e moral das nações”, mas também pela sua “existência material”¹⁰³. Ferreira defendia que o incentivo conferido às artes era a base para que o país alcançasse uma “nova verdade” e um “novo progresso”¹⁰⁴. Ele compartilhava, como será visto, da mesma concepção compreendida pelos intelectuais ligados ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Bethencourt da Silva, amigo próximo de Ferreira e fundador do Liceu, argumentava que “sem as belas artes não pode haver progresso e sem progresso não há civilização.”¹⁰⁵ Para esse grupo de intelectuais a arte é encarada como um parâmetro para medir o “desenvolvimento” de um país, pois atesta seu “grau de adiantamento e civilização”¹⁰⁶. Jacy Monteiro um dos sócios fundadores do Liceu descreve:

As belas artes são, como diz Kératry, a consequência direta do desenvolvimento das faculdades instintivas e adquiridas dos homens, e eu acrescentarei que o cultivo e o luzimento delas são o complemento e o espécimen da civilização de um povo, o reflexo de seu gênio, o tipo plástico por assim exprimir, de seus costumes, da importância que dá ao futuro e do modo por que há de recompensar o presente (MONTEIRO, 1911, p. 69).

Para Monteiro, além de conduzir o futuro do país, as belas artes revelam aspectos sobre seu passado e definem características nacionais:

¹⁰³ Sobre a epígrafe Tadeu Chiarelli comenta:

“(…) Ferreira avança o debate sobre a arte no país, na medida em que não o mantém circunscrito a valores abstratos, mas leva-o a alcançar o universo da cultura material. A importância que concede à existência material de uma nação – tão fundamental quanto as dimensões intelectual e moral, a ela conferidas – propõe a existência concreta dos objetos de arte como índice incontornável para qualquer reflexão sobre arte de um país.” CHIARELLI, 2012, p. 17.

¹⁰⁴ No livro *Do Ensino Profissional* Ferreira, ao argumentar sobre a necessidade do Estado proteger as belas artes defende: “Onde a arte encontra proteção floresce, e onde floresce concorre, em grande parte, para o progresso moral e material do país que sabe acolhê-la com esse desvelo incessante tão necessário à sua delicada organização.” E então, exemplifica apresentando a Grécia antiga como uma nação que protegendo as artes alcançou seu “engrandecimento” com “épocas brilhantes”. Também cita a Itália no Renascimento e a França desde o reinado de Luís XIV, como países que atingiram seu “esplendor” por meio do impulso conferido às belas artes. FERREIRA, 1876, p. 2-3.

¹⁰⁵ Nesse sentido Ferreira comenta: “A arte esplendida e louçã, enchendo de vida e luz esta terra que deu o berço a Gonçalves dias e a Victor Meirelles, o poeta das cores e o pintor da poesia, colocará- os filhos da Santa-Cruz na altura das mais civilizadas nações do mundo”.

¹⁰⁶ Como será visto, essa concepção sobre a arte estava pautada nas ideias desenvolvidas pelas Exposições Universais.

Ao entrar nas ruínas do anfiteatro de Nîmes ou o Coliseu de Roma, ao observar as relíquias do prisco Forum, ao visitar as Thermas, lê-se ali a história gloriosa, reconhece-se a magnitude desse povo do qual emanou a maior parte das grandes ideias e que hoje, aviltado como jaz sob o peso da sotaina e dominação estrangeira ainda mostra de quando em quando o que pudera ser (MONTEIRO, 1911, p. 69).

Esse também é o tom do primeiro segmento do livro *Belas Artes, o Estudo Histórico*. Ao engendrar sua história da arte universal utilizando uma estrutura linear e evolutiva – *origem e desenvolvimento* - Ferreira elege primeiramente alguns templos e complexos arquitetônicos e, então, esculturas e pinturas para julgar o estágio de “adiantamento” desde o que ele denominou de antigas civilizações até o período moderno¹⁰⁷. Nota-se que nesse percurso, Ferreira elege a Grécia como o máximo de perfeição do ideal e do belo.

Analisando *Belas Artes: estudos e apreciações* a pesquisadora Rosângela de Jesus Silva observa que para Félix Ferreira:

Civilizações anteriores, como a egípcia, a assíria, a babilônica, a hindu, entre outras teriam fornecido modelos para os gregos, para que elevassem a arte pagã. A decadência do esplendor grego teria ocorrido pela invasão dos Godos. Só com o Renascimento restaurador da arte, é que esta alcançou brilhantismo novamente (SILVA, 2008, p.50).

Essa observação evidencia a importância dos valores clássicos para Félix Ferreira.

Logo no primeiro parágrafo do livro, Ferreira argumenta:

A arte, diz René Mênard, é a expressão da necessidade e não do capricho; inútil seria procurar sua origem na história, pois ela começa com a própria história. Quando um selvagem constrói a cabana com troncos e ramos de árvores, obedece a uma necessidade material: a de abrigar-se, mas, procurando fazê-la a seu gosto, tão bonita quanto possível, tornando-a do chefe distinta de todas as outras obedece a uma necessidade moral: a aspiração do belo (FERREIRA, 2012, p.49).

Mais uma vez a arte é encarada como uma necessidade material e também espiritual. Ao utilizar a cabana como exemplo, Ferreira alega que quando ela é feita tendo em vista a “aspiração do belo”, ela se destaca entre as outras. Esse argumento sobre a superioridade dos objetos e construções realizados com “gosto artístico” e tendo como desígnio o “ideal do

¹⁰⁷ Nesse momento de seu texto Ferreira defende que a arquitetura é a primeira das belas artes:

“Se a arquitetura precedeu, como é natural, à escultura, é fora de toda a dúvida que a pintura veio depois e como complemento, simples ornamentação, nada mais.” FERREIRA, 2012, p.57.

belo” é intrínseco ao pensamento crítico de Ferreira¹⁰⁸. Vários de seus comentários críticos sobre obras arquitetônicas e de artes apresentam essas expressões para avaliar a qualidade dos trabalhos. Nota-se pelas razões apontadas anteriormente, pela forma como Ferreira considerava a Grécia, que o “ideal do belo” estava diretamente relacionado aos valores clássicos. Ainda nessa parte do livro, descreve o conceito clássico de “ideal artístico” a partir da teogonia grega da centelha celeste¹⁰⁹.

Ferreira, ao localizar a origem, o desenvolvimento e a decadência de algumas civilizações que, segundo ele, constituem o grande legado da “arte universal”, chama a atenção como quase não há, em seu livro, referências as produções das civilizações latino-americanas¹¹⁰ (CHIARELLI, 2012).

Entretanto, Ferreira publicou vários artigos sobre os objetos produzidos pelos índios em alguns periódicos. O mais emblemático entre eles é o *Artes industriais Indígenas*, publicado na *Revista Exposição Antropológica* organizada pelo Museu Nacional. Nesse texto – que possui exatamente o mesmo início do livro *Belas Artes* com a citação de René Mènard¹¹¹ (1827-1887) sobre a arte como necessidade material e moral- Ferreira analisa a produção dos índios considerados por ele como “selvagens” ou “primitivos”:

Quem examina com olhos de artista ou pelo menos amador os produtos indígenas, que se acham na atual exposição antropológica, nota com muita admiração que vai crescendo na proporção que demora o exame a aplicação das regras da arte a muitos desses produtos da mais antiga procedência, e vê com espanto, não só os princípios elementares da harmonia na ornamentação, certa pureza do desenho na elegância da forma, e como até

¹⁰⁸ Em outro texto publicado no livro *Do ensino profissional* Ferreira apresenta o seguinte raciocínio: “um cavalo bonito é sempre preferido a um cavalo feio, ainda quando capaz do mesmo serviço. A beleza tem um valor comercial quase ilimitado.” FERREIRA, 1876, p. 34.

¹⁰⁹ Apresento o trecho: “Ditava essa teogonia que a alma era uma centelha celeste; da esfera superior em que vivia era impelida para a terra, por uma espécie de embriaguez, um desejo invencível. Incorporada, guardava ela uma lembrança vaga e indefinida do bem que perdera. A forma de tudo quanto via cá na terra era a imagem confusa do que havia no céu, o alterado tipo do eterno. Daí proveio a necessidade do artista não se limitar a reproduzir o que via, mas traduzir o que sentia, evocando para isso essa beleza absoluta, que se chama ideal.” FERREIRA, 2012, p.57.

¹¹⁰ O único trecho em que ele se refere a pintura indígenas: “(...) entre os povos selvagens, como os nossos, por exemplo, onde a pintura não passa de processos empíricos de colorir o tecido ou a pele, a escultura no entanto, apresenta-se em tal grau de adiantamento, que dá aos objetos de uso doméstico, instrumentos musicais ou de guerra, um cunho de beleza já muito apreciável.” FERREIRA, 2012, p.50.

¹¹¹ Autor de *La mythologie dans L'art ancien et moderne* bastante consultado por Ferreira sobretudo para a escrita da primeira parte do seu livro *Belas Artes: estudos e apreciações* onde expõe uma série de referências da mitologia greco-romana relacionando-as com arte.

mesmo não já a da escultura, mas a da estatuária, ainda que grosseira (FERREIRA, 1882, p. 107).

Mais adiante continua:

Assim como os aperfeiçoamentos da arte caminham com a civilização, a decadência progride com a degeneração do povo (...) Com a importação das artes gregas por ocasião das conquistas venezianas as artes em Roma desenvolveram-se e atingiram o maior grau de esplendor, as invasões de Genserico, porém levando tudo a ferro e fogo sepultaram a cidade em tal grau de aviltamento e servidão até que o Renascimento veio restaurá-las e engrandecê-las (FERREIRA, 1882, p. 107).

Então questiona: “Não teriam os antigos habitantes desta parte da América tido também seu Genserico, que sepultasse a civilização que florescia por essa época entre os vencidos?” (FERREIRA, 1882, p. 107).

Esse texto é interessante quando posto em diálogo com o livro *Belas Artes*, pois além de Ferreira empregar o mesmo raciocínio estrutural - linear e evolucionista - do início do livro, ao comentar sobre a produção artística no país, na segunda parte, argumenta que a “arte brasileira não está na infância mas no período de formação”¹¹². O artigo parece, então, justificar esse “período de formação” que Ferreira atribui ao estágio da arte no Brasil identificando a produção indígena como a origem. Ele utiliza termos como “infância” para, depois, afirmar certo estágio de “crescimento e avanço” à produção brasileira contemporânea, apesar de sustentar, em vários textos, que estava distante de atingir seu “brilhantismo”, por

¹¹² O trecho é o seguinte: “Não estamos, é certo, no primeiro período, o da infância, mas também ainda não chegamos ao desenvolvimento; achamo-nos, sim, no de formação, que coincide com o período de ebulição social que atravessamos, que agitará profundamente as suas camadas, até que surja uma geração tão adiantada que saiba acolher dignamente as artes.” FERREIRA, 2012, p.181

Chama a atenção nesse fragmento Ferreira mencionar que o “período de formação” coincide com o de “ebulição social”. Ele publica o livro em 1885, de forma que se torna inevitável a associação desta sua fala com os movimentos republicanos. O posicionamento político de Ferreira nunca foi explicitado em seus textos, sempre adotando uma postura diplomática ao tecer suas críticas ao Estado Imperial. Em 1889, quando finalizava sua *Notícia Histórica*, sobre o Liceu de Arte e Ofícios, acontece a proclamação da república e ele inclui ao final do texto uma observação sobre os novos acontecimentos políticos vendo-os com bons olhos, sobretudo para o futuro daquela instituição: “ (...) a República dar-lhe-á todo o apoio, auxiliará mais fortemente aquela escola, pois no regime democrático é que mais se desenvolvem as artes industriais; são nas classes operárias que se afirmam as Repúblicas modernas.” E finaliza: “concluo dando de coração um viva a república brasileira!” Entretanto, até onde consta, esse é o único texto de Ferreira em que ele aborda o tema de forma mais direta. De qualquer maneira, o que chama atenção naquele trecho do livro *Belas Artes* é a associação que o autor estabelece entre a arte e as transformações do país.

conta da falta de incentivo e pouca divulgação das artes no país¹¹³. Estranho o fato de Ferreira não ter inserido esse comentário sobre a produção indígena em seu livro, ainda mais tendo em vista esta característica de que o artigo de 1882 possui o mesmo esquema estrutural de *Belas Artes*. No livro, ao finalizar seu relato sobre a *Exposição Geral de 1884*, ele anuncia que estava organizando um novo volume sobre as “belas artes”, talvez nesse momento fosse incorporar essas questões¹¹⁴ (FERREIRA, 2012, p. 237). De qualquer modo, chama atenção em seu livro como quase não há referências a produção realizada no Brasil anterior ao século XIX.

Ainda antes de iniciar o texto no livro *Belas Artes*, chama-nos atenção outra epígrafe também relevante no que diz respeito ao seu olhar sobre arte e a necessidade de democratizá-la: “As artes, como as ciências são propriedade comum do gênero humano; sua história não pode estar completa se não estiver generalizada.” (MERCEY, apud FERREIRA, 2012, p. 49). Percebe-se o entendimento da arte e da ciência como bens comuns e que, portanto, deveriam ser compartilhados por todos. Esse ponto dialoga diretamente com aqueles projetos culturais e instrutivos de Ferreira, já mencionados. Refiro-me às publicações ilustradas e à divulgação das obras de arte por meio das estampas gráficas. A epígrafe, portanto, incita estabelecermos conexões com relação a essa necessidade da propagação das belas artes e o engajamento de Ferreira com as atividades gráficas no Rio de Janeiro.

*

3.1. A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Na segunda parte do livro *Belas Artes*, ao discutir sobre a *Exposição Geral de 1884* organizada pela Academia Imperial de Belas Artes, Ferreira descreve a origem dessa instituição. Comenta que data dos “tempos coloniais a ideia de uma escola artística

¹¹³ Em *Do ensino profissional* expõe a seguinte ideia: “Em país algum do mundo nem em qualquer tempo pôde a arte, em sua múltipla infância, progredir e aperfeiçoar-se sem o benéfico influxo dos poderes do Estado. Aqueles que conhecem a história das belas-artes não ignoram como foram protegidas pelos governos da antiga Grécia e Roma, e também quanto concorrem elas para o engrandecimento das épocas mais brilhantes desses países. A queda das artes em Roma, diz um historiador moderno, fê-la perder todo sua importância; e se hoje vive, é dos fulgores do passado.(...) Enquanto que por todas parte se protege e desenvolve as artes, no Brasil vegetam elas em vergonhoso abandono, se é que não retrogradam e muito” FERREIRA, 1876, p.5.

¹¹⁴ Esse segundo volume do livro sobre as belas artes nunca chegou a ser publicado.

brasileira”. Promovida pelo Conde da Barca (1754-1817) e financiada com a proteção de D. João VI, a escola forma-se com a chegada ao Rio de Janeiro em 1816, do grupo de artistas franceses, que compunham o que depois ficou conhecida como “Missão Francesa”. Ferreira refere-se ao grupo como “artistas notáveis que, por motivos políticos queriam deixar a pátria”¹¹⁵. Ele destaca Joachim Lebreton¹¹⁶ (1760-1819) como chefe dessa colônia de artistas e, então, apresenta algumas informações sobre a trajetória da instituição, sobre o edifício projetado pelo arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1824) e as reformas realizadas posteriormente por Bethencourt da Silva.

Chama a atenção, nesse momento, o fato de Ferreira não relatar os propósitos iniciais da instituição que estavam inclusos no projeto original de Lebreton. Isso, uma vez que a intenção primeira da Academia era ser uma escola para o ensino das “belas artes” e também de suas aplicações aos ofícios, mesmo intuito que Ferreira tanto buscou estimular, inclusive nesse mesmo livro, sobretudo, por meio de seu apoio ao Liceu.¹¹⁷

¹¹⁵ Sobre a “Missão Francesa” Lilia Schwarcz aponta o seguinte:

“É difícil saber se a “missão artística” foi um plano estratégico da Corte de D. João ou uma espécie de afastamento compulsório de artistas ligados a Napoleão. Parece ter existido uma convergência de interesses. De um lado, artistas formados pela Academia francesa inesperadamente desempregados. De outro, uma monarquia estacionada na América e carente de representação oficial. Foi a partir da conjunção dessas situações que surgiu aquela que é hoje conhecida como a “Missão Francesa de 1816”(…) e onde veio, então, a teoria de uma “missão” convocada por D. João? Começou com um membro do grupo, Jean-Baptiste Debret, que no terceiro volume da Viagem pitoresca e histórica ao Brasil se refere a um “convite”. A versão viraria tese quando Araújo Porto Alegre, discípulo dileto de Debret, sustentou a interpretação do mestre. Em diversos textos mencionou a “colônia artística”, inspirando outras análises consagradas, como o artigo de Araújo Viana “Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular” (1915). Mas o grupo ainda não era definido como uma “missão”. Foi Afonso Taunay quem adotou a expressão em seu longo artigo “A Missão Artística de 1816”, na edição de 1912 da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Bisneto de Nicolas Taunay, o historiador afirma que “a colônia americana vivia abandonada, esquecida e ignorada pelo mundo culto”, e só contava com pintores e escultores “mediócras”. A vinda dos pintores franceses tiraria “a colônia da modorra secular”. Em 1916, o próprio IHGB promoveria uma série de comemorações por conta do centenário da chegada do grupo. Juntava-se o prestígio da família Taunay com a tradição do IHGB, e a “colônia de artistas” passou a ser entendida como uma “missão”. Tal interpretação receberia estatuto de verdade com a publicação do ensaio de Taunay em livro, em 1956.”

SCHWARCZ, Lilia – *Missão, que missão?* - <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/missao-que-missao>. Disponível em 30/05/2014.

¹¹⁶ Escritor, polemista, e político francês. Abandonando a carreira religiosa com a Revolução Francesa, tornou-se secretário da classe de belas artes do Instituto da França, durante o período Napoleônico. Após a queda de Napoleão, vem para o Brasil chefiando a “Missão Artística Francesa”.

¹¹⁷ É possível que Ferreira não faça nenhuma menção ao projeto de LeBreton posto que desconhecesse o documento manuscrito elaborado por ele em 1816, em que descrevia os propósitos de seu projeto. A transcrição do manuscrito original de Lebreton foi realizada por Mário Barata somente, no final da década de 1950 e publicada originalmente na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp.285-305). Esse dado reforça a hipótese de que Ferreira desconhecia o documento.

Inicialmente nomeada de “Escola Real de Artes e Ofícios” a Academia tinha como objetivo conforme o seu decreto de instauração, visar a:

formação do estudo das Belas Artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, com ênfase à instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio¹¹⁸.

A escola, portanto, pretendia formar não só artistas para o exercício das Belas Artes, mas também artífices para as atividades industriais. Contudo, o que se observa com o desenvolvimento dessa instituição é a supremacia de um ensino erudito da arte, priorizando as “Belas Artes”¹¹⁹.

O projeto original de Lebreton buscava estimular o ensino do desenho aplicado às artes e aos ofícios. Pretendia a criação de uma dupla *Escola de Artes* no Rio de Janeiro¹²⁰. Inclusive o curso de gravura – água forte e talho doce - também fazia parte desse projeto inicial compondo junto com a pintura, escultura e arquitetura a grade curricular da escola. No tópico sobre as técnicas gráficas presente no *Manuscrito Inédito sobre o estabelecimento da dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro*, Le Breton expõe a seguinte justificativa para a existência do curso: “consistindo na ciência do desenho a base desta arte (gravura), os alunos

Fonte: *Fontes Primárias, desenovevinte*. Disponível em :

http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lebreton_manuscrito.htm

¹¹⁸ MURASSE, Celina Midori – *Bethencourt da Silva e o ensino técnico no Brasil* – www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema4/0418.pdf. Acessado em 04/maio/2014.

¹¹⁹ Sobre a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios C.S. Fonseca comenta:

“A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios nunca chegou, entretanto, a se concretizar. Os artífices que vinham para ensinar, não tendo como transmitir os seus conhecimentos profissionais, começaram a se dispersar e a empregar suas atividades na indústria nascente. Afinal em 1820, sem nunca ter funcionado, perdeu a Escola Real seu caráter profissional e foi transformada na Real Academia de Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, a qual tomou o nome de Academia Imperial de Belas Artes.” FONSECA, 1961, p. 102.

Algumas razões são apontadas para justificar a falência dos propósitos iniciais da Escola. Primeiramente a forma como o trabalho manual estava marcado, encarado como uma atividade executada por escravos e portando vista com grande desprestígio, o que teria propiciado a supremacia de um ensino de cunho erudito da arte. Outra questão levantada seria a morte do Conde de Barca, em 1817, e de Le Breton, em 1819 que teriam dispersado os artistas e frustrado os planos originais.

¹²⁰ Joaquim Lebreton em seu *Manuscrito Inédito sobre o estabelecimento da dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro*, elaborado em 1816, descreve seu plano de criação de uma dupla escola de artes cujo desenho seria a base do ensino. A primeira seria uma escola destinada às *Belas Artes*: Pintura, escultura, arquitetura e gravura (talho doce e água forte). E a segunda seria uma a escola gratuita de desenho para Artes e Ofícios que, segundo Le Breton, seria “um estabelecimento de natureza diversa do primeiro mas se amalgama perfeitamente com ele”. É interessante notar que Lebreton inclui o ensino da gravura na escola destinada às *Belas Artes* e não na escola de *Artes e Ofícios*, pois via no ensino das técnicas gráficas um elemento importante para formação de bons desenhistas.

sem exceção, seguirão todos os cursos da escola que têm por finalidade criar bons desenhistas” (LEBRETON, 1816).

O curso nunca chegou a se concretizar e a aula de gravura que foi instituída na Academia foi a de moedas e medalhas – a medalhística – desenvolvida inicialmente por Zeferino Ferrez, em parceria com a Casa da Moeda. (PEREIRA, 2011).

Nota-se que na França, desde 1803, os gravadores entram no sistema acadêmico em pé de igualdade com os artistas que praticavam as técnicas tradicionais – arquitetura, escultura e pintura¹²¹ (RIEDEL, 2010). Foi justamente no *Institute de France* quando Lebreton ocupava o cargo de Secretário Perpétuo da classe de Belas Artes (1803-1816), que foi instituída a *section de Gravure* e logo em seguida os gravadores passaram a disputar aos principais prêmios, como o *Prix de Rome*¹²², marco importante para firmar a gravura no campo das “belas artes”.

Do mesmo modo, Ferreira não menciona, nesse comentário sobre Academia de Belas Artes, a reforma no ensino promovida por Araújo Porto Alegre (1808-1879), quando diretor da instituição (1854-1857) e que, ficou conhecida como Reforma Pedreira¹²³. A proposta de Porto Alegre propunha-se a repensar a supremacia do ensino erudito e acrescentar também o ensino técnico aos cursos da Academia e, assim, formar junto com artistas, também artífices e

¹²¹ Susanne Anderson-Riedel realiza um estudo sobre a gravura na França durante o século XIX. Segundo a autora, a aceitação da prática da gravura no sistema acadêmico francês data de 1655, quando Luís XIV convidou gravadores para participar da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Contudo, comenta Riedel, somente no século XIX, quando foi fundada a seção de gravura no *Institut de France*, que os artistas gráficos passaram a ocupar uma posição de igualdade com os artistas das outras modalidades e a gravura passou a competir aos principais prêmios. Assim, defende Riedel, que a inclusão da gravura no sistema acadêmico foi fundamental para ampliar a formação dos gravadores que antes, para aprender seus ofícios, dependiam inteiramente da oficina do mestre artesão. A institucionalização da gravura consolidou a posição dos gravadores como artistas em contraposição ao artesão, conferindo mais prestígio e status às atividades gráficas. RIEDEL, 2010.

¹²² O *Prix de Rome* (*Prêmio de Roma/Prêmio de Roma*) foi uma bolsa de estudo destinada a estudantes das artes e atribuída pelo governo francês a jovens artistas que se distinguissem na respectiva categoria. Foi criado em 1663 durante o reinado de Luís XIV.

¹²³ A Reforma Pedreira resultou em um conjunto de modificações promovida pelo Estado direcionada à educação pública. A reforma incluía a centralização do ensino primário que estava fragmentado e delegado às províncias, mas também incluía modificações no ensino superior. Sobre a Reforma: “Quando Luís Pedreira do Couto Ferraz foi chamado para ocupar o cargo de ministro do Império no gabinete da Conciliação (1853-1857), a necessidade de reformar a instrução pública do Império era consenso entre os membros do governo (...) Concebida como etapa fundamental para o progresso, a instrução parecia garantir o alinhamento do Império com as chamadas nações civilizadas. Entretanto, no estado em que se encontravam, as instituições de ensino acabavam por tornar o processo de aprendizagem extremamente fragmentado e ineficiente. As regras para a admissão de professores e alunos, assim como a estrutura curricular para a admissão de professores e alunos, assim como a estrutura curricular exigida em escolas, academias e cursos superiores exigiam modificações.” SQUEFF, 2000, p. 105.

operários¹²⁴. É curioso Ferreira não registrar essas tentativas da Academia em direção ao ensino técnico profissionalizante, sobretudo a Reforma Pedreira (1854-1857), que se desenvolvia simultaneamente ao Liceu de Artes e Ofícios (1856) e com propósitos comuns. Em outros textos, Ferreira chega a citar os esforços de Porto Alegre, mas sempre de forma sumária, sem descrever sua proposta e enfatizando seu empenho para a implantação das aulas de desenho geométrico instituída na Academia em 1855¹²⁵.

Uma das possíveis explicações para sua pouca atenção conferida às tentativas de inserir o exercício das “artes aplicadas” na Academia, seria pelo mesmo motivo que Ferreira argumentava a respeito das aulas de gravura – xilogravura - na instituição, naquele seu artigo para o *Brazil Illustrado*; ou seja, de que o ensino técnico era “mais da índole do Liceu”. Naqueles trechos em que ele diferencia os propósitos da Academia aos do Liceu é notável uma compreensão mais idealizada que Ferreira expõe sobre a Academia Imperial de Belas Artes, como sendo a “alta escola da aristocracia do talento”¹²⁶.

Entretanto, em oposição a esse olhar mais conservador voltado às academias de arte, ele revela que não estava satisfeito com os rumos que a instituição tomava naquele momento. Reclamava de seu abandono e apontava a necessidade de reformas em seus estatutos fundamentais e metodologias de ensino, chegando mesmo, como será demonstrado, a sugerir alterações¹²⁷.

¹²⁴ Os novos estatutos da instituição entrariam em vigor em 1855. Com relação às disciplinas, além das cadeiras já existentes de arquitetura, escultura, pintura, medalhística, desenho, paisagem e anatomia, foram criadas aulas de desenho geométrico, desenho de ornatos, matemáticas aplicadas e história das belas artes. Em seus discursos, Araújo Porto Alegre demonstrava sua preocupação com a formação de mão de obra para os trabalhos relativos à “indústria nacional”, fato que teria motivado suas alterações voltadas ao ensino técnico. Da mesma forma que o grupo ligado ao Liceu de Artes e Ofícios, também Porto Alegre pretendia sintonizar o país com as chamadas nações “civilizadas” e acreditava que o avanço técnico era fundamental para que se alcançasse o “progresso” SQUEFF, 2000.

¹²⁵ Ferreira cita no *Estudo Histórico* publicado no livro *Polyanthea comemorativa para as aulas de desenho para o sexo feminino*, de forma breve, a intenção de Porto Alegre de “prover pela municipalidade uma escola teórico-prática de artes aplicadas”, mas, segundo ele, a tentativa não funcionou. FERREIRA, 1889. Em *Do Ensino Profissional* comenta sobre importância das aulas de desenho geométrico que foram incluídas por Porto Alegre na grade curricular da Academia. FERREIRA, 1876.

¹²⁶ Ferreira, nesses trechos apresentados, expõe uma visão sobre as academias de arte mais consentânea à concepção de origem dessas instituições no século XVI. Sobre o assunto, Sonia Gomes Pereira comenta que “quando as academias surgiram na Itália no século XVI, elas constituíam um importante instrumento no projeto renascentista de liberação das artes visuais. Passar da categoria das artes mecânicas para a de artes liberais implicava, sobretudo, a demonstração efetiva de que estas artes envolviam um trabalho mental, tão ou mais importante que o manual. Assim, as academias surgiram, não para fazer o papel das oficinas onde aprendia a prática -, mas justamente para fazer o que as oficinas não faziam: a discussão teórica e o estudo do desenho – no sentido da palavra *designo* – como ideia primordial da obra.” PEREIRA, 2011, p.90.

¹²⁷ Ao falar sobre a situação da arte no país em *Do Ensino Profissional* relata:

Ferreira encarava a desproteção da Academia como o reflexo da “arte brasileira” e a consequente situação de “atraso” em que via o país. Quando comenta sobre a coleção de obras da Academia que constituía a *Escola Brasileira*¹²⁸ lamenta sua formação tardia e reclama de ser “pobre de quadros e outras produções de seus melhores alunos.” Chama a atenção para precariedade dessa Galeria que segundo ele deveria refletir a produção artística nacional¹²⁹:

Por um descuido imperdoável, tem ela [Academia] deixado de fazer aquisição de obras primas de seus laureados discípulos; por isso é que alguns aí estão mal representados e de outros, pior ainda, não existe trabalho algum. Vem de longe esse descuido; já os fundadores da Academia não cogitaram da formação dessa Galeria, que, aliás, deveria preocupar- lhes o pensamento. Não se compreende como se tenha fundado uma escola de belas artes, em um país novo e nesta parte da América, sem que ao lado da instituição material – o ensino – se tenha fundado a instituição moral, que é a essência da arte: a nacionalização da escola (FERREIRA, 1885, p.195).

Ao se dirigir ao Imperador logo no início de seu texto, *Do ensino profissional*, quando reclama sobre a situação em que se encontrava a Academia de Belas Artes, comenta sobre a importância do investimento do Estado para as artes:

“Uma única academia possuímos e essa mesma com professores mesquinamente retribuídos, programa de ensino deficiente, e alunos entregues aos seus próprios e míngua recursos que, na maior parte das vezes, não lhes permite concluir o imperfeito curso” FERREIRA, 1876, p. 5. No livro *Belas Artes* reclama sobre a desatualização dos estatutos da Academia que já contavam com 30 anos. Quando disserta sobre as obras de Almeida Junior expõe: “O aparecimento do Sr. Almeida Júnior nos campos da arte (...) é o prenúncio desse movimento que julgo necessário à reforma do ensino artístico, base – senão única, pelo menos principal – do desenvolvimento das artes no Brasil” FERREIRA, 2012, p. 130.

¹²⁸ Em 1879, foi apresentada pela primeira vez na *Exposição Geral* organizada pela Academia, em paralelo às obras expostas, a mostra intitulada *Coleção de quadros nacionais formando a Escola Brasileira*. Comenta Tadeu Chiarelli que pela primeira vez a Academia se posicionava publicamente sobre como “encarava a questão da identidade da arte produzida no Brasil”. Essa coleção reunia, sobretudo, obras de seus professores e ex-alunos produzidas sobre a égide da instituição. CHIARELLI, 2012, p.38.

A maioria das obras parece ter sido adquirida por meio dos concursos promovidos pela própria Academia. “Ao reunir obras oriundas de concursos entre alunos, envios de pensionista, concursos para admissão de professores, entre outros, a coleção mostrava-se herdeira dos valores artísticos e preceitos educativos do órgão que a resguardava. Explicitava, assim, seu compromisso com a pedagogia acadêmica. Afinal aquelas obras estavam relacionadas a um acervo mais amplo. Acervo que vinha sendo resguardado pela própria Academia, em uma de suas seções: a pinacoteca. Concebida antes da estruturação efetiva do órgão, a pinacoteca fora iniciada quando Joachim Lebreton trouxe da França os primeiros quadros para o Rio de Janeiro.” SQUEFF, 2007, p.362.

Sobre o assunto ver: SQUEFF, Leticia - *Uma galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes* - Edusp; São Paulo, 2012.

¹²⁹ A *Coleção Escola Brasileira* foi exibida em duas ocasiões. Primeiramente na *Exposição Geral de 1879* e então na *Exposição Geral de 1884*. É sobre esta última, que Ferreira tece seus comentários no livro *Belas Artes: estudos e apreciações*.

As artes, encontrando no Brasil o seu Luiz XIV, se desenvolverão tanto que em breve a Europa terá rival na América, os pintores, escultores e arquitetos se multiplicarão, as habitações, e todos os demais produtos da arte terão, enfim um cunho de nacionalidade (...) (FERREIRA, 1876, p. XII).

Para ele, o “desenvolvimento artístico” do país devia-se em grande parte às alterações na Academia, pois, assim, as “habitações e produtos de arte teriam um cunho de nacionalidade”, ou seja, não serão mais meras “cópias do estrangeiro, serão modelos originais que não de por seu turno ter imitadores” (FERREIRA, 1876, p. XII). Esse tópico sobre a “originalidade”¹³⁰ na arte é bastante debatido por Ferreira, sobretudo no segundo segmento de seu livro *Belas Artes: estudos e apreciações*. Nesse momento, quando discute a produção de alguns artistas, demonstra sua preocupação para que os trabalhos fossem *originais*, de forma a fortalecer a “arte nacional”.

Apoia, então, algumas alterações em mecanismos fundamentais da pedagogia acadêmica. Ao repensar os critérios e comentar as obras que faziam parte da *Escola Brasileira*, questiona a tradicional hierarquia dos gêneros, propondo, como já comentado, a valorização da pintura de paisagem e gênero. Isso uma vez que, de acordo com ele, “é da natureza que nossos pintores têm de haurir todo nosso engrandecimento artístico futuro; dela que o artista encontrará os elementos da verdadeira Escola Brasileira.”¹³¹ Elege Félix Taunay como fundador desse gênero no Brasil¹³² e comenta sobre algumas obras que, segundo seu ponto de vista, tratavam do tema da paisagem¹³³.

¹³⁰ No decorrer do texto pretendo explorar melhor qual seria o significado de uma arte original, bem como a acepção do termo *original/ originalidade* para Félix Ferreira. O vocábulo é extraído de seus textos e traz uma série de questões sobre seu olhar crítico voltado para a arte nacional. Chamo atenção aqui para a utilização do termo que, quando empregado no decorrer desse texto, carrega a interpretação conceitual de Ferreira e pretende ser desenvolvido ao longo de todo o capítulo.

¹³¹ Nesse momento, não é a intenção desenvolver esse tópico sobre a pintura de paisagem. O tema foi apresentado no capítulo 1 e retomado algumas vezes no decorrer do texto. O propósito aqui é demonstrar a importância do tema da paisagem para Ferreira, visto como um elemento fundamental para constituição da arte brasileira, o principal assunto nacional e, segundo ele, o “gênero que há de um dia ser o orgulho e a glória do Brasil” FERREIRA, 2012, p.197. Pretende-se chamar a atenção para essa postura de Ferreira de repensar a hierarquia da tradição acadêmica principalmente tendo em vista essa necessidade de renovação da Academia. Em suma, trazer à tona essa faceta de Ferreira, engajada com a necessidade de transformações ao seu redor.

¹³² O trecho é o seguinte: “o barão de Taunay, que era talvez mais hábil pintor histórico que de paisagem – professando e dando, não obstante, a esta, preferência -, sabia bem que toda sua glória seria a de ser o fundador deste gênero no Brasil, cuja natureza parece ter sido propositalmente preparada pelo Criador para inesgotável assunto dos nossos pintores e poetas.” FERREIRA, 2012, p. 198.

¹³³ Nota-se que Ferreira classifica a *Primeira Missa no Brasil*- pintura de Victor Meirelles considerada por ele, como principal obra de arte nacional, e geralmente classificada no gênero histórico – como pintura de paisagem: “Na extensa e variada coleção de trabalhos de Sr. Victor Meirelles, há muitos quadrinhos de merecimento e

Também discute a dicotomia *original e cópia*, fundamental para constituição de seu juízo sobre o que seria uma obra de arte “exclusivamente nacional”. Questiona a metodologia da cópia para o ensino e composição dos trabalhos, que era considerada a principal ferramenta e a base de toda a pedagogia acadêmica. É nesse ponto que pretendo conduzir o tema sobre a Academia Imperial de Belas Artes, uma vez que o tópico possui significativas relações com as estampas gráficas.

*

Apesar da Academia ter sido fundada por franceses, tendo como modelo a *École des Beaux-Arts*, durante o período oitocentista, a gravura, como foi visto, não chegou a compor a grade curricular dessa instituição como já acontecia no sistema acadêmico francês desde o século XVII¹³⁴. A não ser, como citado anteriormente, por meio da cadeira de gravura de medalhas. Entretanto, as estampas gráficas - como material didático - eram parte integrante de seu sistema de ensino pautado, sobretudo, no exercício da cópia das obras dos “mais consagrados mestres” que compunham a “grande tradição artística”. Para a realização dessa prática era necessário a Academia prover seu acervo com referências, para que os alunos pudessem ter acesso a esses materiais.

Sobre esse assunto da cópia como ferramenta didática e o emprego das estampas gráficas na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, Reginaldo da Rocha Leite comenta:

O aprendizado estava pautado em rígidas regras metodológicas, um absoluto sacerdócio: primeiramente o aluno devia copiar os desenhos preferencialmente confeccionados pelos professores, as moldagens em gesso e as estampas estrangeiras; conjuntamente a essa fase o estudante se exercitaria na observação do modelo vivo e, então, na cópia das pinturas europeias. Durante o oitocentos, no Brasil, a ausência de Museus implicou na busca por uma alternativa palpável para a consulta dos alunos às obras

valor, mas todo esse cortejo de estudos, cópias, ensaios e composições originais, apenas servem de engaste à sua joia-prima, a *Primeira Missa no Brasil*. Essa será sempre a obra capital, a gema mais preciosa do seu diadema. É tão belo e tão primoroso esse quadro, que, depois de passar em revista todos os seus outros trabalhos, lamenta-se que o grande colorista tenha abandonado a paisagem brasileira, para a qual tão propício se mostra sempre o seu culto e possante talento.” FERREIRA, 2012, p. 204. Tadeu Chiarelli salienta que Ferreira foi, ao que parece, o único a ressaltar essas qualidades paisagísticas nas pinturas de Victor Meirelles, geralmente enaltecido por suas pinturas históricas. CHIARELLI, 2012, p.2012.

¹³⁴ Ver RIEDEL, Susanne Anderson - *Criativity and reproduction: nineteenth Century Engraving and the Academy* – Cambridge scholars publishing; 2010.

dos grandes mestres europeus. Adquirir pinturas originais ou cópias de telas estrangeiras nem sempre era possível, portanto a saída para o impasse foi recorrer ao âmbito da gravura, também conhecida por estampa. A estampa era uma importante ferramenta na reprodução de obras primas da pintura ocidental (...). Devido à cópia de telas europeias pela gravura de tradução os grandes mestres da pintura eram difundidos e internacionalizados e suas composições alcançavam territórios longínquos, como o Brasil, auxiliando substancialmente a formação do pintor. Assim, fazia-se de extrema importância equipar a Academia brasileira com cópias em estampas, aproximando dessa forma, aluno e mestre, aluno e tradição (LEITE, 2009).

De acordo com esse pesquisador, Joachim Lebreton foi o primeiro a impulsionar o ensino artístico pautado nas *cópias*, adquirindo pinturas europeias para compor o acervo da Pinacoteca da Academia¹³⁵. Essas telas juntaram-se às obras já existentes que compunham a *Coleção Real*, pertencente à Corte portuguesa, e que aqui chegaram juntamente com D. João VI, em 1808. Sobre a Pinacoteca a pesquisadora Leticia Squeff explica-nos que ela era condição, não apenas para o aprendizado dos alunos, mas também, para a prática artística dos próprios professores (SQUEFF, 2012).

Paulatinamente, o número de obras do acervo foi crescendo, contudo, como ressalta Reginaldo Leite, a dificuldade de se conseguir obras originais e a ausência de museus no país abriria espaço para a gravura/estampa de tradução. Também parte considerável desse acervo foi constituída pelas *cópias* das obras realizadas durante as atividades dos próprios alunos da instituição¹³⁶.

¹³⁵ Leite cita, além de Joachim Lebreton, também Félix Taunay e Araújo Porto Alegre como diretores que reforçaram o exercício da cópia na Academia: “Lebreton foi o grande impulsionador da cópia como ferramenta pedagógica no ensino artístico visualizando a necessidade da Academia Imperial possuir modelos referenciais vindos da Europa como aporte para docentes e discentes da instituição brasileira. Observamos também que a consolidação da cópia na AIBA teve como ponto nevrálgico as incentivadoras posturas de Félix-Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto-alegre que, percebendo a possibilidade educativa da cópia, pregavam acima de tudo o contato e a assimilação das propostas externadas pelas Escolas Artísticas Europeias.” LEITE, 2009. Sobre o assunto ver:

LEITE, Reginaldo da Rocha. A Contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/escolas_reginaldo.htm.

¹³⁶ Nesse sentido de preencher a lacuna das obras de referência, Reginaldo Leite cita a criação por Félix-Émile Taunay, em 1845, do Prêmio de Viagem à Europa, Roma e Paris. Assim, além de estimular o aperfeiçoamento técnico e a proximidade dos alunos da Academia com a “tradição artística”, o prêmio também os impulsionava ao exercício da cópia em contato direto com obras. Desse modo, fazendo com que produzissem telas a partir da reprodução das “obras consagradas” aumentava-se também o acervo didático da Academia. “Nos anos cinquenta a aquisição de reproduções de obras europeias atingiu seu clímax, pois foi o período dos pensionatos de Francisco Antônio Nery, Jean Leon Pallière Ferreira, Agostinho José da Motta e Victor Meirelles de Lima na Europa e, conseqüentemente, a década de seus envios ao Brasil” LEITE, 2009.

A Academia carioca seguiria, assim, estratégia comum a outras academias de arte ao redor do mundo. Tratava-se de incorporar, junto com a pedagogia acadêmica, um acervo formado por cópias de grandes obras, moldes de gesso, gravuras, além de obras de mestres menores. Esse conjunto era visto como forma de auxiliar o ensino e, fundamentalmente, vinculá-lo a uma tradição, um repertório de obras temas e artistas, tidos como universal. (SQUEFF, 2012, p.101).

No decorrer do século XIX, as estampas acompanharam significativamente a formação dos artistas que integraram a Academia de Belas Artes, sobretudo a etapa inicial da aprendizagem: o ensino do desenho¹³⁷. Nesse momento, os alunos realizavam cópias a partir de desenhos dos mestres, estampas e pranchas, que continham ilustrações de partes do corpo humano, “analisadas separadamente - olhos, narizes, mãos, pés -, que aliavam ao desenho outro conhecimento de suma importância para o neoclássico, a anatomia humana” (SOUZA, 2012). Essa etapa introduzia o aluno à prática dos contornos e percepção dos volumes e proporções. Então, após o aluno adquirir tais habilidades, passava-se ao desenho, a partir das moldagens e peças de gesso. Relevos, peças anatômicas e réplicas de esculturas clássicas permitiam ao aprendiz aprimorar seus conhecimentos dos volumes, luzes e sombras, preparando-os para as aulas de modelo vivo, consideradas essenciais dentre os preceitos neoclássicos (SOUZA, 2012).

As estampas de tradução foram importantes ferramentas que ensejavam o conhecimento dos alunos às obras consagradas, uma vez que nem sempre era possível a realização de viagens e pensionatos que propiciassem o contato direto com tais trabalhos. A estudiosa Sonia Gomes Pereira ressalta que, aos alunos da *École des Beaux-Arts* em Paris, era recomendado insistentemente as visitas ao *Louvre* para que copiassem os “grandes mestres”; no caso dos alunos da Academia do Rio de Janeiro, bem como para boa parte das escolas de arte no mundo ocidental, o acesso a esses materiais ocorria, frequentemente, por meio da gravura (PEREIRA, 2011).

Giulio Carlo Argan destaca que desde o século XVII até a descoberta da fotografia, grande parte da cultura artística europeia se desenvolveu por meio das reproduções das obras

¹³⁷ Sobre o assunto, Sonia Gomes Pereira expõe: “Sabemos que, no século XIX e, com algumas alterações no século XX, o processo de aprendizagem do desenho começava pelas cópias de estampas, depois das modelagens em gesso e finalmente modelo vivo. Só depois de dominar o desenho o aluno passaria à pintura e escultura (...) Esses exercícios giravam quase sempre em torno da figura humana – elemento indispensável para uma tradição artística essencialmente narrativa – sempre começando das partes para terminar na figura inteira. Ao fim desta sequência de exercícios o aluno tornava-se apto para o enfrentamento do modelo vivo” PEREIRA, 2011.

de arte divulgadas pela gravura. Defende que a difusão das estampas de tradução foi um fenômeno para as artes visuais com a mesma força revolucionária que a invenção dos tipos de Gutenberg provocara no campo da cultura literária e científica¹³⁸ (ARGAN, 2004).

Porém, há ainda pouco estudo com relação ao modo como as estampas chegavam à Academia. Grande parte era trazida pelos alunos e professores que as adquiriam em suas viagens. A Academia, não contando com um curso que habilitasse gravadores a exercerem esse tipo de trabalho, era obrigada a abastecer seu acervo mediante a compra de estampas fora de seus domínios, o que gerava um trânsito comercial interessante, ainda pouco investigado, que avançaria o conhecimento sobre a circulação das imagens gráficas no país. Da mesma forma, há pouca documentação sobre a produção de gravura de tradução no país, sobre a existência de estabelecimentos que realizassem esse tipo de trabalho, bem como sobre o comércio de estampas que se desenrolava no Brasil durante esse período¹³⁹. Casas de impressões europeias, como a conhecida *La Maison Goupil*¹⁴⁰ na França, forneciam estampas para várias regiões, mas pouco se sabe sobre os intercâmbios comerciais que se estabeleceram no Brasil, sobretudo, no ambiente acadêmico¹⁴¹.

Sobre a coleção de estampas da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, Reginaldo Rocha Leite esclarece:

¹³⁸ Nesse sentido Ivins Jr. chama atenção para o fato de que o estudo das estampas de tradução, no campo das artes visuais, não deveria ter uma importância menor do que o realizado com as obras originais. Isso, pois, segundo esse autor, novos estilos e o desenvolvimento da cultura artística europeia se deram graças a difusão das obras de artes por meio da gravura. IVINS Jr, 1889.

¹³⁹ Essa pesquisa pretende oferecer elementos a fim de também contribuir ao estudo sobre a circulação das gravuras de tradução no país. No capítulo anterior apresentou-se o estabelecimento gráfico de Félix Ferreira que comercializava esse tipo de estampa de modo a descortinar uma pequena parte desse comércio de estampas que ocorria no Rio de Janeiro. O tema continuará a ser trabalhado no decorrer do texto tendo sempre como fio condutor os textos de Ferreira, porém cabe salientar que esse é um tema amplo e complexo.

¹⁴⁰ Stephen Bann realiza um amplo estudo sobre esse estabelecimento investigando as relações intestinas entre os gravadores de tradução, pintores (artistas das academias) e comerciantes na França durante o século XIX. Sobre o assunto ver:

BANN, Stephen - *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale, 2001

¹⁴¹ Há estudos sobre a circulação de estampas no país que envolvem a investigação sobre a prática do colecionismo, mas pouco se divulgou sobre a forma como ocorria a aquisição das estampas pela Academia. Cito alguns exemplos nesse sentido: FERNANDES, Rui Aniceto Nascimento, *Colecionismo e História: reflexões sobre a prática historiográfica de Alberto Lamego na década de 1910*, In. Usos do Passado, XII Encontro Regional de História ANPUH, Rio de Janeiro, 2006 ; LEITE, José Roberto Teixeira, *Coleções e colecionadores*. In *Dicionário crítico de pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988, KNAUSS, Paulo, *O cavalete e a paleta: Arte e prática de colecionar no Brasil*, in. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2001.

Várias coleções de gravuras foram compradas pela Academia Imperial das Belas Artes respeitando determinados critérios. Essas coleções deveriam ser oriundas das Escolas Francesa, Holandesa, Alemã, Italiana ou Espanhola. Na seara da temática, as pranchas apresentavam especificidades: abordavam o desenho anatômico (muito importante durante a formação do artista oitocentista), os retratos (relevante fonte de renda para os alunos), as cenas mitológicas e, finalmente, os assuntos extraídos da Bíblia (...). Em relação aos assuntos, as gravuras ofereciam um leque bastante amplo de opções para estudo: partes do corpo humano (pés, orelhas, bocas, narizes, olhos, mãos e partes do rosto); corpos nus em diversas posições visando o aprendizado das proporções clássicas; cópias de esculturas greco-romanas; retratos de nobres e religiosos europeus; temas oriundos da literatura religiosa e mitológica; e finalmente, romances orientalistas. Cada Escola Europeia tinha a sua linguagem distinta. As Escolas Holandesa, Alemã e Espanhola primavam pela retratística. As Escolas Francesa e Italiana, além do retrato, também valorizavam as gravuras produzidas a partir de pinturas e esculturas de artistas renomados (LEITE, 2006).

Como salientado desde o início, Félix Ferreira possuía um projeto relacionado à divulgação das obras de arte, por meio das estampas. O projeto estava inserido em seu programa voltado à instrução pública que entendia a propagação das belas artes como ponto crucial para as transformações do país. No capítulo anterior, demonstrou-se que as publicações ilustradas, sobretudo na imprensa, eram encaradas como importantes aliados nesse sentido. As estampas de tradução eram publicadas em alguns periódicos que contavam com sua atuação, do mesmo modo, também eram comercializadas avulsas na *Tipografia e litografia Imparcial Félix Ferreira*. Ainda, foi apresentado no primeiro capítulo, o intento de Ferreira de publicar um livro de arte ilustrado com gravuras que reproduzissem as obras dos “principais artistas brasileiros”. Mas, como Ferreira via esse emprego da gravura de tradução na Academia como ferramenta didática? Como se posicionava frente à prática das *cópias* naquela instituição?

*

Alguns críticos e artistas do período tinham uma postura hesitante em relação à prática da cópia a partir dos mestres europeus, isso, uma vez que acreditavam que tal atividade era

prejudicial e não contribuía para a busca da *originalidade*, encarada como elemento essencial ao desenvolvimento da arte brasileira.¹⁴² (LEITE, 2007).

No caso de Félix Ferreira, a questão é complexa, pois envolve algumas especificidades. Percebe-se, a partir da análise de seus comentários sobre arte, a convivência de uma relação emblemática entre tradição e renovação, que se reflete também em seu posicionamento frente à prática das *cópias*¹⁴³. Os trechos já apresentados demonstram que Ferreira encarava a *originalidade* como uma condição necessária para a afirmação da arte nacional. Nesse sentido, revela o desejo de alterações em alguns mecanismos pedagógicos utilizados pela Academia. Entretanto, ao mesmo tempo, como também pôde ser constatado nos trechos apresentados, demonstra igualmente uma visão mais conservadora ao conceituar o papel das academias de arte¹⁴⁴. Aqui, essas duas posições serão analisadas, de forma a estabelecer uma relação dialética entre elas.

*

Diante da necessidade de mudanças no ensino artístico, Ferreira, ao comentar os desenhos expostos na *Exposição Geral de 1884* no livro *Belas Artes*, defende a libertação das cópias e cita como exemplo a reforma de ensino iniciada na Áustria:

¹⁴² Reginaldo Leite cita o crítico Gonzaga Duque como um desses intelectuais que viam a cópia como prejudicial à originalidade da obra. Essa postura de Duque fica mais evidente ao analisar algumas pinturas de Pedro Américo no livro *Mocidade Morta*. Sobre o assunto ver: LEITE, Reginaldo Rocha – *A prática da cópia no ensino artístico acadêmico: revisão crítica e análises de metodologia pedagógica* – XXVI Colóquio CBHA; 2007, p. 517. Disponível em:

http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/57_XXVICBHA_Reginaldo%20da%20Rocha%20Leite.pdf

¹⁴³ O estudo aqui propõe-se a refletir a respeito da concepção de Ferreira sobre a prática da cópia realizada pelos artistas no âmbito da Academia de Belas Artes como parte integrante da formação. Ferreira se posicionará contra ou a favor da prática das cópias com relação a produção de pinturas, esculturas e obras arquitetônicas.

¹⁴⁴ Esses posicionamentos contrastantes de Ferreira trazem questões importantes para a investigação sobre seu olhar crítico. Devem ser levados em consideração visto que, se revelam como uma característica marcante de seus textos. Esse traço de sua escrita torna-se ainda mais visível após o contato com as particularidades de cada texto estudado, posto em dialética com o conjunto total de sua obra que a pesquisa propiciou. Esse olhar, em um primeiro momento aproximado para cada tópico trazido pelo autor, e posteriormente, abarcando o aspecto geral de sua produção textual, possibilitou compreender o crítico Félix Ferreira de maneira ampla, como um intelectual engajado com diversas questões e transformações que envolviam a sociedade carioca do período e disposto a posicionar-se frente a elas. Nesse sentido as contradições presentes em seus textos são também sintomas de uma escrita ativa, comprometida com as várias questões que se desenrolavam ao seu redor. Dessa forma, são valiosos objetos de análises para essa dissertação.

Em geral, aqui no Rio de Janeiro, o que quer dizer no Brasil, os que aprendem a desenhar contentam-se em copiar alguma coisa do natural, do gesso quase sempre, poucos são os que conseguem saber desenhar bem originalmente. De tão lamentável descaramento é que resultam esses graves defeitos que se notam, até em telas de não vulgar merecimento que figuram na *Exposição*.

A reforma do ensino de desenho na Áustria, que foi logo seguida pela Inglaterra e desta passou-se com o seu mais autorizado introdutor os Estados Unidos, acabou com as cópias tantas vezes reimpressas de Julien, limitou-as do gesso a uma ou outra figura de mestre e reduzida por competente, para dar o mais amplo desenvolvimento ao desenho *d'après nature* e à composição original. Na verdade, não é copiando boas ou más estampas e gessos que se adquire estilo próprio nem competência para compor desenhos originais.¹⁴⁵ (FERREIRA, 2012, p.187).

O trecho expõe o ímpeto de Ferreira no sentido de demonstrar a necessidade de reformas no ensino artístico. Percebe-se sua vontade para entrosar o ensino da arte no Brasil com as novas metodologias vindas do exterior. O ensino do desenho iniciado com as cópias (principalmente de estampas), como se sabe, era a base do ensino acadêmico de forma que, alguma alteração nesse sentido, certamente abalaria a formação tradicional do artista. Porém, essa ideia de Ferreira, expressa no trecho acima, esbarra, por vezes, em algumas concepções sobre as belas artes e a formação do artista mais afeita aos preceitos preconizados pela tradição acadêmica, o que ficará mais claro ao analisar seus relatos. Por outro lado, conferir destaque ao excerto citado acima é fundamental uma vez que revela também essa faceta de Ferreira preocupada com os rumos das artes no Brasil, expõe seu engajamento para estabelecer uma “arte nacional” ancorada, sobretudo, na ideia de uma “*produção original*”.

Nesse mesmo comentário sobre a *Exposição Geral*, um pouco mais adiante, discute sobre as pinturas expostas de Abigail de Andrade, ressaltando as obras originais da artista que se libertou do “bordão das cópias”:

¹⁴⁵ É interessante confrontarmos esse comentário com sua opinião mais reservada sobre trabalhos que possuíam maior desprendimento com relação às regras acadêmicas, abolindo as cópias, como, por exemplo, as pinturas impressionistas. Ferreira não era um grande apreciador desse tipo de trabalho, como demonstra algumas vezes no livro *Belas Artes*. Ao analisar a obra de Almeida Júnior, *Pendant le repos*, descreve: “Tudo ali é belo e tratado com um cuidado que revela um artista consciencioso – e não desses, que sob pretexto de impressionismo, escondem no apressado do esboço a insciência de bem acabar.” FERREIRA, 2012, p. 132. Mais para frente, ao comparar dois artistas classificados por ele como paisagistas, George Grimm e Nicolau Fachinetti, demonstra sua preferência à “escola que segue o Sr. Fachinetti” do que a “escola que segue o Sr. Grimm” que, segundo ele, era a escola “da voga” o impressionismo. FERREIRA, 2012, p. 228.

O *Cesto de compras* é um estudo natural, agradável e, sobretudo, verdadeiro e o *Canto de seu atelier* é um bonito trabalho; seria mesmo um quadro muito bom se a autora houvesse cuidado menos dos acessórios do que da composição em geral (...). As suas cópias de Rafael, Reck e Agostini são bem acabadas, posto que de menos valor relativo, desde que são cópias estas e aquelas originais. A composição própria tem, quando menos, um merecimento, que é o de pôr em evidência o talento criador do artista ou amator. Faz bem a jovem pintora em se liberar do bordão das cópias, o que deve é ir ensaiando cautelosamente as suas composições, como acaba de fazer com aquelas duas (FERREIRA, 2012, p.211).

No trecho, nota-se que Ferreira confere valor maior aos trabalhos *originais* da artista posto que, para ele, estes revelam “o talento criador do artista ou amator”. Contudo, sugere que Abigail de Andrade seja cautelosa em sua transição para as novas composições. Parece entender a composição própria como o resultado de um processo que se inicia com as reproduções das obras consagradas.

Ainda em *Belas Artes*, ao analisar os trabalhos que figuravam a seção de escultura da *Exposição* 1884, antes de comentar as obras de Rodolfo Bernardelli - entre elas a cópia da escultura grega *Calipígia*- apresenta uma breve introdução sobre a estatuária grega e analisa a versão *original* da escultura apresentada por Bernardelli. Nesse momento retoma algumas das ideias que já havia exposto na primeira parte do livro:

A estatuária grega foi e há de ser ainda por dilatados séculos o supremo modelo da arte escultural; as sucessivas escolas que ali floresceram e que elevaram a estátua grega a uma perfeição quase divina produziram obras imortais, que preceituam regras que ainda hoje são observadas pelos artistas mais inspirados e destros (FERREIRA, 2012, p.191).

Ferreira atribui à estatuária grega o modelo máximo para a prática da escultura, produzindo obras consagradas que determinam regras fundamentais como é o caso da *Calipígia*¹⁴⁶. Finalizando esse comentário, passa então às considerações sobre as obras de Bernardelli:

A cópia da *Calipígia*, que necessariamente não pode deixar de ser inferior ao mármore grego, sem entrar em linha de competência e valor arqueológico, que nesta é inapreciável, é um trabalho que só por si daria ao Sr.Rodolfo

¹⁴⁶ Nota-se, como exposto anteriormente, que Ferreira refere-se a Grécia como a “eterna capital do mundo artístico” e fundadora do “Ideal do belo ou Ideal artístico”, o que demonstra a importância dos valores clássicos para a construção do olhar crítico de Ferreira sobre as obras de arte.

Bernardelli a palma do triunfo nesta seção expositora, se outras produções originais ali não estivessem para alevantar mais alto o seu talento e a sua reputação artística (FERREIRA, 2012, p.192).

Mais uma vez, como é comum no decorrer dos seus textos Ferreira ressalta a superioridade das obras *originais* em detrimento das *cópias*. Contudo, fica evidente tendo em vista suas considerações iniciais sobre a estatuária grega, a importância das referências da escultura clássica para a formação e atuação do artista. Nesse sentido, comenta Tadeu Chiarelli sobre esse mesmo excerto a respeito das obras de Bernardelli:

Este parágrafo serve como introdução aos comentários que Ferreira fará sobre as duas outras obras. No entanto, é importante acentuar como sob essa aceitação por parte do crítico da estratégia usada pelo artista para se apresentar na *Exposição* – apresentar-se com a *cópia* de uma obra já devidamente consagrada pela tradição e dois *originais*, repousa uma visão tradicional sobre como deveria ser a formação do artista: primeiro a cópia dos “grandes mestres”, para depois encetar produções próprias. Como se vê uma pedagogia mais afeita à tradição acadêmica, em que Bernardelli se formara, do que às novas proposições pedagógicas vindas do exterior e louvadas poucos parágrafos antes (CHIARELLI, 2012, p.31).

Chiarelli chama atenção para o contraste estabelecido entre aquele relato anterior de Ferreira, sobre a reforma no ensino do desenho iniciada na Áustria, e essa sua outra postura mais voltada à formação tradicional do artista e também mais consentânea ao restante de seu texto. É certo que Ferreira sempre incentivava os artistas a produzirem novas composições, e por vezes, aconselhava-os a se afastarem das reproduções, porém, ao que parece, esse era um estágio posterior à aprendizagem tradicional, ou seja, depois do estudo das obras dos “grandes mestres”, principalmente por meio do exercício da cópia. Se por um lado via a *cópia* como um produto inferior realizado pelo artista, posto que não ressaltava o seu “talento criador e a individualidade”, por outro lado, também nota-se que para ele, era igualmente uma prática imprescindível ao conhecimento.

Nesse cenário, é sintomático percebermos na crítica de Ferreira, que o encorajamento para as novas concepções artísticas, dirigia-se, com mais frequência, àqueles artistas que julgava serem mais experientes, alguns já professores, como Victor Meirelles e Pedro

Américo. Ainda a esses, não deixa de mencionar o quanto era importante o contato com a produção consagrada para refletirem sobre seus trabalhos atuais¹⁴⁷.

No decorrer de suas resenhas são comuns as passagens em que ressalta a importância das referências para o conhecimento do artista e para sua atuação profissional. Como, por exemplo, no trecho em que comenta as pinturas de Meirelles presentes na exposição realizada no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 1882:

Do autor da *Batalha dos Guararapes* expuseram-se três retratos e a cópia de uma marinha, que, sem ter fulgores geniais, contudo, não empalidece o nome de Victor Meirelles, que, ora percorrendo as galerias do velho mundo, admirando os grandes mestres, medita novas concepções (FERREIRA, 2012, p.124).

Ferreira demonstra que o contato do pintor com os museus e as obras europeias era importante igualmente para pensar seus novos trabalhos. Logo em seguida, nesta mesma resenha, ao escrever sobre George Grimm ressalta o Prêmio Viagem à Itália conquistado pelo artista, que o levou a Roma onde “começou a estudar e a contemplar meditadamente os vestustos monumentos e obras-primas dos grandes mestres, que ali se guardam como inesgotáveis tesouros.” Experiência fundamental, segundo ele, para realização das obras que o artista apresentou naquela exposição (FERREIRA, 2012, p.124).

Incentivava os artistas a irem à Europa e, frequentemente, conferia espaço em suas resenhas para relatar os pensionatos e as viagens. Como no comentário em que ressalta a vantagem que, a seu ver, o artista Cândido Caetano de Almeida Reis (1838-1889), possuía em relação a Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884), já que havia conseguido passar um período de estudos na Europa onde teve acesso “aos grandes modelos e as obras primas” e pôde visitar “essas arenas onde lutaram e cobriram de louros aqueles gigantes que se chamaram Brunelleschi, Giotto, Orcagna e Miguel Ângelo.”¹⁴⁸ Enquanto que Pinheiro, até aquele momento, não havia realizado nenhuma ida ao continente europeu. Assim como

¹⁴⁷ Nota-se, em certos casos, que Ferreira possui uma posição oscilante com relação ao contato dos artistas com a produção consagrada. Isso, pois, se em determinados momentos demonstra o quanto era fundamental a aproximação dos artistas com as obras da “grande tradição artística”, em outras situações, recomenda –os para que se afastem e que trabalhem sozinhos, já que assim, poderiam preservar suas individualidades. Esse tópico será desenvolvido quando tratar sobre a questão da *originalidade* para Félix Ferreira e discorrer qual seria, para ele, o significado de uma obra de arte *original*.

¹⁴⁸ FERREIRA, 2012, p.150. Ferreira escreve essa resenha em 1882 sobre a exposição realizada no Liceu de Artes e Ofícios.

Pinheiro, grande parte dos artistas não saía do país no decorrer de suas trajetórias artísticas. Como então, Ferreira encarava essa questão do distanciamento da produção consagrada?

Em seus relatos, sempre que julgava necessário ao aprimoramento dos artistas, aconselhava-os ao estudo das reproduções, dos modelos e a observação da natureza¹⁴⁹. Grande parte de suas apreciações sobre as obras de arte, como será visto, preocupa-se em deixar evidente certas falhas de desenho, de proporção, anatomia e composição, tendo como fundamento as referências da tradição. Por isso, queixa-se pela ausência de museus, pela pobreza das bibliotecas e as poucas publicações direcionadas às belas artes espalhadas pelo país, que pudessem auxiliar os artistas, evitando que incorressem nesses erros:

Não temos museus nem galerias de Belas Artes, não temos edifícios públicos ou particulares de cunho verdadeiramente monumental, são paupérrimas as **bibliotecas de obras e os jornais consagrados às artes**, nosso Museu e a própria Academia estão desprovidos de figurinos, desenhos, modelos, cópias, tudo, enfim, que possa dar a mais fugitiva ideia dos usos e costumes dos nossos antepassados, dos povos, nacionalidades e raças que existiram ou existem derramados pelo mundo. Como, pois, exigir dos nossos artistas maior exatidão no tocante à história, ou maior correção no tocante à composição? Aonde eles irão apurar a verdade, retemperar o gosto ou fortalecer a instrução? (FERREIRA, 2012, p. 180) [grifos meus].

Se naquele excerto apresentado anteriormente, sobre as novas pedagogias para o ensino do desenho, Ferreira criticava as *cópias* a partir de modelos e estampas, aqui o que se verifica é outra concepção: ele lamenta o estado em que se encontrava a educação artística no país, principalmente pela carência de instituições museológicas e materiais didáticos – como, moldes de gesso, gravuras, desenhos etc.-, que ensejassem então o artista acessar os parâmetros da grande tradição¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Como nesse trecho direcionado ao artista Aurélio de Figueiredo, em que recomenda a ele um pouco mais de estudo para aperfeiçoar sua noção da perspectiva e corrigir certas falhas de desenho: “O Sr. Aurélio de Figueiredo tem talento e não lhe falta amor ao trabalho; um pouco mais estudo de bons modelos e de observação da natureza hão de fazer dele um artista de pulso. Se alguns dos seus trabalhos denotam ainda pouca ciência da perspectiva, e certas incorreções de desenho destoam às vezes do conjunto que geralmente é de bom efeito, em compensação a maioria dos quadros tem belezas que só uma inteligência superior pode produzir.” FERREIRA, 2012, p.149.

¹⁵⁰ Sobre esse trecho Tadeu Chiarelli argumenta: “Nesse quadro sinistro notam-se as bases de uma compreensão tradicional da arte pautada na imitação dos antigos. Afinal, para que serviriam o museu de arte e o museu histórico, senão para exibir os grandes parâmetros das pinturas históricas? Parâmetros para as grandes composições, e documentos de época que serviriam para garantir a veracidade das primeiras.” CHIARELLI, 2012, p.26.

Um dado importante a ser observado em seus textos, é que o autor até onde consta, nunca encarou as reproduções realizadas pelos alunos da Academia pelo viés pedagógico, ou seja, como instrumentos para compor o acervo de referências da própria instituição¹⁵¹. Diferente, acontecia com as gravuras e os livros os quais eram frequentemente lembrados por ele, por seus potenciais instrutivos. Assim, chama atenção, no trecho acima, sua menção às bibliotecas e às publicações sobre arte. A voz do jornalista, editor e livreiro mais uma vez se faz notar e ressalta a importância das publicações – preferencialmente as ilustradas- como fonte de instrução, não apenas popular, mas junto com os museus e galerias, também para os artistas da Academia.

Quando, em sua resenha sobre a *Exposição Geral de 1884*, orienta os artistas Aurélio de Figueiredo e Firmino Monteiro a continuarem seus estudos, recomenda-lhes que sempre comparassem seus trabalhos com as “obras dos grandes mestres e da natureza”, pois assim, teriam consciência do “quanto ainda estavam longe da perfeição”¹⁵². Para ele, esses eram parâmetros que deveriam ser levados em consideração pelos artistas, pois eram capazes de atestar o valor e evidenciar as qualidades de suas produções¹⁵³. Assim, era preciso que conhecessem profundamente, compreendessem e soubessem como reproduzir os mecanismos

¹⁵¹ Como se sabe, as cópias realizadas pelos artistas, principalmente em suas viagens e pensionatos, além de contribuir à sua própria formação, eram também encaradas como uma estratégia para aumentar o acervo didático da Academia e assim, colaborar também com a formação dos outros alunos. Chamo atenção aqui para o fato de Ferreira apontar a necessidade de ampliação dos instrumentos didáticos para amparar a educação artística, mas, não incentivar, nem sequer citar, em nenhum momento, essa característica das cópias realizadas pelos artistas. Já outras reproduções, como oleografias, gravuras, fotografias realizadas fora do âmbito acadêmico sempre foram evocados por Ferreira por seus potenciais instrutivos e auxiliares das belas artes.

¹⁵² Apresento o trecho completo: “Se fazem bem em trabalharem muito, fazem mal se não estudam também muito. Não se esqueçam os dois talentosos artistas do conselho da mãe de Ary Scheffer, quando escrevia-lhe dando conta de seus numerosos trabalhos em Roma: Compara as tuas obras , meu filho, com as dos grandes mestres e com as da natureza; e então reconhecerás quanto estás ainda longe da perfeição”. FERREIRA, 2012, p. 225.

¹⁵³ Ferreira parece compartilhar das ideias de David Sutter – autor citado diversas vezes por ele- expressas na obra *Philosophie des Beaux-arts appliquée a lá peinture*. Em linhas gerais, Sutter defendia a necessidade dos artistas de estudarem as regras invariáveis, os princípios que constituíam o *Ideal artístico*, inaugurado pelas obras gregas. Os artistas, no Renascimento, por meio da emulação da produção grega criaram obras- expostas nos museus da Europa- que serviram de modelo para os pintores do ocidente. Um artista deveria partir das obras de seus mestres, estuda-las, imita-las, copiá-las, mas nunca se contentar apenas com isso. Deveria buscar superá-las por meio de uma rigorosa observação da natureza que o incitaria as especulações do *espírito* e o direcionaria ao desenvolvimento de seu talento. Um verdadeiro *gênio* não quer apenas copiar, mas sim produzir de acordo com seu desejo e necessidade de harmonia, que cresce na medida em que desenvolve suas capacidades. (SUTTER, 1858) Percebe-se muitos pontos comuns entre as ideias de Sutter e Ferreira, sobretudo sobre a prática da emulação (dos mestres e da natureza), para que o artista pudesse aprimorar-se e, assim, produzir obras que, segundo eles , se sobressairiam.

constitutivos das obras dos “mestres”, para que, junto com a observação da natureza¹⁵⁴, empreendessem suas próprias composições, procurando sempre se *sobressaírem*¹⁵⁵. Estabelecer esse embate contínuo entre as obras tal qual sugere Ferreira, no contexto carioca, significaria recorrer, em grande parte, às reproduções, por isso também a necessidade do crítico reclamar da falta de museus, galerias, bibliotecas e publicações.

Se ele orienta os artistas a olharem constantemente as “obras dos mestres”, é porque o próprio critério para suas avaliações artísticas estava, em grande parte, comprometido com os valores que vislumbrava nesses trabalhos, estabelecendo com eles um diálogo constante. O olhar comparativo, sobretudo para as obras e artistas do Renascimento¹⁵⁶, subjaz a construção do juízo na crítica de Félix Ferreira.

Cito alguns exemplos nesse sentido, como quando disserta sobre a exposição de trabalhos de Almeida Júnior: “As duas formosas cabeças que formam o *pendant* que se vê à entrada lembram as criações rafaelescas¹⁵⁷ das *stanzas* farnesianas.” (FERREIRA, 2012, p. 131).

No texto em que discute as obras de Arsênio da Silva, nota-se, novamente, esse cotejo com Rafael ao analisar as *guaches* de Silva:

Nas suas *gouaches* nota-se essa maneira que Rafael empregava igualmente em seus cartões, que é o encanto de quem os contempla e o desespero de quem os imita. Os seus quadrinhos recordam a mesma pureza de desenho, sutilezas da harmonia de nuances com que o grande gênio do Renascimento

¹⁵⁴ Essa questão sobre observação da natureza apresenta algumas especificidades. Nota-se que certas vezes ele se remete a essa atividade como uma forma de retratar a paisagem nacional, que para ele era a principal característica nacional, e preocupa-se com um retrato “fiel” da paisagem nacional. Outras vezes refere-se à natureza como fonte de inspiração possuindo uma visão idealizada.

¹⁵⁵ Sobre esse ponto do artista se destacar, sobressair, vale ressaltar que Ferreira, em seu livro *Belas Artes*, defende a rivalidade, na arte, entre os artistas, como um modo de desenvolverem seus próprios trabalhos e se destacarem, uma vez que incita à “emulação que o inspira e o impele mais fortemente à conquista do aplauso(...) A rivalidade da arte é mais produtiva que a chamada confraternidade, que no fundo não pode existir.” FERREIRA, 2012, p.177.

¹⁵⁶ Retomo aqui mais uma vez a ideia de que para Félix Ferreira dois momentos foram fundamentais para a arte, “para elevá-la às serenas regiões do ideal”: primeiro a Grécia na antiguidade, fundou a base do ideal do belo, foi o período mais significativo da arte, quando ela atinge seu “esplendor e brilhantismo” que só é retomado no Renascimento: “A Itália, com razão, deve-se apelidar a *Grécia do Renascimento*” FERREIRA, 2012, p.97.

¹⁵⁷ Para Félix Ferreira: “Rafael é efetivamente o semideus da arte moderna; se tivesse vivido nos tempos homéricos, seu nome faria parte da constelação olímpica” FERREIRA, 2012, p.101.

Não são raras as comparações dos trabalhos dos artistas brasileiros com os de Rafael Sanzio di Urbino. O artista é tomado como um adjetivo para Ferreira elogiar certos elementos que vislumbra nas obras, como por exemplo, quando comenta a coleção de pinturas do artista Décio Villares, destaca a presença das “belas fisionomias rafaelescas” FERREIRA, 2012, p. 141.

dava esse tom excepcional aos inimitáveis frescos das *lojas* do Vaticano (FERREIRA, 2012, p 143).

Ferreira utiliza algumas das obras de Rafael para evidenciar certas qualidades que identifica nas produções de Silva, como “pureza de desenho e sutilezas da harmonia de nuanças”. A obra de Rafael, descrito como *gênio do Renascimento*, é o fio condutor para Ferreira tecer sua análise, seguindo ele mesmo, aquela recomendação que concedeu aos dois artistas, Aurélio de Figueiredo e Firmino Monteiro, de utilizar o mecanismo comparativo para avaliar a situação do trabalho.

Comentando a escultura produzida pelo artista Chaves Pinheiro, mais uma vez, nota-se essa característica de sua crítica:

A produção do Sr. Chaves Pinheiros é uma estátua, em barro, de S. Sebastião, destinada ao novo paço municipal. O mártir está em pé, atado pelas mãos, erguidas a uma coluna rústica, em posição elegante, ainda que forçada. A musculatura dos braços parece-nos boa, outro tanto não diremos do tronco; a fisionomia é pouco expressiva, falta-lhe esse quer que seja de sublime, que os escultores do renascimento imprimiam nas imagens sagradas, misto de bem-aventurança e sofrimento, sofrimento do martírio e bem aventurança do antegosto da recompensa eterna (FERREIRA, 2012, p.115).

Ainda nesse sentido, em suas considerações sobre a arquitetura, estabelece algumas relações entre o suposto arrojo no procedimento de Bethencourt da Silva, em seu projeto para as torres da *Igreja Matriz do Sacramento* no Rio de Janeiro, e o de Brunelleschi para a cúpula realizada na catedral *Santa Maria del Fiore*, em Florença:

O templo, como já dissemos, é de arquitetura dórica, ainda impura, e as agulhas pertencem à ogival. Harmonizar, pois, tão opostos estilos era de um cometimento tão temerário que dificilmente poderia sair-se vencedor quem o empreendesse sem auxílio de muito talento, estudo e profundo conhecimento da arte. Esse cometimento lembra o de Brunelleschi casando em Santa Maria das Flores as ogivas góticas com o zimbório romano (FERREIRA, 2012, p. 252).

Em suma, nota-se, que é um recurso comum nos textos de Félix Ferreira, o uso de certas referências como auxílio para compor sua visão crítica sobre a produção artística

exibida no Brasil.¹⁵⁸ Sendo suas próprias análises constantemente permeadas por citações e comparações com obras e artistas consagrados, utilizados como parâmetros, nota-se que, também para ele, as reproduções seriam fundamentais à elaboração do olhar crítico.

A documentação sobre Félix Ferreira - biografias, homenagens e necrológios - localizados durante a pesquisa, não apresentam nenhum registro sobre se ele teria realizado viagens à Europa¹⁵⁹. Sabe-se, como já mencionado, que era um grande incentivador dessas viagens aos artistas, contudo, ele próprio, até onde consta, nunca relatou nenhuma experiência sua nesse sentido¹⁶⁰. Essa informação seria bastante significativa, pois, caso comprovado que ele nunca tenha saído do país, demonstraria, de forma veemente, que seu contato com as obras consagradas, dar-se-ia, em grande parte, intermediado pelas reproduções das obras de arte. De qualquer modo, só essa sua postura crítica - de eleger a produção artística europeia como um parâmetro para tecer seus relatos - já é um forte indicativo do quanto seu olhar estava entremeadado pelas imagens de reprodução.

Seguindo este raciocínio seria interessante desenvolver dois pontos: o primeiro com relação às *cópias* realizadas no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes e o segundo com relação aos livros e publicações ilustradas e às estampas de tradução.

Sonia Gomes Pereira constata que a grande preferência para a prática das *cópias* realizadas pelos alunos da Academia - no Brasil ou no Exterior (no caso dos pensionistas) - era pela Escola Italiana, seguida, com boa distância, pela Escola francesa¹⁶¹.

¹⁵⁸ Esses são apenas alguns exemplos extraídos da obra de Ferreira para desenvolver o tema proposto. O emprego das referências para a comparação também é encontrado fora dos seus comentários específicos sobre os objetos de arte como, quando comenta sobre os estatutos do Liceu: “Os estatutos equivalem para a nossa embrionária indústria, o que para o renascimento das artes na Itália equivaleu a fórmula de nomeação de Arnolpho di Lapo para arquiteto restaurador da bela catedral de Florença.” FERREIRA, 1881a.

¹⁵⁹ Apesar da pesquisa trazer à tona grande parte da produção textual de Félix Ferreira, foram poucos os documentos localizados que possuíam informações de sua biografia.

¹⁶⁰ Nos artigos para o jornal *Brazil Illustrado*, Ferreira descreve suas viagens pelo Brasil na seção *Notas de Viagem*. Contudo, não foi localizado nenhum texto seu relatando qualquer viagem fora do país. Nos diversos periódicos pesquisados, apesar das inúmeras referências à arte europeia e à indústria francesa, em nenhum momento Ferreira menciona alguma experiência de viagem a esses locais. No livro *Belas Artes*, quando disserta sobre o arquiteto e amigo próximo, Bethencourt da Silva, comenta que ele nunca havia visitado a Europa e que é “filho genuíno da Academia de Belas Artes”, dado interessante, levando em consideração que Silva, intelectual e escritor bastante ativo, compartilhava em grande parte das ideias sobre arte de Félix Ferreira, também se pautando na produção europeia, fazendo referências a obras e monumentos, para avaliar a produção nacional e desenvolver seus trabalhos. FERREIRA, 2012, p. 248.

¹⁶¹ Esses dados são apresentados como resultado da pesquisa de Pereira sobre o exercício da cópia na formação do artista do século XIX e início do XX realizada com 32 pinturas do acervo do Museu D. João VI. A conclusão final é que a maioria das *cópias* era de obras da Escola Italiana, com muitas reproduções das pinturas de Rafael. A segunda Escola preferida seria a francesa seguida pela Flamenga e Espanhola. Sobre o assunto ver: PEREIRA,

Nesse sentido, observa Reginaldo da Rocha Leite em seu texto sobre a contribuição das escolas artísticas europeias no ensino das artes no Brasil:

Faz-se necessário explicar que a Academia brasileira, fundada por franceses, possui uma diretriz institucional aos moldes franceses, tendo como modelo a *École des Beaux-Arts*; no entanto, é imprescindível citar que a tradição pictural italiana constituía-se no eixo central do didatismo acadêmico. A AIBA tinha um direcionamento francês em nível organizacional, mas a Itália representava o fio condutor da formação artística oitocentista. Isso é percebido nos discursos de Taunay e Porto-Alegre, além das cartas que a instituição enviava aos pensionistas. Na maior parte da documentação examinada verificou-se a necessidade do aluno brasileiro estar em contato com as obras italianas que serviriam de alicerce para o seu aprendizado. Mas, com isso, não podemos esquecer que a aproximação com as obras francesas significava a atualização do olhar brasileiro frente à contemporaneidade europeia. (LEITE, 2009)

São dados interessantes, quando postos em diálogo com o quadro exposto até aqui. Como se pôde observar, também para Ferreira a produção italiana ocupava uma posição importante em suas resenhas, fato que demonstra mais um ponto de sintonia com a instituição, apesar de todas as suas insatisfações.

Ainda, tendo em vista a constatação de Sonia Pereira sobre as *cópias*¹⁶², cabe refletir o quanto, do próprio olhar de Ferreira para as obras do Renascimento, não se deve também, ao contato com essa produção de cópias realizadas no âmbito da Academia¹⁶³ e exibida, muitas vezes, nas exposições organizadas pela instituição¹⁶⁴.

Leite ressalta em seu comentário que havia uma aproximação dos alunos com as obras francesas como um indicativo de atualização e de um olhar voltado para a contemporaneidade europeia. Esse traço também é observado em Ferreira:

Sonia Gomes – *Tradição e Cópias – o Caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ* – In. *Com/contradições na História da Arte*; XXXI Colóquio do Comitê de História da Arte; Campinas, 2011.

¹⁶² Constatação de que a grande preferência dos artistas da Academia era a realização de *cópias* a partir das obras do Renascimento italiano. Assim a maior parte do acervo de *cópias* da instituição era formada por essa produção.

¹⁶³ Sendo essa produção para muitos artistas um modo fundamental para entrarem em contato com as obras europeias, caberia refletir também o quanto elas foram significativas para formação do olhar dos intelectuais que escreviam sobre a arte nesse período.

¹⁶⁴ Era comum nos eventos expositivos organizados pela Academia a apresentação de obras de seus alunos e professores que se tratavam de *cópias* muitas vezes realizadas durante os seus pensionatos e exibidas nessas ocasiões.

Com razão dizia *Sir Joshua Reynolds*, presidente da Academia de Pintura de Londres, ao jovem escultor John Flaxman, que nunca seria este um grande artista se não conseguisse ir a Roma. Era então a cidade dos papas a grande capital das artes, considerada outrora como *magnus sacerdos*, única que podia consagrar a láurea da imortalidade. Mudaram-se os tempos, Paris roubou o cetro à cidade eterna; é aí que se consagram os gênios universais (...) Os melhores pintores brasileiros modernos devem a acentuação de sua individualidade à florescente escola francesa. Nenhum dos que já foram a Paris deixou de lá voltar sem um brilho novo ou a revelação de uma nova face, até quase desconhecida de seu talento; aí estão para exemplo o Sr. Décio Villares, o Sr. Aurélio de Figueiredo e o Sr. Almeida Júnior, três nomes que prometem muito (FERREIRA, 2012, p. 150).

Entretanto, apesar de encontrarmos algumas referências sobre obra e artistas franceses¹⁶⁵, menos numerosas que as relacionadas à produção grega e italiana, percebe-se que seu olhar para a França estava mais voltado às questões envolvendo as “artes industriais” como será visto adiante, no tópico sobre o Liceu de Artes e Ofícios¹⁶⁶.

Outro ponto que merece destaque em relação ao olhar de Ferreira para França são os livros e autores franceses.

Se por um lado carecemos de dados concretos que nos permitam comprovar o quanto as cópias realizadas pelos artistas da Academia foram referências importantes ao olhar de Ferreira sobre a arte internacional, com relação aos livros e estampas já é possível apontar certas evidências¹⁶⁷. Como leitor, percebe-se que alguns autores franceses foram essenciais para compor sua percepção sobre arte. Em seus escritos, ainda que muitas vezes não mencione suas referências¹⁶⁸, notam-se várias passagens dos textos franceses.

¹⁶⁵ Como por exemplo, quando refere-se a importância de Alexandre Cabanel (1823-1889) para a formação de Almeida Júnior e algumas referências a Ary Scheffer (1795-1858). FERREIRA, 2012.

¹⁶⁶ Em seu livro *Belas Artes*, Ferreira no tópico *Renascimento-Arte Moderna*, inicia com suas considerações com a arte Italiana e finaliza analisando a arte na França, mas observa-se que diferente de seus relatos sobre a produção italiana (descrevendo obras e artistas), em relação à França, Ferreira enfatiza a relação entre a arte e indústria. Já no início de seu comentário é possível se notar essa característica: “O Renascimento na França foi menos brilhante e mais tardio que na Itália, mas em compensação mais profícuo, pois firmou o bom gosto e elevou as artes industriais a um extraordinário grau de desenvolvimento e perfeição.” FERREIRA, 2012, p. 108.

¹⁶⁷ Como pôde ser constatado ao longo da dissertação, Ferreira esteve ligado em vários aspectos aos livros. Além das características já mencionadas, foi igualmente um leitor e consumidor de livros. A biblioteca Mário de Andrade em São Paulo possui em seu acervo doação de livros que pertenciam a Félix Ferreira.

¹⁶⁸ Prática bastante comum entre os escritores desse período. Ferreira certas vezes menciona o autor, mas não apresenta o título das obras.

No livro *Belas Artes: estudos e apreciações* - como se sabe, a maior obra sobre arte publicada por Félix Ferreira¹⁶⁹ - três autores marcam suas presenças: David Sutter, Frédéric Bourgeois de Mercy e René Menard¹⁷⁰.

A primeira característica que chama atenção nos textos desses três autores é a forma como alimentam substancialmente a narrativa de Ferreira sobre a “história da arte”¹⁷¹. Destacam a Grécia como um marco, fundadora do ideal artístico, e então a produção italiana do Renascimento¹⁷².

As ideias de Mercey acompanham *Belas Artes* desde o início. Já na epígrafe apresentada por Ferreira: “Somente com auxílio de comparações com o passado [...] é que se pode dar a exata dimensão de sua situação presente” (MERCEY apud FERREIRA, 2012, p. 49). O fragmento retirado da introdução do livro *Études sur les beaux-arts: depuis leur origine jusqu'à nos Jours* defende que é por meio do contato com as escolas e produções artísticas anteriores, estabelecendo comparações, que se pode avaliar a atual conjuntura¹⁷³. Ideia igualmente sustentada por Ferreira em seu livro. Em seu caso, como já exposto, era preciso recorrer, em grande parte, aos livros e reproduções para se ensejar um olhar contínuo frente à

¹⁶⁹ Deterei minha análise nessa obra de Ferreira pois reúne grande parte das ideias de Ferreira sobre arte publicada em seus artigos.

¹⁷⁰ Todos já mencionados anteriormente naquela primeira análise sobre a visão de Ferreira sobre a arte, mas agora retornam com novas questões.

MERCEY, Frédéric- Bourgeois de – *Études sur les beaux-arts: depuis leur origine jusqu'à nos Jours* ; Arthus Bertrand, Éditeur ; Paris, 1855 .

MÉNARD, Réne – *La Mythologie dans l'art ancien et moderne : sur les origine de la mythologie* - Librairie CH. Delagrave ; Paris ; 1878.

SUTTER, David – *Philosophie des Beaux-arts appliquée a la peinture* – Jules Tardieu ; Paris. 1858.

¹⁷¹ Os textos de Ferreira sobre o tema frequentemente trazem tópicos abordados por esses autores. Mesmo que, certas vezes não façam referências diretas a eles nota-se a presença de suas ideias como substratos do olhar de Ferreira sobre a arte. Na primeira parte do livro *Belas Artes*, algumas passagens do texto chegam a ser traduções de trechos dessas obras sem que ele informe a referência. Da mesma forma, alguns estudos de escritores citados por Ferreira são retirados desses livros, sem que, portanto, haja uma consulta às fontes originais. Como, por exemplo, as observações sobre monumentos e objetos indianos presentes no estudo de Ram-Raz, que Ferreira expõe em seu livro, mas que é extraído da obra de Mercey. MERCY, 1855, p.33.

¹⁷² O livro de Mercy possui uma estrutura similar ao livro de Ferreira. Bem mais detalhado, com três volumes, o autor constrói sua história da arte desde a “origem” chegando então até a produção francesa contemporânea. Ferreira utiliza muitas passagens desse texto em seu livro.

René Ménard aborda o tema artístico por meio da mitologia Greco-romana e traz o modo como os artistas de diversos períodos abordam o tema, inclusive os italianos da Renascença.

David Sutter apresenta os “princípios e valores” das belas artes aplicados à pintura. Para tal, utiliza referências de obras e artistas, principalmente da produção italiana.

¹⁷³“Ce n'est qu'à l'aide de comparaisons avec le passé, de rapprochement entre les manières et les précédés des diverses écoles contemporaines qu'on peut se rendre en compte exact de leurs situation présent » MERCEY, 1855, p.1.

grande “tradição artística”. Embora o livro de Mercey, a primeira edição, não seja ilustrado, ele é bastante descritivo e com várias referências e indicações de obras e artistas.

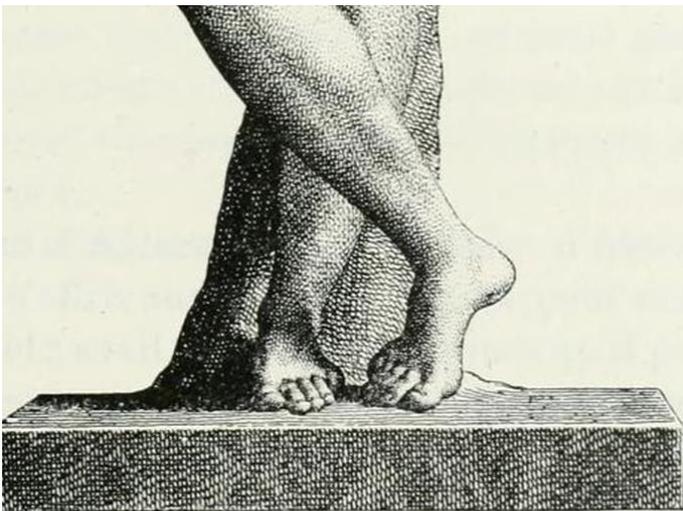
Do mesmo modo, o *Philosophie des Beaux-arts appliquée a la peinture*, de Sutter, bastante evocado por Ferreira, não apresenta nenhuma ilustração em sua primeira edição. Porém, ao final do livro o autor, em sua conclusão, lamenta não conseguir enriquecer seu texto com imagens gráficas e recomenda aos seus leitores, então, para que consultassem qualquer estampa que reproduzisse as obras dos “grandes mestres”, pois assim, poderiam ver as aplicações dos princípios e valores artísticos que apresentou no livro (SUTTER, 1858, p. 350).

Por fim, o livro de Ménard - provavelmente umas das principais referências de Félix Ferreira sobre a mitologia Greco - romana e sua conexão com as artes - é ilustrado, com várias estampas gráficas, reproduzindo algumas obras que pertencem aos museus europeus, principalmente o Louvre. As gravuras reproduziam desenhos e esculturas gregas e romanas e também, pinturas como, por exemplo, de Rubens (1577-1640) e Michelangelo (1475-1564)¹⁷⁴.

¹⁷⁴ As legendas das imagens sempre indicavam a instituição que abrigava a obra reproduzida, a maior parte pertencia ao Museu do Louvre. O livro apresenta 823 imagens gráficas. Não há nenhuma indicação sobre os gravadores e as técnicas utilizadas. Suponho que seja utilizada a xilogravura de topo, gravadas com o buril, pois as imagens estão integradas com o texto na mesma página. Também o livro foi publicado em 1878 e, como nos informa Ivins Jr., no século XIX a xilogravura de topo foi bastante utilizada para as ilustrações de livros, pois barateavam os custos produzindo livros a preços módicos. IVINS Jr., 1889, p.31.



Génie du repos éternel (d'après une statue antique, musée du Louvre) ilustração do livro MÉNARD, Réne. La Mythologie dans l'art ancien et moderne: sur les origine de la mythologie, 1878, p. 69.



Detalhe da gravura Génie du repos éternel (d'après une statue antique, musée du Louvre).

Latone. Mais Iris l'ayant engagée à se rendre à Délos, Latone est aussitôt délivrée de son fardeau.

Diane a été souvent associée à Ilithyie et remplit quelquefois les mêmes fonctions, ce qui jette dans la Fable une certaine confusion. Sous les Romains Ilithyie prend le nom de Lucine, qui est même souvent associé



Fig. 51. — Junon Lucine (d'après une statue antique).

à celui de sa mère. En effet, sous le nom de Lucine, Junon, dans la religion romaine, présidait aux naissances et veillait sur la première enfance. La belle statue du Vatican que nous reproduisons est regardée par Visconti comme une Junon allaitant Mars. Junon était fort honorée à Rome comme déesse du mariage, et l'entrée de son temple était interdite aux femmes de mauvaise vie.

Junon Lucine (d'après une statue antique) ilustração do livro MÉNARD, 1878, p. 51.

tellement nos souveraines qu'on ne puisse rien changer à ce qu'elles ont une fois résolu, pourquoi donc, nous autres hommes, vous offrons-nous des hécatombes, vous demandant en échange toutes sortes de biens ? Je ne vois pas quel profit nous pouvons retirer de ce culte, si nos prières ne peuvent obtenir l'éloignement des maux, ni aucune des faveurs dont les dieux disposent.

JUPITER. — Je sais où tu vas chercher toutes ces questions : c'est à l'école



Fig. 52. — Les Parques (d'après le tableau de Rubens, musée du Louvre).

de ces maudits philosophes, qui nient notre providence sur les hommes. C'est leur impiété qui leur inspire de pareilles demandes... etc.

Le philosophe va si loin que Jupiter finit par le menacer de sa foudre, mais Cyniscus reprend qu'il n'en arrivera jamais que ce que les Parques auront décidé.

Les Parques sont habituellement au nombre de trois ; elles figurent quelquefois sur les miroirs étrusques. Habituellement Clotho est repré-

la balance qui descend du côté de Memnon, destiné à mourir, tandis qu'elle se relève du côté d'Achille. Une scène analogue se voit sur un miroir étrusque (fig. 55).

Lucien, dans son *Jupiter confondu*, cherche à mettre en contradiction la puissance qu'on prête aux dieux de l'Olympe avec celle qu'on attribue aux Parques :

CYNISCUS. — Réponds-moi, Jupiter, à une question fort simple.

JUPITER. — Fais-moi toutes les questions qu'il te plaira.

CYNISCUS. — Voici ce dont il s'agit, Jupiter. Tu as lu probablement



Fig. 56. — Les trois Parques (d'après une peinture de Michel-Ange, musée de Florence).

les poèmes d'Homère et ceux d'Hésiode : dis-moi si l'on doit regarder comme vrai ce qu'ils chantent dans leurs rhapsodies au sujet de la Destinée et des Parques, qu'il est impossible d'éviter le sort qu'elles ont filé à chacun au moment de sa naissance.

JUPITER. — C'est très-vrai. Il n'est rien qui ne soit ordonné par les Parques : tout ce qui arrive est l'œuvre de leur fuseau, et l'événement est toujours tel qu'elles l'ont filé dès l'origine.

CYNISCUS. — ... Si les choses sont comme cela, si les Parques sont

Les Parques (d'après le tableau de Rubens, musée du Louvre) ilustração do livro MÉNARD, 1878, p. 57.

Les trois Parques (d'après une peinture de Michel-Ange, Musée de Florence) ilustração do livro MÉNARD, 1878, p. 56.

O pesquisador Ivins Jr analisa o quanto as imagens impressas avulsas ou nos livros foram fundamentais para a difusão das informações sobre as obras de arte e da arquitetura. Elas foram um fenômeno capital para a consolidação de escolas e estilos artísticos, assim como para o desenvolvimento das ideias e o pensamento sobre a arte (IVINS Jr, 1989).

Giulio Argan¹⁷⁵, atenta para algumas especificidades da reprodução das obras de arte por gravura. Ressalta que não se trata de uma *cópia* ou *réplica* do original, pois o procedimento técnico realizado é completamente diverso, utilizando outros elementos, materiais e suportes para obter um resultado de *equivalências de valores* com a obra original; por isso prefere utilizar o termo *tradução* para se referir a esse tipo de gravura. Duas características são intrínsecas à gravura de tradução, suas dimensões reduzidas a escala do papel e questão da cor, assim:

(...) admitisse-se que a gravura não transmite apenas a imagem ou o tema, mas também, mesmo operando em um nível distinto e através de uma série de mediações, o valor integral da obra original. Essa convicção pode em parte ser explicada pelo conceito de “desenho”, tal qual formulado pelos teóricos no maneirismo: no sentido de que a gravura possa reconstruir e reproduzir uma “ideia” formal precedente à sua realização mediante a técnica da pintura e, por seu caráter universal, igualmente realizável mediante outros procedimentos técnicos. (...) Na verdade, quando Agostino reproduz obras de Tintoretto ou de Veronese, ele não apenas despreza a distinção tradicional entre desenho romano e o colorido veneziano, mas também tenta captar o desenho daqueles artistas na medida em que este se expressa por meio da cor (ARGAN, 2004, p.17).

Para Argan, a escala reduzida da obra de arte – pinturas, esculturas e edifícios arquitetônicos - reproduzida por meio da gravura faz com que ela perca sua dimensão monumental e caráter contemplativo: “Mais que contemplada e admirada, a gravura é lida e relida, sua mensagem se dirige ao indivíduo singular, e o fato culturalmente importante é que a própria mensagem é recebida singularmente por cada um.” (ARGAN, 2004, p. 18). Ele chama atenção para essa aproximação existente entre a imagem impressa e o texto tipográfico, no sentido de ambos operarem no âmbito da leitura. Fato que nos instiga a pensar essa relação, imagem e texto, existente nos livros e publicações ilustradas.

¹⁷⁵ Em seu ensaio Argan refere-se principalmente às reproduções de pinturas dos artistas do Renascimento e Barroco.

Stephen Bann evidencia o intenso comércio de estampas de tradução que se desenrolava no decorrer do século XIX. O autor parte da investigação sobre algumas casas impressoras europeias e demonstra que apesar do desenvolvimento da fotografia, até o final do século a produção de gravuras que reproduziam obras de arte continuava em plena atividade. Alimentava um amplo mercado de estampas que se espalhavam por todas as regiões¹⁷⁶. Bann demonstra que as gravuras foram fundamentais para movimentar o comércio de obras de arte e consagrar artistas cujos trabalhos eram divulgados por meio das imagens gráficas. Seria importante inquirir como essas estampas estrangeiras chegavam ao Brasil, do mesmo modo, analisar o modo como eram recebidas. Investigar assim, esse consumo de imagens, bem como livros ilustrados no país¹⁷⁷.

Em suma, Félix Ferreira foi um grande incentivador dos livros e gravuras como forma de instrução pública e também para os artistas. Do mesmo modo, ele próprio deve parte substancial de sua formação a esses materiais. Como se sabe, tinha um projeto de divulgação das obras de arte pela imagem gráfica, cabe então refletir o quanto de seu próprio olhar para arte não foi também mediado pelas gravuras de tradução.

Um último comentário para finalizar esse tópico: observando as críticas de Ferreira sobre as obras que figuravam nas exposições do período, percebe-se uma atenção especial para as *qualidades do desenho*, ou seja, um olhar voltado ao exame cuidadoso dos contornos, das proporções entre as partes, anatomias. Isso se deve em grande parte, à forma como o autor concebia o desenho sendo a origem de todo trabalho artístico, a base para qualquer produção¹⁷⁸. No livro *Belas Artes*, refere-se Giorgio Vasari (1511-1574) compartilhando com ele a concepção de que “o desenho – esse princípio vivificador das belas artes – existe na origem das coisas. A pintura que é a mais alta expressão da arte começou pelo desenho do contorno.” (FERREIRA, 2012, pág.50) Por outro lado, esse modo de descrever os trabalhos

¹⁷⁶ O autor expõe que muitos artistas preferiam que suas obras fossem reproduzidas pela gravura e não pela fotografia. As razões são amplas e foram analisadas no decorrer de seu livro. Em linhas gerais, comenta Bann, a fotografia era entendida por muitos, como um meio de reprodução inferior à gravura, por ser considerado impessoal. Também os artistas viam na gravura a possibilidade de alterar certas “questões” de suas pinturas que as técnicas gráficas com suas especificidades conseguiam solucionar com mais facilidade e produzir o resultado esperado.

Ver: BANN, Stephen - *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale, 2001.

¹⁷⁷ Como se sabe Félix Ferreira foi um grande entusiasta das gravuras e dos livros ilustrados, tanto estimulando a produção quanto como um consumidor.

¹⁷⁸ Como o desenho era visto na Academia.

artísticos, esse comprometimento com o desenho, nos convida a pensar se não seria também a marca de um olhar para as obras de arte, mediado, em grande parte, pelas gravuras. Isso, uma vez que, a ausência do elemento cor e os traçados e linhas evidenciam certas características do desenho¹⁷⁹.

Como apresentado, as estampas participaram substancialmente da formação dos artistas da Academia Imperial de Belas Artes, contudo seria relevante também pensar o quanto as estampas de tradução, bem como as imagens de reprodução de uma forma geral¹⁸⁰, avulsas ou nos livros de arte, foram significativas para a construção dos escritos e o pensamento sobre arte desenvolvido do Brasil, durante o século XIX¹⁸¹.

*

Percebe-se a partir do quadro exposto, que Ferreira em diversas situações, estimulou o contato dos artistas com as obras consagradas, para a aprendizagem, bem como para pensarem e avaliarem a situação de suas próprias produções. Por outro lado foi apresentada uma postura inversa, em que recomendava o contrário, ou seja, para que os artistas se afastassem das reproduções e se concentrassem em composições próprias.

Pretendo agora investigar a questão da *originalidade* das obras de arte nos textos Félix Ferreira. Isso uma vez que se tem empregado o termo diversas vezes para contrapor ao conceito que ele possuía em relação às *cópias*, como um produto inferior produzido pelo artista. Mas o que, afinal, seria para ele uma obra de arte *original*? Proponho para a análise, expor alguns de seus comentários sobre o tema.

¹⁷⁹ Levando em consideração que cada técnica gráfica tem suas especificidades e expõe características diferentes sobre a obra de arte retratada. Portanto a experiência de observar uma obra de arte reproduzida por meio das várias técnicas gráficas traz elementos específicos e diferentes que o olhar para o original, uma vez que os procedimentos técnicos são diferentes.

¹⁸⁰ Refiro-me aos outros processos de reprodução das obras de arte, como a fotografia e a fotogravura.

¹⁸¹ A intensão nesse momento é suscitar a reflexão, levantar questões e incentivar o debate sobre o tema despertado pelo desdobramento da pesquisa. Não é o propósito, agora, desenvolver o assunto que se demonstra amplo e complexo. Observando que as estampas foram importantes para a elaboração dos textos de Félix Ferreira sobre arte, seria interessante investigar a possível existência de vínculos entre as estampas de tradução e os escritos sobre arte desse período. Para tal, seria necessário expandir o estudo para os textos de outros autores desse período.

Tendo em vista a compreensão que Ferreira tinha a respeito da arte¹⁸² - entendendo-a como o meio que atesta o estágio de “adiantamento e civilização” de uma nação - percebe-se, que por trás de sua defesa por maior *individualidade e originalidade* na produção artística nacional, estava a crença de que, assim, o país poderia destacar-se como um exemplo a ser seguido¹⁸³. Ou como em suas próprias palavras, oferecer “modelos originais que hão de por seu turno ter imitadores”.

Observando os textos de Ferreira sobre arte, percebe-se que o desenvolvimento de obras *originais* estava atrelado ao seu desejo de consolidar uma produção artística nacional. Nesse sentido propõe, como comentado, a valorização da pintura da paisagem e dos “usos e costumes” brasileiros.

Ao relatar o episódio em que Victor Meirelles refaz a tela *Combate Naval de Riachuelo*, uma vez que sua primeira versão havia sido danificada após a exibição na Exposição Universal em Filadélfia (1876), verifica-se novamente esse embate entre *originais* e *Cópias*¹⁸⁴.

Poucos são os que nesse gênero de pintura têm-se ocupado mais particularmente das figuras, descurando o conjunto pelas minudências, como fez o Sr. Meirelles. Mas, ainda assim tem o nosso artista bom nome para escudar-se, um bom exemplo a seguir: o de Gonin, cujas produções em parte são reputadas obras primas. Quando, porém não tivesse a quem seguir tinha o artista a si próprio – e são sempre preferíveis, para julgar um talento superior, originais incorretos a cópias (que por mais perfeitas que sejam, não conseguem esconder a pobreza de quem as produziu) (...) O *Combate naval de Riachuelo* é um quadro inteiramente original uma concepção exclusivamente nacional, inspirou-o um dos mais gloriosos feitos da nossa armada e o mais acendrado patriotismo; bem fez o artista reproduzindo fielmente no seu ateliê em Paris o que concebeu no Rio de Janeiro. O bulício do grande mundo, as obras dos grandes mestres não o influíram, felizmente, no que meditara e pusera por obra na solidão e mudez do velho claustro de Santo Antônio. Isso, mais que tudo, é que firma a sua individualidade artística (FERREIRA, 2012, p.165-167).

¹⁸² Apresentada no tópico sobre o olhar de Ferreira sobre a arte nesse mesmo capítulo.

¹⁸³Essa concepção estava pautada nos conceitos propugnados pelas *Exposições Universais*. No decorrer do século XIX as Exposições Universais iniciadas em 1851 em Londres representavam o parâmetro de modernidade e expunham os “progressos” dos países que participavam. Foi a principal referência para Ferreira, e os outros intelectuais ligados ao Liceu de Rio de Janeiro, mensurarem o “atraso” do Brasil e elegerem, principalmente, a França e a Inglaterra como paradigmas a serem superados. Esse assunto será desenvolvido no tópico sobre o Liceu de Artes e Ofícios.

¹⁸⁴ Destaco aqui, que Ferreira aponta em seu livro que a fotografia da primeira versão da tela foi importante para que o artista refizesse essa nova versão. Também se destaca a dimensão documental que a fotografia adquiria quando ainda não havia outra versão, de forma que era o único registro da obra de Meirelles.

Ferreira, mais uma vez expõe a superioridade dos *originais* frente às *cópias*. Para ele, a tela de Meirelles era uma produção *original* e “*exclusivamente nacional*”. Ainda que fosse uma pintura de batalhas, e não de paisagem ou gênero, tratava de um assunto nacional. Ele reforça que o artista, ao reproduzir em Paris, a obra concebida pela primeira vez no Rio de Janeiro¹⁸⁵, não se deixou ser “influenciado” pelo contexto europeu e pelas obras dos “grandes mestres”. Como se vê, uma postura diferente da apresentada anteriormente, o que reforça a convivência de concepções contrastantes em seus textos, como um traço importante de sua crítica. Se por um lado, as obras consagradas representavam um parâmetro a ser levado em consideração pelos artistas, por outro, em determinados momentos, era necessário que se afastassem, assim como fez Meirelles em seu ateliê, fortalecendo sua *individualidade artística*.

Esse fragmento reforça a ligação que Félix Ferreira estabelece entre *originalidade* e a *arte nacional*. Ainda nesse sentido, em seu artigo sobre o escritor José de Alencar para o periódico *Brazil Illustrated*, expõe alguns tópicos importantes para essa discussão, quando disserta sobre a tela *A Primeira Missa*, de Victor Meirelles e o livro *Guarani*, de José de Alencar¹⁸⁶:

Na *Primeira Missa* tudo é novo: a natureza, os indígenas, o altar, o colorido, os agrupamentos, tudo enfim é original. No *Guarany* também a linguagem que é o colorido; o descritivo que é a natureza; os homens, as coisas, o seu modo de estar e de sentir, tudo também é fora dos moldes comuns.

Em que pese aos que negam a existência da *Literatura Brasileira*, o *Guarany* não é, não pode pertencer à literatura portuguesa; nesse mesmo descuido da forma com que uns tantos críticos pretendem abater a bela obra de arte, nisso mesmo está o *brasileiríssimo*, que é o *Cachet* das produções de Alencar. Se o *Guarany* fosse escrito no estilo cerrado e puro de um Herculano, seria uma obra prima, não o duvidamos, mas nunca brasileira (...)Transportada a ação para Portugal, mudados os elementos constitutivos, ainda mesmo escrito por Alencar, o *Guarany* daria um produto muito diverso. Demais, onde iria Portugal emoldurar em seu solo essa primorosa paisagem do Paquequer? Como vesti-la da nossa secular vegetação, e animá-la com o viver livre e aventureiro dos nossos íncolas ou bandeirantes?

¹⁸⁵ A primeira versão, antes de ter sido danificada.

¹⁸⁶ Ver artigo completo no ANEXO III.

A influência do *meio* faz-se sentir poderosamente sob os trópicos; os povoadores do Brasil, brancos e negros, modificaram-se extraordinariamente, e, conquanto apenas a raça portuguesa roçasse muito de leve pela indígena, ainda assim tanto bastou para que no lar do civilizado penetrasse certos usos do selvagem. Esta assimilação, por muito diminuta que parece à primeira vista, nem por isso deixou de atuar na formação de nossa nacionalidade.

José de Alencar, filho já de brasileiros, não procurava furtar-se à influência do seu *meio*, mas antes nisso como que fazia certo timbre, não lhe eram desconhecidos os clássicos, mas não procurava imitá-los como ao inverso fazem outros escritores nossos, que por exagero, parecendo tocar as raias do classismo, tornam a linguagem artificiosa e árida. Desde que lhe roubam a naturalidade, que presume a espontaneidade, a língua portuguesa perde todo o seu viço e colorido (FERREIRA, 1887, p.35).



Victor Meirelles de Lima (1832-1903). *A Primeira Missa no Brasil*, 1860, óleo sobre tela, 270 x 357cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/ Ibram/ MinC, Rio de Janeiro.

Para ele, a *Primeira Missa*¹⁸⁷ é uma obra *original* pelo modo que apresenta os elementos nacionais – a paisagem, os índios, o colorido – da mesma forma que acontece em *O Guarani*. Retomo aqui, aquela ideia de que para Ferreira, essas duas obras, eram os principais marcos da arte e literatura brasileira.

Outro dado que chama atenção, é a menção que Ferreira faz à “influência do meio” para a produção dos artistas. Para ele, o romance de Alencar é resultado do *meio* em que foi realizado, e que se caso sua escrita fosse transportada para outro contexto, como, Portugal, “daria um produto muito diverso”¹⁸⁸. Defende que o escritor não se desviou das “características” de seu *meio*, mas antes, fez disso o tom de sua obra, absorvendo esses elementos, que segundo ele, atuaram para a formação da “nossa nacionalidade”. Menciona que Alencar conhecia os clássicos, contudo, não os imitava, garantindo assim a *originalidade* de sua obra.

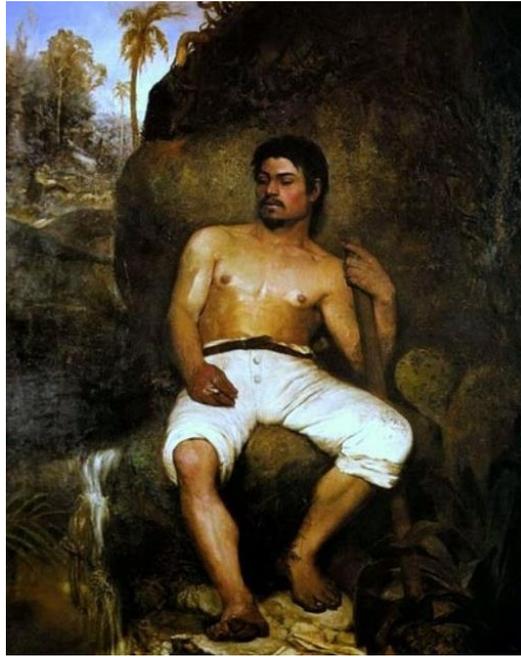
Com relação aos seus relatos sobre as artes visuais, nota-se frequentemente, sua preocupação para uma representação mais “fiel” dos elementos “nacionais”, como por exemplo, em seu relato sobre a pintura de Almeida Júnior: “*O Caboclo em descanso*¹⁸⁹ só ressoante da falsidade¹⁹⁰ do colorido da epiderme; vê-se que o Sr. Almeida Júnior teve por um modelo um europeu e não um indígena puro ou mestiço do Brasil” (FERREIRA, 2012, p.135). Ferreira lamenta o fato de o artista utilizar um europeu como modelo para representar a figura do caboclo.

¹⁸⁷ Recordo o fato de Ferreira classificar a obra de Meirelles como pintura de paisagem e não histórica.

¹⁸⁸ Apesar de nunca ter citado o filósofo francês Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) é provável que Ferreira teve contato com seus escritos. Nesse trecho Ferreira expõe alguns conceitos deterministas, como a “influência” do meio e as questões raciais, hereditárias, trazida por Taine em seus escritos.

¹⁸⁹ A tela é mais conhecida pelo nome *O derrubador brasileiro*.

¹⁹⁰ É sintomático que Ferreira empregue com frequência os termos “verdade, verdadeiro, honestidade” e “falso, falsidade ou transgressão de verdade” para julgar o quanto certos elementos presentes nas pinturas se aproximam do “real”.



J. F. Almeida Júnior, *O derrubador brasileiro*, 1879, óleo sobre tela, 227 x 182 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

Em seu artigo para o *Brazil Illustrado* comenta o esboço de Rodolfo Bernardelli para realizar a estátua de José de Alencar. Reclama da falta de semelhança e, então, recomenda ao artista a se aproximar da imagem real de Alencar, observar as características físicas do escritor, entre elas, o busto desproporcional e as pernas finas, opondo-se, assim, a uma retratação mais idealizada do escritor¹⁹¹ (FERREIRA, 1887, p.122).

Quando comenta a obra *Vidigal* de Firmino Monterio utiliza a expressão *exatidão fotográfica do colorido* para qualificar o modo como o artista apresentou as cores da paisagem¹⁹². Observa-se, assim, uma atenção de Félix Ferreira para a “fidelidade”,

¹⁹¹ Chega mesmo a sugerir ao escultor para que se aproximasse da família e Alencar e tivesse contato com o Barão de Alencar que segundo Ferreira se assemelhava bastante ao escritor, falecido em 1877.

¹⁹² “Em uma das paisagens de Icarai nota-se um corte de barreira, de uma verdade que prende a atenção; as diversas camadas da argila vermelha esbranquiçada apresentam em si os veios que os resíduos vão acamando no correr dos séculos. Mas, onde mais sobreleva-se a consciência da arte, que outro nome melhor não conhecemos para **essa exatidão fotográfica do colorido**, é no quadro de *Vidigal*.” FERREIRA, 2012, p.153 [grifos meus].

aproximação com “real”, utilizando até mesmo a referência da fotografia, visto por ele como um meio fiel de captar o real de modo a reforçar essa característica da obra de Monteiro.

Como se vê, uma postura diferente daquela em que orienta aos artistas para recorrem aos estudos dos modelos para corrigirem falhas de desenhos, perspectiva, composição, anatomia. Aqui, Ferreira, sugere aproximação maior com o objeto, a fim de extrair o que ele considerava serem suas especificidades, preferencialmente aqueles elementos que julgava serem “exclusivamente nacionais”. Nesse sentido, ao sugerir uma captação mais “fiel”, aproxima-se de certas características presentes nas tendências naturalistas/realistas “que, em maior ou menor grau, se opunham à idealização acadêmica”¹⁹³ (CHIARELLI, 2006).

Em suma, percebe-se que a preocupação em torno da *originalidade* ancorava-se um engajamento para uma produção artística nacional.

*

Diferente do que acontece com a pintura, bem como com os outros ramos pertencentes às *Belas Artes*, a gravura nunca participou das discussões de Ferreira envolvendo *original* e *cópia*. Com relação às técnicas gráficas, o que acontece é o inverso, foram sempre incentivadas por ele, a reproduzirem as obras de arte. Não há, portanto, esse apelo para que a estampa fosse *original*, para que se afastasse das *cópias*¹⁹⁴. Dado significativo para a

¹⁹³ A intenção aqui é destacar essa faceta de Ferreira engajada com a formação de uma arte nacional, que para ele, significaria voltar-se para elementos “característicos da nação”: em primeiro lugar paisagem, os tipos e costumes e os episódios que envolveram o país. Para isso, ele propõe que os artistas se afastem dos modelos europeus. Nesse ponto, nota-se certa afinidade com as poéticas naturalista/realista, no sentido de maior “fidelidade” com o real se afastando da tradição idealista acadêmica. O tema é citado para apresentar mais um aspecto dessa dicotomia tradição-renovação que marca os escritos de Ferreira sobre arte. Não cabe nos limites dessa dissertação explorar a fundo a questão do naturalismo/realismo na produção crítica de Ferreira. Apenas, chamo atenção para esse posicionamento de Ferreira de trazer algumas questões características a essas tendências, como a aproximação com paisagem, tipos e dos costumes nacionais. Demonstra esse lado de Ferreira preocupado com modificações para renovar as artes no país.

¹⁹⁴ Ferreira parece alheio ao debate internacional que se desenvolvia em torno da gravura para ampliação de seu campo de investigação e valorização de seus aspectos “expressivos”. Com o desenvolvimento da fotografia e o maior desprendimento em relação a algumas de suas funções, como a de reprodução das obras de arte, ampliaram-se os debates ao redor da gravura. Annateresa Fabris comenta que o desenvolvimento da fotografia provocou uma crise entre os gravadores, isso, pois muitas das funções que antes eram executadas por gravadores passaram para a fotografia. Ela cita na década de 1860 a formação de corporações, como a *Société des Aquafortistes*, que propunham a revitalização da técnica da água forte e o reconhecimento da gravura enquanto obra de arte original e autônoma, FABRIS, 2008. O artista Félix Bracquemond foi membro da *Société* e autor de alguns textos em que expõe essas questões, propondo uma reflexão sobre a prática gráfica. Cf. BRAQUEMOND, Félix, *Écrits sur l'art*. Paris : l'Echelle de Jacob, 2002.

compreensão do olhar de Félix Ferreira para a gravura. Assim, para Félix Ferreira, a produção artística nacional realizada no âmbito da Academia de Belas Artes deveria ser divulgada por meio da gravura, cujas técnicas, como se sabe, deveriam ser ensinadas no Liceu de Artes e Ofícios.

*

3.2. O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS

Das artes liberais os prélios e as conquistas
são do século que passa, o glorioso afã;
na pacífica luta – heróis são os artistas,
que buscam do porvir a esplêndida manhã.

A indústria é alavanca – a ciência braço ingente
que mede, que contorna o giro universal;
da oficina o trabalho é a força onipotente
que eleva, que engrandece a esfera social.
(FERREIRA, 1881, p.106)

Esses versos são do poema *Sangue Novo*¹⁹⁵ de Félix Ferreira, e expressam algumas das ideias que serão desenvolvidas a partir de agora sobre suas ligações com o Liceu de Artes Ofícios do Rio de Janeiro, como sua compreensão em relação ao papel do artista como agente propulsor do “progresso”; o incentivo à indústria nacional e o trabalho como uma força necessária ao “engrandecimento social”.

Como exposto, Ferreira sempre defendeu que era no Liceu de Artes e Ofícios que deveria se desenvolver o curso de gravura. Para ele, as oficinas do Liceu deveriam iniciar-se com o ensino das “artes gráficas, ensaiando e aperfeiçoando os processos de gravura em

¹⁹⁵ O poema completo encontra-se em anexo junto com o texto *Notícia Histórica* ambos retirados do livro: *Polyanthea Commemorativa da Inauguração das aulas para o Sexo Feminino do Imperial Lycêo de Artes e Offícios*; Rio de Janeiro, 1881.

madeira, água-forte, esterotipia, galvanoplastia, fotografia, fotogravura, planotipia, cromotipia e litografia¹⁹⁶” (FERREIRA, 2012, p.182).

Reforço o fato de Ferreira priorizar o ensino das técnicas gráficas entre os outros ramos que ele denominava “artes aplicadas”. O autor deixa evidente a importância e a urgência que ele depositava na formação de gravadores, fator fundamental para conseguir dar continuidade àqueles seus projetos culturais e educativos voltados para a sociedade brasileira: os livros ilustrados e a difusão das obras de arte.

Apesar das oficinas constituírem o eixo principal do programa dessa instituição, como um elemento necessário ao ensino prático, o que se observa, no decorrer do século XIX, é a predominância da teoria e das disciplinas de desenho. Assim, também aconteceu com o curso de gravura, que não chega a se concretizar durante o período¹⁹⁷. No quadro das aulas oferecidas pela escola, apresentado por Ferreira em seu livro sobre o ensino profissional, o curso de gravura a talho doce, água forte e xilografia aparecem entre o grupo de aulas que ainda não funcionavam (FERREIRA, 1876, p.81).

Como antes relatado, Ferreira esteve bastante engajado com as questões que envolviam o Liceu, de modo que seria necessário analisar alguns tópicos cruciais presentes nesse vínculo.

*

O Liceu de Artes e Ofícios iniciou suas atividades em 1858. Fundado pela Sociedade Propagadora de Belas Artes (SPAB -1856), foi uma instituição privada que, liderada pelo arquiteto Bethencourt da Silva, buscava promover o ensino artístico e profissionalizante. O Liceu tinha como um de seus principais objetivos aliar o ensino teórico ao prático e, desta forma, ensejar a industrialização do país. Buscava então, valorizar as “artes mecânicas”, também conhecidas como “artes aplicadas” ou “artes industriais”. Foi uma instituição filantrópica e seus professores eram voluntários¹⁹⁸. Os cursos eram ministrados no período

¹⁹⁶ Ver em anexo glossário de técnicas.

¹⁹⁷ Apenas no século XX, em 1914, é inaugurado o curso de xilogravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro sob a coordenação de Carlos Oswald.

¹⁹⁸ Esse tópico sobre o caráter filantrópico e voluntário sempre foi bastante destacado por Ferreira que elogiava os professores por abraçarem as causas do Liceu sem que com isso recebessem nenhum tipo de remuneração.

noturno, característica bastante acentuada por Félix Ferreira, para enfatizar que era uma escola voltada ao operário que trabalhava durante o dia.

Bethencourt da Silva, em seus discursos, ressaltava as vantagens que o cultivo do conhecimento artístico traria ao país:

(...) devemos cuidar seriamente da criação de uma Sociedade Propagadora de Belas Artes que, entre outros meios necessários ao seu desenvolvimento e útil fim, estabeleça um liceu de artes e ofícios, em que nossos artesãos, operários e mais concidadãos estudem em lições noturnas o desenho geométrico, industrial, artístico e arquitetônico, os princípios das ciências aplicada às artes livres, podendo em breve tempo apresentarmos, como França, a Inglaterra, a Alemanha, a Itália e mesmo Portugal, as nossas produções a par das obras primas de seu povo (SILVA, 1911).¹⁹⁹

Ele considerava que a educação e principalmente, a difusão do conhecimento artístico eram as bases para que as nações alcançassem o “desenvolvimento e a riqueza”. Por isso a urgência para se estabelecer um liceu de artes e ofícios no Rio de Janeiro. O desenho, como será desenvolvido adiante, era entendido como a essência de toda a perfeição manufatureira. Assim, parte considerável da grade curricular do Liceu girava em torno das aulas de desenho.

A Sociedade Propagadora de Belas Artes²⁰⁰, mantenedora do Liceu, publica em 1857 seus estatutos expondo sua principal finalidade:

(...) promover, por todos os meios ao seu alcance, **a propagação, desenvolvimento e perfeição das artes** em todo o Império. Para conseguir este resultado, a Sociedade procurará despertar e **desenvolver em todas as classes do povo o gosto pelas belas artes**, não só como educação, mas também como acessório essencial e indispensável a todos os ofícios e indústrias manufatureiras²⁰¹[grifos meu].

Como foi apresentado, espalhar o *gosto pelas belas artes* também era um dos principais objetivos de Félix Ferreira com suas publicações ilustradas. Assim, seu vínculo

Muitos artistas formados pela Academia Imperial de Belas Artes foram professores do Liceu, como Victor Meirelles, por exemplo, e o próprio Bethencourt da Silva.

¹⁹⁹ Discurso recitado perante os membros fundadores da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, no dia da sua organização, em 23 de novembro de 1856, no edifício do Museu Nacional.

²⁰⁰ Como já informado, Félix Ferreira foi nomeado duas vezes segundo secretário da Sociedade Propagadora de Belas Artes.

²⁰¹ *Estatutos da Sociedade Propagadora das Bellas Artes* in. FERREIRA, Félix – *Do ensino Profissional: Lycêo de Artes e Offícios* - Imprensa Industrial, Rio de Janeiro, 1876.

com o Liceu expõe outra instância desse mesmo propósito, ambos, inseridos no programa de educação popular.

Também o *estatuto* apresentava a intenção da Sociedade de publicar, regularmente, uma revista artística, que adicionasse “estampas originais ou cópias dos melhores trabalhos dos artistas neste Império.”²⁰² Nesse mesmo ano é publicado o primeiro número do jornal *Brazil Artístico* que, como nos informa Félix Ferreira, teve pouco tempo de duração, “já pela carência de escritores especialistas, já pelo atraso das artes gráficas, que no tocante à impressão deixava ainda muito a desejar”(FERREIRA, 1881, p.5). Apesar de seu curto tempo de vida, a publicação é um importante documento para se compreender as ideias que estavam por trás da criação do Liceu. Os artigos expõem a concepção de seus principais membros sobre a função capital da arte, bem como da educação artística para o desenvolvimento da indústria nacional, para retirar o país de seu “atraso” e elevá-lo ao mesmo patamar das “nações mais civilizadas”²⁰³.

Félix Ferreira, em seu *Estudo Histórico* sobre o Liceu de Artes e Ofícios, destaca, entre as cláusulas presentes no estatuto da SPBA, além da publicação ilustrada citada acima, também, a intenção de “criar uma biblioteca, especialmente artística, à disposição de quem quisesse consultar (...)” e ainda, “organizar exposições de belas artes e de artes industriais, com fim de excitar o gosto público.” (FERREIRA, 1881, p.32) Todos os três itens destacados, ligados diretamente a difusão das “belas artes” para um público amplo.

Como já apresentado, os intelectuais ligados ao Liceu de Artes e Ofícios - Félix Ferreira entre eles – concebiam a produção artística como o principal parâmetro para avaliar o “desenvolvimento e progresso” de uma nação. O fenômeno das Exposições Universais, as chamadas, “*vitrines do progresso*”, são fundamentais para se compreender os discursos que estavam por trás da origem do Liceu. Essas feiras, iniciadas em 1851, surgem na esteira do capitalismo industrial, e representavam “a melhor expressão da força e da utopia modernistas” (SCHWARCZ, 2010, p.388). A primeira, em Londres, estabeleceu categorias que foram repetidas nas demais. Os produtos expostos eram divididos em: manufaturas, maquinarias, matéria-prima e belas-artes. Assim, os países expunham seus produtos e tecnologias ao

²⁰² *Estatutos da Sociedade Propagadora de Bellas Artes*, Op. Cit.

²⁰³ Esse termo *nação civilizada* é bastante recorrente nos discursos e textos publicado no periódico *Brazil Artístico*. Aparece sempre atrelado à visão de que o país estava “atrasado” e o povo ressentia de *gosto artístico*.

mesmo tempo em que se submetiam a uma constante avaliação acerca de seus “progressos”²⁰⁴.

Concebidas de início – por intelectuais, políticos e empresários – com um local de exibição de produtos e técnicas e novas ciências, as exposições se transformaram, gradativamente, em espaços de apresentação da própria burguesia, orgulhosa de seus avanços recentes. Verdadeiros espetáculos da evolução humana, traziam um pouco de tudo (...) A cada feira, reacendia uma nova competição entre as nações participantes, e, acima de tudo, entre aquelas que sediavam o evento. O tamanho, o estilo arquitetônico dos prédios, a variedade de pavilhões de produtos: tudo visava à ostentação perante os outros países (SCHWARCZ, 2010, p.389).

Analisando os discursos de Bethencourt da Silva sobre o Liceu, nota-se uma forte presença dessas exposições no ideário da instituição²⁰⁵. Ele argumentava que o poderio industrial e a notoriedade dos produtos exibidos pelos países que se destacavam nesses eventos eram resultados do investimento nas artes e na difusão do ensino artístico

A França, por sua vez, era vista por Bethencourt, como o grande destaque das *Exposições*. Isso, segundo ele, embora a indústria inglesa fosse “ágil, laboriosa e com grandes inovações técnicas”, perdia para a francesa, em “sentimento artístico e beleza” (SILVA apud MURASSE, 2001, p.84). Em seu discurso em defesa do Liceu, Silva expõe um trecho extraído do relatório elaborado pela comissão francesa, que justificava o fato da França, ter sido a mais premiada na *Exposição* de 1851:

A proporção dos prêmios de primeira ordem conferidos aos povos estrangeiros era de oito por mil expositores; para os franceses, porém essa proporção se ele elevava a trinta!! – Os espíritos mais eminentes da comissão real procuram nas instituições francesas o segredo de uma tão grande desigualdade – e o acharam, (vide bem, meus senhores) e o acharam, nas nossas escolas de artes e ofícios, que apresentam hoje as mais ricas coleções, e o ensino mais completo das ciências às artes uteis (DUPIN apud SILVA, 1857, p.19-20).

²⁰⁴ O Brasil participa desses eventos pela primeira vez em 1855, ocasião em que, segundo Jacy Monteiro, sócio da Sociedade Propagadora de Belas Artes, o país “foi representado por um diamante”. (MONTEIRO, apud MURASSE, 2001). A partir de 1862 passa a participar de forma mais sistemática. Apesar de apresentar algumas peças industriais, o grande destaque do país era sempre a agricultura. Lilia Schwarcz demonstra que as intenções da participação do Brasil nessas exposições eram evidentes: “mudar a imagem externa do país e impor sua “real face”: a civilização” SCHWARCZ, 2012, p.394.

²⁰⁵ Segundo Celina Midori Murasse, Bethencourt da Silva no discurso em defesa da organização do Liceu de Artes e Ofícios pronunciado em 1856, confere grande destaque à exposição de 1851 em Londres para justificar a criação da instituição, MURASSE, 2001, p.05.

Assim, ele estava convencido de que o bom desempenho francês devia-se às escolas de artes e ofícios, essa era a explicação para sua “superioridade industrial e perfeição manufatureira” (SILVA, 1887, p.20). Félix Ferreira, como se sabe, amigo próximo de Silva, compartilhava dessas mesmas ideias. Inclusive, esse discurso de Bethencourt da Silva foi citado por Ferreira em seu livro *Do Ensino Profissional* ao comentar a necessidade do investimento nas artes, apontando a França como principal referência. Para Ferreira, desde o reinado de Luiz XIV as artes recebem grande destaque na França, quando o ministro Colbert criou a *Escola Francesa* “que deveria, sob o impulso de tão poderosa vontade, tornar-se ilustre e potente, modificando os costumes, o gosto e até a inteligência não só na França como na Europa inteira” (FERREIRA, 1876, p.03).

Nesse mesmo livro, antes de citar outros países em que as artes eram “protegidas pelo Estado e as indústrias prosperavam” – Inglaterra, Itália, Alemanha, Estados Unidos- relata que na França os:

Numerosos museus e escolas se criaram por todos os departamentos, um sem numero de fabricas e oficinas surgiram, como por encanto, a produzir esses primorosos artefatos que se **derramam por todo mundo e elevam essa nação à suprema legisladora da moda e do bom gosto** (FERREIRA, 1876, p. 3-4) [grifos meus].

Ferreira considerava que a propagação das artes na França, em suas escolas e museus, foi responsável por produzir artefatos que se destacavam internacionalmente, ditando moda e tornando-se modelo para as indústrias dos outros países.

No tópico anterior, procurou-se demonstrar a atenção que Ferreira conferia ao desenvolvimento de uma produção artística *original* que, fortalecesse a “arte nacional”. Do mesmo modo, nota-se essa característica com relação aos produtos industriais para assim consolidar uma indústria *brasileira*. Ele entendia que o principal meio para o enriquecimento de um país estava em sua atividade industrial:

Do ensino e progresso das belas- artes depende o aperfeiçoamento e a prosperidade da indústria, e é nesta que as grandes nações têm a sua principal fonte de renda(...) Enquanto não cuidarmos seriamente das belas artes não teremos indústria, e enquanto esta não se desenvolver não passaremos de um povo rotineiro, de uma nação tributária dos grandes centros de civilização (FERREIRA, 1876, p.13-15).

Lamentava que a economia do Brasil fosse essencialmente agrícola e não houvesse atenção por parte dos poderes públicos para se investir nas atividades industriais.²⁰⁶ Aponta, então, os Estados Unidos, como um exemplo de país que conseguiu conciliar agricultura e indústria e assim: “fabricar produtos que invadem todos os mercados do mundo, apresentando um cunho de originalidade ao qual como denominou Laboulaye, de – americanismo”²⁰⁷ (FERREIRA, 1876, p.15).

Percebe-se nos textos de Félix Ferreira sobre as “artes aplicadas”, que assim como acontecia com as “belas artes”, ele também se empenhava para que os produtos industriais fossem *originais* e não importados ou meras *cópias* dos produtos estrangeiros:

Acoima-se geralmente os brasileiros de *estrangeirados* por preferir o que vem da Europa ao que se fabrica no país, ponhamos porém de parte esse patriotismo tão pouco digno de um país americano, e confessemos seriamente se as produções da nossa indústria podem competir, no mesmo pé de igualdade, com a estrangeira, e se quando se lhes aproximam não são elas mais que simples copias do que importamos do velho mundo (FERREIRA, 1876, p.16).

Queixava-se que as matérias primas brasileiras eram exportadas e, então, reimportadas como manufaturas, sendo dependente da indústria estrangeira:

As belíssimas madeiras de nossas florestas vão às oficinas europeias converter-se em moveis, o couro em calçado, o algodão em tecido, a crina, o chifre, o Crystal, e a borracha, tudo enfim, até o fumo, vão pedir à indústria alheia aplicação e aproveitamento (FERREIRA, 1876, p.16).

Ainda, acrescenta ele, quando o produto era fabricado no próprio país como no caso dos chapéus: “tomamos do europeu, o pelo de seda, o papelão, as fitas, a forma e até os forros que já vêm prontos e com indicação da *fabrica nacional* que os manda vir.” (FERREIRA, 1876, p.17). O mesmo ele relata com relação à tipografia cujo único estabelecimento do

²⁰⁶ “Entre nós passa como axioma que todo o futuro engrandecimento do país depende unicamente da agricultura, que somos de natureza exclusivamente agrícolas, por isso só esse ramo de cultivo absorve toda atenção dos poderes públicos e só a ele concede o Estado a maior soma de seus favores(...)Mas, a agricultura só por si, como já sabidamente demonstram grandes economistas, não basta para sustentar e opulentar uma nação” FERREIRA, 1876, p.14.

²⁰⁷ Elogia os artefatos americanos: “Produtos admiráveis de beleza e simplicidade que se ostentam desde as esplêndidas gravuras e primorosas medalhas até as nítidas impressões topográficas e à variedade quase infinda de objetos de fantasia e uso doméstico; tudo enfim, em que a arte imprime o selo de perfeição e de beleza.” FERREIRA, 1876, p.15.

gênero no país fundia suas matrizes no exterior ou “mesmo aqui por artistas europeus, mas sempre sob desenhos e caracteres franceses” (Idem). E então, elogia os Estados Unidos, pois, como declara, “já chegaram a impor os desenhos originais de seus tipos à própria fundição francesa, que não encontra rival em toda a Europa” (FERREIRA, 1876, p.17).²⁰⁸.

Por trás desta atmosfera competitiva e de comparações ancorava-se, como comentado, a lógica das Exposições Universais. Ferreira mostrava-se bastante sintonizado a esses eventos, sendo constantemente lembrados por ele em seus textos²⁰⁹. O espírito competitivo e comparativo, como pôde ser visto, permeava a escrita de Ferreira e muito de seu engajamento para uma produção *original e nacional* tinha por base transformar o Brasil em um país “moderno e civilizado” nos moldes das mais destacadas “potências industriais” que se apresentavam nessas Exposições.

Em determinado momento de seu texto sobre o *Ensino Profissional*, após analisar a situação das “artes industriais” no Brasil, questiona-se: “De quem provem tamanho atraso e porque não conseguimos ainda libertar a indústria nacional do contingente da estrangeira?” (FERREIRA, 1876, p. 18). Encontra sua resposta ao retornar seu olhar para a *Exposição Universal de 1851*, expondo aquele mesmo trecho, sobre o desempenho da indústria francesa, citado antes, no discurso de Bethencourt da Silva. Justificava assim, a urgência de um programa de educação artística como forma de superação de todo o “atraso industrial.” (idem).

Nesse processo, o ensino e divulgação do desenho, como comentado, adquire uma função primordial, pois como demonstra Ferreira:

O desenho, diz Audigane, é um dos elementos que mais tem concorrido para a grandeza das artes industriais em França. Com efeito, o desenho é a base de todas as artes e industrias, e nenhuma profissão manual que se pode dizer, o dispensa. Em tudo quanto vemos trabalhado pela mão humana, em tudo quanto serve de instrumento, de utensilio ou de adorno, em tudo entra o desenho. A harmonia, diz Steleson, que deve existir entre educação e as exigências industriais da atualidade, exige também que o desenho ocupe um lugar conspícuo na educação popular. Tanto pelo aperfeiçoamento pessoal, que o desenho produz, como também pela utilidade prática, deve ser ensinado em todas as escolas públicas (FERREIRA, 1881b, p.109-111).

²⁰⁸ É interessante observar que Ferreira, frequentemente toma, como exemplo, para suas questões sobre as “artes aplicadas” a tipografia e as técnicas gráficas.

²⁰⁹ Ele contribuiu para o periódico *Imprensa Industrial* que possuía artigos cuja tônica era apresentar as ligações entre arte-indústria-progresso a partir das ideias propugnadas pelas Exposições Universais.

A questão do desenho sempre foi bastante enfatizada nos textos de Ferreira. No capítulo anterior, demonstrou-se que, um dos objetivos principais do periódico *Brazil Illustrado*, era justamente difundir o gosto pelo desenho. Por isso também seu empenho para publicação periódica de imagens gráficas. Depositava nas gravuras o poder de incitar o interesse pelo desenho.

Em 1881, quando o Liceu de Artes e Ofícios inaugura as aulas de desenho para mulheres, Ferreira comemora o acontecimento, organizando uma coletânea de textos sobre o assunto²¹⁰. Ele encarava essa iniciativa como um benefício fundamental, pois assim, além da mulher tornar-se “apta ao exercício das profissões industriais, já para fazer dela também, como mãe, a primeira mestra de desenho dos filhos, e assim desde a mais tenra idade **inocular-lhes o sentimento do bom e do belo**” (FERREIRA, 1881a, p.16) [grifos meus].

O desenho era, para ele, a origem de todo produto *Artístico e Industrial*, o responsável pelo primor de toda execução. Assim, era necessário que o operário fosse instruído às noções do desenho:

Quase tudo que presentemente é bem feito se faz tendo em vista o desenho. Na construção de edifícios, de navios e máquinas, de pontes, de fortificações, em tudo, principia-se pelo desenho (...) os operários, que os tem de executar, devem também estar habilitados para interpretar por si só, sem auxílio estranho, os desenhos que devem guiar no seu trabalho. Para isso lhes é indispensável a instrução que ensina os princípios, segundo os quais são todos feitos os desenhos; e assim guiar a imaginação, habitando-o a formar com as linhas do desenho uma figura viva do objeto representado. Os mais belos resultados industriais têm sido obtido quando a pessoa que desenha é a mesma que executa; e mais ainda quando o operário tem recebido uma educação artística. Pode estabelecer o axioma: - quanto melhor artista melhor operário (FERREIRA, 1881b, p.111).

A questão da *originalidade* também surge em relação ao ensino do desenho para operários. Ferreira argumentava que era importante ensiná-los os “princípios artísticos” do desenho, mas que esse processo deveria ir além dos exercícios de copiar, para que assim, pudessem produzir também desenhos, e então produtos, *originais* (FERREIRA, 1876, p.33).

*

²¹⁰ FERREIRA, Félix – *Polyanthea Commemorativa para as aulas de desenho no Lycêo de Artes e Ofícios* – Rio de Janeiro. 1881.

Outra causa atribuída por Ferreira ao estado em que se encontravam as “artes industriais” no Brasil, era a vigência de um regime de trabalho pautado na escravidão²¹¹. Ele defendia que a atividade industrial não poderia se desenvolver enquanto parte significativa de toda produção continuasse a ser desempenhada pelos escravos:

O homem livre, ignorante em matéria de arte, vendo-a exercida pelo escravo não professa porque teme nivelar-se com ele; e o escravo, mais ignorante ainda, tendo à arte o mesmo horror que vota a todo trabalho de que tira proveito para alheio uso-fruto, não procura engrandecer-se aperfeiçoando-a (...) Os escravos entre nós são empregados não só nos mais pesados ofícios e serviço secundário das fabricas, mas também nas artes mais delicadas e indústrias mais apuradas; como no fabrico dos chapéus, joias, móveis, nas casas de modas, tipografias e até mesmo em farmácias (FERREIRA, 1876, p.23).

Preocupava-se com a forma pejorativa que a esfera do trabalho estava marcada no país, sobretudo as atividades manuais: atreladas à escravidão, eram vistas com grande desprestígio e completamente relegadas por aqueles que não fossem obrigados a professá-las. Lamentava que nem mesmo os estrangeiros, que se fixavam no Brasil, queriam praticar os ofícios que antes desempenhavam em seus países. Os escravos, relata Ferreira, tendo o trabalho como forçado, não procuravam “aperfeiçoá-lo” e não produziam manufaturas que pudessem se *sobressair* no mercado internacional. Assim, ele considerava que o regime escravista era “uma barreira insuperável ao desenvolvimento da agricultura e das artes industriais” (FERREIRA, 1876. p.25).

A história do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro é intrínseca ao processo de transição da mão de obra escrava para o trabalho livre. Nesse cenário, é sintomático que o primeiro diretor da instituição tenha sido justamente Eusébio de Queirós, autor da lei homônima, promulgada em 1850, que proibia o tráfico de escravos no Brasil. Assim, a criação do Liceu estava diretamente vinculada com a organização do trabalho livre, com a preparação dos operários assalariados. Dessa forma, para se ensejar a reorganização dos

²¹¹ “Duas têm sido as principais causas que muito têm concorrido para o vergonhoso atraso em que se acham, entre nós, as artes indústrias: - a primeira provém da falta de vulgarização do desenho – a segunda desse cancro social que se chama escravidão. O emprego do braço escravo na indústria avilta-a, a ignorância do desenho entorpece-a” FERREIRA, 1876, p.23.

modos de produção e desenvolver a indústria era necessário alterar a condição hostil como o trabalho era visto²¹².

Celina Murasse, em seu estudo sobre o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, demonstra que a instrução pública foi uma ferramenta utilizada pela burguesia industrial para manter sua hegemonia sem que houvesse conflitos e revoltas. A autora expõe que o Liceu é criado no contexto da primeira crise do capitalismo industrial ocasionado pela superprodução de mercadorias e que, para isso, era preciso ampliar os mercados consumidores. A própria abolição do sistema escravista brasileiro foi, em grande parte, consequência da pressão da Inglaterra para a expansão de seu mercado.

Murasse destaca que as Exposições Universais eram o reflexo da burguesia e uma estratégia para consolidar suas relações e manter sua imagem. Nesses eventos vendiam seus produtos, os “progressos” técnicos, científicos e seus “valores morais” (MURASSE, 2001, p. 8). Difundiam a ideia de civilização e modernidade conquistadas sem confrontos, e como relata Murasse, principalmente por meio da educação pública.

A autora defende que os ideólogos do Liceu absorvem essas ideias apresentadas nas exposições, como pode ser observado no depoimento de Bethencourt da Silva:

As exposições, esses torneios monumentais das oficinas e dos laboratórios, olímpiadas da civilização constituídas pela luta dos artefatos da indústria de todas as nacionalidades, esforços pacíficos de cada região que trabalha em busca da perfeição, superioridade, da preferência, síntese dos conhecimentos universais da ciência e da arte, consórcio da inteligência com o braço, do espírito com a matéria, tem feito mais e melhor em favor da humanidade e da solidariedade das nações do que todas as leis, todas as conquistas e vitórias ensanguentadas de guerras mortíferas, frutos da aglomeração de vícios políticos, ambição da força bruta e não da boa fortuna de um povo educado e livre (SILVA apud. MURASSE, 2001, p.84).

Silva encarava as exposições como uma “luta pacífica dos artefatos da indústria de todas as nacionalidades” na busca de sua perfeição e superioridade, e conquistada por um povo “educado e livre”. Expõe que os conhecimentos da ciência e da arte eram capazes de

²¹² Nesse sentido, para ilustrar o preconceito com o trabalho manual apresento uma situação: “o Dr. diz que um jovem prefere morrer de fome a se abraçar a uma profissão manual. Conta que há alguns anos aconselhou uma pobre viúva, que tinha dois filhos rapazes, um de catorze e outro de dezesseis, a encaminhá-los em ofícios. A viúva ergueu-se, deixou a sala e nunca mais falou com ele, embora tivesse fornecido seus serviços profissionais gratuitamente à família durante oito anos.” EW BANK apud MURASSI, 2001, p.67.

desenvolver a indústria das nações sem que houvesse necessidade de guerras e confrontos. Silva estabelece no final de seu texto uma ligação entre educação e liberdade, como valores intrínsecos a uma “nação moderna e civilizada”. Fato interessante, tendo em vista que ele foi o principal idealizador de uma instituição educativa direcionada ao trabalhador livre.

Murasse argumenta que o Liceu estava inserido nessa conjuntura marcada pelas alterações nas relações de trabalho, passando da mão de obra escrava para o trabalho livre, assalariado. Assim, defende a autora que essa instituição pretendia, além de viabilizar a formação prática do operário, também atuar para sua educação moral, de modo que pudesse, então, reverter o caráter pejorativo que assolava o trabalho manual, e realizar a transição para os novos modos de produção capitalista, sem por em cheque a *ordem*. Ou seja, a autora demonstra que o Liceu de Artes e Ofícios, imbuído pelo espírito das *Exposições Universais*²¹³, pelos valores da burguesia industrial, buscava por meio da educação pública instituir uma moral do trabalho, fazendo-o ser visto como “ético e engrandecedor” e contrapondo-o à violência e às guerras²¹⁴.

Nesse sentido de formar o indivíduo moralizado pelo trabalho, o médico, escritor e político Bezerra de Menezes (1831-1900) afirma que o Liceu de Artes de Ofícios:

realiza nobremente o preclaro tipo de verdadeira escola; daquela que ensina moralizando e moraliza ensinando. Aí, o menino aprende a ser homem segundo a lei do Criador, e a ser cidadão segundo a lei humana. Dali sai ele instruído pelo estudo e moralizado pelo trabalho.” (MENEZES apud MURASSE, 2001, p.83).

Como apresentado, Ferreira se preocupava com a condição da prática dos ofícios no país. Defendia que o trabalho era base de todo “engrandecimento social”. Ao falar das escolas e oficinas como elementos fundamentais do progresso, ressalta essa dimensão moralizadora do trabalho, sua potência construtiva em contraposição ao caráter destrutivo da guerra:

²¹³ Sobre o assunto comenta Murasse: “É importante salientar que a exposição de Londres, de 1851, deu início a algumas reformas nos sistemas escolares dos países que dela participaram, visto que acreditava-se, então que da organização daqueles dependeria o seu progresso material. Diante dessas circunstâncias, a sociedade brasileira não poderia mostrar-se indiferente e esforçava-se para igualmente disputar um lugar junto às nações tidas como civilizadas” MURASSE, 2001, p.09.

²¹⁴ Assim, conclui a autora desde o título de seu estudo, a educação foi instrumento para, nesse contexto de transição da escravidão para a mão de obra livre, “manter a ordem e alcançar o progresso”. Ver MURASSE, Celina Midore – *A educação para ordem e o progresso do Brasil: O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1856-1888)*- tese de doutorado – defendido na UNICAMP; Campinas; 2001.

São estas [escolas e oficinas] as legítimas vitórias deste século de progresso e luz. As da guerra destroem, as do trabalho constroem; uma abate e humilha, outra eleva e exalta. A primeira é propícia aos grandes e infensa aos pequenos, reduz estes pobres em miseráveis e transforma aqueles de ricos em opulentos, invalida o homem para o trabalho – mutila-o; a segunda, ao invés, nobilita-o para o labor, vigora-o, e, sem ofender aos grandes, afaga os pequenos, dá a estes a abundância sem privar aqueles da opulência(...) Os louros colhidos nos campos de batalha, embora tintos de sangue, são mais ambicionados que os do trabalho gotejantes de suor (FERREIRA, 1876, p.43).

Percebe-se que ele expõe uma dimensão ética do trabalho, como o elemento que “nobilita o homem para o labor e vigora-o”. Esse excerto é extraído do texto em que Ferreira critica os gastos do governo Imperial²¹⁵ com a Guerra do Paraguai (1864-1870) ao invés de investir na educação pública: “Falta ao país dinheiro para escolas, mas não falta para arsenais; escasseiam meios para a obtenção de elementos para construir, sobram em compensação para os de destruir.” (FERREIRA, 1876, p.43).

A arte por sua vez, tinha o potencial de aperfeiçoar o trabalho, de “engrandecê-lo”, assim, era entendida como um componente fundamental para sua transformação, reverter essa condição degradante. Como defendiam os sócios fundadores do Liceu:

Pela cultura das belas artes adquire-se o gosto do belo; a virtude parece mais digna de apreço; o homem despidendo a crosta de brutidão que o envolve, soltando-se da materialidade (...) procura assimilar-se ao ideal que o extasia e ao qual sente remontar-se o pensamento da Divindade (MONTEIRO, apud MURASSE, 2001, p.86).

Jacy Monteiro, membro da Sociedade Propagadora de Belas Artes, no trecho acima, alega que por meio da “arte adquire-se o gosto do belo”, removendo “a crosta de brutidão” que envolve o homem. Manifesta, ao longo de seu discurso, que a arte era o principal meio para atestar o “progresso e civilização de uma nação”. Portanto, era necessário criar uma “cultura das belas artes”. Nesse sentido, conclui Félix Ferreira, a difusão do ensino das artes

²¹⁵ Como já comentado Ferreira nunca expôs abertamente seu posicionamento político. Assim também como ele, outros membros ligados ao Liceu de Artes e Ofícios não possuía uma postura definida, contrária ao Império. Faziam críticas à falta de investimento da monarquia ao Liceu, e à instrução pública, e criticavam alguns ministros mas não demonstravam abertamente um engajamento republicano. Eram progressistas e favoráveis ao desenvolvimento da economia brasileira pautado, sobretudo, na indústria. Da mesma forma, D.Pedro II pretendia, como demonstra Lilia Schwarcz, construir uma imagem “progressista e civilizada” do Império. (SCHWARCZ, 2012) Tanto é que em 1871, concede ao Liceu, o título de Imperial.

faz aflorar, em um povo, seu “instinto inato do belo” que sem o qual, “continuará em seu estado bruto”:

Há, sem dúvida, povos que são dotados uns mais que outros do instinto inato do belo, o francês e o italiano, por exemplo, pertencem ao número desses eleitos; mais aí mesmo, a vulgarização do ensino das artes é que tem aperfeiçoado e desenvolvido aquele instinto que sem o cultivo ficaria como um diamante antes de passar pelas mãos do lapidário (FERREIRA, 1876, p.27).

Ferreira entendia que a propagação do conhecimento da arte tinha o poder de “inocular nas pessoas o amor ao belo” e assim, “despertar-lhes muitas vezes instintos artísticos adormecidos pela falta de incitamento, atraindo assim a aprendizagem de uma profissão industrial” (FERREIRA, 1876, p.33).

O desenho, como demonstrado, era para Ferreira a origem de toda excelência manufatureira, assim aponta ele, sua difusão era um instrumento importante para propiciar o “gosto pelo belo” o que deveria ser iniciado já com as crianças, para despertar a elas, o interesse pelas artes:

A criança que desde os primeiros rudimentos da instrução que recebe, começa a ver com olhos de artista os produtos da indústria, vai por eles sentindo certo amor e desejo de concorrer para o aperfeiçoamento de suas formas, que o conhecimento do desenho faz distingui-las em suas diferentes gradações de beleza e de elegância; daí nasce espontâneo e vigoroso o gosto pelas artes (FERREIRA, 1876, p.33).

Diante desse quadro, é possível extrair algumas questões sobre o incentivo de Ferreira, para o desenvolvimento das técnicas gráficas no país. Como pôde ser observado, para ele, a difusão das artes era essencial para concretizar transformações para o “progresso nacional”.

Assim como o Liceu, Ferreira também confiava às imagens gráficas o potencial de “instruir”, de difundir os conhecimentos artísticos e então, incitar o “gosto artístico”, pelo “belo”, que para ele, era intrínseco às artes: “O esplendor das belas artes em um país depende do bom gosto do povo que nele habita, porém, quando esse povo desconhece os mais simples rudimentos das belas artes, a ignorância é a única causa de seu desamor ao belo.” (FERREIRA, 1876, p.25).

Ferreira refere-se ao cultivo do “bom gosto pelo povo” do qual dependeria o “esplendor das belas artes”, elemento fundamental na nação. Assim, percebe-se que no âmago do programa para a difusão da arte, delineava-se um projeto amplo para a consolidação de uma cultura das belas artes, ou seja, de uma cultura artística nacional. Para isso, era preciso incitar o gosto público, despertar-lhe o interesse pelas artes, “pelo belo”.

A gravura, como será visto adiante, possui um papel preponderante dentro deste propósito.

*

Retornando ao início do capítulo, ao apresentar aqueles fragmentos dos textos em que Félix Ferreira diferencia os propósitos do Liceu de Artes e Ofícios com os da Academia de Belas Artes, foi exposto que ele também apontava uma relação de dependência entre essas duas instituições. Pois que, “do florescimento da Academia depende, em grande parte o progresso do Liceu”. Para finalizar, pretendo então, investigar alguns pontos desses vínculos, tendo como fio condutor a difusão da arte por meio da gravura. Para tal, resgatarei algumas das ideias já expostas.

A arte, como apresentado, possuía um papel estrutural para os intelectuais ligados à Sociedade Propagadora de Belas Artes. Defendiam que seu cultivo atestava o estado de adiantamento de uma nação, era o reflexo de suas capacidades e de seus costumes. Os objetos artísticos e os monumentos arquitetônicos, para eles, exibiam características essenciais a respeito do “passado, da história e magnitude de um povo, assim como a importância que ele conferia ao futuro” (MONTEIRO, 1911).

Nos textos de Ferreira, como se sabe, o Renascimento é descrito como um marco na história da arte. Isso, pois, segundo ele, deixa evidente o momento de “brilhantismo para a Itália”, quando o investimento nas artes, propiciou aos artistas produzirem edifícios e obras que consagraram a arte italiana como um modelo para o ocidente. Assim, tomando a experiência italiana como referência, ele incentivava o investimento na Academia de Belas Artes e encorajava aos artistas a produzirem obras *originais*²¹⁶ que então, afirmassem a *arte*

²¹⁶ Ainda que, como apresentado muitas vezes, essa originalidade estivesse comprometida com os esquemas compositivos da grande tradição artística.

nacional. Acreditava que desse modo, as “habitações e os produtos de arte teriam um cunho de nacionalidade” podendo, então sobressair-se como modelos e não *cópias* estrangeiras.

Contudo, uma atividade solipsista da Academia não traria o resultado que Ferreira almejava e a arte não atingiria esse potencial transformador e de amplo alcance que se pretendia. A França, sempre premiada nas *Exposições Universais*, por seus produtos artísticos e industriais, era exaltada justamente por seu programa de difusão da arte, empregando o ensino artístico nas instituições públicas e investindo em museus, bibliotecas e publicações voltadas à arte. Desse modo, conclui Ferreira, “despertou o bom gosto entre sua população” tornando sua arte e manufatura referências entre as “nações modernas e cultas” (FERREIRA, 1876).

O engajamento de Ferreira com o Liceu de Artes e Ofícios, como salientado, desenvolve-se nesse sentido da difusão do ensino artístico²¹⁷. As publicações ilustradas, ou seja, os livros e periódicos com imagens gráficas completavam esse propósito, incentivando o gosto pela arte e “inoculando o sentimento pelo belo”. A imprensa era para ele um eficaz agente para disseminar o gosto artístico. Assim, estimulava aos operários em seus momentos de lazer, entre suas ocupações diárias, a leitura de publicações sobre as “belas artes” (FERREIRA, 1876).

Se o Liceu e as imagens gráficas buscavam incitar a formação de um “gosto artístico” e incentivar o interesse pelas artes, era na Academia de Belas Artes que se formavam os artistas e em que se desenvolvia de fato a produção artística, onde “se estudava as regras da filosofia do belo, desde o mais insignificante traço até o mais aprimorado arabesco”. A Academia era, então, o local para “o exercício da arte propriamente dita” (FERREIRA, 1876). Ferreira argumentava que os professores do Liceu eram os artistas da Academia, que com seu talento e conhecimento dos “princípios e ideais da arte” os transmitiam por meio de suas obras e de seus ensinamentos. Os artistas eram para ele os verdadeiros “heróis do progresso”:

O artista, isto é, aquele que sente palpitar-lhe o coração de entusiasmo ao contemplar os grandes panoramas do Criador não é um ente vulgar que se

²¹⁷ Félix Ferreira expõe que incentivar o “conhecimento pelo belo” como o objetivo principal do Liceu, sobrepondo-se, até mesmo, as oficinas: “O Liceu de artes e ofícios tem por missão especial, além de disseminar pelo povo, como educação, o conhecimento do belo, propagar e desenvolver para classes operárias, a instrução indispensável ao exercício racional da parte artística e técnica das artes e ofícios e indústrias.” FERREIRA, 1876, p. 83.

limita a acumulação de bens e honrarias para ser considerado no presente, embora esquecido no futuro, não; o artista é um homem à parte, não lhe importa o dia de hoje, e nem visa o de amanhã; o que ele busca o que quer, o que ambiciona é o renome, o renome é a glória, a glória é o porvir que não seu mas da pátria e da arte que ele mais que tudo adora. Os professores do Liceu de Artes e Ofícios, que na sua maior parte se compõem de artistas são (...) operários da civilização, videntes do futuro, não querem recompensas no presente, trabalham para a posteridade (FERREIRA, 1876, p.141).

Por isso, Ferreira se preocupava com a situação de abandono em que vivia a Academia de Belas Artes, e com a precariedade do artista que, “além da falta de consideração (...) sente também carência de remuneração para seu trabalho, ou pior, ainda, de emprego para seu saber” (FERREIRA, 1876, p. 6). Argumentava que essa condição era um sintoma da falta de gosto artístico e reflexo do atraso em que se encontrava o país. Assim, ao relatar a situação da pintura reclama que não haviam:

ainda amadores bastantes que saibam retribuir as suas obras primas(...) A estatuária acha-se em piores condições que a pintura. Se se indagasse dos poucos artistas que temos desse ramo de arte, quantas encomendas de maior vulto tem tido, não trepidamos em asseverar, que não chega a vinte; e isso mesmo em barro, pois mármore ou bronze não consta que artista nacional tenha esculpado obra de maior vulto (FERREIRA, 1876, p.141).

Lamenta o fato do mercado da arte ser praticamente inexistente, e que as encomendas de maior vulto eram raras, e por conta dos cofres públicos, como a do Conselheiro Affonso Celso, que quando ministro da marinha encomendou a Victor Meirelles as telas *Passagem do Humaitá* e *Combate de Riachulelo*. Assim, compara a cena artística carioca com a europeia: “Percorra-se as suntuosas residências dos mais ricos capitalistas desta cidade, que em todas elas não se conseguirá reunir uma seleção de pinturas que valha a mais insignificante de qualquer amador na Europa” (FERREIRA, 1876, p.141).

Conclui, mais uma vez, que a ausência de um mercado era consequência do pouco investimento e estímulo voltado às artes em “um meio onde tudo lhes falta, o mercado que estimula e a escola que ensina.” E questiona-se, preocupado frente à situação das artes do país: “Atrasada como se acha a nossa Academia de Belas Artes, sem amadores que comprem obras de arte, como há de viver e progredir o artista em semelhante meio?” (FERREIRA, 2012, p.236).

Diante deste quadro, Ferreira encarava as exposições gerais organizadas pela Academia como um meio fundamental para incitar o gosto artístico e movimentar o mercado de arte²¹⁸. De modo que se conseguisse, assim, reverter esse cenário que o angustiava e implantar concretamente uma cultura artística brasileira, em que arte fosse mais que um acessório ou recreação: “As exposições concorrem eficazmente para apurar o bom gosto público. Ademais, enquanto este não estiver na altura das sociedades cultas, a arte não passará entre nós de mero passatempo” (FERREIRA, 2012, p.237).

Contudo, sinalizava ele, apesar das exposições serem uma ferramenta essencial para despertar o gosto pelas artes, ainda eram pouco visitadas²¹⁹. Assim, as gravuras de tradução das obras de arte produzidas pelos artistas, sendo publicadas, avulsas ou em livros e periódicos, eram encaradas como um poderoso agente para estimular o interesse pela arte. Neste sentido, tornar conhecida a produção artística brasileira, atrair público para exposições, animar o mercado da arte nacional e, então, difundir uma cultura artística brasileira nos moldes das “nações cultas e civilizadas”.

Em sua resenha sobre a exposição de Almeida Júnior comenta:

O que cumpre é apoiar fortemente o Liceu de Artes e Ofícios, é multiplicar por todos os grandes centros de atividade; é criar publicações e periódicos xilografados, é reproduzir pela fotografia, pela gravura e pela oleografia as melhores produções artísticas brasileiras e derramá-las em profusão por toda parte para que assim se inocule e se desenvolva o gosto pelo povo, o único mecenas que as ideias e a organização comportam e aceitam (...) *Pedant le Repos* é uma obra prima, que bem merecia ser reproduzida e vulgarizada pela oleografia; e o quanto é para lastimar que entre nós ainda não se tenha introduzido esse poderoso agente do desenvolvimento artístico pelas classes menos abastadas.” (FERREIRA, 1882a).

Menciona a xilografia, junto com outras técnicas utilizadas para a reprodução das obras de arte (a fotografia e oleografia) enfatizando-as como meios fundamentais para a difusão da arte²²⁰.

²¹⁸ Sobre o assunto Leticia Squeff afirma: “As exposições gerais foram um instrumento importante para a consolidação do gosto artístico e também para a estruturação de um incipiente mercado de arte no Rio de Janeiro do Império.” SQUEFF, 2012, p.56.

²¹⁹ Ferreira apresenta algumas alternativas empreendidas pela Academia no sentido de buscar atrair o público, quase sempre, com pouco sucesso. Um exemplo foi a organização de espetáculos de música, FERREIRA, 2012.

²²⁰ Percebe-se, que Ferreira, em seus textos não emprega hierarquias entre fotografia e gravura. Não faz parte de seus debates a discussão internacional em torno do campo da gráfica. Ou seja, a querela sobre se a gravura era

Como foi apresentado, sobretudo no capítulo anterior, Ferreira incentivou e atuou diretamente para publicação de periódicos ilustrados voltados aos temas artísticos, como *O Guarany* e *Brazil Illustrado*. Assim como os livros e estampas foram importantes para seus conhecimentos a respeito da arte europeia, ele tinha convicção de que o potencial das imagens gráficas poderiam consolidar o gosto pela arte nacional.

mais “artística” que a fotografia, já que não era realizada por um meio mecânico. As comparações que ele estabelece em relação às técnicas remetem-se à nitidez e qualidade da imagem. Ambas as técnicas, e também a oleografia, eram percebidas como ferramentas fundamentais para divulgação das obras de arte. Contudo, o engajamento maior de Ferreira com relação ao ensino da gravura, sobretudo, da xilogravura, deve-se às possibilidades que a técnica oferecia, como as já citadas, união imagem e texto e barateamento do custo final da publicação ilustrada. Ainda, deve-se levar em consideração aquele propósito de Ferreira, de além de divulgar as obras de arte, também despertar o gosto e o interesse pelo desenho. Nesse sentido, a gravura por suas características inerentes, pelas incisões e os traçados, evidenciam o desenho, cumprindo com maior abrangência as intenções de Ferreira.

4. A CRÍTICA DE ARTE E A GRAVURA NAS EXPOSIÇÕES: algumas considerações sobre a gravura nas resenhas de Félix Ferreira.

No livro *Belas Artes: estudos e apreciações*, Félix Ferreira, antes de iniciar seu comentário sobre as exposições ocorridas no Liceu de Artes e Ofícios, em 1882, desenvolve o seguinte raciocínio:

Como o primeiro ensaio, limitou-se simplesmente a belas artes, sem contudo, deixar de receber alguns produtos de artes-industriais, que se apresentaram espontâneos, se é que não foram recebidos como produtos de pura arte, pois, como diz Lasteyrie: “a indústria moderna tem por tal modo se aperfeiçoado e confundido com as belas artes, que dificilmente se discrimina onde acabam estas e começa aquela” Como na passagem do reino animal para o vegetal, apresentam-se por tal modo os indivíduos confundidos que participam de ambos os reinos, assim certos produtos de artes industriais atingem a tal grau de perfeição, que podem ser classificados nas belas artes como na indústria: tais são as litografias, as fotografias, os objetos de ourivesaria, ornatos de metal fundido e até impressões tipográficas. Por isso que se admirando os dois espécimes da fundição da fábrica de ferro de Campinas, de propriedade do Sr. Peixoto, o visitante tem a considerar esses dois trabalhos no duplo ponto de vista: artístico e industrial. (FERREIRA, 2012, p. 114)

Logo em seguida, expõe *A Ceia* de Leonardo da Vinci como um exemplo desse tipo de trabalho já que se apresenta como “um bom alto relevo, tanto como desenho (arte), como fundição (indústria)” (FERREIRA, 2012, p.114). Esse argumento de considerar certos trabalhos sob esse ponto de vista, *artístico e industrial*, instiga-nos a pensar sobre a questão da classificação, do olhar crítico de Ferreira sobre a gravura. Isso uma vez que, como pôde ser observado, ele insere a gravura no universo das *artes industriais*. Porém, demonstra Tadeu Chiarelli,

é evidente a visão ampliada que Ferreira possui das “artes industriais”, universo híbrido em que se encontram não apenas as modalidades tradicionais da arte aplicada a artefatos de uso cotidiano – ourivesaria, ornatos de metal etc. – mas, da mesma forma as novas técnicas de reprodução de imagem – a litografia e a fotografia – além da tipografia. (CHIARELLI, 2012, p.19)

No texto de Ferreira sobre o *Ensino Profissional* também nota-se essa característica, no sentido de um olhar mais amplo para as artes aplicadas. Ao atribuir o atraso da indústria

nacional à falta de conhecimento das regras da arte, conclui que não há produto industrial que não dependa da arte e dos conhecimentos artísticos de seu produtor:

Da ignorância das regras da arte é que provem todo o atraso da nossa indústria. Lasteyrie²²¹, no seu *Ensino de arte industrial*, diz que: “A arte cabe em toda parte, desde o mais simples objeto de fantasia até os mais custosos artefatos de ourivesaria, desde **a gravura em madeira tão vantajosamente restaurada pelos modernos xilógrafos até a gravura em aço ou cobre**, desde o pintado por seis soldos a peça até o de quarenta francos: não há produto nenhum, em fim, manufaturado, que não dependa, até certo ponto, da arte e do bom gosto do manufaturador, por consequência da sua educação (FERREIRA, 1876, p.19) [grifos meus].

Percebe-se que para Félix Ferreira, a gravura também pode ser entendida por esse caráter híbrido, *artístico* e *industrial*. Desse modo, seria interessante realizar uma investigação sobre como as gravuras que figuravam nas exposições do período eram descritas em suas resenhas.

Esse capítulo tem como objetivo estudar alguns dos comentários de Félix Ferreira sobre as obras gráficas que participavam das exposições. Ou seja, pretende-se extrair os principais juízos, as características, contradições, as diferenças e variações na sua maneira de avaliar os trabalhos expostos. Para isso serão analisadas as resenhas críticas referentes a três mostras visitadas por ele: A exposição organizada pelo Liceu de Artes e Ofícios em 1882; também a *Exposição Geral de 1884* realizada pela Academia Imperial de Belas Artes e por fim, a *Exposição de História do Brasil* que ocorreu na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1881²²².

*

4.1. A Exposição do Liceu de Artes e Ofícios em 1882

²²¹ Repara-se que mais de uma vez esse autor é referência para Ferreira. No trecho do livro *Belas Artes* sobre os produtos *artístico-industriais* também as ideias do paleontólogo e arqueólogo francês Rorbet Lasteyrie (1848-1921) são utilizadas para construção de seu olhar sobre as *artes industriais*.

²²² Para a análise não será seguida a ordem cronológica de ocorrência desses eventos.

Os comentários de Félix Ferreira sobre a exposição realizada pelo Liceu de Artes e Ofícios em 1882 foram publicados em seu livro *Belas Arte: estudos e apreciações*. Ele inicia sua resenha elogiando a atitude da Sociedade Propagadora de Belas Artes em organizar exposições artísticas, exibindo os trabalhos de seus alunos e professores.

As mostras do Liceu aconteciam desde 1859, e concretizavam o item presente em seu estatuto (1857), que previa a organização de eventos expositivos anuais exibindo os “objetos artísticos e industriais” produzidos por seus alunos. A Exposição de 1882 teve grande repercussão no cenário artístico nacional sendo bastante discutida pela imprensa periódica.²²³

Antes de encetar suas considerações sobre as obras expostas, Ferreira lamenta a falta de recursos para que o Liceu conseguisse implementar suas oficinas²²⁴. Em seus textos, frequentemente, vincula às suas avaliações sobre as obras de arte, manifestações a respeito da situação das artes no país. Como se sabe, ele confiava no potencial das publicações, vistas como importantes aliadas para atrair a atenção das autoridades e do público.

Com relação às obras gráficas presentes na exposição, Félix Ferreira relata que os artistas Alfredo Pinheiro e José Villas Boas expuseram algumas xilogravuras:

Os Srs. Alfredo Pinheiro e Villas Boas concorrem com algumas gravuras em madeira (xilogravura) apresentando as provas impressas e as gravuras originais, entre as quais merecem especial menção: *Uma vista do Amazonas; Fausto e Margarida na prisão*, uma paisagem do Parque Imperial, executadas com precisa nitidez e firmeza (FERREIRA, 2012, p.118).

²²³ Maria Antonia Couto Silva informa-nos que a Exposição de 1882 foi bastante divulgada pela imprensa e destaca os periódicos, *A Gazeta de Notícias* e *a Revista Ilustrada* pela importância que conferiram à exposição. Outras informações que a autora nos oferece sobre as obras expostas em 1882, são as seguintes: “Na seção de pintura, foram expostas 408 obras, sendo 286 pinturas a óleo, além de trabalhos em desenho, gravura, guache, esculturas fotografias e projetos de arquitetura. A exposição contou, entre outros, com a participação do pintor Victor Meirelles. Entre os demais professores do Liceu, apresentaram trabalhos: Ângelo Agostini, Souza Lobo, Augusto Off, Augusto Petit, Augusto Rodrigues Duarte, Belmiro de Almeida, Décio Villares, José Maria de Medeiros e Pedro Peres. O evento obteve bastante repercussão e a SPBA tornou-se a primeira instituição particular que, no século XIX, organizou com sucesso uma mostra de Belas Artes fora dos recintos da Academia (foi organizada nas salas do Liceu), mas em consonância aos propósitos da instituição. Além das obras expostas pelos professores do Liceu, artistas já consagrados, a mostra apresentou pintores que estavam começando a se destacar no cenário artístico como George Grimm” SILVA, 2012, p.578-579.

²²⁴ “Para essas oficinas, porém, não dispõe a Sociedade Propagadora dos necessários recursos, de dinheiro para compra de máquinas e utensílios, e de espaços para acomodar os instrumentos e o pessoal. E enquanto não consegue montar suas oficinas, entendeu ela que, sem perder de vista esse ponto capital de seu programa poderia iniciar desde já as exposições, no que fez muito bem.” FERREIRA, 2012, p.113-114.

Ferreira ressalta a *nitidez* e a *firmeza* como qualidades essenciais das gravuras apresentadas. Esses dois valores, somados também à *fidelidade*, no caso de se tratar de uma *estampa de tradução*, compunham seus principais juízos sobre obras gráficas, especialmente, sobre as xilogravuras. Como já comentado, essas eram as características que ele apreciava na *xilografia de topo*. A técnica permite realizar traços extremamente finos, com precisão e riqueza de detalhes. Atributos que, junto com outras especificidades, destacadas anteriormente²²⁵, como a aproximação com o processo tipográfico e baixo custo de produção, tornava a xilografia a técnica mais incentivada por Ferreira, mais consentânea à concretização de seus projetos culturais e instrutivos voltados à sociedade brasileira, entre eles, a divulgação das obras de arte.

Nota-se que esses dois artistas, bastante elogiados por Félix Ferreira em sua resenha²²⁶, atuavam como ilustradores em alguns periódicos da época. Alfredo Pinheiro, como se sabe, foi o responsável pelas estampas que ornavam a revista *Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos uteis* (1887), organizada e editada por Ferreira. Nesse periódico, como comentado, Pinheiro apresenta entre outras imagens, algumas reproduções de desenhos e pinturas, como as *marinhas* dos artistas Emílio Rouéde e Giovanni Castagneto [figura 9]. As estampas eram sempre ressaltadas por Ferreira por sua *nitidez* e *fidelidade* com a obra retratada.

Em *Brazil Illustrado* é evidente a associação que Ferreira estabelece entre a xilogravura e suas aplicações na indústria gráfica, contudo não deixa de acentuar certas características *artísticas* das estampas. Como no artigo *Efeito de Luar* [figura 12]:

A gravura que damos sob este título é um estudo de desenho e gravura, diz o artista, estudo de *d'après nature*, efeito puramente físico do luar batendo sobre o navio de mar. Encarado deste ponto de vista artístico é um trabalho que muito honra a perícia e a suma aptidão de Alfredo Pinheiro, e que pela dimensões reduzidas comprova habilitações para a ilustração de livros; justamente a mais difícil e da qual mais sentimos verdadeira necessidade (FERREIRA, 2012, p.137).

²²⁵ No segundo capítulo.

²²⁶ “O Sr. Pinheiro e o Sr. Villas-Boas têm decidida vocação para a arte que tão acertadamente abraçam e, se esses perseverarem no aperfeiçoamento, virão a ser muito hábeis, pois não lhes falta para isso nem talento nem trabalho; isto é, constante exercício, que é o mais poderoso elemento do progresso.” FERREIRA, 2012, p. 118

Ferreira expõe o ponto de vista *artístico* sobre a gravura, ao mesmo tempo em que comprova aptidão de Pinheiro para realizar suas estampas em escala reduzida, notando assim a possibilidade de aplicação das suas xilogravuras para a ilustração de livros.

Alfredo Pinheiro, em parceria com José Villas Boas, foi também responsável pela publicação das xilogravuras que ilustram a *Revista da Exposição Antropológica Brasileira* (1882) e que contém o artigo *As artes industriais indígenas* de Félix Ferreira. Percebe-se que algumas das estampas do *Brazil Illustrado* são as mesmas apresentadas na *Exposição Antropológica*²²⁷.

48

REVISTA DA

gi-ma ao Presidente, e lhe pedi duas ou tres lanchas e mantimentos, para ir ao encontro dos Yanaperys e trazer-os para Manaus.



Indio Yanapery.

Eu confiava na palavra do gentio, que não a falta, e na sua lealdade, não constantemente justificada quando o civilizado não o trahir; porém a minha proposta foi tomada com esta resposta: «O senhor é um louco! A sua temeridade o ha de perder.» Não sendo aceita a proposta, entretanto partiram as lanchas, e em vez de levarem e receberem o cumprimento de promessas feitas entre mim e os indios, levaram mais uma prova da traição do branco: foi um batalhão, foram pedras e metralhas, e um general commandando a força. O resultado foi o estermínio daquelles com que se encontraram, apesar de oficialmente constar que não houve uma só morte. Despojos dessa batalha me vieram ás mãos, entre elles um arco baleado

na altura do peito, que, comparados com os objectos que possuia dos Unashaya, fizeram de meus olhos as lagrimas correrem, vendo sacrificados aquelles que buscando a civilização são recebidos a ferro e fogo, como se tratassem com selvagens.

Ahi vai representado um Unashay ou Yanapery, copiado de uma photographia minha, e para melhor conhecimento vou dar a descripção do seu traço e suas armas.

No alto das terras que ficam sobre as nascentes do Urubu, entre o rio Negro e o Yatapi, affluente do rio Uatumá, cuja vertente de SO, originada o Yanapery, e a de SE, o Carimany, está como disse a taba destes indios, dividida em malocas, cujas casas são coniformes, fechadas com as folhas das palmeiras *Geonoma acutiflora*, Mart., tendo apenas uma entrada fechada com um *yopé* ou esteira. No centro ha uma grande casa, onde moram os homens solteiros, feita da mesma forma mas cercada por uma triplice estacada de grossos madeiros.

Suas armas são o arco e as flechas. Aquelle é cylindrico, adalgado para ambas as extremidades e muito maior do que um homem; estas são de duas especies, de taquara e de *sumba*, com ponta de osso. A de taquara é a maior que conheço: mede a ponta mais de duas palmos de comprimento sobre duas meias polegadas de largura, pintada internamente de *macunã* (*Mucuna urens*) e as de bico de osso têm a *sumba* pintada tambem da seiva do mesmo cipó. Por ornatos têm os homens uma grinalda facida de palhas, onde encaixam outra de pennas de papagaio, circularmente, terminando na frente em tres pennas da cauda de arara. Atraz das orelhas enham um pedaço de taquara, terminando em uma roseta de pennas, donde pendem dous fios pintados de urucú, nos quaes estão amarradas diversas pennas de papagaio. Usam pulseiras do mesmo fio e semelhantes aos brinços, com um passador de côco de inajá; ligas justas ás pernas, e nellas tecidas de maneira que não as tiram senão quando estão pódras e velhas. Para encobrir os orgãos sexuaes usam do *cucaya* pintado de urucú, tendo em cada extremidade duas borlas de fio de algodão, tintas tambem de urucú, e dentro das quaes sahem fios ornados de pennas iguaes aos das pulseiras.

Usam os homens os cabellos cortados, e as mulheres compridos.

São altos, musculosos, guerreiros e de boa indole.

As flechas podem ser vistas no museu nacional no grupo n. 76 da sala *Rodrigues Ferreira*, onde existem algumas, apesar de que a *Onia* as dá tambem como dos *Combos*, *Coxibos*, *Pebas* e *Jurunas*.

J. BARROSA RODRIGUES.

108

REVISTA DA

cultura, mas a da estatuaría, ainda que grossa.

O emprego do colorido nos tecidos, o conhecimento de processos de tinturaria e proprio tecido e as malhas symetricas das rdes, são principios, elementos de aperfeiçoamentos industriais, que revelam instrução mais ou menos desenvolvida.

Tudo isso indica, pois, que esses industriosos tiveram mestres, e que, se esses mestres são de recente data, foram por sua vez discipulos de outros mais antigos, e assim antecessivamente até chegar aos primitivos, que bem poderiam ser artistas contemporaneos dos esplendores de uma civilização que se extinguiu.

Assim como os aperfeiçoamentos da arte caminham com a civilização, a decadencia progride com a degeneração do povo. Roma offerre-nos um exemplo que é uma lição. Com a importação das artes gregas, por occasia das conquistas venetianas, as artes em Roma desenvolveram-se e attingiram ao maior grão de esplendor; as invações de Genserico, porém, levando tudo a ferro e fogo, sepultaram a cidade invicta em tal aviltamento e serrido, que as artes desahiram, eclipsaram-se por muito tempo até que o renascimento veio restaurar-as e engrandecê-las.

Não teriam os antigos habitadores desta parte da America tido tambem o seu Genserico, que sepultasse a seu turno a civilização que florescia por essa época entre os vencidos?

FELIX FERREIRA.

INDIOS GUAYCURUS O CHEFE LAPAGATO

Os indios Guaycurús-Cadiué », que, como já foi dito, vagam em « Mato Grosso » desde o « Pão de Assucar » até o forte de Coimbra, eram aquelles que, no tempo do dictador Carlos Antonio Lopez, atacaram as vizinhas povoações da república do Paraguay, para roubarem cavallos e bois, causando assim alarmas nos paraguayos, que muito os temiam. Uma vez esses indios foram mesmo até o forte Olympo, situado na margem direita do rio Paraguay, dez legoas e meia abaixo do Pão de Assucar, e invadiram esse forte, afugentando a pequena guarnição que nelle havia.

Pouco tempo o occuparam; mas nesse pouco tempo arrancaram a *fachada* e as dobradiças do portão, e tudo levaram ao commandante de Coimbra, como um trophéo, e julgando haverem prestado um serviço ao presidente de Mato

Grosso. Este, como era de vár, desaprovou essa tropelia, e mandou reprehender os autores della.

Atacando, porém os indios as povoações do Paraguay, vizinhas á nossa fronteira, creavam difficuldades ao governo imperial, porque tinha elle de attender ás queixas que lhe dirigia o dictador Carlos Antonio Lopez. Tentando fazer crer que as autoridades de Mato Grosso influam na conducta dos selvícolas, quando a verdade era que essas autoridades, separadas dos mesmos



Lapagato.

selvícolas por vastos alagadiços e desertos, e sem disporem de força armada, não podiam nem incitá-los nem reprimi-los. Sabia disto D. Carlos Antonio Lopez, mas convinha-lhe increpar os brasileiros de malefícios de que não podiam ser responsaveis, para indispor comosmo os paraguayos, e, apresentando-lhes a possibilidade ou

Xilografias que compõem as ilustrações da *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, Rio de Janeiro, 1882, p. 48 e 108.

²²⁷ Era comum nesse período, revistas diferentes utilizarem as mesmas estampas xilográficas. Isso acontecia, em grande parte, porque suas matrizes eram estereotipadas, ou seja, as chapas eram multiplicadas e utilizadas em mais de um estabelecimento tipográfico, sendo frequentemente comercializadas. Entretanto, essa recorrência de imagens em publicações diversas – no caso da *Revista da Exposição Antropológica* e do *Brazil Illustrado* com uma diferença de seis anos – não deixa de ser um sintoma da falta de mão de obra para a técnica e das poucas xilografias realizadas no país.

Esses dois artistas foram celebrados por Ferreira na exposição de 1882 por serem dois dos poucos profissionais capacitados a praticarem a xilografia de topo no país. Assim, ao encerrar seu comentário, mais uma vez ele se manifesta sobre a necessidade das aulas de xilogravura no Liceu e propõe para que esses dois gravadores fossem convidados a serem os professores encarregados pela oficina²²⁸.

Na seção de desenhos e litografias, nota-se aquela mesma característica com relação aos artistas expositores de atuarem também como ilustradores na imprensa, tendo mesmo, participado de alguns periódicos editados por Félix Ferreira²²⁹.

No caso, esses artistas eram Antônio Araújo Souza Lobo e Alves do Valle²³⁰, ambos contribuíram, em 1871, para a revista *Guarany*, apresentando litografias de paisagens, retratos e reproduções de obras de arte. Porém observa-se que, diferente de Pinheiro e Villas Boas, os quais se especializaram na técnica da xilogravura, exercendo majoritariamente a atividade de gravador, esses outros dois artistas dedicavam-se também à pintura.

A litografia, como mencionado, por sua proximidade com o desenho, e por não exigir nenhuma formação específica do artista para a elaboração do desenho sobre a pedra²³¹, foi uma técnica bastante utilizada, pelos artistas de outras modalidades, sobretudo, pelos pintores²³². Tanto Souza Lobo como Valle, exibiram nessa mesma exposição, algumas de suas pinturas a óleo.

Entre as considerações de Félix Ferreira sobre as litografias presentes na exposição, chama atenção seu comentário sobre a litografia de Souza Lobo: “O Sr. Antônio Araújo de Souza Lobo apresenta-nos algumas boas litografias, como um pequeno retrato em busto do Sr. Bethencourt da Silva que é tão bom que chega a parecer uma gravura” (FERREIRA, 2012, p.119).

²²⁸ Chama atenção, em uma exposição voltada às “artes industriais” e as “belas artes” o fato de apenas dois artistas apresentarem-se com xilogravuras, possivelmente um reflexo da situação que Ferreira tanto noticiou em seus textos.

²²⁹ Como se sabe, a litografia foi no Brasil a técnica mais utilizada na imprensa ilustrada.

²³⁰ Também expuseram nessa mesma seção, segundo os relatos de Ferreira, os artistas Antônio de Pinho Carvalho e Augusto Off que apresentaram-se com desenhos.

²³¹ Como já comentado, diferente das outras técnicas gráficas que necessitavam de uma formação específica do gravador, o procedimento operacional para a execução da imagem na litografia é o mesmo do desenho.

²³² Muitos pintores atuaram na imprensa ilustrada produzindo litografias. Além dos dois artistas citados acima, Souza Lobo e Alves Valle, cito como exemplo, Ângelo Agostini que também era pintor e, como comentado, apresenta uma ampla produção de estampas litográficas, publicadas em diversos periódicos da época, sobretudo na *Revista Illustrada*.

Ferreira ao manifestar as qualidades que percebe na estampa do artista menciona que, de tão boa, “chega a parecer uma gravura”. Expõe assim, uma diferença de compreensão entre gravura e litografia.

A técnica litográfica trata-se de um processo planográfico; ou seja, o artista desenha sobre a superfície da pedra com lápis gorduroso²³³, sem que com isso faça incisões sobre a matriz como acontece na xilografia e na gravura em metal. Félix Ferreira parece ter em mente esta característica da litografia²³⁴.

Nesse comentário, percebe-se que ele julga que alguns aspectos da *gravura* superam a *litografia*. Ressalta que, o trabalho de Souza Lobo, incorpora certos atributos inerentes a uma gravura ainda que se tratasse de uma estampa litográfica. É possível que ele se referisse a qualidades como *nitidez*, *firmeza*, bem como, a riqueza de *detalhamentos* da imagem. Elementos que tanto apreciava nas xilogravuras de topo, mas que identificava menos nas imagens litográficas. O traçado preciso e nítido não era o principal marco da litografia como acontecia com as gravuras realizadas a buril, admiradas por Félix Ferreira. Apesar disso, a litografia também é incentivada por ele e encarada como uma importante ferramenta para a difusão das obras de artes e publicações ilustradas de modo geral.

O restante de suas avaliações sobre as estampas litográficas concentram-se mais em seu olhar para o desenho, para o movimento das figuras, as fisionomias e expressões. Assim como acontece com as obras xilográficas em exposição, as considerações de Félix Ferreira sobre os desenhos e litografias apresentados são breves. Entretanto, ele não deixa de evidenciar as qualidades *artísticas* das estampas e elogiar a destreza, e os conhecimentos sobre a arte de seus expositores. Ao mesmo tempo, em que ressalta as propriedades de cada técnica para suas aplicações no campo da *indústria* gráfica.

Nota-se, portanto, nessas apreciações concisas de Ferreira sobre as obras gráficas, aquele caráter híbrido, *artístico-industrial*, mencionado anteriormente, que ele atribui a certos objetos, demonstrando seu olhar ampliado para as *artes aplicadas*.

²³³ Os materiais utilizados na litografia já foram mencionados no capítulo dois, retomo aqui rapidamente: lápis litográfico, crayon e a tinta gordurosa (como *touche*).

²³⁴ Apesar desse comentário, Félix Ferreira denominava a litografia também de *gravura sobre a pedra*, e evidentemente a compreendia como uma técnica gráfica e como um meio de reprodução de imagens tal qual a xilogravura e a gravura em metal. Ele chama atenção para essa característica da litografia, sua ausência de incisão e aproximação com o procedimento operacional do desenho.

Para finalizar essa análise sobre a *Exposição* organizada pelo Liceu de Artes e Ofícios pretendo expor ainda alguns tópicos sobre as obras fotográficas que integravam a mostra de 1882. Mesmo não sendo o objetivo da dissertação investigar questões referentes à fotografia nos textos de Ferreira, é inevitável trazer algumas discussões sobre o tema. Isso, tendo em vista que Félix Ferreira percebia a fotografia como uma aliada da gravura, atendendo, em grande parte, aos mesmos propósitos.

Interessado no desenvolvimento das novas tecnologias, tidas como paradigmas do progresso e da modernidade, ele recebia de forma positiva os processos fotográficos. Assim como a gravura, a fotografia era, para ele, uma *arte industrial* e, portanto, um objeto de natureza *híbrida*. Como já comentado, não fazia parte de suas discussões o questionamento sobre se a gravura era mais *artística* do que fotografia²³⁵, ambas estavam inseridas no universo das *artes aplicadas*. Contudo, do mesmo modo que Ferreira apontava diferenças entre as próprias técnicas gráficas²³⁶, comparando a “qualidade” das imagens realizadas pelos diferentes processos, também avaliava essas características com relação à fotografia. Nesse caso, preocupava-se em observar se a imagem fotográfica conseguia ser ainda mais nítida que a gravura.

Observando a produção crítica de Félix Ferreira, nota-se que a recorrência de textos em que ele aborda o tema da fotografia e seu incentivo ao desenvolvimento da técnica no país era menor se comparado à gravura. Isso se justifica, em grande parte, pelo fato da fotografia, nesse momento, ainda ser um processo pouco utilizado pela indústria no Brasil²³⁷, contando com certas dificuldades para sua reprodutibilidade, para a fixação da imagem, assim como alto custo para sua produção. Por outro lado, percebe-se que Ferreira demonstrava-se atento as inovações técnicas e incentivava os artistas para se aperfeiçoarem, bem como descobrirem os novos processos e tecnologias de reprodução de imagens que, como sinalizava ele, acontecia nos outros países²³⁸ (FERREIRA, 1876).

²³⁵ Foi apresentado algumas vezes no decorrer da dissertação o debate internacional envolvendo a gravura e a fotografia. Com o advento do novo método de reprodução da imagem a gravura passa por uma reflexão em torno de seu campo

²³⁶ Como no caso apresentado acima entre a xilografia (gravura) e a litografia.

²³⁷ O tema foi apresentado no capítulo 2.

²³⁸ O clima das *Exposições Universais* se faz notar mais uma vez. Félix Ferreira observava as inovações tecnológicas exibidas nessas feiras mundiais e estimulava para que os inventos e descobertas também acontecessem no país.

No caso da *Exposição de 1882*, na seção de fotografia, Félix Ferreira relata-nos que apenas dois artistas participavam, Alberto Henschel, expondo um “notável retrato”²³⁹ e José Ferreira Guimarães apresentando retratos e uma reprodução da tela de Victor Meirelles *O Combate Naval de Riachuelo*:

Do Sr. José Ferreira Guimarães temos alguns trabalhos de esmalte, três retratos e um quadro; todos dignos do maior apreço. Os retratos são esplêndidos, o quadro é uma joia, uma obra-prima no gênero; reproduz em pequena placa o *Combate de Riachuelo*, do Sr. Victor Meirelles, essa preciosa tela que perdemos, por inqualificável desleixo dos que deviam zelar pelos tesouros de arte, que lhes foram confiados por ocasião da *Exposição Universal* nos Estados Unidos (FERREIRA, 2012, p. 120)

Essa fotografia, reproduzindo a obra de Meirelles, é citada por Félix Ferreira mais de uma vez no decorrer do livro *Belas Artes* e revela alguns pontos sobre seu olhar para a fotografia que também se aplicam à gravura.



Combate naval do Riachuelo, de Victor Meirelles (1a versão). Óleo sobre tela, c. 1872; fotografada por José Ferreira Guimarães. Fotografia sobre esmalte, 17x36cm, 1881. (crédito: Coleção Museu de Belas Artes/IBRAM/MinC) In. FERREIRA, 2012.

Nesse relato, Ferreira comenta sobre a reprodução fotográfica da pintura, que havia sido danificada de forma irreversível após sua exibição nos Estados Unidos. Portanto, naquele momento, a fotografia significava o principal registro da “obra-prima” perdida. A tela teve uma segunda versão e foi apresentada ao público em 1883, o que também foi comentado por Ferreira em seu livro. Ao descrever o episódio em que Victor Meirelles refaz sua obra,

²³⁹ Ferreira, 2012, p.120.

Ferreira demonstra que o artista consultou fotografias da tela antiga que foram importantes para realizar seus estudos e ensaios no intuito de constituir a nova versão.

Percebe-se que a fotografia, nesses casos, adquire uma dimensão documental, como um registro fundamental da tela perdida.

Assim, além de ser compreendida como um instrumento de reprodução de imagens e auxiliar para difusão das obras de arte, percebe-se que a fotografia era também entendida por Ferreira como *documento histórico*. Essa característica é igualmente observada com relação às gravuras. Como comentando, Félix Ferreira, em alguns momentos, atribui às estampas gráficas esse caráter documental. Isso pode ser constatado, por exemplo, ao observar aquelas xilogravuras presentes no periódico *Brazil Illustrado*²⁴⁰ em que ele destaca a função de serem também registros dos objetos, utensílios, personalidades e “*usos e costumes*” do Brasil.

Essa questão sobre a gravura como *documento histórico* será desenvolvida no tópico sobre a *Exposição de História do Brasil*, de 1881.

4.2. A Exposição Geral de 1884 realizada na Academia Imperial de Belas Artes

A *Exposição Geral* de 1884 foi discutida algumas vezes no decorrer da dissertação²⁴¹, contudo, nesse momento pretendo enfatizar os relatos de Félix Ferreira sobre as gravuras exibidas nessa ocasião.

Essa foi a última exposição realizada pela Academia de Belas Artes no período imperial. Como comentado, nesse evento foi apresentado junto com as obras da mostra a coleção *Escola Brasileira* bastante discutida por Ferreira e por outros críticos, como Gonzaga Duque e Ângelo Agostini.

A exposição teve uma ampla repercussão na imprensa e suscitou uma série de debates como aqueles trazidos por Ferreira no decurso do livro *Belas Artes: estudos e apreciações*, sobre as reformas no ensino artístico e o incentivo às artes no país²⁴².

²⁴⁰ Refiro-me, sobretudo, às imagens de embarcações antigas e objetos indígenas os quais ele chama atenção para esse caráter documental.

²⁴¹ No capítulo 3, no tópico sobre a Academia Imperial de Belas Artes.

²⁴² Vários jornais trouxeram questões sobre a *Exposição de 1884* como, por exemplo, a *Gazeta de Notícias*; o *Jornal commercio*; a *Revista Illustrada* e o jornal *Brazil*. Esse último foi o periódico em que Félix Ferreira publicou seus artigos sobre a exposição e que em 1885, foram novamente apresentados no livro *Belas Artes: estudos e apreciações*.

Em *Belas Artes*, Félix Ferreira antes de iniciar seus relatos sobre a exposição de 1884, apresenta alguns dados históricos sobre a instituição. Então, após esse preâmbulo, ele expõe algumas informações presentes no catálogo da exposição. Chama atenção ele não citar em nenhum momento de seu relato que, além do catálogo convencional, listando as obras expostas, como acontecia nas outras exposições organizadas pela Academia, em 1884, foi apresentado também, pela primeira vez, um catálogo ilustrado com *croquis* das obras exibidas. Essa publicação teve tiragem pequena e trazia os desenhos realizados pelos próprios autores das obras. No texto de apresentação, o organizador L. de Wilde ressalta que a intenção dessa publicação era “estabelecer uma laço mais íntimo e durável entre Artistas e Público” (WILDE, 1884). É estranho Ferreira, incentivador das publicações ilustradas e, como se sabe, engajado na difusão das artes para um público amplo não fazer nenhuma menção a este material²⁴³.



Capa do catálogo ilustrado da *Exposição Geral de Belas Artes de 1884*



Croqui de Victor Meirelles para o catálogo ilustrado da *Exposição Geral de Belas Artes de 1884*

²⁴³ Por esse catálogo contar com uma tiragem pequena é possível que Ferreira não teve contato com o material, apenas com o catálogo convencional.



Croqui de Rodolfo Bernardelli para o catálogo ilustrado da *Exposição Geral de Belas Artes de 1884*



Croqui de J.F. Almeida Júnior para o catálogo ilustrado da *Exposição Geral de Belas Artes de 1884*

Ainda observando a relação de obras expostas no catálogo, Ferreira distingue aquelas que poderiam concorrer aos prêmios das outras que, como “os processos gráficos e fotográficos”²⁴⁴, estavam excluídas do concurso de premiação. Como comenta Tadeu Chiarelli, Félix Ferreira informa-nos sobre essa condição das gravuras e fotografias na exposição sem que isso lhe causasse qualquer estranhamento ou indignação (CHIARELLI, 2012).

Esse relato de Ferreira torna-se ainda mais significativo, tendo em vista, a informação presente no estudo da pesquisadora Ana Maria Tavares Cavalcanti de que, internamente à *Exposição* de 1884, desenvolvia-se um debate em torno dessa questão sobre os prêmios destinados às obras gráficas e fotográficas e que, ao que parece, Ferreira estava alheio²⁴⁵ (CAVALCANTI, 2011).

²⁴⁴ FERREIRA, 2012, p.178.

²⁴⁵ Ana Maria Cavalcanti demonstra que alguns professores da instituição discordavam do fato de que essas obras deveriam também fazer parte da disputa. Ela demonstra que a opinião de Bethencourt da Silva divergia da de seus colegas, Victor Meirelles, Pedro Américo e Maximiliano Mafra que, junto com ele, integravam a comissão encarregada de emitir o parecer sobre as obras da *Exposição* e indicar os artistas a serem premiados (CAVALCANTI, 2011, p.376). Silva manifestava-se contrário à proposta dos outros artistas de que gravuras e fotografias deveriam também participar da premiação. Para ele, tais trabalhos tratavam-se de *cópias*, e que, portanto, careciam de *originalidade*, assim, defendia que era injusto colocá-los no mesmo patamar das outras

Apesar de todo seu envolvimento com as técnicas gráficas, de seu incentivo à prática e à organização de oficinas, até onde consta, nunca ocupou um espaço nas discussões de Félix Ferreira essa querela relacionada à premiação das obras gráficas presentes nas exposições da Academia. Embora tenha se engajado em questões referentes ao desenvolvimento da gravura no Brasil, não se mobilizou no sentido de alterar sua hierarquia e fazê-la ser reconhecida como um ramo das “belas artes”, tal qual a arquitetura, pintura e escultura, podendo assim competir no mesmo patamar das outras modalidades técnicas²⁴⁶. Tanto que considerava que o ensino das técnicas não deveria acontecer na Academia de Belas Artes, mas sim, como se sabe, no Liceu de Artes e Ofícios.

Percebe-se que mesmo Ferreira expondo em seus textos uma compreensão ampla sobre a gráfica, inserindo-a em um universo *híbrido*, artístico e industrial, demonstrava grande rigidez para inseri-la completamente no campo das “belas artes”, não a compreendendo integralmente sob o ponto de vista artístico, ou seja, desvinculando-a de seu caráter *industrial*. Esse fato torna-se ainda mais nítido ao analisar seu comentário sobre a disposição das obras na *Exposição* de 1884:

Na primeira parte da primeira seção (das pinturas) foram incluídas provas impressas em madeira (xilografia), em pedra e litografia, as quais iriam talvez melhor em seção separada ou adicionada à fotografia com a denominação geral de Produções gráficas e fotográficas – pois, o que ali se expõe não é o desenho original, mas a reprodução por processos mecânicos, que já não pertencem aos domínios das belas artes propriamente ditas, mas sim às artes industriais, às quais rigorosamente deve pertencer a xilografia, tanto mais quando a matriz fornecida ao impressor é muitas vezes estereotipada.²⁴⁷

obras. Cavalcanti revela-nos, após a leitura do parecer e da proposta de concessão de prêmios elaborada pela comissão, que Bethencourt da Silva não apreciou o fato do litógrafo Leopoldo Heck e o fotógrafo Marc Ferrez receberem o prêmio equivalente aos dos pintores como, Almeida Júnior, Pedro Peres, José Maria de Medeiros, Firmino Monteiro e Aurélio de Figueiredo. O prêmio era o título honorífico da *ordem da rosa*. Bethencourt da Silva propunha que Heck e Ferrez participassem de um concurso separado, voltado exclusivamente às “*artes industriais*”. A autora comenta que a proposta de Silva foi recusada pela comissão, prevalecendo a dos outros três artistas (Meirelles, Américo Mafra) CAVALCANTI, 2011.

²⁴⁶ Como já comentado, essa igualdade já acontecia na França onde a gravura competia aos principais prêmios das Academia.

²⁴⁷ Após apresentar esse trecho ele propõe outra organização para a exposição, diferente da exposta no catálogo que apresentava a seção de gravura junto com a de pintura. Ao invés dessa organização apresenta a seguinte:

1 seção – Desenho, artes gráficas e fotográficas

2 seção – Arquitetura e Escultura.

3 seção – Pintura (dividida em vários gêneros)

FERREIRA, 2012, p.178-79.

Observa-se uma visão rigorosa sobre a classificação da gravura. Ferreira expõe seu descontentamento sobre o modo como a mostra estava organizada, apresentando as gravuras e as fotografias na mesma seção em que a pintura, o que para ele, não deveria acontecer. Isso uma vez que, as imagens gráficas e fotográficas, não eram segundo Ferreira, os “*desenhos originais*”, mas sim gerados por “processos mecânicos que já não pertencem aos domínios das belas artes propriamente ditas, mas sim às artes industriais”. Ele chama a atenção para a questão da obra original e das reproduções, fato que, a seu ver, impossibilitaria as gravuras de alcançarem o universo das “belas artes”. Nesse momento, aquela visão ampliada sobre as “artes aplicadas” dentro de um universo híbrido se contrapõe a uma visão mais conservadora acerca da classificação dos trabalhos gráficos²⁴⁸.

Ainda antes de iniciar suas considerações sobre as gravuras que figuravam na exposição, Félix Ferreira mais uma vez manifesta a necessidade de investir nas técnicas gráficas e fotográficas, pois eram os principais veículos para a “vulgarização das belas artes e auxiliares da pintura”. Lamenta a situação de abandono do ensino artístico profissionalizante no país, mas ao mesmo tempo, observa que apesar dessa desproteção “por parte dos poderes públicos, as artes industriais, alguns dos seus ramos encontram nos profissionais verdadeiros e apaixonados cultores, que as têm elevado, a um grau de aperfeiçoamento, não só muito apreciável como até digno de admiração” (FERREIRA, 2012, p.182).

Assim logo inicia seu comentário sobre as fotografias e gravuras expostas. No caso das obras gráficas apenas cita que o artista Villas-Boas apresentava algumas xilografias “não destituídas de merecimento” e que Leopoldo Heck expõe “delicadas gravuras em pedra, para reproduções litográficas” (FERREIRA, 2012, p.185).

Chama atenção, nessas apreciações de Félix Ferreira, seu olhar entusiasmado para os novos processos e tecnologias apresentadas pelos artistas, como as fotografias *au charbon* exibidas por Modesto Ribeiro, o “novíssimo processo da *platinotipia* trazido pelos Srs. Carneiro e Tavares” e a *vitrificação a fogo* apresentada por José Ferreira de Guimarães.

²⁴⁸ Sobre o trecho apresentado acima Tadeu Chiarelli comenta: “Evidente que o autor não encarava essas técnicas como capazes de gerar originais “em si”. É certo que, quando menciona a xilografia, especifica que se refere ao uso que então dela se fazia na imprensa quando, por processos diversos, a imagem (cuja imagem inicial bem podia ser fotográfica) já era entregue ao impressor “traduzida” para ser impressa. De qualquer maneira, o importante é sublinhar que Ferreira – como, aliás, a própria organização do salão – considera as técnicas “gráficas e fotográficas” fora do rol das “belas artes” CHIARELLI, 2012, p.25.

Destaco o comentário que Ferreira confere a este último, descrevendo-o como um artista de espírito inventivo e olhar atento às novas descobertas:

O Sr. José Ferreira Guimarães é mais que um emérito profissional, é um ardente apaixonado da sua arte, que, para aperfeiçoá-la, emprega todos os recursos de sua inteligência e atividade, todo seu tempo e dinheiro. Não se contentando em ensaiar os novos processos que se vulgarizavam e adotá-los em seu ateliê, empreende também por vezes propositalmente viagens à França, Inglaterra, Alemanha, Áustria e Estados Unidos, para conferenciar e praticar com os inventores, pagar a peso de ouro às novas descobertas e volver com elas à sua oficina, que é menos consagrada ao mercado que à arte FERREIRA, 2012, p.184.

Como se observa, assim como a gravura, também os outros processos de reprodução de imagens eram incentivados por Ferreira que estimulava os artistas para que eles aperfeiçoassem e que buscassem as novas tecnologias para que então, o país pudesse expor todo seu “progresso e modernidade”.

O autor finaliza esse seu relato descrevendo os artistas industriais como os “verdadeiros operários do progresso”:

Artistas industriais como estes, que trabalham isolados, mas ativa e indefesamente, que haurem do seu amor à arte todas as forças de que carecem para alcançar tais resultados, é que são os verdadeiros operário do progresso, que correndo para o aperfeiçoamento das artes industriais, concorrem igualmente para o engrandecimento nacional (FERREIRA, 2012, p.185)

4.3. A Exposição de História do Brasil de 1881

Para finalizar, pretendo analisar algumas passagens presentes nos artigos que Félix Ferreira dedicou à *Exposição de História do Brasil*, organizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em 1881. Os artigos de Ferreira foram publicados no jornal *Cruzeiro*, paralelamente ao evento, e então, no ano seguinte, foram reunidos e transformados em livro.

A *Exposição* apresentava uma série de objetos, entre os quais, pinturas, livros, periódicos e uma extensa coleção de estampas gráficas. Ferreira descreve o evento como a

“primeira exposição de história que se realizava no país” e que possibilitava ao visitante “contemplar a valiosa série de documentos da existência conhecida, de quase quatro séculos, das terras de Santa Cruz” (FERREIRA, 1882b).

Nota-se que ele entendia esse acervo como a comprovação material, como os registros, da “existência de quatro séculos do país”. Em seus textos, por exemplo, na primeira parte do livro *Belas artes*, bem como em vários de seus artigos, percebe-se a atenção que Félix Ferreira confere aos documentos e para os estudos e descobertas no âmbito da arqueologia.

No livro *Belas Artes*, como mencionado, ao engendrar sua “história universal da arte” ele faz referência a alguns arqueólogos e suas pesquisas no campo da arte e da arquitetura, sempre buscando identificar a “origem” e os “desenvolvimentos” de alguns povos, e tendo como eixo central a produção material. Como foi desenvolvido no decorrer da dissertação, Ferreira entendia que os artefatos, objetos de arte e as construções arquitetônicas eram os principais índices do estágio de “desenvolvimento de uma civilização” e que ofereciam os elementos que, segundo ele, constituíam a história e definiam aspectos fundamentais relacionados à identidade de um povo. Assim, interessava-lhe os estudos sobre os assuntos arqueológicos.

Nesse sentido, Félix Ferreira também compreendia os escritos e as estampas gráficas bem como fotográficas, como documentos que integravam a “memória nacional”. Por isso dedicou vários artigos à *Exposição de História do Brasil*, em que defendia o fato do evento abrigar materiais importantes sobre a história do país.

A estudiosa Maria Inez Turazzi informa-nos que a ideia de uma grande exposição nacional no Rio de Janeiro dedicada à história do Brasil nasceu no início da década de 1870 e teve no recém-nomeado diretor da Biblioteca Nacional, Benjamin Franklin Ramiz Galvão (1846-1938), um dos principais idealizadores. Relata-nos Turazzi, que pouco tempo após ter assumido a direção da instituição, Ramiz Galvão:

(...) tornou-se também um dos jurados da seção de artes gráficas e desenhos na Exposição Nacional de 1873 e, dois anos mais tarde, o relator do catálogo da Exposição Nacional de 1875. Entre 1873-1874, Ramiz Galvão realizou uma longa viagem ao exterior, com a missão oficial de estudar o funcionamento das bibliotecas públicas europeias. Em seu relatório do ano de 1874, o diretor da Biblioteca Nacional diz ter realizado na instituição a sua mais preciosa descoberta: **“uma riquíssima e numerosa coleção de**

estampas de todas as escolas e dos mais afamados mestres". Por isso mesmo uma das principais preocupações de Ramiz Galvão à frente da Biblioteca Nacional, segundo suas próprias palavras, foi **"tirar do pó de esquecimento coleções valiosíssimas de estampas raras"**. Da experiência como jurado e relator de duas grandes exposições nacionais e da preocupação com a documentação histórica do país, nasceu o projeto de uma grande exposição dedicada ao conhecimento do Brasil e à memória do país (TURAZZI, 2006, p.03) [grifos meus].

A iniciativa de Ramiz Galvão e de seus colaboradores é descrita por Félix Ferreira como "perseverante, inteligente e patriótica" uma vez que, "reúne todas as riquezas bibliográficas e arqueológicas nas vastas salas da Biblioteca, que se tornaram insuficientes e acanhadas pela larga cópia de tantos e admiráveis tesouros que ali se agrupam" (FERREIRA, 1882b p.1). Ele chama atenção, mais de uma vez em seu texto, para a quantidade de "preciosidades arqueológicas" que se reuniam nessa ocasião, documentos destinados à construção do "patrimônio nacional".

Mesmo utilizando os amplos salões da Biblioteca, que como revela-nos Ferreira, tornaram-se acanhados pela quantidade de materiais expostos, não foi possível, pela falta de espaço, expor todos os itens que constavam no extenso catálogo, de mais de mil páginas, produzido pela instituição. Maria Inez Turazzi explica-nos que o projeto da *Exposição* estava intimamente relacionado com a produção desse catálogo, organizado como parte dos anais da biblioteca. Sobre esse material a autora descreve:

Em sua introdução, Ramiz Galvão informava que aquela obra não era "pura e simplesmente um indicador de livros, painéis, estampas ou medalhas [...] vai nela um esboço da bibliografia histórica em sua maior amplitude". A cultura do inventário, de inspiração positivista, revela-se nas do diretor e em seu esforço para reunir e catalogar os anais da instituição e no centenário das exposições as heranças e peculiaridades que materializavam o passado da nação, horizonte simbólico de uma dada concepção de "história pátria" (TURAZZI, 2006, p.7).

Ferreira refere-se ao catálogo como uma obra fundamental sobre o Brasil, assim, na introdução de seu livro sobre a *Exposição*, revela sua intenção de inseri-lo em seu *Dicionário*

Bibliográfico sobre as “obras relativas ao Brasil e aos brasileiros” que elaborava há mais de duas décadas e que nunca chegou a ser publicado²⁴⁹.

Com relação às obras exibidas na Biblioteca Nacional, Turazzi analisa:

Na *Exposição de História do Brasil*, as obras além de apresentarem a riqueza do país formavam também um enorme mosaico da criação artística, científica, e literária sobre o Brasil, configurando no seu conjunto um retrato da nação e uma certa leitura de sua história: fotografias, litografias da exuberante natureza brasileira, vistas da capital do Império e das províncias, quadros históricos, bustos e retratos da aristocracia, desenhos botânicos e objetos indígenas reunidos por expedições científicas, além de livros e periódicos, espalhavam-se pelos salões da Biblioteca Nacional (TURAZZI, 2006, p.8).

Em seu texto, Ferreira apresenta a estrutura da mostra descrevendo todas as seções e os objetos expostos. Com relação às gravuras, relata que abarcavam grande parte da exposição: “No vestíbulo começa a exibição de quadros e estampas. As estantes, ocultas por um fino tecido, sustentam, mais de 240 gravuras, litografias e fotografias; alguns retratos a óleo e quadros históricos” (FERREIRA, 1882b, p.5). O texto é bastante descritivo e Ferreira cita algumas das estampas e outros materiais que integravam a mostra²⁵⁰.

Ao analisar suas considerações sobre a *Exposição* de 1881, nota-se mais um elemento no que diz respeito ao seu olhar sobre as estampas. Como se sabe, para Ferreira, algumas gravuras, bem como outros objetos pertencentes ao universo das *artes aplicadas*, deveriam ser compreendidos por seu caráter *híbrido*, ou seja, artístico e industrial. Na *Exposição de História do Brasil* ele ressalta o “valor histórico” de certas gravuras e objetos.

No decorrer da dissertação foi apresentada, algumas vezes, essa dimensão documental que Ferreira conferia às imagens gráficas. No *Brazil Illustrado*, ele reforçava, em seus artigos, essa característica de documento histórico que algumas imagens adquiriam, sobretudo, aquelas que, segundo ele, registravam objetos e artefatos que já não existiam, assim como,

²⁴⁹ Como relatado, Félix Ferreira, quando jovem, foi funcionário da Biblioteca Nacional. Nesse período desenvolveu seu interesse pelos livros e pela literatura nacional e decidiu iniciar um dicionário bibliográfico sobre as obras referentes ao Brasil. Apesar de Ferreira negociar, durante muitos anos, a publicação desse dicionário com alguns editores ele nunca chegou a ser publicado.

²⁵⁰ Um exemplo extraído do texto: “[...] tem aqui direito de menção, um exemplar do *Jornal do Comércio* de 20 de julho de 1842, impresso em seda, trazendo na página da frente o retrato de S. M. Sr. D. Pedro II, e a vista da varanda que serviu para o ato da coroação, litografados por Larée; e um retrato também de Sua Majestade, gravado e impresso na China[...].” FERREIRA, 1882b, p12.

retratos de personalidades que já haviam falecido. Ademais, o subtítulo²⁵¹ do jornal referia-se ao seu intuito de ser também um *Arquivo* de conhecimentos “sobre as coisas do Brasil” (FERREIRA, 1887, p1).

No texto sobre a *Exposição de História do Brasil*, essa concepção sobre o *valor histórico* das estampas torna-se ainda mais evidente. A própria proposta da exposição de elaborar uma história do Brasil pautada nos materiais expostos- constituídos em grande parte por estampas gráficas – favorece essa concepção de documento histórico, não apenas por partes das gravuras, mas também, de todos os outros materiais ali expostos.

No discurso de abertura da exposição o diretor Ramiz Galvão reforça essa proposta do evento:

A História é mestra da vida, disse o grande romano. Um povo sem história é uma sombra que passa, não é um marco que fica; é uma multidão confusa que acidentes dirigem e outros acidentes desfazem, não é falange compacta e invencível que afronta, resiste e senhoreia; é uma dúvida, não é um fato sociológico; é um esboço vago, não é uma tela imortal. Bem vinda, pois, a luz esplendida dos trabalhos históricos que preparam e asseguram a glorificação do futuro pela evocação do passado (GALVÃO, apud, TURAZZI, 2006, p.8).

Félix Ferreira compartilhava dessas ideias de Galvão, como observado ele clamava pela difusão dos museus e bibliotecas pelo país e atuava em publicações cujo principal propósito era a divulgação de uma memória nacional que auxiliasse a consolidar a imagem, bem como a identidade do país.

*

Como foi desenvolvido no decorrer da dissertação, a gravura assim como os gravadores eram encarados por Félix Ferreira como “agentes de progresso” isso, pois, entre outras funções, a estampa era compreendida como difusora da arte. Esta por sua vez, era considerada o elemento fundamental de uma nação, possuindo, como observado, um papel preponderante para as transformações do país, para que desse modo, se desenvolvesse a indústria nacional e se revertesse a “condição de atraso”. Assim, Ferreira acreditava por meio

²⁵¹ *Arquivo de conhecimentos uteis.*

da difusão da arte, o Brasil poderia se destacar como uma “nação moderna e civilizada”. Analisando por esse ângulo, a gravura era percebida como uma ferramenta de potencial transformador, ou seja, auxiliar do “progresso e da modernidade”. Como apresentado anteriormente, Ferreira confiava nos artistas e na arte como os principais responsáveis para conduzir as transformações do país, os verdadeiros “operários do progresso”.

Outra faceta desse seu olhar para as estampas, era justamente essa concepção da gravura por seu *valor histórico* como documento, como um dos elementos responsáveis pela construção material de um passado para o país, que assim, salvaguardasse a memória e afirmasse uma identidade nacional.

Estes dois modos de compreender a gravura, aparentemente díspares, posto que caminhem em sentidos opostos no tempo - o primeiro relacionado ao progresso e às transformações, e o outro, relacionado à memória e à constituição de um patrimônio nacional - no caso de Félix Ferreira estavam interligados. Isso uma vez que, como comentado, ele defendia que, para que se pudesse ter condições de avaliar a situação atual, a fim de “aperfeiçoar-se”, era necessário constantes comparações com o passado.

Nesse sentido, retomo aquela epígrafe do livro de F.B.de Mercy, *Études sur les Beaux-Arts*²⁵², que Ferreira emprega na abertura de *Belas Artes: estudos e apreciações*:

“somente com o auxílio de comparações com o passado... é que se pode dar a exata dimensão de sua situação presente.”

²⁵² F.B.de Mercy, *Études sur les Beaux-Arts*- Paris : Arthus, Bertrand, éduteur, 1885, vol.1, pág 1.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo da dissertação foi apresentar um estudo sobre a gravura no Brasil no final do século XIX a partir da produção crítica de Félix Ferreira. Assim, buscou-se em cada capítulo refletir sobre algum aspecto relativo à gráfica oitocentista que dialogasse diretamente com os textos desse autor.

Em linhas gerais, apresentou-se o forte vínculo de Ferreira com a gravura, enfatizando as questões relacionadas ao seu projeto de propagação das belas artes via a proliferação da imagem gráfica. Após investigar suas ligações com a imprensa ilustrada, expor sua faceta como jornalista, livreiro, editor, buscou-se, então, estudar em seus textos, as relações entre a gravura, e as duas principais instituições de ensino artístico do Império: a Academia Imperial de Belas Artes e o Liceu de Artes e ofícios do Rio de Janeiro. Por fim, analisou-se como as obras gráficas eram avaliadas por Ferreira em suas resenhas críticas sobre algumas das exposições que visitou.

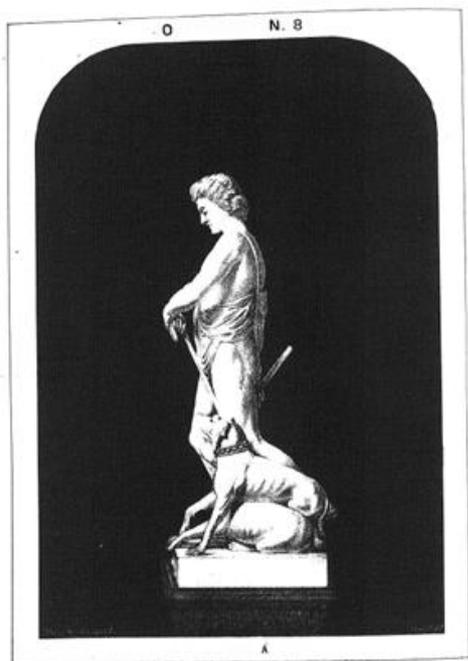
O principal desígnio era desenvolver algumas das questões presentes nos textos de Félix Ferreira tendo sempre em vista o tema da gravura. Os assuntos abordados são amplos e repletos de ramificações, de modo que não seria possível, e nem era a intenção esgotá-los completamente. Do modo inverso, o que se procurou com cada capítulo foi apresentar reflexões e trazer questões que possam contribuir para os estudos sobre a gravura e a crítica de arte no final do século XIX.

Chamo a atenção para mais um objetivo fundamental que se pretendia com a dissertação. Comecei com a pesquisa de Iniciação Científica, em 2008, uma atividade de levantamento e mapeamento dos materiais de autoria de Félix Ferreira que se encontravam dispersos nas diversas bibliotecas e arquivos. A principal finalidade, naquele momento, era elaborar uma cronologia sobre esse autor para ser publicada junto com a nova edição do livro *Belas Artes: estudos e apreciações*. Durante o período da pesquisa de mestrado essa atividade foi intensificada e iniciei uma busca acurada aos textos de Ferreira. Nesse percurso deparei-me com muitas surpresas, localizando materiais inéditos, pouco ou nunca antes mencionados e que trazem uma série de novas questões para o estudo da crítica e história da arte no Brasil

no século XIX. Desse modo, também se configurou como um propósito da dissertação trazer a tona e compartilhar esses materiais que foram apresentados no decorrer de texto. Buscava-se a partir da obra de Ferreira, criar um embate constante com sua produção crítica para desse modo também propiciar a aproximação com seus escritos. É nesse sentido que, deve-se, igualmente, compreender os anexos da dissertação, constituído pela cronologia e pela transcrição de alguns de seus textos. Pretende-se com esse material, não apenas reforçar o diálogo entre as ideias apresentadas no decorrer da pesquisa com os textos de Ferreira, mas também, ampliar o conhecimento sobre a produção crítica desse autor.

CADERNO DE IMAGENS

Figura 1.



LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Adonis indo a caça*, litografia cópia a partir de fotografia da escultura de Victor Bastos, *Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n. 8.

Figura 2.



LOBO, Antonio Araujo de Souza, *A merenda*, litografia cópia de um quadro de costumes europeus, *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n. 2

Figura 3.



LOBO, Antônio Araújo de Souza,
A morte de Camões, litografia
cópia de um quadro francês.
O Guarany, Rio de Janeiro,
1871, n. 1.

Figura 4.



LOBO, Antônio Araújo de Souza,
Retrato de Cristóvão Colombo, cópia
de outra litografia, *O Guarany*, Rio de
Janeiro, 1871, n.3.

Figura 5.



Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – "Fauna Brasileira" (p. 74, n.4, 1887).

Figura 7.



Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – "Tipos e Costumes - O Tocador de Realejo" (p. 48, n.4, 1887).

Figura 6.



Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – "Tipos e Costumes - O Negro Mina" (p. 64, n.3, 1887).

Figura 8.



Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – "Episódios da Guerra do Paraguai - Assalto do Peribeby" (p. 157, 1887).

Figura 9.

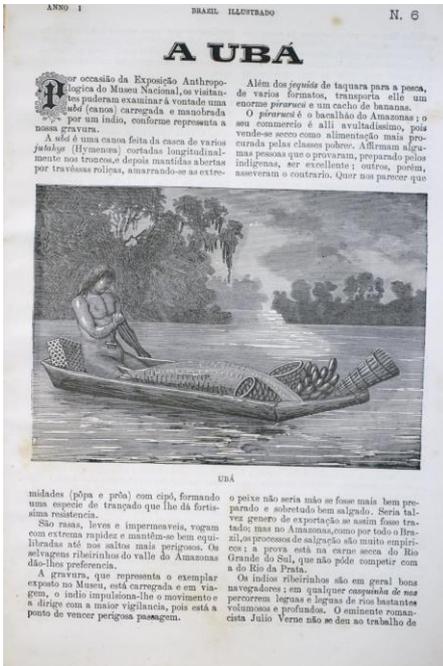


Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – “*Marinha de Rouéde*” (p. 53, n.4.1887).



Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – “*Marinha de Rouéde*” (p. 72, n.4, 1887).

Figura 10.



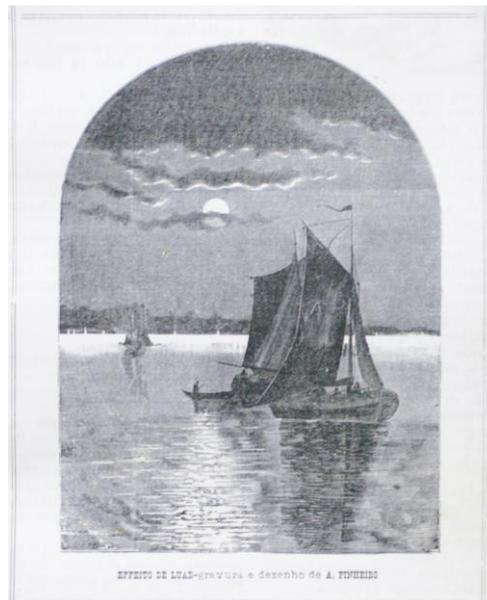
Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – “A Uba” (n. 6, p. 76, 1887).

Figura 11.



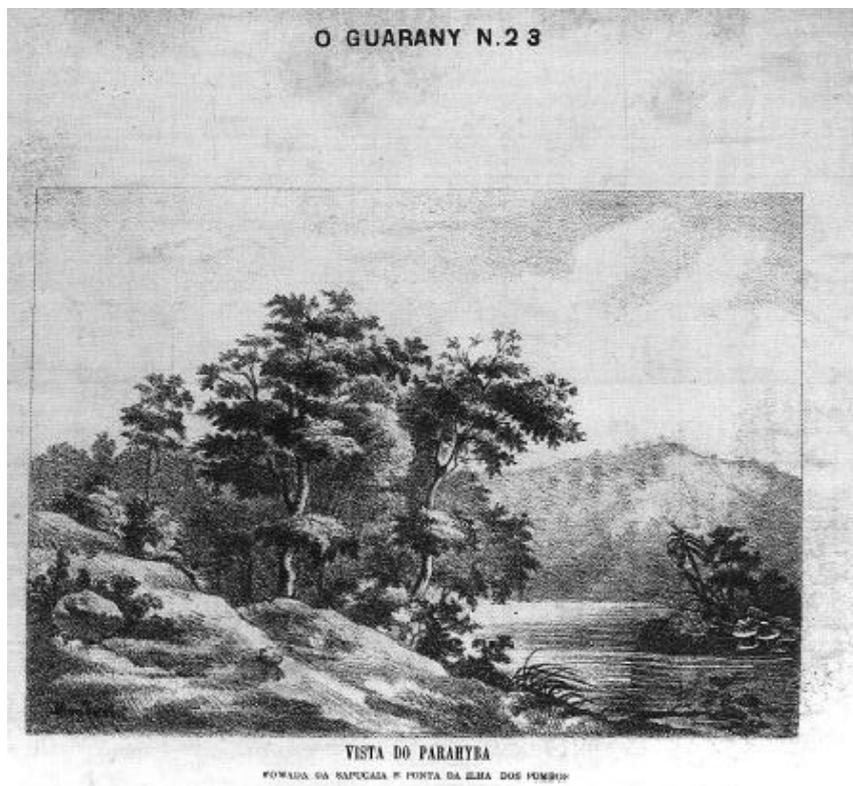
Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – “Edificio da Caixa Econômica e do Monte do Socorro” (p. 52, 1887).

Figura 12.



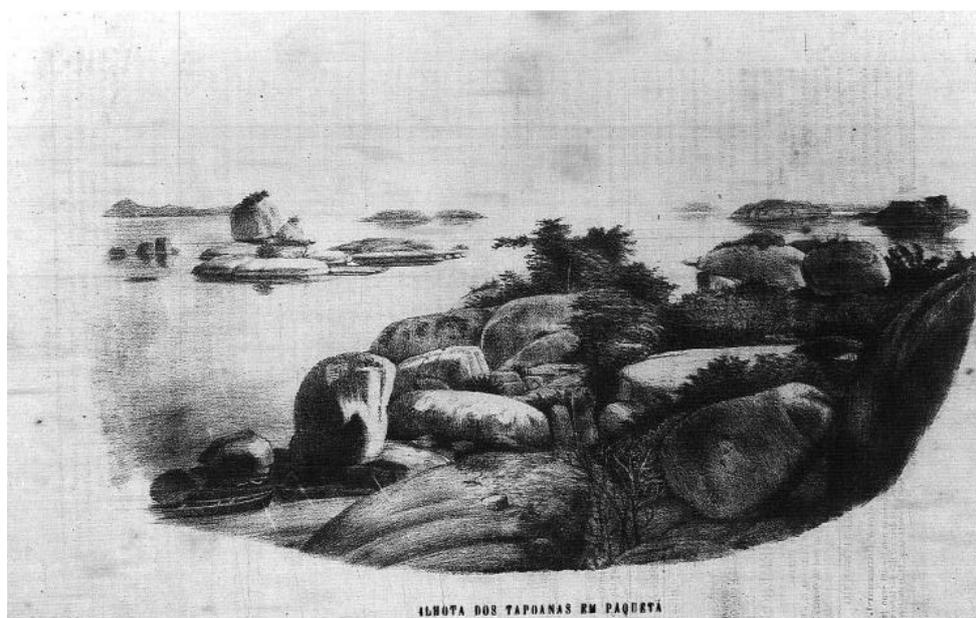
Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – “Efeito de Luar” (p. 137, 1887).

Figura 13.

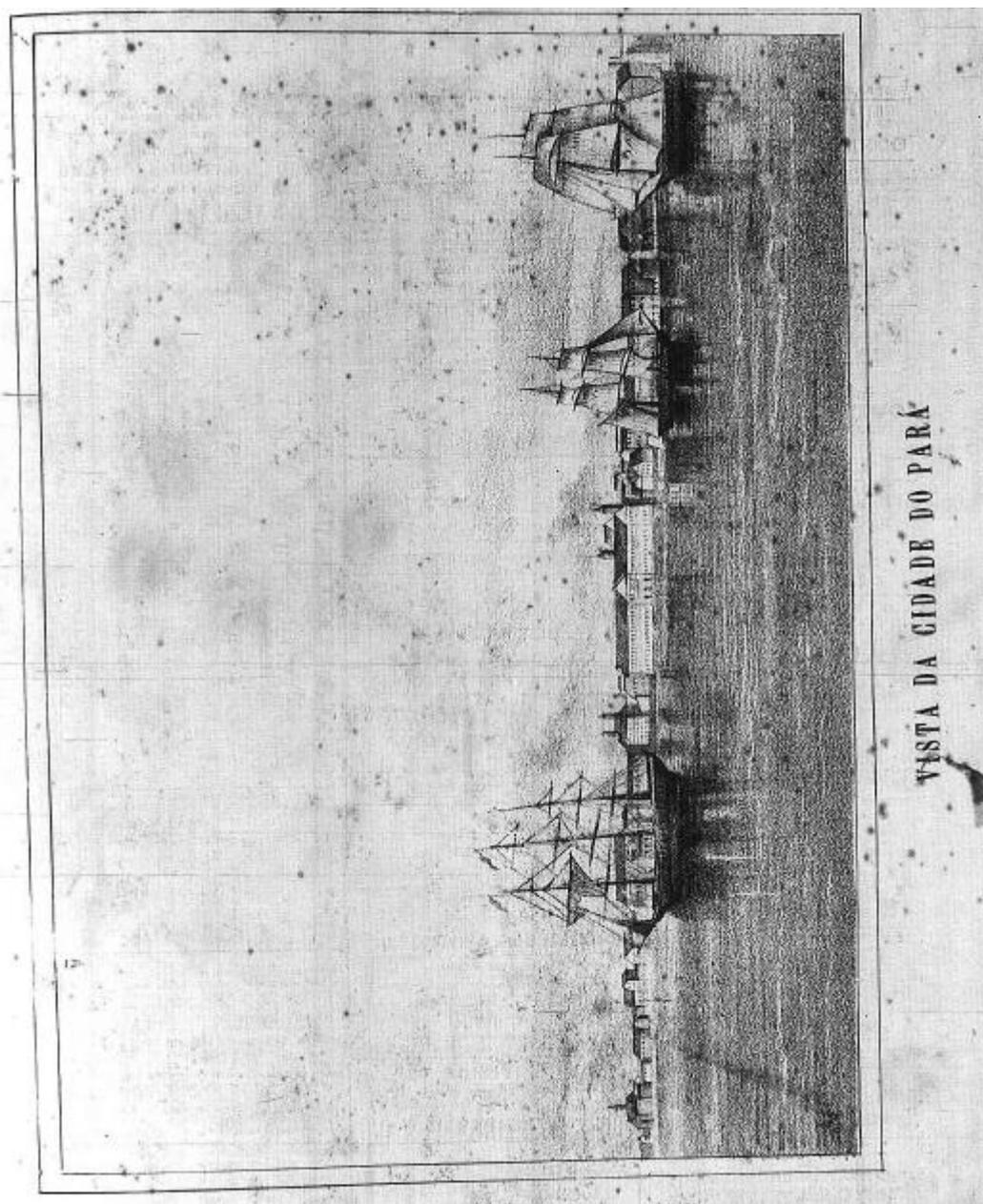


LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Vista do Parahyba*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.23.

Figura 14.



LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Vista do Parahyba*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.23.

Figura 15.

Vista da cidade do Pará, litografia. O Guarany, Rio de Janeiro, 1871.

Figura 16.

Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – “José de Alencar” (p. 3), 1887.

Figura 17.

LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Retrato de José de Alencar*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.2.

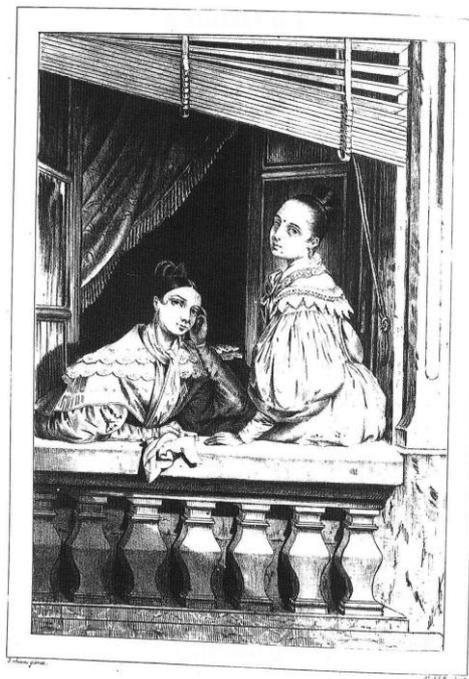
Figura 18.

Xilogravura de Alfredo Pinheiro para o *Jornal Brazil Illustrado* – “Castro Alves” 1887.

Figura 18.

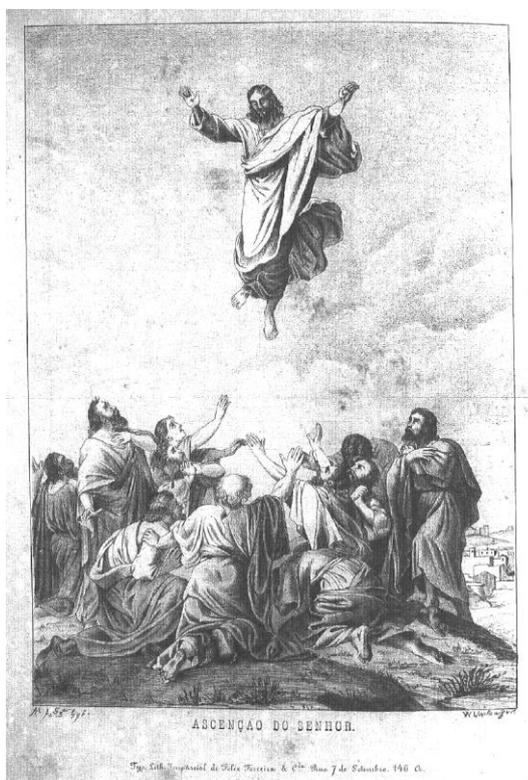
LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Retrato de Gonçalves Dias*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.2.

Figura 19.



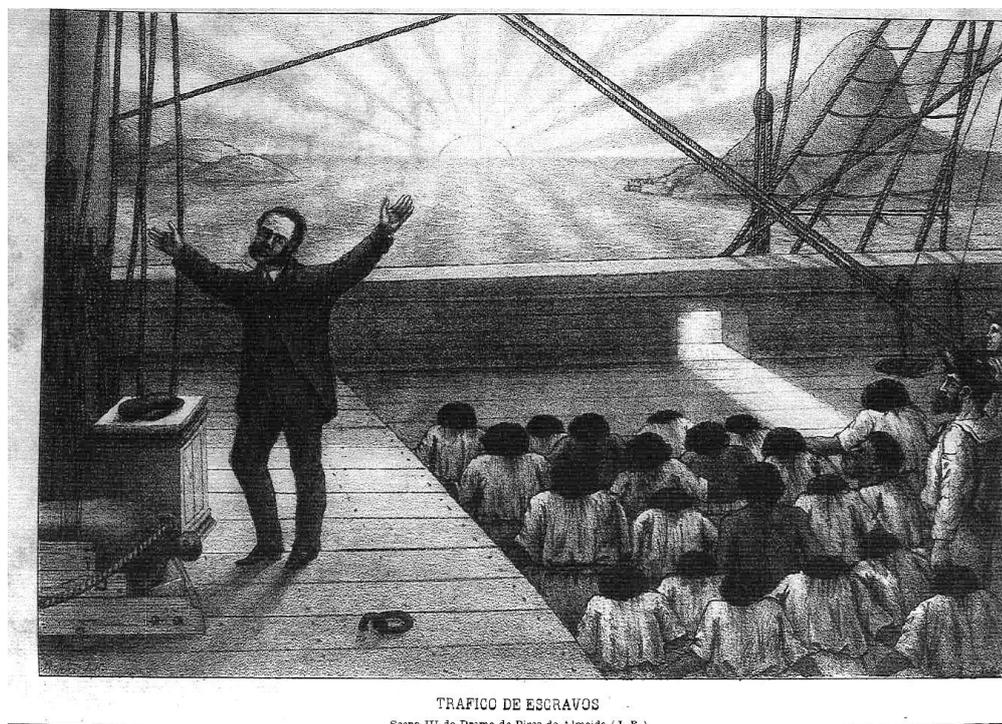
LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Elas esperam*, litografia cópia de gravura. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.6.

Figura 20.



LOBO, Antônio Araújo de Souza, *A Ascensão do Senhor*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.13.

Figura 21.



LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Tráfico de Escravos (cena III do drama de Pires de Almeida)*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.10.

Figura 22.



LOBO, Antônio Araújo de Souza, *As Nereidas*, litografia cópia de gravura. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.4.

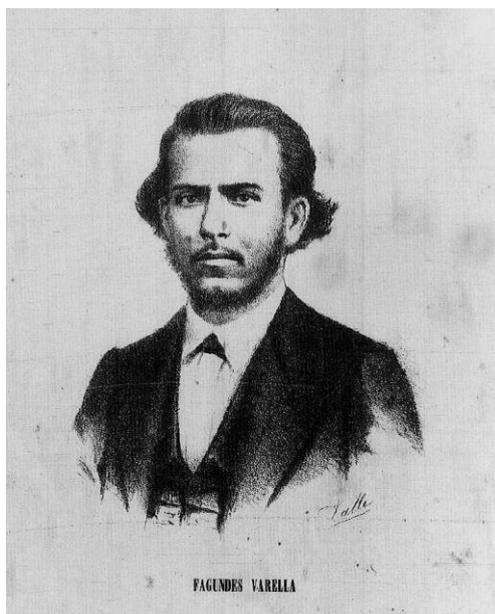
Figura 23.

LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Princesa D. Leopoldina*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.09.

Figura 24.

LOBO, Antônio Araújo de Souza, *Emília Adelaide*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.14.

Figura 25.



VALLE, Antônio Alves do, *Fagundes Varella*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.26.

Figura 26.



VALLE, Antônio Alves do, *Henrique Mesquita*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.27.

Figura 27.



VALLE, Antônio Alves do, *Joaquim Augusto (No Drama Africano)*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.27.

Figura 28.



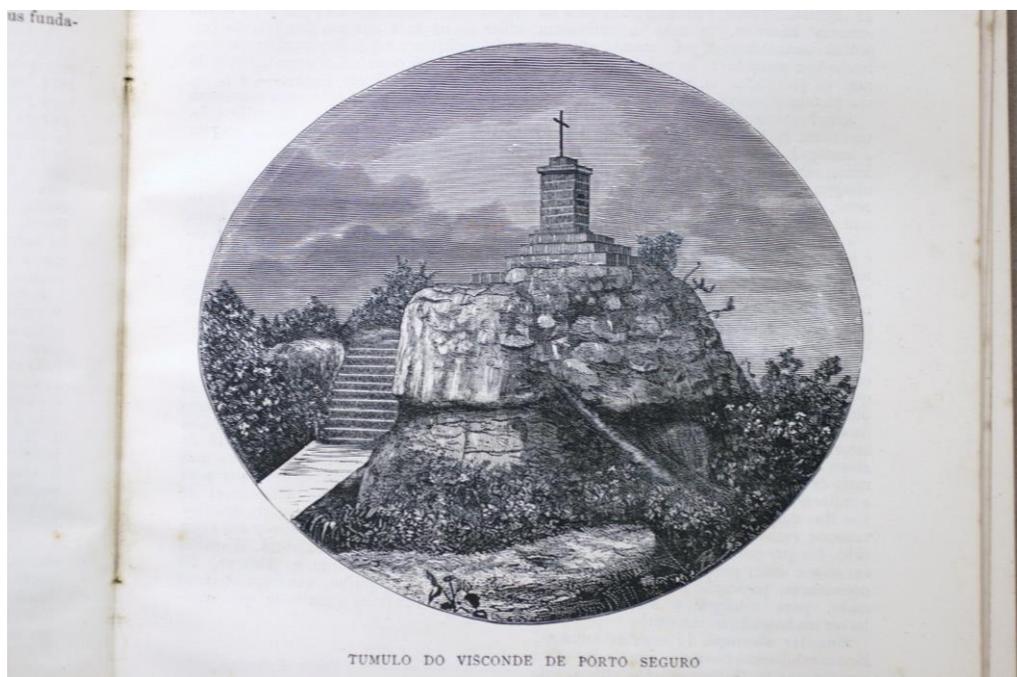
MONDAINI, *Um Protesto de Amor*, litografia. *O Guarany*, Rio de Janeiro, 1871, n.24.

Figura 29.



Xilogravura de Pinheiro publicada no artigo de FERREIRA, Félix - **O Tumulo de uma criança no Alto da Serra de Theresopolis** - *Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro, 1887; n2, pág. 24.

Figura 30.



Xilogravura publicada no artigo de FERREIRA, Félix - **Visconde de Porto Seguro** - *Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro, 1887,n3; pág.55.

Figura 32.



Xilogravura publicada no artigo de FERRERA, Félix – **O Paço Municipal** - *Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro, 1887, n?; pág.153.

Figura 33.



Xilogravura segundo desenho de Bernardino de Brito publicada no artigo de FERREIRA, Félix – **Everisto Ferreira da Veiga** - *Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro, 1887, n.9; pág. 134.

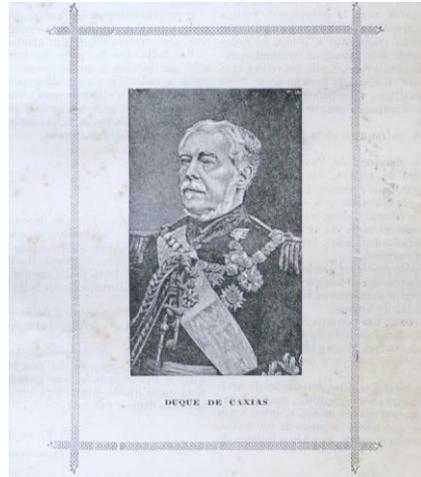
Figura 34.



Evaristo Ferreira da Veiga
12 de Maio de 1887.

Xilogravura publicada no artigo de FERREIRA, Félix - FERREIRA, Félix - **Everisto Ferreira da Veiga** - *Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro, 1887, n.9; pág.129.

Figura 35.



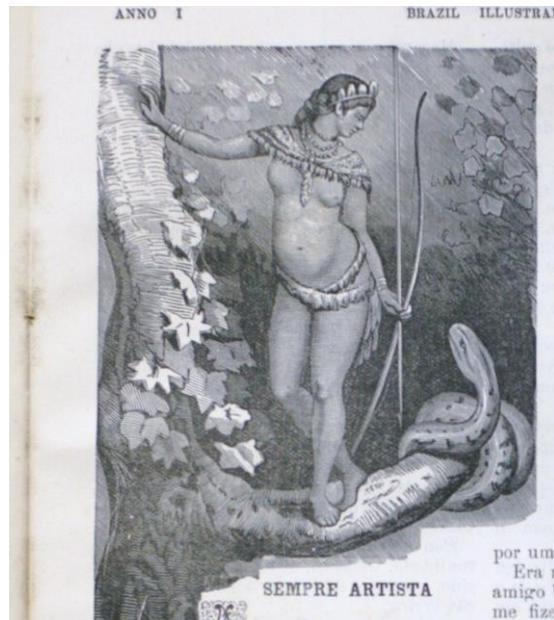
Xilogravura publicada no artigo FERREIRA, Félix - **Episodios da Guerra do Paraguay** - *Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro, 1887; n?; pág.141.

Figura 36.



Xilogravura publicada no artigo de FERREIRA, Félix - **Hypolito José da Costa Pereira** - *Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro, 1887; n.12; pág.148.

Figura 37.



Xilogravura publicada no artigo de FERREIRA, Félix - **Sempre Artista** - *Brazil Illustrado: arquivo de conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro, 1887; n.3, pág.121.

Figura 38.

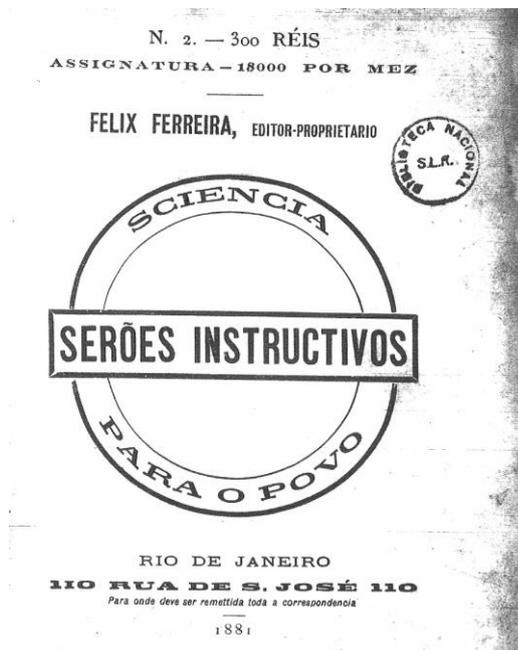
Capa do periódico *Sciencia para o povo: serões instructivos*, Rio de Janeiro, 1881, n.02.

Figura 39.

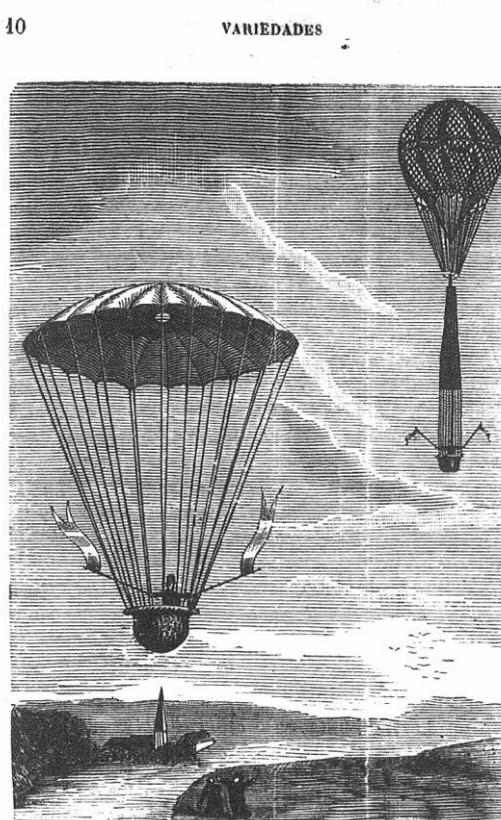
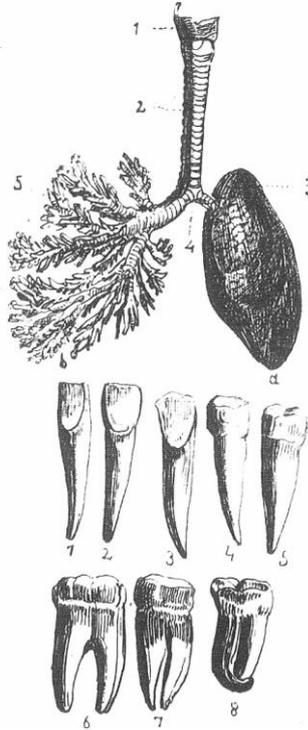
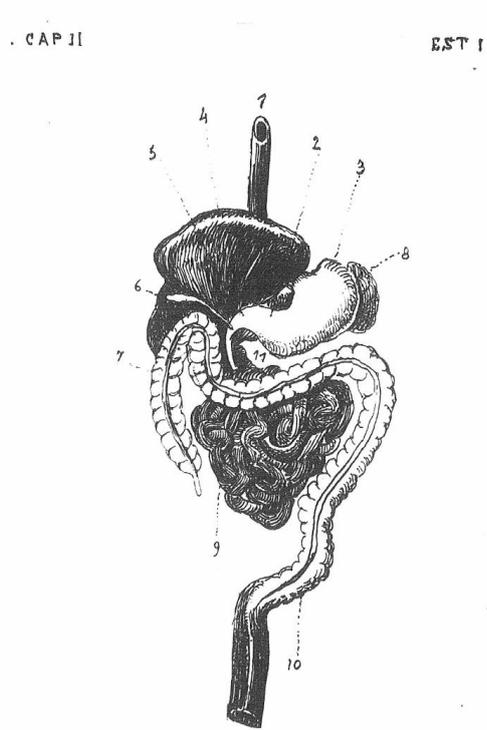
Xilogravura publicada no periódico *Sciencia para o povo*, Rio de Janeiro, 1881, n. 01, p.10.

Figura 40.



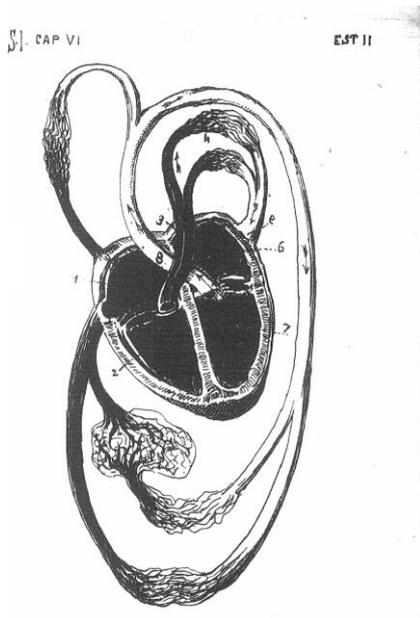
Xilogravura publicada no periódico *Sciencia para o povo*, Rio de Janeiro, 1881, n. 03.

Figura 41.



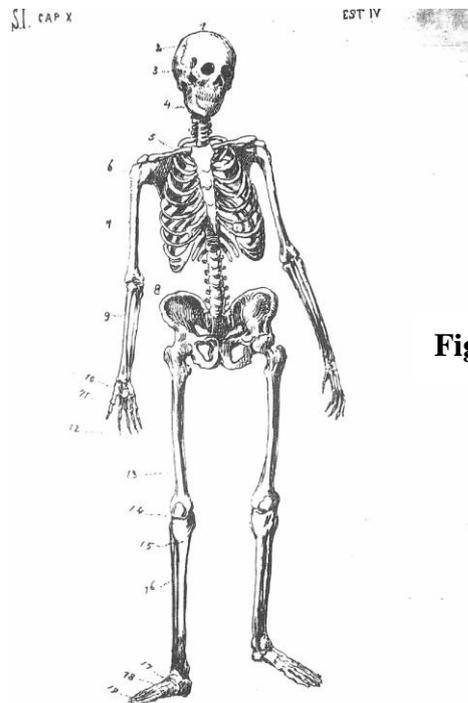
Xilogravura publicada no periódico *Sciencia para o povo*, Rio de Janeiro, 1881, n.3.

Figura 42.



Xilogravura publicada no periódico *Sciencia para o povo*, Rio de Janeiro, 1881, n.3.

Figura 43.



Xilogravura publicada no periódico *Sciencia para o povo*, Rio de Janeiro, 1881, n.3.

Figura 44.



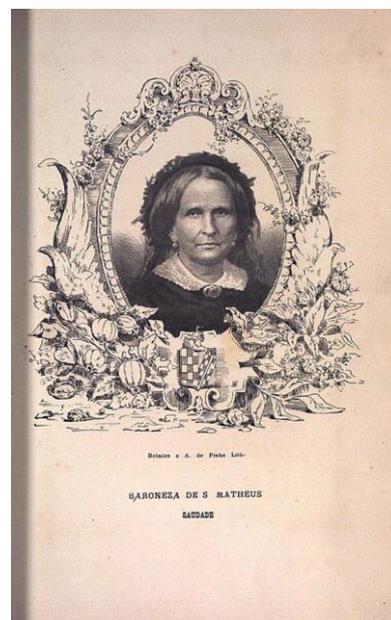
Capa do livro *Polyanthea Commemorativa das aulas das aulas para o sexo feminino do Imperial Lycêo de Artes e Offícios*, Rio de Janeiro: Typ. e lith. Lombaerts & Co., 1881.

Figura 45.



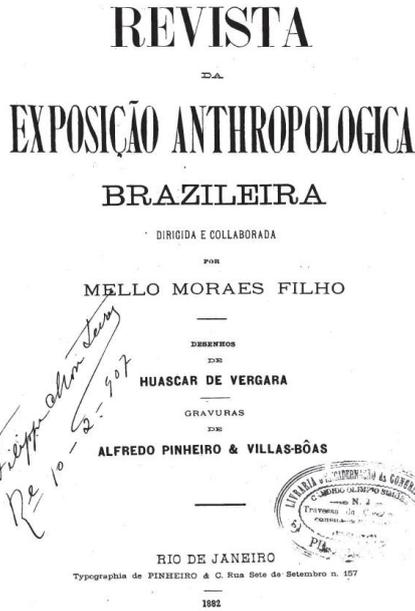
Litografia, S. A. I. D.ª Izabel – Condessa d'Eu, In. *Polyanthea Commemorativa das aulas das aulas para o sexo feminino*.

Figura 46.



Litografia, Baronesa de S. Matheu, In. *Polyanthea Commemorativa das aulas das aulas para o sexo feminino*

Figura 47.



Capa da Revista da Exposição Antropológica Brasileira, Rio de Janeiro: Typografia de Pinheiro & Co., 1882.

Figura 48.



O estudo do homem primitivo do antigo continente, do qual ninguém cuidou até o começo do presente século, desenvolveu-se subitamente por último, e de tal fôrma, que milite se fez tornalo extensivo ás terras que se descobriram o vasto continente americano quando o genio de Colombo logrou descobrir o acanhado mundo conhecido de seus concos, os largos horizontes do immenso hemispherio do occidente. O Novo Mundo, estornado de tamanhas e tão ignotas lonçarias, offerecia no seu largo seio de millenarias matarias— primogenitas da terra—, de rios-occosos, de cordilheiras inacessíveis e de planicies incommensuráveis, todas as phases gradualmente percorridas pela humanidade do antigo hemispherio na sua seccional intellectualidade. Creaduras ali havia que do homem só possuam a fôrma e a natureza physica; individuos que tinham na quasi privação da linguagem modulativa e emprensora do pensamento, nos gestos toscos e nos costumes simios, boa parte do caracter dos brutos com os quaes conviviam e privavam em promiscua fecundidade.

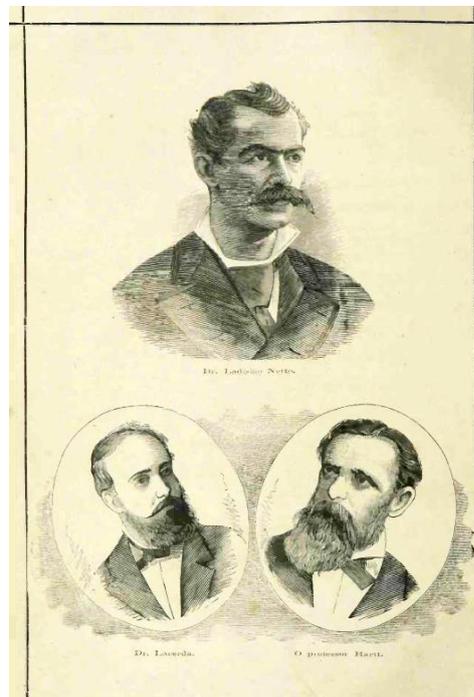
Seriam tais entidades a primeira fôrma plastica—o blastoderma psychologico da individualidade humana—, ou representariam pelo contrario o embrutecimento atavico de ascendentes mais perfectos?

Seja como for, é certo que, se semelhantes seres viviam em determinadas zonas, do lado oriental e do extremo austral do continente, ninguém hoje ignora que, nas orlas alcantiladas das bandas do ponde deste mesmo solo, imperios se erguam tão poderosos como os que mais o foram primitivamente nas terras asiaticas; prosperavam nações construtoras e arrojadas como as do Egypto e da Assyria, classes letradas e entendidas na sciencia das leis e dos astros, como as dos magos da retorta Persia, seitas religiosas de asceticos e severos ritos, como as do Indostão, e artifices tecelões e oleiros, como os operarios chins e japonezes.

E mais ainda, entre estes dous extremos, notavam-se todas as gradações de uma cadeia de pro-

Página editorial da Revista da Exposição Antropológica Brasileira.

Figura 49.



Xilographura, Dr. Ladislau Netto, Dr. Lacerda, O professor Hartt, In. Revista da Exposição Antropológica Brasileira, Rio de Janeiro: Typografia de Pinheiro & Co., 1882.

Figura 50.



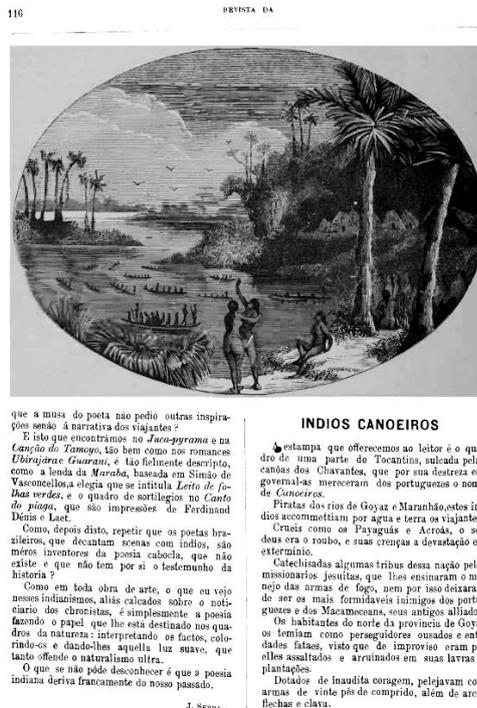
Figura 51.



Xilogravura, *Membis – instrumentos musicais*, In. *Revista da Exposição Anthropologica Brasileira*, Rio de Janeiro: Typografia de Pinheiro &Co., 1882, p.02.

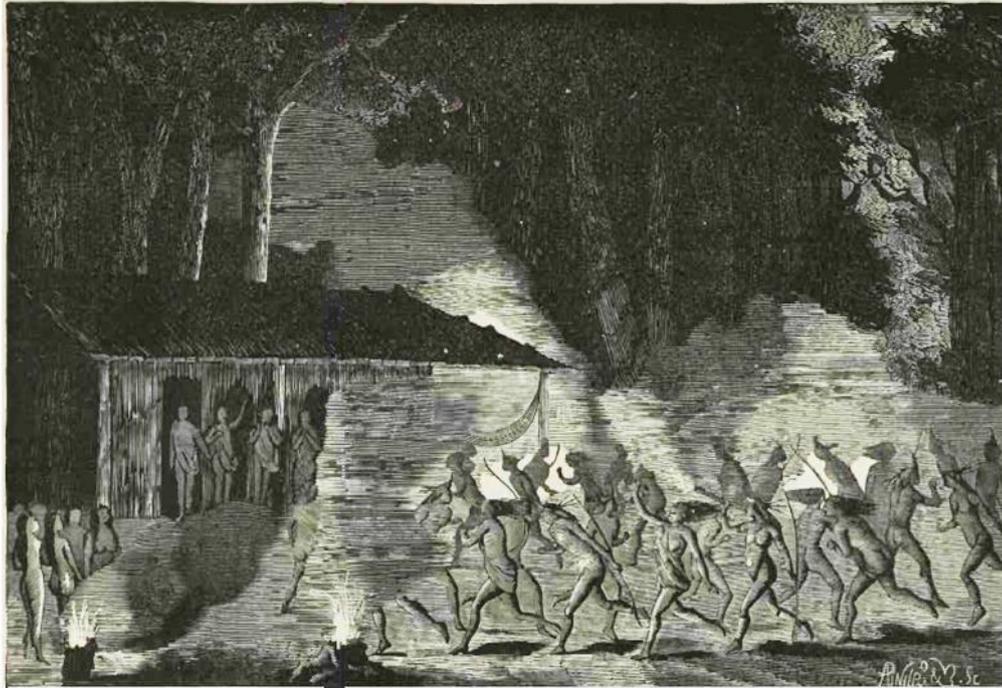
Xilogravura, *Botocudos da Exposição Anthropologica.*, In. *Revista da Exposição Anthropologica Brasileira*, Rio de Janeiro: Typografia de Pinheiro &Co., 1882, p.06.

Figura 52.



Xilogravura In. *Revista da Exposição Anthropologica Brasileira*, Rio de Janeiro: Typografia de Pinheiro &Co., 1882, p.116.

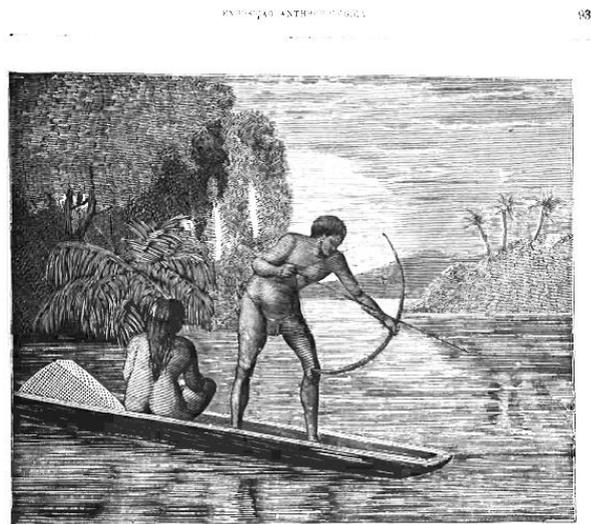
Figura 53.



A FESTA DA TUCANAYRA.

Xilogravura, *A Festa da Tucanayra*, In. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, Rio de Janeiro: Typografia de Pinheiro &Co., 1882, p.29.

Figura 54.



pondeu: E' porque os Guaycurús são os homens mais valentes da terra, e se fossem muitos todos os outros seriam seus escravos ou não existiriam mais.
Então o Guaycurú disse ainda a Deus: Vos

Curto Tupuambá pescando á flecha

A reputação de grandes atradores de flecha pertencia mais aos Tamoyos e Tupinambás do

Xilogravura In. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, Rio de Janeiro: Typografia de Pinheiro &Co., 1882, p.93.

ANEXO I. CRONOLOGIA – Félix Ferreira

FÉLIX FERREIRA (Rio de Janeiro, RJ, 1841- 1898).

Félix Ferreira foi escritor, jornalista, editor e historiador da arte.

Começa a atuar como escritor e jornalista ainda jovem.

Sabe-se que teve contato com vários artistas e escritores de sua época como Machado de Assis e José de Alencar a quem dedicou alguns artigos em jornais e revistas.

Dedicou-se à escrita de diversos assuntos.

Em 1863 publica a peça *O padre Mathias ou A voz da natureza: drama em quatro actos* (FERREIRA, Felix - *O padre Mathias ou A voz da natureza: drama em quatro actos*; [manuscrito] 1863. Acessível no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

Em 1867 publica a peça teatral *As Deusas do Balão: Comédia em um Ato* (FERREIRA, Félix *As Deusas do balão, comedia em um acto*, Rio de Janeiro : Typ. Industria Nacional de Cotrim & Campos, 1867).

Em 1873 publica a peça de Xavier de Montepin *Os Dramas do Adultério*.

Em 1876 lança o livro sobre o arquiteto Bethencourt da Silva, em edição ilustrada com fotografias. Félix Ferreira dedica também ao arquiteto, um capítulo intitulado *Perfil artístico: Bethencourt da Silva* no livro *Belas Artes: estudos e apreciações*.

Em 1879 escreve o romance *A Má Estrela*.

Como jornalista, tem-se o registro da participação de Félix Ferreira na revista *Cruzeiro do Brasil* (s/ref. bibl.); *Sciencia para o Povo* (RJ: 1880-1881); nos periódicos *Brazil Illustrado* (RJ: 1887-); *Imprensa Industrial* (s/ref. bibl.); *O Contemporâneo* (RJ: 1877-1878); *Correio Fluminense*; *Brazil Artistico* (RJ: 1857-); *Brazil* (RJ: 1883-); na folha ilustrada *O Guarany* (RJ: 1871-); no jornal *O Pays* (s/ ref. bibl.) e na *Revista Musical e de Belas Artes* (s/ref. bibl.); *O Binóculo* (1871); *O Pandokeu* (1860-1969); *A mãe de família* (1881); *O jornal do comércio*; *Archivo Contemporaneo* (1872).

A temática de seus artigos era variada, incluindo crônicas, arte, literatura arquitetura, história, fauna e flora brasileira.

Ainda sobre sua atuação como jornalista, em seu necrológio elaborado por Miranda Azevedo e publicado na *Revista do Instituto Historico e Geographico de São Paulo* (AZEVEDO, Miranda – “Necrológio de Felix Ferreira” – *Revista do Instituto Historico e Geographico de São Paulo* – vol.III; 1898; São Paulo.) aparece a informação de que Félix Ferreira foi assíduo colaborador de quase todas as revistas e jornais de sua época, “tendo sido mesmo fundador de algumas que tiveram vida efêmera, mas gloriosa; como a *idéia*”.

Segundo Miranda Azevedo, Ferreira dedicava-se a produção de poesias, várias publicadas nas “folhas da época” (AZEVEDO, 1898). O gênero epigrama também foi explorado pelo autor. Em colaboração com outro poeta e amigo, Ferreira de Nevos, chegou a publicar nesse gênero um volume de poesias, *Poesias inocentes por dois poetas ingênuos* (s/ ref. bibl.).

Sobre o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro além do livro *Belas Artes: Estudos e Apreciações* e dos vários artigos dedica muitos títulos a essa instituição.

Em 1876 publica *Do ensino profissional: Liceu Artes e Ofícios* (FERREIRA, Félix - *Do ensino profissional* - Rio de Janeiro, Imp. industrial, 1876.) que traz os estatutos da Sociedade Propagadora de Belas-Artes e o regulamento interno do Liceu de Artes e Ofícios.

Em 1881 cria a coleção *Biblioteca para Todos*, em que dedica dois títulos ao Liceu: *O Liceu de Arte e Ofícios e as Aulas de Desenho para o Sexo Feminino* e *A Imprensa e o Liceu de Artes e Ofícios*.

Ainda em 1881 Organiza a *Poliantéia Comemorativa da Inauguração das aulas para o Sexo Feminino do Liceu de Artes e Ofícios* (FERREIRA, Félix - *Liceu de Artes e Ofícios (Brj)- Polyanthea Comemorativa de Inauguração das Aulas para o Sexo Feminino*. Rio de Janeiro. 1881), junto com Guilherme Cândido Bellergerde e José Maria Velho da Silva (1811-1901). Trabalho que apresenta a opinião de mulheres e homens de letras a respeito da educação artística feminina.

Também nesse mesmo ano e sobre o assunto da educação feminina publica *A Educação da Mulher: Notas Coligidas de Vários Autores* (FERREIRA, Félix - *A educação da mulher, notas*

colligiadas de varios autores. Ed. commemorativa da inauguração das aulas para o sexo feminino no Lycêo de Artes e Officios - Rio de Janeiro, Typ. Haldebrandt, 1881).

Em 1882, aceita o convite do diretor do Liceu, Bethencourt da Silva, para fazer parte de uma comissão encarregada de promover os meios necessários à criação e manutenção de novas aulas para essa instituição. Nesse mesmo ano publica *Notas Bibliográficas: a Exposição de História do Brasil na Biblioteca Nacional* (FERREIRA, Félix - *A exposição de historia do Brazil / effectuada na Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro em dezembro de 1881; notas bibliographicas de Felix Ferreira*; Rio de Janeiro: s.l.], 1882.), uma coletânea de artigos de sua autoria publicados no jornal *Cruzeiro* onde descreve suas opiniões sobre a exposição de estampas ocorrida na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro em 1881.

Miranda Azevedo comenta que Félix Ferreira possuía grande interesse pelos estudos brasileiros e especialmente sobre a bibliografia nacional. “Muito jovem fora empregado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e ali formou seu gosto pelo estudo bibliográfico brasileiro.” (AZEVEDO, 1898).

Em 1869 realiza o *Ensaio de uma bibliografia Brasileira* que, embora fora alvo de negociações para a publicação estimuladas pelo editor B.L. Garnier, não chegou a ser publicado.

Em 1870, como editor, Félix Ferreira publica *Selecta dos Autores Classicos* (FERREIRA, Félix - *Selecta de Autores Classicos*- Rio de Janeiro, Serafim Jose Alves, 1870) que possui textos de Luís de Camões (1524-1580), Padre Antônio Vieira (1608-1697), Diogo Bernardes (1520-1605), Almeida Garret (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877).

Em 1872 publica uma edição ampliada e revisada de *Elementos de Gramática Portuguesa - Adaptados nas Escolas Regimentares do Exército*.

Em 1877 funda a empresa Félix Ferreira & Cia, dedicando-se então, à atividade de livreiro e editor.

Em 1879 edita as coletâneas *Noções da Vida Doméstica para Uso das Escolas Brasileiras do Sexo Feminino* (FERREIRA, Félix - *Noções da vida domestica, adaptadas, com accrescimos, do original Francez, á instrucção do sexo feminino nas escolas brasileiras* - Rio de Janeiro,

D. da Silva Junior; 1879) e *Noções da Vida Prática: Livro de Leitura para Escolas e de Conhecimentos para o Povo*.

Também em 1879 publica o *Guia do Estrangeiro no Rio de Janeiro*, com a localização e um breve histórico dos monumentos, igrejas, teatros e bibliotecas.

Em 1885, no mesmo ano da publicação do livro *Belas Artes: estudos e apreciações*, lança o livro *O Instituto Abilio: methodo, collegios e compendios, noticia e apreciações* (FERREIRA, Félix - *O Instituto Abilio: methodo, collegios e compendios, noticia e apreciações*- Rio de Janeiro: Typ. Moreira, 1885).

No ano seguinte, 1886, Publica *A Reforma da Biblioteca Fluminense: Considerações e Projetos de uma Sociedade Bibliográfica Brasileira*.

Publica em 1888 *A Província do Rio de Janeiro: Notícias para Emigrantes* (FERREIRA, Félix - *La provincia di Rio de Janeiro, notisie all ' emigrante, raccolte per deliberazione dell'eco* - Rio de Janeiro, H. Lombaerts e Comp. 1888) que apresenta informações geográficas e estatísticas.

Em 1899 é editada uma obra historiográfica de sua autoria sobre a Santa Casa da Misericórdia Fluminense e sua trajetória, do começo do século XVII até o fim do século XIX (FERREIRA, Félix- *Santa Casa de Misericórdia Fluminense Fundada no século XVI: Noticia histórica*- Rio de Janeiro 1899.).

Como escritor, seu trabalho mais conhecido no campo das artes visuais é o livro *Belas Artes: estudos e apreciações* (FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*, Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885) .

Sabe-se que alguns dos textos do livro *Belas Artes: estudos e apreciações* foram publicados em artigos de jornais. Como é o caso da primeira parte do livro que foi publicada em 1911 no periódico *Brazil Artístico*. O capítulo *Perfil Artístico: Bethencourt da Silva* possui um artigo publicado em 1876 no jornal *Imprensa Industrial* com título similar (FERREIRA, Félix. *Benthencourt da Silva. Perfil artístico* (Rio de Janeiro: *Imprensa Industrial*, 1876). O conteúdo do livro, como já comentado, foi explorado em muitos de seus artigos publicados nos vários jornais e revistas fluminenses da época.

ANEXO II- GLOSSÁRIO DE TÉCNICAS

Água- forte – Uma das técnicas que englobam as modalidades da gravura em metal. A técnica se baseia na ação corrosiva do ácido nítrico sobre uma chapa de metal, recoberta de verniz gorduroso, resistente à ação do ácido, sobre a qual foi traçado o desenho geralmente com uma ponta de metal.

Água-tinta - Uma das técnicas que englobam as modalidades da gravura em metal. A técnica consiste em cobrir a superfície da placa de metal com grãos de betume ou areia, de modo a permitir ao ácido, distribuído com pincel, corroer os espaços livres.

Bicromotipias - estampa ou impresso obtidas pelo processo Bicromia.

Bicromia- Processo de impressão no qual são utilizados dois clichês de autotipia com tintas diferentes em impressões sucessivas, superpostas ou não.

Calcografia – o nome genérico que, vindo do grego *khal kos* ou chalcos, significa “arte da gravura sobre o metal”, designando também estabelecimentos que imprimem, conservam ou vendem provas.

Cromotipia- processo de impressão a cores que utiliza uma matriz em relevo, tipográfica.

Estenográficas/ Estenografia - arte de escrever por abreviaturas, com a mesma rapidez com que se fala.

Estereotipia – Reprodução de composição tipográfica ou xilográfica em uma lâmina ou chapa metálica (clichê), o que se obtém pelo vazamento do metal derretido (chumbo, estanho e antimônio) sobre uma matriz devidamente preparada.

Fotografia - Processo ou arte de fixar numa chapa sensível, por meio da luz, a imagem dos objetos colocados diante de câmara escura dotada de um dispositivo óptico.

Fotogravura – Método fotográfico de gravar imagens sobre chapas de metal. Processo de gravação fotoquímica em relevo sobre metal (geralmente zinco ou cobre).

Guaches - técnica de pintar com cores opacas diluídas em água, ou misturadas a certos aglutinantes, como a goma e o mel.

Litografia - processo de impressão com matriz plana, baseado no fenômeno de repulsão entre as tintas graxas e a água e que utiliza uma pedra calcária apropriada denominada *pedra litográfica*.

Oleografia - Processo de reprodução de uma pintura a óleo, por meio de técnicas de gravura, num novo suporte que imite a tela. O processo de impressão mais utilizado para esse tipo de reprodução é o da litografia (cromolitografia). A reprodução é feita com tinta a óleo, lápis ou bastões gordurosos sobre pedra ou chapas planas, em prensa manual especial.

Ourivesaria - Arte de ourives; produção de artefatos de ouro e prata; oficina ou loja de ourives.

Platinotipia – processo de impressão fotográfica em chapas revestidas de sais de platina.

Talho-doce - Nome de um dos gêneros da gravura em metal, caracterizado pelo fato de que o desenho que se pretende imprimir é entalhado diretamente na chapa metálica, através de incisões feitas por pequenas ferramentas de aço, pontiagudas e de diferentes tamanhos - buril, ponta-seca, *berceau de roulette* e punção. Conhecido como o processo mais antigo da calcografia.

Tipógrafo / Tipografia – Arte de imprimir com tipos; conjunto de procedimentos artísticos e técnicos que abrangem as diversas etapas da produção gráfica (desde a criação dos caracteres até a impressão e acabamento), esp. no sistema de impressão direta com o uso de matriz em relevo; imprensa.

Xilografia - produção de gravura cuja matriz é a madeira; o processo de gravação dá-se pela criação de incisões na madeira. Existem dois tipos de xilogravura: a xilogravura de fio e a xilografia de topo que se distinguem pelo modo como o tronco é cortado. Na xilogravura de fio o tronco é cortado no sentido do crescimento, longitudinal; na xilografia de topo, o tronco é cortado no sentido transversal ao tronco.

FONTE:

MASINI, Lara Vinca in. ARGAN, Giulio Carlo – *História da Arte Italiana 3 – De Michelangelo ao Futurismo* [Glossário de termos e das técnicas] Cosac&Naify, São Paulo, 2003.

COSTELLA, Antonio F. *Introdução a gravura e história da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

BUTI, Marco (org.), LETYCIA, Anna (org.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra. Introdução à bibliologia brasileira. A imagem gravada*. São Paulo: Edusp, 1994.

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: www.itaucultural.org.br/enciclopedia/. Acessado em 24/06/2010.

ANEXO III - BRAZIL ILLUSTRADO: ARCHIVO DE CONHECIMENTOS UTEIS²⁵³

*Editorial*²⁵⁴

O *Brazil Illustrado*, que ora aparece à luz da publicidade, é mais do que uma simples tentativa literária também o resultado de perseverantes esforços e da unificação de dois pensamentos que há muito, cada um na sua esfera de ação, lutam por uma idéia, a qual nem por modesta, mínima mesma à primeira vista, deixa de ser muito útil.

Há quinze anos, quando pela primeira vez e pelo *Jornal do Commercio* procurei atrair a atenção dos filantropos e do Estado para um estabelecimento da maior benevolência pública, que até então lutava com as mais sérias dificuldades e por vezes estivera a ponto de desaparecer, o Liceu de Artes e Ofícios, no intuito de desenvolver e completar tão proveitoso estabelecimento, lembrei a criação de algumas oficinas, como preceituam os estatutos fundamentais, e entre outras, procurei tornar patente como seria de grande vantagem uma aula de gravura em madeira, demonstrando o quanto deste ramo artístico depende o progresso da instrução popular.

Desde então, sempre que se me oferecia ensejo, voltava ao assunto tentando mesmo mais de uma vez levar a efeito uma publicação que auxiliasse essa propaganda. Infelizmente faltou-me também sempre o principal elemento, os gravadores. Por diminutos em números, não podiam eles auxiliar-me eficazmente, porquanto se tornava necessário um concurso quase cotidiano, e por serem poucos, seria por demais oneroso.

Em 1882 tive o prazer de ver o Sr. Conselheiro Rodolfo E. de Souza Dantas, como ministro do Império, decretar a criação de uma cadeira de xilografia, mas em vez de ser no Liceu, como eu sempre pedira pela imprensa e com verba especial para mantê-la com a maior largueza, Vossa Excelência colocou-a na Academia de Belas Artes, em substituição à de gravura em medalhas que ali caíra em desuso.

Externei, e por mais de uma vez, a minha opinião desfavorável a essa idéia e, previ desde logo o que de fato veio a suceder; desde que a nova cadeira era posta no mesmo nível

²⁵³ Transcrição de alguns artigos do periódico *Brazil Illustrado: archivo de conocimientos uteis* – Rio de Janeiro, 1887.

²⁵⁴ FERREIRA, Félix. “Brazil Illustrado” – (apresentação do periódico. Nesse texto o autor escreve sobre o ensino e o uso da xilogravura no Rio de Janeiro). *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.1, p. 1.

dos mesquinhos honorários das antigas, tornava-se impossível mandar contratar no estrangeiro um professor no caso de fundar uma escola de gravura, e no país ninguém por certo satisfaria todas as condições de um bom concurso, foi justamente o que se deu.

A cadeira ficou vaga até agora, sendo afinal suprimida ou antes substituída por uma outra de perspectiva aérea e teoria das sombras.

Não cabe nos estreitos limites deste artigo, nem é esta ocasião oportuna para entrar em considerações a respeito, mas de espaço e ao seu tempo o farei no interesse dessa mesma propaganda.

Enquanto por um lado e por tais meios eu procurava despertar entre nós o gosto por uma arte tão simples quão útil, e que tão bela quão vantajosa a carreira oferece à mocidade inteligente; por outro lado o Sr. Manoel Pinheiro trabalhava mais prática e eficazmente em favor da nobre causa.

Há muitos anos que este laborioso, inteligente industrial, dirigindo seu bem montado estabelecimento de artes gráficas, applicava-se ao estudo da xilografia, gravando letras e emblemas, já ensaiando processos de impressão e reprodução de *clichês*; e como em tais casos foi-se realizando em suas mãos o belo aforismo mongólico, com o tempo e paciência a folha de amoreira transformou-se em *. O amador fez-se artista tão consumado quanto pode ser quem na sua própria vocação tem o único mestre. E o que nos primeiros períodos não passava de mero passatempo, tornou-se um amor predominante e em tais extremos que o levou não só a introduzir em seu estabelecimento oficinas complementares de estereotipia e galvanoplastia, como a mandar à Paris um de seus filhos, o Sr. Alfredo Pinheiro, expressamente estudar e aperfeiçoar-se na arte xilográfica.

Como aquele operário de Cromarty, de que nos fala Smilles, que depois de juntar espécime por espécime colhidos inconscientemente nas pedreiras em que trabalhava, formou a sua primeira coleção, e guiado pelo que lhe ensinava os livros, seu auxílio de mestres, chegou a ser o célebre geólogo Hugh Miller, assim o Sr. Pinheiro, applicando-se ao desenho e à gravura, foi dia por dia acumulando elementos gráficos com os quais ora estréia esta publicação.

A seu exemplo outros foram se applicando, quase que pelos mesmos processos intuitivos, e pouco a pouco, assim se formou o pequeno núcleo de xilógrafos que já tem permitido a publicação de algumas obras ilustradas, senão com a máxima perfeição, pelo

menos de forma a satisfazer os menos exigentes; principalmente em relação aos trabalhos técnicos e didáticos. Alguma coisa pois já existe, o que cumpre congregar essas pequenas forças, e no próprio interesse desses poucos encetar a propaganda pela imprensa: eis o principal objetivo desta publicação.

Compreende-se à vista do exposto, que não se trata de um periódico de grande formato, de aparatosas gravuras e aprimorados artigos, mas sim de uma pequena revista ilustrada, assunto por assunto, feita com o concurso de todos, escritores e artistas, que levados pela mesma boa vontade que anima os dignos editores, nos queiram auxiliar nesta benemérita empresa.

É um periódico de propaganda e conseqüentemente tem por fim desenvolver quanto lhe caiba em posses, o gosto pela gravura e pelo desenho; assim pois franqueando as suas colunas aos trabalhos literários, o *Brazil Illustrado* incita e espera merecer, de amadores e de artistas, igual colaboração gráfica, à semelhança do que se pratica em outros países, como por exemplo Portugal, onde senhoras e cavalheiros da mais alta distinção esmaltam de primores as páginas de publicações congêneres desta.

Não é um periódico literário este, na mais restrita acepção do vocábulo, mas como bem diz o subtítulo, um modesto arquivo de conhecimentos úteis, isto é, consagrado à boa lição de tudo quanto pode instruir recreando, especialmente em relação às coisas pátrias, à história, geografia, usos, costumes, flora, fauna, paisagem e obras de arte do Brasil, como esboça este primeiro número.

Intencionam seus editores dar esta publicação, por enquanto, duas vezes por mês, procurando sempre ser em dia certo, mas em todo caso publicando 24 números em um ano; tempo pelo qual tomam o compromisso e o cumprirão com a seriedade que de há muito estão acostumados a servir o público.

Estabelecida há 35 anos e possuindo um dos mais completos estabelecimentos gráficos do país, nenhuma casa por certo se acha entre nós em melhores condições de empreender e levar por diante uma publicação desta ordem; e por conseguinte nos casos de desempenhar-se honrosamente de seus compromissos. Oxalá o público, sempre generoso para os cometimentos nobres, anime e proteja este tentame, que muito poderá vir a fazer a bem da instrução do povo e aperfeiçoamento das artes gráficas, senão também das belas artes nas suas mais elevadas manifestações.

Convidado e conjuntamente o meu amigo Dr. Pires d'Almeida, para dirigir de acordo com os ilustradores Pinheiro pai e filho, esta publicação aceitei o gracioso encargo menos certo da minha competência que da boa vontade com que dedicarei à modesta empresa meus limitados conhecimentos literários e sentimentos artísticos.

Félix Ferreira.

*A Marinha do Sr. Rouéde*²⁵⁵

A Marinha que damos neste número representa a entrada da Barra do Rio de Janeiro e foi expressamente desenhada pelo Sr. Rouéde para o nosso jornal; é pois este talentoso artista o primeiro a aceitar o nosso convite, vindo graciosamente auxiliar-nos nesta empresa verdadeiramente artística e literária.

É inspiração de momento e não um estudo continuado do assunto, mas quanto basta para pôr em evidência a não vulgar intuição artística do nosso distinto colaborador. O Sr. Rouéde efetivamente é dotado de extraordinária vocação para a arte e possui o que os antigos chamavam de - *o fogo sagrado*.

Não queremos com isto dizer que o autor da Marinha, que orna este nosso primeiro número, seja um mestre na acepção do vocábulo; não por certo, faltam-lhe ainda muito para lá chegar, mas há de chegar e com grande brilhantismo.

A gravura interpreta fielmente o desenho, e neste há belezas que se descobrem à primeira vista. O *chaveco* que de velas enfanadas parece desafiar as iras do mar alto, está bem talhado e os dois tripulantes são perfeitos tipos dos negros que, em larga escala, foram outrora empregados na nossa navegação costeira, e que com a extinção do elemento servil vão desaparecendo.

Em geral o negro é avesso às lides do mar, e só forçado pelo cativo, a elas se entregava; por isso à proporção que vai se libertando acolhe-se à terra que é o seu elemento único, dali o despovoamento dos pretos, que ora se nota na pequena navegação. O desenho do Sr. Rouéde fica aqui pois arquivado como um apontamento para a história de nossos usos e costumes; e poderá servir no futuro para dar a ideia do sistema de transporte da pequena lavoura por via marítima, que ainda atualmente empregamos, mas que tende a desaparecer breve.

F.F.

²⁵⁵ FERREIRA, Félix. "A marinha do sr. Rouède". *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 1, p.7.

*José de Alencar*²⁵⁶

Cabe à Província do Ceará a honra de haver dado o berço à glória mais esplendente da nossa literatura. José Martiniano de Alencar ali nasceu em 1º de março de 1829, e formou-se na faculdade de Olinda em 1851, começando nesta mesma cidade a sua vida pública.

Advogado distinto, lente do direito mercantil do Instituto Comercial, deputado geral em várias legislaturas, consultor do ministério da justiça e mais tarde ministro da mesma pasta, antes de tudo isso atirara-se às lides jornalísticas; o *Correio Mercantil*, esse belo florão do jornalismo fluminense, de 1853 a 1855 publicou artigos seus sobre a reforma hipotecária e outros assuntos de igual transcendência, e de Setembro de 1854 a Junho do ano seguinte a revista semanal, em folhetins aos quais deram o título – *ao correr da Penna*.

Foi sob esta rubrica que quase se pode dizer, estreou esse talento literário, que bem depressa teria de impor-se à administração pública.

Três folhetins escreveu ele seguidamente no *Jornal do Commercio*, três primores, dentre os quais se destaca, como gema de precioso fulgor, o que se refere ao comovente sermão do grande Mont'Alverne, quando, depois de longa ausência do púlpito por motivo de cegueira, para satisfazer o desejo que tinha S.M.o Imperador de ouvi-lo sequer uma vez, volveu ao teatro de suas glórias, cercado já da bandeira da imortalidade. Da redação do *Correio Mercantil* passou-se José de Alencar para a do *Diario do Rio de Janeiro*, que foi o campo das suas mais pujantes lides e da conquista mais ampla de seus louros jornalísticos.

Além de artigos de fundo, nos quais aventou e discutiu as mais importantes questões políticas e administrativas, escreveu também uma nova série de folhetins de bom apreço, o seu mimoso romancete *Cinco Minutos*, seguido logo de seu admirável *Guarany*, e antes a famosa crítica da *Confederação dos Tamoyos*.

Como era natural, essa crítica levantou grande celeuma no nosso Olimpo literário; os semideuses levantaram-se a uma, irados, para trucidar o ousado que tentava derrocá-los das alturas a que mutuamente se haviam alcançado; o Olimpo, porém, ruiu por terra, e o ousado, sagrando-se por suas próprias mãos, elevou-se acima dos semideuses.

²⁵⁶ FERREIRA, Félix. “José de Alencar”. *Brazil Illustrated*. Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p. 33.

O primeiro romancete que saiu da sua pena, *Cinco Minutos*, foi um idílio admirável de sentimento e de naturalidade; foi como o primeiro botão de uma roseira da mais rara espécie, que se abre ainda mal conformado mas já com pétalas de suavíssimo olor.

Sustentando a publicação da *Viuvinha*, que se seguira a do *Cinco Minutos*, o romancista levantou mais forte voo, e como a águia já possante foi com as asas, no dizer do poeta, roçar o semblante do Sol.

Com a aparição do *Guarany* surgiu a escola nacional aplicada ao romance. A feição característica não está tanto nas cenas do indigenismo ²⁵⁷, na linguagem um tanto artificiosa de Pery, nas lutas do selvagem com os portugueses, como no colorido do estilo, no amaneirado mesmo embora menos correto, e sobretudo no descritivo, que é a pedra de toque de seu fulgurante diadema.

Um escritor e um artista fundaram, no campo das artes e das letras, a escola brasileira; duas obras imortais são pedras angulares do edifício que com o revestimento ganhará o cunho de verdadeiramente nacional: o *Guarany* de José de Alencar e a *Primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles, a despeito de seus detratores, são dois monumentos imperecíveis das nossas letras e artes.

Na *Primeira Missa* tudo é novo: a natureza, os indígenas, o altar, o colorido, os agrupamentos, tudo enfim é original. No *Guarany* também a linguagem que é o colorido; o descritivo que é a natureza; os homens, as coisas, o seu modo de estar e de sentir, tudo também é fora dos moldes comuns.

Em que pese aos que negam a existência da *Literatura Brasileira*, o *Guarany* não é, não pode pertencer à literatura portuguesa; nesse mesmo descuido da forma com que uns tantos críticos pretendem abater a bela obra de arte, nisso mesmo está o *brasileiríssimo*, que é o *Cachet* das produções de Alencar. Se o *Guarany* fosse escrito no estilo cerrado e puro de um Herculano, seria uma obra prima, não o duvidamos, mas nunca brasileira; aí está a *Virgem Guaraciaba* de Pinheiro Chagas, escrita na intenção de doutrinar Alencar, que é de todo ponto inaceitável como romance brasileiro.

Transportada a ação para Portugal, mudados os elementos constitutivos, ainda mesmo escrito por Alencar, o *Guarany* daria um produto muito diverso. Demais, onde iria Portugal emoldurar em seu solo essa primorosa paisagem do Paquequer? Como vesti-la da nossa

²⁵⁷ indianismo

secular vegetação, e animá-la com o viver livre e aventureiro dos nossos íncolas ou bandeirantes?

A influência do *meio* faz-se sentir poderosamente sob os trópicos; os povoadores do Brasil, brancos e negros, modificaram-se extraordinariamente, e, conquanto apenas a raça portuguesa roçasse muito de leve pela indígena, ainda assim tanto bastou para que no lar do civilizado penetrasse certos usos do selvagem. Esta assimilação, por muito diminuta que parece à primeira vista, nem por isso deixou de atuar na formação de nossa nacionalidade.

José de Alencar, filho já de brasileiros, não procurava furtar-se à influência do seu *meio*, mas antes nisso como que fazia certo timbre, não lhe eram desconhecidos os clássicos, mas não procurava imitá-los como ao inverso fazem outros escritores nossos, que por exagero, parecendo tocar as raias do classismo, tornam a linguagem artificiosa e árida. Desde que lhe roubam a naturalidade, que presume a espontaneidade, a língua portuguesa perde todo o seu viço e colorido.

Ao *Guarany* sucedeu as *Minas de Prata*, crônica fidelíssima dos tempos coloniais. Menos conhecido do que aliás é merecedor, este trabalho firmou a reputação de José de Alencar como cronista romântico.

Dois livros aparecem sucessivamente, e sob iniciais de G.M., que revelam uma face inteiramente nova do ilustre cearense, dois estudos psicológicos, tão admiráveis pelo lado anatômico como pelo sociológico do *meio* em que desenvolve a ação. *Luciola* e *Diva* são dois modelos no gênero.

Enquanto assim caminha o romancista; como Protheo, o talento e a imaginação de Alencar brilhando à luz da rampa, cobrem-se de louros, produzindo o *Demonio Familiar*, *As asas de um anjo*, *Mãe*, *Verso e reverso*. O primeiro é uma comédia de um aticismo²⁵⁸ parisiense.

No meio desse produzir admirável, a política, minotauro voraz e insaciável, lança-o no vórtice medonho, onde os partidos, à semelhança de Saturno, devoram os próprios filhos; o jornalista, o romancista, o dramaturgo e o poeta, enfim, transmudam-se em uma entidade esfíngica que se chama – estadista. José de Alencar passa a ser ministro da justiça e da guarda nacional!

²⁵⁸ Elegância e sobriedade de linguagem

O eclipse obumbrou por momentos o astro radiante e belo; mas breve, irrompendo dentre a pesada caligem, eleva-se de novo ao nadir e vai caminho da glória.

Uma vez retirado da *alta política* ativa, depois de tragar o amargo que sempre deixa o contato dessa ambicionada taça que se chama, poder, o homem de letras, volve ao remanso do gabinete de trabalho, o poeta evoca a musa fugitiva, e em pouco surge o *Gaúcho*, talhado por moldes homéricos; extravagante, porém belo, fabuloso mas épico.

Antes de ser seqüestrado pela política escrevera Alencar a *Iracema*, mimo de estilo poético, imaginoso, sem rival enfim no nosso idioma.

Depois do *Gaúcho* apareceu o *Tronco de Ipê*, fluente narrativa coparticipante da vida da corte e do campo, drama íntimo e singelo em que o adorável tipo de Alice fulge como uma estrela em céu de primavera. A este seguiram-se os *Sonhos de ouro* não menos belo e atraente, tanto pelo fundo como pela forma.

Se o *Til*, trabalho de encomenda, sombreia por momentos o astro, é para logo vê-lo reaparecer com dobrado fulgor; o perfil correto da *Senhora*, juntando-se aos de *Luciola* e *Diva*, formam os três um grupo digno de um Phidias.

Infatigável e fecunda, a imaginação de Alencar não queria repouso; apenas de quando em quando descia o olhar dos altos horizontes ao floridos vergéis. Como os grandes artistas, enquanto descansam esboçam, assim Alencar quando depunha o pincel do pintor histórico era para tomar o *crayon* do paisagista.

Nos intervalos de suas produções de maior fôlego dava a *Pata da Gazela*, o *Garatuja*, a *Ernida da Gloria*, a *Alma de Lazaro* e a *Encarnação*, florinhas mimosas, variegadas e louças, como essas humildes e perfumadas que vestem as nossas campinas.

Ubirajara enrique a sua coleção de narrativas indígenas, enquanto que a *Guerra dos Mascates*, colocada entre o *Guarany* e as *Minas de Prata* fixa as normas de nosso romance histórico.

Sobre ser escritor literário tão fecundo, foi também abalisado jurisconsulto; como consultor dos negócios da justiça escreveu numerosos pareceres, que se fossem publicados dariam bem para seis grossos volumes.

José de Alencar foi sem contestação um dos talentos mais úteis à pátria, por isso mesmo é que também menos pesou sobre ela. Trabalhador incansável, modesto e econômico,

tirava da sua profissão de advogado o preciso à família, juntando as demasias para formar o pecúlio que legou aos filhos.

A sua vida, que pública quer particular, é um belo exemplo que pode ser apontado. A individualidade moral é tão digna de admiração e respeito como a sua individualidade literária.

Os últimos anos de sua existência foi uma luta perene entre o espírito e a matéria; o débil invólucro a muito custo podia conter tão grande espírito. Só a esforços de sua vontade tenaz, que o levou a peregrinar desde os sertões do berço natal até Paris, conseguir disputar à morte o último alento até de todo cair exausto como um combate em pleno campo de luta.

Trabalhou quase até a hora extrema.

Um mês antes de se lhe agravarem os padecimentos, entregando-me o primeiro canto dos quatro que deixou compostos dos *Filhos de Tupã*, para dá-lo aos prelos, disse-me: “quero publicá-lo para presentear a alguns amigos, e, para não perder de todo o que está feito. Vai assim mesmo; daí quem sabe, talvez que com a revisão das provas me volte a inspiração para acabar o poema.”

A morte surpreendeu-o revendo essas provas!

Félix Ferreira.

*Bellas Artes: Marinha de Castagneto*²⁵⁹

A Marinha que damos hoje entre nossas gravuras é do Sr. Castagneto, um gentil artista que por este modo veio graciosamente em nosso auxílio enriquecendo as páginas do *Brazil Illustrado* com um dos seus inspirados *croquis*.

O Sr. Castagneto é um pintor e muito talento; estudioso e trabalhador como é, tem diante de si um esplendido futuro.

Se a marinha que damos hoje é digna de aplauso pela *franqueza* com que está desenhada, mais o são ainda suas paisagens e pinturas de gênero que por vezes tem exposto ao público. Mais tarde contamos dar aos nossos assinantes um desses trabalhos em que tanto se distingue o Sr. Castagneto pela verdade com que reproduz o que tão adestramente sabe ver.

²⁵⁹ FERREIRA, Félix. “Belas Artes: Marinha de Castagneto”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 4, p.52-58.

*Marinha de Rouède*²⁶⁰

Damos à estampa mais uma marinha do nosso simpático colaborador Emilio Rouède, a quem devemos o mais gracioso auxilio prestado às páginas desta Revista.

A nova composição do distinto pintor representa a *Secca*, se tal nome que, na terminologia náutica, se dá ao desdobramento dos panos depois dos fortes aguaceiros.

O céu conserva o tom plúmbeo da tempestade passada, porém, no horizonte, as nuvens vão-se dispersando devagar, e o clarão da bonança começa a ferir tranquilamente as primeiras vagas que, pouco e pouco, balouçando- se indolentes, retomam a serenidade perdida. Ao mormaço do sol, que se anuncia, a maruja abre os panos, como se desdobrasse velas em sinal de triunfo.

Tal é o momento que o artista nos apresenta.

A gravura corresponde brilhantemente ao trabalho do pintor. Está fidelíssima, pois é burilada pelo Sr. Alfredo Pinheiro, o único xilógrafo de mérito que atualmente possui o país. Já que falamos no Sr. Alfredo Pinheiro seja-nos permitido dizer mais duas palavras:

Temos ouvido, por diversas vezes, opiniões injustas a respeito dos nossos xilógrafos, sem que, pelo menos, abram exceções.

Julga-se, em geral, que os defeitos do desenho e a má impressão das gravuras dependem exclusivamente dos xilógrafos, quando na realidade nenhuma parte os tem nessas suas questões tão diferentes entre si.

Bata ter um pequeno conhecimento de gravura para se verificar de onde parte o erro. Pelo modo de conduzir o buril, isto é, de dar o tom, poder-se-á fazer juízo justo do mérito do gravador.

Por esse lado o Sr. Pinheiro satisfaz a todas as exigências da arte; mas nos faltam desenhistas especiais deste gênero. É aí que se funda toda a questão, e é também por este motivo que, apesar de todos os esforços por nós empregados para darmos excelentes gravuras, ainda não conseguimos dá-las nítidas e perfeitas como as gravuras francesas e alemães. No entanto, nos resta uma consolação: temos conseguido muito, relativamente às nossas forças, e teremos persistência para conseguir mais.

²⁶⁰ “Bellas Artes: marinha de Rouède”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 3, p. 71.

ANEXO IV - Transcrição de trechos do livro *Polyantheia Commemorativa da Inauguração das Aulas para o Sexo Feminino do Imperial Lycêo de Artes de Offícios – Rio de Janeiro, 1881.*

INTRODUÇÃO

Foi-nos cometida a organização desta coletânea. Aceito por obediência o encargo, aliás, com muita honra, dirigimo-nos imediatamente aos mais distintos homens de letras da nossa sociedade. Nas cartas que lhes endereçamos fizemos ressaltar a conveniência de não exceder de vinte linhas impressas cada um dos escritos destinados a esta POLIANTÉA; aparecem, entretanto, alguns de maior extensão; mas quem os ler, conosco seguramente dirá: *feliz culpa!*

Do generoso acolhimento que encontramos dão eloqüente testemunho as notáveis produções que esmaltam estas páginas.

Às excelentíssimas senhoras e aos ilustres cavalheiros que formarão com as irradiações do talento e do saber a zona luminosa, que neste dia circundará o Liceu de Artes e Offícios, devemos uma explicação: dá-la-emos em breves palavras: Pela data do recebimento e pelas exigências da composição tipográfica, na qual se observou o plano de entremear prosa e verso, foi determinada a ordem na inserção dos trabalhos que esta POLIANTÉA entesoura.

Nem nos abalancaríamos a fazer seleções no que era seletto, nem ousaríamos manifestar preferências, pelo menos descabidas, com relação a escritores cuja confraternidade literária é para nós motivo de ufania.

Guilherme Bellegarde

Félix Ferreira

Dr. J. M. Velho da Silva Junior.

SANGUE NOVO²⁶¹

Das artes liberais os prélios e as conquistas
São do século que passa, o glorioso afan;
na pacífica luta – heróis são os artistas,
que buscam do porvir a esplendida manhã.

A indústria é a alavanca – a ciência braço ingente
que mede, que contorna o giro universal;
da oficina o trabalho é a força onipotente
que eleva, que engrandece a esfera social.

Por toda a parte brada a voz da inteligência
À mocidade audaz: - caminhar! Caminhar!
Mas, aqui o vigor rasteja na indigência,
a indústria jaz inerte, as artes sem altar.

Num século de luz atrasado um povo!
No mundo de Colombo – exausta uma nação!
Combata-se a anemia – Injete sangue novo
O exemplo que vai dar a *Nova legião*.
Félix Ferreira.

²⁶¹ Poema de autoria de Félix Ferreira escrito para compor o livro, *Polyanthea Comemorativa de Inauguração das Aulas do Sexo Feminino*.

NOTÍCIA HISTÓRICA²⁶²

Trinta e três anos de existência conta a Sociedade Propagadora das Belas Artes e Liceu de Artes e Ofícios, a sua mais bela e perdurável obra. Quando nenhum outro título tivesse, como aliás o tem, bastar-lhe-ia esse para que uma tal associação se julgasse com direito à gratidão pública. É preciso remontarmo-nos há trinta anos passados, lançar os olhos para os homens e as coisas de então, para bem avaliar e compreender o serviço relevante que prestaram ao país: a Sociedade instituindo o Liceu, e o arquiteto Bethencourt da Silva constituindo a sociedade.

Bruxuleavam apenas os nascentes clarões da instrução do povo, iniciavam-se timidamente os primeiros passos da grande indústria, e como a maior das conquistas civilizadoras se reputava à extinção do odioso tráfico africano, arrancando-se não havia um lustro passado os últimos infelizes às mãos dos insaciáveis mercadores de carne humana, quando, ainda em plena juventude, aquele artista concebeu a idéia de fundar uma associação destinada à propagação das belas artes pelas classes operárias. Antes dele, apenas outro artista não menos ilustre, Porto Alegre, tentara mas não conseguira prover pela municipalidade uma escola teórico prática de artes aplicadas.

Conquanto a reforma de 17 de Fevereiro de 1854, devida ao espírito elevado do Visconde de Bom Retiro, houvesse dado uma face inteiramente nova à instrução do povo, de lado fora posto não só os primórdios artísticos imprescindíveis ao complemento dessa instrução como esquecido inteiramente o ensino aos adultos, cujo número de analfabetos era tão extraordinário nas classes operárias desta capital. Não cogitara o ilustre reformador, de aulas noturnas, e, que eu saiba, não haviam sido até então ensaiadas no país; no entanto, era delas que dependia em boa parte o nosso progresso artístico industrial.

O operário que não sabe ler não é um operário é uma máquina, e máquina de primitivos moldes se não tem a menor noção de belas artes.

Os chamados ofícios – os mais vulgares, como os de alfaiate, sapateiro, marceneiro, carpinteiro, pedreiro, canteiro, ferreiro e pintor de casas, eram quase os únicos que exerciam os brasileiros, promiscuamente livres e escravos, trabalhando estes ao lado daqueles, prática já

²⁶² Texto de Félix Ferreira presente no livro, *Polyanthea Comemorativa de Inauguração das Aulas do Sexo Feminino*.

há muitos anos condenada pelo primeiro economista brasileiro na ordem cronológica, o ilustre Visconde de Cayrú, e que muito contribuía para a repugnância que os naturais do país sentiam pelas profissões mecânicas. Os mestres, na maior parte de nacionalidade portuguesa e alguns libertos, eram, em conhecimentos literários e artísticos, tão ignorantes como os operários.

Que produção esperar de tais produtores? – Os mais imperfeitos e desgraciosos, como bem o atestam os móveis e casas que a cada passo ainda se oferecem aos olhos do observador. Fácil é de comparar nas construções prediais a diferença, já não direi da concepção mas da execução, que vai entre o que nesse gênero se faz atualmente e que se fazia há um quarto do século passado.

A constituição da Sociedade Propagadora das Belas Artes, em uma época de tanto atraso artístico industrial, e quando por tal atraso, na autorizada opinião de Porto Alegre, não pudera o Brasil comparecer à Exposição Universal de Londres de 1850, era um grande passo dado para o progresso. Os seus estatutos equivalem para a nossa embrionária indústria, o que para o renascimento das artes na Itália equivaleu a fórmula da nomeação de Arnolfo di Lapo para arquiteto restaurador da bela catedral de Florença.

Ao instituir-se a Sociedade Propagadora, com a inscrição de 99 sócios, no dia 23 de Novembro de 1856, apresentou o fundador os estatutos que foram subsequenteiramente aprovados, e ainda vigentes, nos quais em um dos seus artigos estabeleceu este programa:

1º Fundar e conservar um Liceu de Artes e Ofícios, em que proporcionasse a todos os indivíduos, nacionais e estrangeiros, o estudo das belas artes, não só como especialidade, mas também como aplicação necessária aos ofícios e indústrias, explicando-se os princípios científicos em que elas se embasam.

2º Publicar regularmente uma revista artística, a que adicionassem estampas originais ou cópias dos melhores trabalhos dos artistas neste império.

3º Criar uma biblioteca, especialmente artística, à disposição de quem quisesse consultar, pela forma que fosse determinada em regulamento interno.

4º Fazer sessões públicas, em que se lessem escritos sobre artes e indústrias e que se expusessem trabalhos dos alunos do Liceu e outros quaisquer artefatos artísticos e industriais.

5º Organizar exposições de belas artes e de artes industriais, com o fim de excitar o gosto público.

Não faltou, é verdade, então, como não faltaria hoje, apesar de mais de um quarto de século de adiantamento, quem duvidasse da permanência de uma associação de tal ordem e muito mais da realização do seu programa, grande não foi é certo o número dos que abraçaram a idéia com profunda fé, mas em compensação os poucos valiam muito pela dedicação e entusiasmo, e muito mais ainda o prestígio que lhes deu o eminente estadista Euzébio de Queiroz, aceitando a presidência da sociedade que por unanimidade lhe fora oferecida.

Quem conhece o valor moral e a consideração que gozava aquele ilustre brasileiro, pode bem avaliar a importância que desde logo adquiriu a Sociedade Propagadora das Belas Artes, pois não aceitariam a sua presidência espírito tão adiantado, não a colocaria sob a égide de seu grande prestígio parainfo tão egrégio, se a nascente instituição não fosse uma idéia nobre e digna.

A inauguração solene da sociedade, a 20 de Janeiro de 1857, foi uma festa esplêndida, um jogo floral de poetas, artistas e amadores, em que se casaram os devaneios da poesia e os reptos de eloquência à doçura do canto e as harmonias da música. Extraordinário concurso das pessoas mais distintas encheu de brilho o festival, que da imprensa mereceu os maiores elogios.

A 25 de Março do mesmo ano de 1857, saiu à luz da publicidade o primeiro número do *Brazil Artístico*, jornal da Sociedade Propagadora, que pouco tempo durou já pela carência de escritores especialistas, já pelo atraso das artes gráficas que no tocante à impressão deixava ainda muito a desejar.

A 9 de Janeiro de 1858 a Sociedade Propagadora das Belas Artes inaugurou, nas salas inacabadas do consistório da matriz do Sacramento, o Liceu de Artes e Ofícios; mas que regularmente só começaram regularmente dois meses depois.

De um livro que há quatorze anos foi publicado reunindo os artigos esparsos que escrevi a respeito do ensino profissional do Liceu, em 1869, seja-lhe permitido aqui repetir o seguinte:

O aparecimento de uma escola noturna de belas artes, com professores gratuitos, pareceu a muitos tão fora de propósito, que não só puseram em dúvida a eficácia de tal meio de ensino, como a duração da sua existência. E na verdade, em um país onde as idéias mais úteis não se realizam por falta de perseverança, e cujo povo prima pela inconstância, a criação

de uma escola desta natureza não era para melhores agouros; felizmente, falhando desta vez o horóscopo fatídico, o Liceu conseguiu não só vingar como até ir adiante incitando em outros novos cometimentos.

O Liceu de Artes e Ofícios não foi naquela época, compreendido por muitas pessoas, já não diremos ignorantes, mas até mesmo ilustradas. Uns julgavam ver em tão benemérito estabelecimento um inofensivo grêmio destinado a proporcionar algumas horas de mero passatempo aos curiosos, e outros pensavam ser aquela escola um simples êmulo, arremedo da Academia das Belas Artes.

O Liceu de Artes e Ofícios não é um estabelecimento de passatempo ou de artes meramente recreativas, nem tão pouco uma cópia da Academia das Belas Artes. Há entre uma e outra instituição grande diferença que cumpre estabelecer, para que se possa, discriminando esta daquela, aquilatar o valor intrínseco ao Liceu, de cujo progresso depende mesmo, mesmo em grande parte, do florescimento da Academia.

A Academia das Belas Artes é a escola superior do estudo da arte levada ao seu maior grau de perfeição, à supremacia das faculdades do entendimento como essência e como fim.

A pintura, a arquitetura e a estatuária ali, são ensinadas, desde os seus mais simples rudimentos até as mais prescindíveis regras da filosofia do belo, desde o mais insignificante traço até o mais aprimorado labor.

O aprendizado da arte não é ali feito tão somente para exercício de uma profissão honesta e asseada, mas especialmente para o desempenho de um sacerdócio augusto e grandioso. Não basta, por isso, àqueles que se dedicam ao seu cultivo, habitualidade e boa vontade, é necessário ter talento, espírito elevado e sobre tudo vocação decidida.

O Liceu de Artes e Ofícios, ao contrário, é uma escola rudimentar das artes aplicadas às diferentes ramificações da indústria fabril e manufatureira, ao trabalho indispensável à existência da sociedade civilizada.

A aritmética, a álgebra, a geometria, a química, a física, o desenho da figura, o de ornatos e o de maquinas, são ali ensinados com aplicação aos ofícios e às profissões industriais.

A aprendizagem das belas artes não ali feita para o exercício da mesma arte propriamente dita, mas para o aperfeiçoamento dos ofícios de carpinteiro, pedreiro, canteiro,

torneiro, ourives, estucador, marceneiro, etc., e das indústrias fabris de tapeçaria, louça, armas, papéis pintados etc.

Da Academia de Belas Artes saem os arquitetos dos edifícios monumentais, os pintores de painéis e os estatuários. Do Liceu de Artes e Ofícios saem os construtores navais e urbanos, os mestre carpinteiros e pedreiros, os desenhistas de fábricas, pintores de louça, gravadores em madeira, os fundidores e os modeladores em gesso, bronze e ferro.

A Academia das Belas Artes é a alta escola da aristocracia do talento; o Liceu de Artes e Ofícios é a útil oficina das inteligências modestas.

Discípulos da Academia foram: Ingres, o pintor; Christovão Wren, o arquiteto; Patrick, o estatuário, o estatuário; aprendizes do Liceu foram: Fromen Maurice, o cinzelador; Fourdinois, o marceneiro; Hekert, ceramista.

Em consequência de ter, em 27 de Novembro de 1858, a irmandade do SS. Sacramento requisitado da Sociedade a entrega das salas do consistório, onde funcionavam as aulas do Liceu e a abandonada Igreja de S. Joaquim.

Em 1 de Fevereiro de 1859, e na presença do ministro do Império, o conselheiro Sérgio Teixeira de Macedo, e de muitas pessoas gradas, instalou-se a escola em seu novo domicílio, onde começou a funcionar com grande número de alunos.

Em 1860, 61,62 e 63 que constituem os 3, 4, 5 e 6 anos do Liceu, trabalharam as suas aulas com toda a regularidade; não havendo, porém, como nos anos anteriores, exposição nem distribuição de prêmios, por falta de recursos pecuniários, que gradualmente escasseavam; a ponto de ser necessário para as mais pequenas despesas contribuírem do seu bolsinho particular o Diretor, Tesoureiro e até alguns Professores.

O Liceu de Artes e Ofícios que havia atravessado 6 anos com os mais limitados recursos, repartindo, em todo esse tempo, o pão da inteligência pelas classes operárias sem que para isso recebesse o menor auxílio do Estado, deixou em 1864 de abrir as aulas; não por faltar à sociedade precisa coragem para continuar na luta que sustentará contra as dificuldades, não por ir também escasseando os dignos professores o amor à artes nem a dedicação ao ensino, mas porque o então ministro do Império inesperadamente recusou algumas centenas de mil réis para contribuir as obras que ele mesmo autorizara a fazer-se no edifício da escola.

A interrupção das aulas do Liceu e as peripécias por que passou a Sociedade Propagadora de Belas Artes, de 1864 até conseguir reabrir a sua escola, é uma história curiosa e triste que aqui cumpre registrar.

Por vezes havia a imprensa a diária e os mais interessados na prosperidade do Liceu, chamado a atenção do governo para este estabelecimento de instrução popular, sem que nada tivesse conseguido, até que em 1863 o Marquez de Olinda, presidente do conselho de ministros e encarregado da pasta do Império, visitando afinal esta escola ficou tão satisfeito, que autorizou o conselheiro Pacheco, então reitor do Colégio D. Pedro II, a mandar fazer as obras precisas para a aquisição de maior espaço.

Contratou-se com efeito por pouco mais que três contos a construção de um segundo pavimento no corpo da igreja; mas como para isso fosse preciso arrancar as divisões de madeira que existiam feitas, para separação das aulas, o encerramento e os lampiões de gás, mandados colocar gratuitamente pelo benemérito Visconde de Maúa, não tendo-se determinado no contrato a reposição desses acessórios em seus respectivos lugares, o empreiteiro como era de razão não o fez; assim pois, ganhando a escola mais um andar ficou sem luz e sem as necessárias divisões.

Recorreu-se então o Diretor do Liceu ao ministro para mandar concluir as obras, mas teve em resposta que a verba – eventuais – estava esgotada.

Ao Ministro Olinda sucedeu o do conselheiro Zacarias, encarregando-se então da pasta do Império o conselheiro José Bonifácio, que posto escrevesse em seu relatório algumas palavras com respeito ao Liceu, não menos honrosas que as do seu antecessor, não adiantou mais do que este.

Em agosto de 1864 substituindo, porém o conselheiro Liberato Barroso a José Bonifácio, de novo pediu a Sociedade Propagadora de Belas Artes às câmaras uma subvenção de 3000\$ anuais que afinal foi concedida para o exercício de 1865-1866.

Mas fadada porém, andava a popular escola. Ao ministério Furtado, sucedeu novamente o do marquês de Olinda, que se encarregando ainda da pasta do império, negou-se a fazer efetivo o subsídio autorizado pelas câmaras, a pretexto de que o país estava a braços com a guerra.

Diante de tão formal recusa, não restava à Sociedade Propagadora senão esperar por tempos mais propícios, ou antes por ministro menos econômico, de que esse que não queria

exaurir o Tesouro com o pagamento de 3000\$ por ano, correndo assim o risco de não poder fazer face às despesas da guerra !

Cansado de uma luta estéril, a diretoria da Sociedade resolveu consultar a opinião da Assembléia Geral , que , convocada a 22 de Fevereiro de 1867, reuni-se em número de 20 sócios apenas.

Exposta a causa da reunião pelo vice-presidente o Sr. Dr. Jacy Monteiro, depois de um prolongado debate, quem que se chegou a aventar a idéia de dissolver a Sociedade, resolveu-se finalmente recorrer ainda mais uma vez ao governo a ver se conseguiam o pagamento do autorizado subsídio.

Ao ministério Olinda sucedera novamente o do conselheiro Zacarias, do qual fazia parte como ministro do Império o conselheiro Fernandes Torres; de quem a Sociedade solicitando a efetividade do subsídio pôde obtê-lo.

De posse afinal dos primeiros 3000\$ tratou-se logo de concluir as obras e comprar os modelos, duzentos e mais objetos necessários; reabrindo-se, em Setembro desse mesmo ano, as aulas de aritmética, álgebra, música, desenho de figura, de máquinas, de arquitetura e geométrico.

Com o pagamento do subsídio parecia ter-se enfim consolidado a permanência do Liceu, quando, ao tempo que se ultimavam as obras de um acontecimento imprevisto esteve a ponto de aniquilá-lo e desta vez, para sempre.

A irmandade de N.S. da Batalha, que tem o seu culto na matriz de Sant`Anna, dirigiu uma petição ao governo imperial, pedindo a posse da antiga igreja de S. Joaquim que, segundo uma informação do vigário Capitular “estava servindo de oficina de pintura e carpintaria”.

O Conselheiro Fernandes Torres, que ignorava em parte o valor real do Liceu, para o qual aliás acabava de fazer uma grande favor, mostrava-se inclinado a ceder às pretensões daquela Irmandade, quando o Sr. Dr. Jacy Monteiro, então empregado da secretaria do Império, obteve do ministro que antes de resolver uma questão de tanta magnitude mandasse ouvir a Sociedade Propagadora das Belas Artes.

Enquanto porém andavam os papéis da Irmandade na longa peregrinação dos – *informe-se* – a que são condenadas pelo nosso sistema *burocrático* os mais insignificantes

questiúnculas, o Liceu abrindo suas aulas, como já disse, a 21 de Setembro de 1867, deu causa a que a ilustrada redação do *Jornal do Comércio* escrevesse por essa ocasião:

“ ... os serviços que o Liceu tem prestado, e pode prestar ainda, e a dedicação com que os professores se prestam a lecionar gratuitamente, tornam esta instituição digna da proteção do governo, *que o menos que por ela pode fazer e continuar a dar-lhe o edifício acomodado aos trabalhos*, mesmo porque já agora recusá-los seria converter em pura perda algum dinheiro da nação com que por vezes o tem auxiliado.”

Estas palavras despertando-se a atenção pública, chamou também a de S. M. o Imperador que nessa mesma noite apresentou-se ao Liceu, visitando com grande interesse as aulas, louvando seus professores, e garantindo-lhes, na pessoa do então 1º secretário Quirino Antonio Vieira, que a posse da casa seria mantida à Sociedade enquanto para ela não houvesse um edifício próprio e convenientemente adaptado ao ensino noturno; e assim se cumpriu.

Depois de alguns anos de exercício, sempre como crescente e admirável prosperidade, resolveu o Governo Imperial amparar essa benemérita escola, propondo em 1865 à Assembléa um subsídio, o qual só veio a realizar-se em 1866, e ainda assim, com a diminuta quantia de 3000\$000.

Não obstante a insuficiência da soma, com que o Estado auxiliava os recursos da associação, o influxo do seu emprego manifestou-se imediatamente por melhoramentos que aumentaram bastante o número da matrícula dos alunos. A escola firmou-se e desde então foi prosperando.

A partir de 1868 a vida do Liceu foi mais desassombrada; a munificência imperial distinguiu por vezes alguns de seus professores e benfeitores, o Sr. Conselheiro Paulino José Soares de Souza, ministro do império no Gabinete Itaboraí, conseguiu das câmaras duplicar a subvenção anual, à quantia de 6000\$000; outros auxílios prestou ainda o ilustre estadista a este estabelecimento e de tão boa vontade, que ao sair do ministério recebeu a primeira manifestação pública que fez o respectivo professorado, levando-lhe o retrato belamente litografado e o diploma de benemérito.

Digno sucessor do Sr. Conselheiro Paulino de Souza, o Sr. Conselheiro João Alfredo Corrêa de Oliveira não se mostrou menos apreciador da instituição, obtendo dos poderes legislativo o aumento de subvenção a 10 000\$, e autorizando, por meio de donativos que

promoveu e pela verba eventuais do ministério, a aquisição de um gabinete de física e um laboratório de química com os quais se completou o ensino científico do estabelecimento, já então reconhecido incontestavelmente como de grande utilidade e aproveitamento.

E tanto já se elevava no conceito público essa escola e tão particular atenção merecera do chefe do Estado que por decreto de 25 de Fevereiro do 1871 Sua Majestade o Imperador querendo dar uma pública e duradoura demonstração de seu apreço concedeu ao Liceu o título de Imperial e aos alunos que nele se distinguissem por seus talentos , aplicação, aproveitamento e moralidade o uso de uma medalha de mérito.

Não era ainda suficiente a soma de 10 000\$ pois só a iluminação a gás absorvia boa parte dessa quantia e mais tarde chegou a excedê-la. Em 1878 administrando a pasta do Império, o Sr. Conselheiro Leôncio de Carvalho, além de outros fatores que fez ao Liceu, do qual foi decidido amigo, elevou aquele auxílio a 15 000\$ e por proposta do Sr. Dr. Joaquim Mendes Malheiros, ilustrado professor e representante da província de Goiás na câmara temporária passou no exercício do 1880 a 1881 aquela verba a 20 000\$ anuais.

Por espaço de 19 anos viveu o Liceu no acanhado e impróprio edifício da antiga igreja de S. Joaquim e acomodações anexas, onde funcionara o Instituto Comercial, até que, em 1876, o Sr. Visconde do Bom Conselho, sendo ministro do Império, desejando restituir ao culto divino aquela igreja e dela fazer mesmo sede de uma nova paróquia, cedeu à Sociedade Propagadora das Belas Artes o antigo próprio nacional, de onde acabava de transferir-se a secretaria do Estado , de sua pasta, para o reconstruído Edifício da Praça da Constituição.

Aquele próprio do Estado conquanto muito mais vasto que a igreja e anexos, pelo seu mal estado interno e acanhados compartimentos exigia porém grandes obras, diante das quais não recuou a Sociedade , mas antes as empreendeu desde logo, despendendo todos os seus recursos que se elevavam de 55000\$000.

Esgotada essa verba , sendo então ministro o Conselheiro Costa Pinto, cuja atenção para o Liceu foi atraída por expressa recomendação de Sua Alteza Imperial, então Regente, continuaram as obras por conta dos cofres públicos até que, concluída a pintura, foi o Liceu transferido para a sua nova residência, reabrindo-se as aulas em 3 de Setembro de 1878.

Funcionava o Liceu em toda a sua plenitude, avultava extraordinariamente a matricula dos alunos atingindo a número superior a 1600; brilhantes eram as festas de suas distribuições de prêmios; galardão os mais elevados e bem merecidos recebiam os seus professores; e já por

satisfeita dava-se por esse lado a Sociedade Propagadora das Belas Artes, quando o seu fundador e diretor do Liceu , Bethencourt da Silva, cogitando nos meios de estender cada vez mais a esfera da ação instrutiva dessa escola, concebeu o generoso pensamento de associar à participação dos benefícios a mulher; já para torná-la mais apta ao exercício das profissões industriais já para dela fazer também, como mãe, a primeira mestra de desenho dos filhos, e assim desde a mais tenra idade inocular-lhes o sentimento do bom e do belo.

Obtendo do Sr. Conselheiro Gaspar da Silveira Martins, então ministro da fazenda , as antigas casas da Imprensa Nacional, contiguas ao edifício em que funcionava o Liceu, e da Sociedade Propagadora todo o apoio para a realização de tão nobre idéia, meteu desde logo Bethencourt da Silva ombros a alevantada empresa, apelando para o público cuja, generosidade mais uma vez patenteou-se eloqüentemente.

A veneranda baronesa de S. Matheus, cujo nome ficará para sempre gravado em letras de ouro naquela casa, abriu exemplo com o donativo de 2000\$; bem depressa caíram nos cofres sociais pequenas e grandes quantias, sobressaindo entre estas as de 4000\$ doada por S. M. o Imperador e a de 1000\$ por S. M. Imperatriz. Subindo o total da subscrição a mais de 80000\$000.

Toda essa avultada soma despendeu a Sociedade Propagadora das Belas Artes naquele próprio nacional, convertendo casas em quase completa ruína, sem ar, sem luz, consideradas enfim desaproveitáveis, nos vastos e aseados salões onde funcionavam desde então as aulas do sexo feminino, e onde ainda ultimamente ali ostentou a exposição preparatória da seção brasileira na Universal de Paris, a parte relativa à tecelagem, metalurgia e produtos químicos.

O público que conhece esses salões pode bem avaliar o que custou de sacrifícios e de trabalho semelhante restauração, feita no curto espaço de alguns meses.

No dia 11 de Outubro de 1881 inaugurou-se a seção do Liceu de Artes e Ofícios consagrada ao sexo feminino, com as aulas de desenhos, com as aulas de desenho, português, música e aritmética. Apesar dessa abertura ser já no fim do ano ainda assim matricularam-se 835 alunas e no seguinte 885, algarismos estes que muda e eloqüentemente demonstram o quando ansiava o sexo feminino que lhe fosse também facultado ingresso ao aprendizado das artes.

A extinção do Instituto Comercial e por esse motivo a falta que havia de aulas especiais para tão importante classe social, despertaram ainda ao fundador do Liceu a idéia de

criar um curso comercial, e com aquela perseverança e atividade que tanto o distinguem, conseguiu inaugurar a 26 de Junho de 1882 esse curso com as aulas de desenho geométrico, caligrafia, português, francês e aritmética, ampliando os anos subsequentes com as de economia política, geografia, inglês e alemão.

Por iniciativa do Sr. Dr. Augusto Diniz, resolveu a Sociedade Propagadora das Belas Artes, que de conformidade com o §5º do art. 2º dos estatutos, que já tive ocasião de citar resumindo o programa social, se efetuasse a primeira a primeira exposição de belas artes, que efetivamente foi inaugurada a 18 de Março daquele mesmo ano.

Não há de negar, disse a *Gazeta de Notícias* dando conta da abertura, que é a nossa primeira exposição de belas artes a que se inaugurou ontem no edifício da Rua da Guarda Velha.

“Pelo grande número de trabalhos expostos, pelo mérito destes, e também porque é tudo aquilo um verdadeiro milagre realizado pela iniciativa individual, é inegável que a mais importante das nossas exposições artísticas é a que tem lugar atualmente no Rio de Janeiro.”

Prosseguindo incessantemente no desempenho de sua missão e complemento do seu programa, a Sociedade Propagadora das Belas Artes, que já há anos acumulava pacientemente cabedais, conseguiu no dia 14 de Março de 1887 inaugurar a sua biblioteca em uma vasta sala com bem preparadas estantes. Poucos milhares de volumes contam por enquanto, faltando-lhe, por escassez de recursos, muitas obras especiais e sobre tudo publicações periódicas relativas às artes, às indústrias e ciências aplicadas.

Presentemente enviada todos os esforços para realizar a mais importante parte do seu vasto programa – as oficinas- e ao mesmo tempo prepara-se para uma nova exposição que deverá efetuar-se em 23 de Novembro de 1890; exposição que desta vez abrangerá as belas artes e as artes industriais.

O estabelecimento das oficinas do Liceu é de vantagens tão incontestáveis e palpáveis, que julgo escusado aqui demonstrá-lo.

Desde que o Liceu tenha oficinas bem montadas de carpinteiro, marceneiro, torneiro de madeira e de metais, escultores, gravadores e modeladores, poderá em breves anos constituir patrimônio que lhe garanta a manutenção.

Sabem todos os industriais que os aprendizes são lucrativos, e isto em pequenas oficinas quanto mais em montadas com todos os aperfeiçoamentos mecânicos. As fábricas

auferem do serviço das crenças uma boa parte de seus resultados; as célebres oficinas de Cluny são tão afamadas pelos seus admiráveis produtos como pela educação artística que dá a seus aprendizes.

Por outro lado acresce, que os operários formados pelo ensino teórico e prático do Liceu se derramarão pelas fábricas e oficinas das províncias, e assim levarão a todos os pontos do país o necessário aperfeiçoamento. Formados os primeiros operário do Liceu, terão as províncias um viveiro de mestres habilitados, onde possam prover-se para o desenvolvimento de suas industrias.

Então multiplicar-se-ão esses grandes centros de atividade, que deverão produzir incalculáveis resultados políticos e sociais. A inteligência brasileira, em vez de deixar-se invadir pelo marasmo dos empregos públicos secundários, aplicar-se-á aos múltiplos ramos da indústria, entre as quais há tão dignas de esmerada cultura como as mais elevadas ciências.

Não está longe o dia em que a Sociedade Propagadora conseguirá mais esse brilhante triunfo, porquanto para a fundação da sua primeira oficina, a de xilografia, já S. M. o Imperador se dignou de ordenar a aplicação do saldo restante da subscrição feita para os festejos de sua memorável recepção, quando de volta da Europa pôde pisar no solo da Pátria de todo escoimado da mácula do extinto cativoiro.

Assim o Liceu dentro em pouco poderá considerar-se completo, com suas oficinas, pois acredito que desde que ali funcione a primeira, outras se lhe seguirão com grande proveito para o nosso progresso artístico-industrial.

A Sociedade Propagadora das Belas Artes no largo espaço de trinta e três anos, tem tido três presidentes:

O Conselheiro Euzébio de Queiroz Coutinho Mattoso Câmara que amparou com o seu grande nome a nascente que amparou com o seu grande nome a nascente associação, deu lhe a força moral precisa para desde logo merecer a atenção e o respeito do público.

Como é sabido, a última frase da existência do ilustre estadista consagrou-se à instrução pública, da qual foi o primeiro inspetor nomeado depois da reforma de 1854, e a criação e a manutenção do Liceu mereceu-lhe tão particular cuidado que em proveito desta escola cedeu ele os proventos que lhe cabiam como membro da comissão mista da liquidação das presas do Rio Prata, e posto pouco tempo durasse essa comissão o resultado avultou em quantia que muito valeu à instituição ainda falta de recursos.

Por falecimento do Eusébio de Queiroz, a sociedade elegeu para seu presidente em 1868 o Conselheiro Zacarias de Goes e Vasconcelos, quando este não menos notável estadista presidia o conselho de ministros. Aceitando aquele encargo demonstrou só por esse ato, o quanto apreciava uma associação de tão elevados intuitos.

Efetivamente o Conselheiro Zacarias, não só presidia todas as reuniões da sociedade, como empenhava sem hesitação o seu alto valor e prestígio quer em favor do Liceu que de seus beneméritos professores. Por vezes levantou a sua voz autorizada no Senado pondo em relevo, e em frases as mais lisonjeiras, os serviços que esta escola prestava à instrução do povo e a grande benemerência de seu fundador Bethencourt da Silva, a quem sempre distinguiu com a mais honrosa consideração.

Á Zacarias de Goes e Vasconcellos sucedeu em 1877 o Conselheiro João Alfredo Corrêa de Oliveira, que já se havia recomendado a gratidão da sociedade pelo muito que fizera como ministro do Império, e nessa qualidade ainda nenhum o excedeu senão o Conselheiro Rodolfo Epifânio de Souza Dantas, que por isso mesmo teve dos professores e alunos do Liceu a mais deslumbrante e comovente manifestação pública que esta capital tem presenciado, feita por uma só corporação.

O Sr. Conselheiro João Alfredo tem o seu nome vinculado às mais belas conquistas do Liceu no vasto campo da civilização, pois foi sob sua presidência que se criam as aulas para o sexo feminino, o curso comercial, organizou se a biblioteca, muito breve talvez se inaugurarão as primeiras oficinas.

Concluindo esta rápida notícia histórica, chamarei a atenção do leitor para o mais eloqüente documento da valia e utilidade do Liceu de Artes e Ofícios a estatística que vai ao fim desta poliantéa , dos alunos e alunas que têm freqüentado esta escola no espaço de 26 anos, descontados os que não funcionaram por motivo que deixei exposto.

Essa estatística só por si diz bem alto o que é e o que vale a Sociedade Propagadora das Belas Artes, fundada em 23 de Novembro de 1856.

23 de Novembro de 1889.

Félix Ferreira,

2º Secretário.

15 DE NOVEMBRO

Estava a terminar a impressão das últimas páginas desta poliantéa, a qual fui encarregado de organizar, quando se deram os acontecimentos políticos que mudaram completamente a face governativa do país, motivando por isso, e muito pensada, a mudança da festa de aniversário da Sociedade Propagadora das Belas do dia 23 para o dia 30 do corrente.

Nenhuma alteração sofreu o livro além deste final, e as referências que fiz na notícia histórica e a proteção que coloquei em relevo do ex-imperante àquele estabelecimento, com o respeito que sempre me mereceu o Sr. D. Pedro de Alcântara e sua virtuosa família, mas sem os entusiasmos que todos os meus amigos sabem que jamais manifestei por esses augustos personagens, não foram mais que a expressão da verdade, que aqui confirmo. D. Pedro de

Alcântara, foi amigo do Liceu, mais do que do seu fundador a quem magoou tão injusta quão profundamente, bem como o foi igualmente a Sra. Condessa d'Eu, que em todas as vezes que estive na regência deu disso irrecusáveis provas.

A mudança da forma de governo, estou certo, não afetará a marcha do Liceu nem entibiará as forças da Sociedade Propagadora das Belas Artes; longe disso, a República dar-lhe-á todo o apoio, auxiliará mais fortemente aquela escola, pois no regime democrático é que mais se desenvolvem as artes industriais; são nas classes operárias que se firmam as Repúblicas modernas.

Tenho fé e muita que um governo de que fazem parte essa trindade, verdadeiramente ilustre pelo talento e pela grandeza da alma, formada por Quintino Bocayuva, Benjamin Constant e Ruy Barboza, muito tem a esperar a benemérita instituição que neste país implantou o ensino artístico às classes operárias.

Acredito e firmemente que uma nova era de prosperidade, de grandes adiantamentos, se prefigura ao Liceu de Artes e Ofícios, por quanto essa trindade sabe bem o que é e o que vale tal escola. E o Governo provisório que não assumiu a direção do país por esse egoístico amor ao poder que tanto caracterizou os extintos partidos monárquicos, mas sim por aspirar nobremente fazer enveredar a pátria por uma via larga e desassombrada de progresso moral e material, saberá aproveitar o Liceu como um dos mais potentes elementos de conquistas civilizadoras.

Saúdo pois o em nome dos colaboradores desta poliantéa que comungam estas idéias, o dia 15 de Novembro, como aurora de uma grande era de paz e de ventura pública; e saudando aqueles a quem estão confiados os destinos da pátria, concluo dando de coração um

VIVA A REPÚBLICA BRASILEIRA!

Félix Ferreira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. Apresentação: Duzentos anos: os primeiros livros brasileiros. In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (org.). *Impresso no Brasil: Dois Séculos de Livros Brasileiros*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008, p. 42-43.

AFONSO, Graça. *O arquivo pittoresco e a evolução da gravura de Madeira em Portugal*. In. Ciclo de conferências “Arquivo Pitoresco, 150 anos depois”. Hemeroteca Municipal de Lisboa, 2007.

ALONSO, Ângela. *Idéias em Movimento – A Geração de 1870 na crise do Brasil – Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ASPECTOS BRASILEIROS, MEADOS DO SÉCULO XIX. Rio Grande: Bibliotheca rio-grandense, 1937.

ALMEIDA, Antônio da Rocha. *Dicionário de história do Brasil*. Pôrto Alegre: Editôra Globo, 1969.

AMARAL, Claudio Silveira. *Ruskin e o Desenho no Brasil*. FAU-USP: São Paulo, 2004. Tese de Doutorado.

_____. *A cidade como obra de arte: o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, Rui Barbosa e John Ruskin*. In. *Arquitextos*, v. 1. 2008.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da Fotorreportagem no Brasil/ A Fotografia na Imprensa do RIO DE Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*, v.2. Tradução: Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____. *História da Arte como História da Cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Editôra Vozes, 1970.

_____. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

AZEVEDO, Miranda. Necrológio de Félix Ferreira. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, v.III, 1898.

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1958, t.3.

BAHIA, Juarez. *Jornal. História e técnica/ História da imprensa brasileira*. São Paulo: editora Ática, 1990.

BANN, Stephen - *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale, 2001.

BASTOS, Maria Helena Camara; GARCIA, Tania Elisa Morales. *Leituras de formação – Noções da Vida doméstica (1879): Félix Ferreira traduzindo Madame Hippeau para a educação das mulheres brasileiras*. In: *História da Educação*, n. 5. Pelotas: 1999, p. 77-92.

BARATA, Mário. *Primórdios da gravura brasileira até Goeldi*. In: *Catálogo da Mostra da gravura brasileira*. Fundação Bienal de São Paulo, 1974. Catálogo de exposição.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil: Das Origens ao Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

BARBOSA, Rui. *A reforma do ensino primário*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1947. v. 10, t.2.

_____. *O desenho e a arte industrial*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1949.

BARBUY, Heloisa. *O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na exposição universal*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 4, 1996, p. 211-261.

BARROS, Álvaro Paes de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1956.

BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes*. 3 vols, São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Primeira versão. In: Walter Benjamin, obras escolhidas. Volume 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENEZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris : Librairie Gründ, 1976.

BLAKE, Augusto. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883-1902.

- BOIME, Albert. *Le musée des copies*. In. *Extrat de la gazette des beaux-arts*, 1964.
- BOMBIERI, Cristina (org). *La nuova enciclopedia dell'arte Garzanti*. Milano: Garzanti Editore, 1986.
- BOUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário/ EDUSP, 1991.
- BOGHICI, Jean (org.). *Missão artística francesa e pintores viajantes França-Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-França, 1990.
- BRAGA, Teodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.
- BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BRAQUEMOND, Félix, *Écrists sur l'art*. Paris : l'Echelle de Jacob, 2002.
- BRITO, Pedro Torquato Xavier de. Notícia acerca da introdução da arte litográfica e do Estado de perfeição em que se acha a cartografia do Império do Brasil. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1870, tomo 33.
- BUTI, Marco (org.), LETYCIA, Anna (org.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- BUVELOT, L; MOREAU, A. *Rio de Janeiro Pitoresco*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1845.
- CAPILÉ, Bruno; VERGARA, Moema de Rezende. *A circulação do conhecimento em Exposição Universal: o mapa do Brasil na Filadélfia em 1876*. Anais do XV encontro regional de história da ANPHU-RIO, Paraty, 2011.
- CARDOSO, Pedro Sanches. *A Lithos Edições de Arte e as Transições de Uso das Técnicas de Reprodução de Imagens*. Pontifícia Universidade Católica: Rio de Janeiro, 2008. Dissertação de Mestrado.
- CARDOSO, Mirian Pereira. *Identidade e Romantismo brasileiro no século XIX: do canto indianista ao projeto de nação*. Artigo elaborado para a disciplina de História Local e Regional na sexta fase do curso de História, 2005.
- CAVALCANTI, Carlos (org). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do livro, 1974.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *[Com/Com] tradições na história da arte*. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Universidade Estadual de Campinas, 2011.

CHAVES, Mariana Guimarães. *O patronato imperial e o papel das artes na formulação dos projetos nacionais (1841-1889)*. XXVII Simpósio Nacional de História – conhecimento histórico e diálogo nacional. Natal, jul. 2013.

CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte*. In: ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. São Paulo: Mercado das Letras, 1995, p. 15.

_____. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *História da arte / história da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações*. ARS vol. 3, n. 6, São Paulo, 2005.

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

CHICÓ, Mario Tavares; GUSMÃO, Arturo Nobre de; FRANCA, José-Augusto. *Dicionário da pintura universal*. Lisboa: Estúdios Cor, 1962-73.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

COSTELLA, Antonio F. *Introdução a gravura e história da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *O Rio de Janeiro através das estampas antigas: [séculos XVI a XIX]*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1970.

CUNHA, Luiz Antônio. *O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: UNESP, 2000.

DARTON, Robert; ROCHE, Daniel (orgs.). *Revolução Impressa/ A Imprensa na França, 1775-1800*. São Paulo: EDUSP, 1996.

DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blucher, 2010.

_____. *A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico*. In: *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

DIAS, Elaine. Joachim Le Breton e a estruturação do ensino artístico no Institut de France (1803-1815). In: *Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004.

_____. Correspondências entre Joachim Le Breton e corte portuguesa na Europa: o nascimento da missão artística de 1816. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 14, n. 2, jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a09v14n2.pdf> . Acesso em: 15/08/2008.

DICCIONARIO BIBLIOGRAPHICO BRAZILEIRO. 2ºvol. Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1970.

DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e esculptores*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.

_____. *A arte Brasileira*. introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: mercado de Letras, 1995

EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES EM 1882. Catálogo dos participantes do Liceu de 1882. Rio de Janeiro: BANF ano 1 n.1, pág. 297.

FÁBIO, Flávia de Almeida. *Insley Pacheco – propagador das artes*. In: Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. Cd-rom.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008.

FERNANDES, Rui Aniceto Nascimento, *Colecionismo e História: reflexões sobre a prática historiográfica de Alberto Lamego na década de 1910*, In. Usos do Passado, XII Encontro Regional de História ANPUH, Rio de Janeiro, 2006.

FEKETE, Joan. *Dicionário universal de Artistas Plásticos*. Rio de Janeiro: Editora Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1979.

FERREIRA, Félix. *O padre Mathias ou A voz da natureza: drama em quatro actos*. 1863. (manuscrito).

_____. *As Deusas de balão, comedia em um acto*. Rio de Janeiro: Typ. Industria Nacional de Cotrim & Campos, 1867.

_____. *Selecta de Autores Classicos*. Rio de Janeiro: Serafim Jose Alves, 1870.

_____. *Bethencourt da Silva: perfil artístico*. Rio de Janeiro: Imp. Industrial, 1876a.

_____. *Do ensino profissional: Liceu de Artes e Ofícios* – Imprensa Industrial. Rio de Janeiro v.1, 20 Set. 1876.

_____. *A má estrela*. Rio de Janeiro, 1879.

_____. *Noções da vida doméstica adaptadas, com accrecimos, do original Francez, à instrução do sexo feminino nas escolas brasileiras*. Rio de Janeiro: D. da Silva Junior. 1879a.

_____. *Noções da Vida Pratica: livro de leitura para as escolas e conhecimento do povo*. Rio de Janeiro, 1879b.

_____. *Guia do estrangeiro no Rio de Janeiro, contendo a lista alfabética das ruas, travessas, becos ...e uma noticia histórica sobre os principais monumentos*. Rio de Janeiro: B.L.Garnier, 1879.

_____. *O Lyceo de artes e officios e as aulas de desenho para o sexo feminino*. Rio de Janeiro: Typ. de J. P. Hildebrandt, 1871a.

_____. *A imprensa e o Lyceo de artes e officios. Aulas para o sexo feminino*. Rio de Janeiro, 1871b.

_____. *Noticia Historica*. In:*Liceu de Artes e Ofícios (Brj)- Polyanthea Comemorativa de Inauguração das Aulas do Sexo Feminino*. Rio de Janeiro: Typ. e lith. Lombaerts &Co., 1881a.

_____. *A educação da mulher, notas colligiadas de varios autores. Ed. Comemorativa da inauguração das aulas para o sexo feminino no Lyceo de artes e officios*. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt, 1881.

_____. *A exposição de História do Brasil efectuada na Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro em Dezembro de 1881 – notas bibliográficas de Félix Ferreira reproduzidas dos editoriaes do Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1882b.

_____. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas: Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: editora Zouk, 2012.

_____. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro, 1885.

_____. *O instituto Abilio: methodo, collegios e compêndios, noticia e apreciações*. Rio de Janeiro, 1885a.

_____. *O Collegio Menezes Vieira na exposição pedagógica do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1886.

_____. *A reforma da biblioteca fluminense: considerações e projetos de uma sociedade bibliographica brasileira*. Rio de Janeiro, 1886.

_____. *Revista Brazil Illustrado*- Rio de Janeiro, 1887.

_____. *La provincia di Rio de Janeiro, notizie all'emigrante, raccolte per deliberazione dell'eco*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts e Comp., 1888.

_____. *Santa Casa de Misericórdia Fluminense Fundada no século XVI: Noticia histórica*-Rio de Janeiro ,1899.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra. Introdução à bibliologia brasileira. A imagem gravada*. São Paulo: Edusp, 1994.

FILHO, Mello Moraes (org.). *Revista da exposição anthropologica brasileira*. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & C., 1882.

FILHO, Luís Viana. *A Vida de José de Alencar*. São Paulo: Editora UNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

FIORIN, José Luiz. *A construção da identidade nacional brasileira*. In: Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 2009.

FONSECA, Celso Suckow da. *História do Ensino Industrial no Brasil*. 1 vol. Rio de Janeiro: Escola Técnica Manual, 1961.

FONSECA, Gondin da. *Biografia do jornalismo carioca (1808-1908)*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *O Brasil monárquico*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O Brasil Monárquico – do Império à República*. In: História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo: Difel, 1960, tomo II, volume 5, livro 7.

GONÇALVES, Monique de Siqueira. *O comércio dos livros de ciência na cidade do Rio de Janeiro: problemas de financiamento (1850-1880)*. Disponível em: <http://www3.eeg.uminho.pt/aphes33/Comunica%E7%F5es/Gon%E7alvesM.pdf> . Acessado em: 20/02/2013.

GRANDE ENCICLOPÉDIA DELTA LARROUSE. Rio de Janeiro: Ed. Delta S.A, 1972.

GRANDE ANCILOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa/ Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Ltda., s.d.

GRIMAL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des biographis*. Paris : Presses Universitaires de France, 1958.

GUIMARÃES, Argeu. *História das Artes Plásticas no Brasil*. In: Revista do Instituto Histórico Geográfico, n. 9, p. 401-497, 1930.

HOBBSAWM, Eric. *A la Zaga – Decadencia y fracasso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica Barcelona, 1999.

IVINS, William Mills. *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

KHALED Jr, Salah H. *Horizontes identitários- a construção da narrativa nacional brasileira pela historiografia do século XIX*. Rio Grande do Sul: EdiPUCRS, 2010.

KNAUSS, Paulo, *O cavalete e a paleta: Arte e prática de colecionar no Brasil*, in. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2001.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotografias e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KÜHL, Paulo Mugayar. *Le Breton, os ideólogos e o instituto de França: Modelos artísticos para o Brasil*. XXX Colóquio do Comitê brasileiro de história da arte, UNICAMP, 2010.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A., 1965.

_____. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: expressão e Cultura, 1966.

_____. LEITE, José Roberto Teixeira, *Coleções e colecionadores*. In *Dicionário crítico de pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988

_____. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições- Gerais da Academia Imperial e da Escola Imperial de Belas Artes: Período monárquico: Catálogo de Artistas e Obras entre 1840-1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

LUZ, Ângela Âncora da. *A Missão Artística Francesa – Novos Rumos Para a Arte do Brasil*. In: revista *DCultura*, Ano IV, nº 7, 2004.

MACEDO, Ragnaia Coutinho. *A Mulher como produtora de arte – Estudo de caso sobre a presença feminina na academia imperial e escola nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro*,

século XIX. Anais do VI Congresso luso-brasileiro de história da educação. Uberlândia, 2006, p. 1159-1166.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

McLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, London: Routledge, 1962.

MEDEIROS, João - *Dicionário dos pintores do Brasil: contendo as extraordinárias biografias dos grandes mestres da pintura nacional; fartamente ilustrado com suas obras mais representativas*. Rio de Janeiro: Irradiação Cultural, 1988.

MELO, Cristiane Silva; MACHADO, Maria Cristina Gomes. *José Ricardo Pires de Almeida e a instrução primária no império brasileiro (1822-1889): Um estudo sobre a obra "História da instrução pública no Brasil" (1889)*. Anais da semana de pedagogia de UEM. Maringá, 2012.

MÉNARD, Réne. *La Mythologie dans l'art ancien et moderne: sur les origine de la mythologie*. Paris : Librairie CH. Delagrave, 1878.

MÉNARD, René. *Mitologia Greco-romana*. Tradução Aldo Della Nina. São Paulo: Opus editora, 1991.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MERCY, Frédéric Bougeois de. *Études sur les Beaux-Arts*. Paris: Arthus, Bertrand, 1885, vol.1.

MURASSE, Celina Midore. *A educação para ordem e o progresso do Brasil: O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1856-1888)*. UNICAMP: Campinas, 2001. Tese de Doutorado.

_____. *Bethencourt da Silva e o ensino técnico no Brasil*. Disponível em: www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema4/0418.pdf. Acesso em 09/07/2012.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NERY, M. F. J. Sant'Anna (org). *Le Brésil*. Paris: Librairie Charles Delagrave, 1889.

O BRASIL ARTISTICO. Revista da sociedade propagadora das belas artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: typographia Leuzinger, 1911.

PALUMBO, Renato Dória. *Entre o Belo e o Útil: manuais e práticas do ensino e práticas do ensino de desenho no Brasil do século XIX*. FAU- USP: São Paulo; São Paulo, 2004. Tese de Doutorado.

PEDROZO, João. *A gravura de madeira em Portugal*. Lisboa: Horas Românticas, 1872.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.54, São Paulo, 2012.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do design moderno*. Lisboa: Ulisseia, 1975.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Junior*. ECA-USP, São Paulo, 2013. Tese de Doutorado.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORTO ALEGRE, Araújo. *Iconografia brasileira*. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, n 19, 1856.

READ, Hebert. *Dicionário da Arte e dos Artistas*. Lisboa: Edicoes 70, 1990.

RIOS, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico no Brasil no século XIX*. S.n.t.

_____. *O Rio de Janeiro imperial: com ilustrações em rotogravura*, 1946.

_____. *O ensino artístico: subsidio para a sua historia: um capitulo: 1816-1889*. Rio de Janeiro: S.N., 1938.

ROUIR, Eugène. *L' estampe – valeur de placement. Conseils aux amateurs et collectionneurs*. Paris: Guy Le Prat, Éditeur 5, 1970.

SALGUEIRO, Valeria. *A arte de construir a nação: pintura de história e a primeira república*. In: Estudo históricos. Rio de Janeiro, n. 30, 2002, p. 3-22.

SANT'ANNA, Susan Brodhage; MIZUTA, Celina Midori Murasse. *A instrução pública primário no Brasil Imperial: 1850-1889*. O Mosaico: revista de pesquisa em Artes, v. 4, p. 97-95, 2010. Disponível em:

http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/O%20Mosaico%204/OMosai co4_Integra.pdf. Acesso em: 12/03/2013.

SANTOS, Fábio Lopes de Souza. *Almeida Junior, modernização e identidade paulista: Pintura e Vida Moderna, o Caipira e os Bandeirantes*. In. XXII Simpósio Nacional de História – ANPUH, Londrina, 2005.

SANTOS, Renata. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. Companhia das Letras, 2008.

_____. *As barbas do imperador D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEMERANO, Cláudia Marino; AYROSA, Christiane (coord.). *História da tipografia no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado de São Paulo, 1979.

SILVA, Oswaldo Pereira da. *Gravuras e Gravadores em Madeira: Origem, Evolução e Técnica da Xilografia*. Rio de Janeiro: Impr. Nacional, 1941.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da Silva. *Linguagem, cultura, e sociedade: Rio de Janeiro de 1808 a 1821*. Fac. Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1973. Tese de livre-docência.

SILVA, Maria Antonia Couto. *Considerações acerca da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios realiza em 1882*. In: Anais do XXXII colóquio CBHA 2012: Direções sentidos da História da arte. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. *Brazil Artístico Nova Phase*. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes, ano 1, n.1, p. 12-27, 1 trim. 1911.

_____. *O Guarany – O Guarany – folha ilustrada*. Janeiro, 1871, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro.

SILVA, Rosângela de Jesus. *Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX*. In: Revista de história da arte e arqueologia – CHAA, UNICAMP, 2008, p. 43-71.

_____. *O espaço representativo de uma instituição: a exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios*. VII encontro de história e arte, UNICAMP, 2011, p. 463-472.

SOTO, Victoria. *Dicionário de pintura século XIX*. Lisboa: Estampa, 2001.

SOCIARTE. *O desenho brasileiro sécs. XIX e XX* / SOCIARTE. São Paulo: Sociedade dos Amigos da Arte de São Paulo, SOCIARTE, 1989.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa na Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. *Panorama do Segundo Império* - Rio de Janeiro, RJ : Graphia, 1998.

_____. *Formacao historica do Brasil*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-79)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. *A reforma pedreira na academia de Belas Artes (1845-1857) e a constituição do espaço social do artista*. In: Cadernos Cedex, ano XX, n. 51, 2000.

_____. Letícia Coelho. *Uma coleção da Academia: a coleção da Escola Brasileira*. In: XXVI Colóquio CBHA, 2007.

_____. *Uma galeria para o Império*. São Paulo: Edusp, 2012.

SUTTER, David. *Philosophie des Beaux-arts appliquée a la peinture*. Paris: Jules Tardieu, 1858.

TURAZZI, Maria Inez. *A exposição de história do Brasil de 1881 e a construção do patrimônio iconográfico*. XII encontro regional de história. Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Iconografia e Patrimônio/ O Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

RIEDEL, Susanne Anderson. *Criativity and reproduction: nineteenth Century Engraving and the Academy*. Cambridge: scholars publishing, 2010.

RODRIGUES, Iara (Dir. Ed.). *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Círculo do Livro.

UNIVERSO ACADEMICO: *Desenho Brasileiro do século XIX da coleção do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Mnba, 1989.

VASARI, Giorgio. *The lives of the painters sculptor and architects*. London: J. M. Dent, 1949.

VITERBO, F. M. de Souza. *A gravura em Portugal – breve apontamentos para a sua história*. Lisboa: typ. da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1909.

VENÂNCIO, Giselle Martins. *Pintando o Brasil: Artes plásticas e construção da identidade nacional (1816-1922)*. Revista História em Reflexão, vol. 2, n. 4, Dourados, 2008.

WILDE. L. de. (org.) *Catalogo Illustrado A Exposição Geral de Belas Artes 1884 na Imperial Academia de Bellas Artes do Rio de Janeiro* (catálogo), Rio de Janeiro: Lombearts & comps., 1884.

Sites e Fontes Digitais:

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: www.itaucultural.org.br/enciclopedia/. Acessado em 24/06/2010.

DezenoveVinte. Disponível em: www.dezenovevinte.net/. Acessado em 27/08/2011.

LEITE, Reginaldo da Rocha. *A Contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/escolas_reginaldo.htm. Acessado em 20/06/2011.

MURASSE, Celina Midori. *A educação para a ordem e o progresso do Brasil: O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1856-1888)*. Faculdade de Educação – UNICAMP. Campinas, 2001. Tese de Doutorado.

_____. *Bethencourt da Silva e o ensino técnico no Brasil*. Disponível em: www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema4/0418.pdf. Acessado em 15/07/2010.

_____. *Industrialização e Educação: A Origem do Liceu de Arte e Ofício*. Disponível em: www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/037_celina_m.pdf. Acessado em 15/07/2011.

_____. *Concepções educacionais na Construção do Estado Imperial: As idéias de Bernardo Pereira de Vasconcelos e Zacarias Góis de Vasconcelos*. Disponível em: www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema4/0485.pdf. Acessado em 16/07/2011.

PERROTA, Isabela. *A construção dos atrativos turísticos do Rio de Janeiro, a partir dos seus primeiros guias para viajantes estrangeiros*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Acessado em 24/07/2014.

PICOLLI, Valleria. *A identidade brasileira no século 19*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-NumeroOito/oitovaleria>. Acessado em 31/03/2014.

PIFANO, Rachel Quinet. *A Arte de Copiar: gravura, pintura e artista colônia*. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_raquel_pifano.pdf. Acessado em 31/03/2013.

SOUZA, Viviane Viana de. *O uso das cópias na formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/vvs_copias_aiba.htm. Acessado em 25/07/2011.

TAVORA, Maria Luiza Luz. *A gravura no Liceu de Artes e Ofícios - RJ: tensão entre métier e meio expressivo*. Disponível em: www.anpap.org.br/2007/artigos/039.pdf. Acessado em 15/07/2011.

A tipografia do Arco do Cego. Disponível em: http://www.cedope.ufpr.br/tipografia_arco.htm - acessado em 03/04/2014.

Periódicos consultados:

Annaes da Assembleia Legislativa Provincial. Rio de Janeiro 1882-1888.

Apostolo, O. Rio de Janeiro 1876-1898.

Archivo Contemporaneo. Rio de Janeiro, 1872.

Brazil. Rio de Janeiro, 1883-1884.

Brazil artistico. Rio de Janeiro, 1911.

Brazil Illustrado: Archivo de conhecimentos uteis, O. Rio de Janeiro, 1887.

Binoculo, O. Rio de Janeiro. 1871.

Contemporaneo, O. Rio de Janeiro, 1877-1878.

Correio Paulistano. São Paulo, 1882a.

Corsario. Rio de Janeiro, 1882.

Cruzeiro, O. Rio de Janeiro, 1880-90.

Diario de Noticias. Rio de Janeiro, 1870-90.

Diario do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1877.

Diario Portuguez. Rio de Janeiro, 1884-85.

Estação, A. Rio de Janeiro, 1881-1887.

Figaro, O. Rio de Janeiro, 1876.

Folha nova, A. Rio de Janeiro, 1882-1888.

Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro, 1880-1898.

Gazeta da Tarde. Rio de Janeiro, 1881-1888.

Globo, O. Rio de Janeiro, 1870-79.

Guarany: folha ilustrada, literária, noticiosa e critica, O. Rio de Janeiro, 1871.

Imprensa Industrial. Rio de Janeiro, 1876.

Jornal da Tarde. Rio de Janeiro, 1870.

Mãe de família, A. Rio de Janeiro, 1879-82.

Mequetrefe, O. Rio de Janeiro, 1879-1886.

Mercantil, O. Rio de Janeiro, 1879.

Mosquito, O. Rio de Janeiro, 1873.

Nação, A. Rio de Janeiro, 1875-79.

Opinião Liberal. Rio de Janeiro, 1870.

Pandekou, O. Rio de Janeiro, 1860-1869.

Pays, O. Rio de Janeiro, 1880-1886.

Pharol. Rio de Janeiro, 1882-90.

Protesto, O. Rio de Janeiro, 1877.

Reforma, A. Rio de Janeiro, 1870-79.

Reporter, O. Rio de Janeiro, 1879.

Revista da Exposição Anthropologica Brasileira. Rio de Janeiro; 1882.

Revista de engenharia. Rio de Janeiro, 1887.

Rua do Ouvidor. Rio de Janeiro, 1898.

Vida Fluminense, A. Rio de Janeiro, 1873-74.

Vida Moderna, A. Rio de Janeiro, 1886-1887.

Sciencia para o povo: seroes instrutivos. Rio de Janeiro, 1881b.

Semana, A. Rio de Janeiro, 1885.

The Rio News. Rio de Janeiro, 1893.

Artigos de Félix Ferreira publicados em jornais e revistas

1866

“O Beijo de Iracema”. *O pandokeu*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1866, p. 7. Arquivo: AEL IFCH, Unicamp

“Lyrios e Rosas”. *O pandokeu*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1866, p. 7.

“Jacob José dos Santos: um bravo de Paysandu. *O pandokeu*, Rio de Janeiro, 1866, p. 6.

1871

“Visão”. *O Guarany* ; Rio de Janeiro, 1871; pág.7.

“Chronica artistica” - *O Guarany* ; Rio de Janeiro, 1871; pág.8.

“Exposições” - *O Guarany* ; Rio de Janeiro, 1871; pág.2.

“Bellas Artes” - *O Guarany* ; Rio de Janeiro, 1871; pág.3.

“Revista Theatral” - *O Guarany* ; Rio de Janeiro, 1871; pág.7.

“Lyceo de Artes e Officios “ - *O Guarany* ; Rio de Janeiro, 1871; pág.2.

“Gonçalves Dias” - *O Guarany* ; Rio de Janeiro, 1871; pág.3

“Victor Meirelles de Lima” -- *O Guarany* ; Rio de Janeiro, 1871; n.7 pág.3-4.

1872

“Poesia na Corte” – *O Contemporâneo*; Rio de Janeiro, 30 out.1872; pág.5.

“Bibliographia: Aspasia” - *O Contemporâneo*; Rio de Janeiro, 15dez.1872; pág.3.

“A Poesia na Côrte” - *O Contemporâneo*; Rio de Janeiro, 15 dez.1872; pág.4.

1873

“José de Alencar e Machado de Assis” – *O Contemporâneo*; Rio de Janeiro, 30 jan. 1873. Pág.2.

“José Thomaz Naboco de Araujo” – *O Contemporâneo*; Rio de Janeiro, 15 fev.. 1873. Pág.2.

“Antonio Carlos Gomes” - *O Contemporâneo*; Rio de Janeiro, 8 mar. 1873. Pág.2.

1875

“Bellas Artes: o salão do bacharelado do collegio D. Pedro II e a escola da Gloria. *A Nação*; 22 mar. 1875; pág. 3.

1876

“Liceu de Artes e Ofícios”. *Imprensa Industrial*. Rio de Janeiro: v.1, 20 set. 1876, p.270.

1877

“Bellas Artes: mais um maestro. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro: n.40, 29 jul. 1877, p. 01-02.

1879

“A educação da mulher” - *A Mai de Familia* - Rio de Janeiro; 1779; pág.54,71,83,96, 192

1881

“A educação da mulher ” - *A Mai de Familia* - Rio de Janeiro; 1880; pág. 3,18,50,58,, 82,98,114, 135,150,163,182 .

“A educação da mulher” - *A Mai de Familia* - Rio de Janeiro; 1881; pág.5,12,20,29,37,147,174, 177.

Prospecto” - .”*Sciencia para o povo*; Rio de Janeiro; 1881b pág. 2.

“O Lyceo de Artes e as aulas para o sexo feminino”; *Sciencia para o povo*, Rio de Janeiro; 1881b. Pág.3.

“A educação da mulher: edição comemorativa para a inauguração das aulas para o sexo Feminino no Lyceo de Artes e Officios.”*Sciencia para o povo*; Rio de Janeiro; 1881b, pág 8.

1882

“Os quadros do sr. Almeida Jr.”. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXIX, n. 7822, 1882a.

“A educação da mulher” - *A Mãe de Família* - Rio de Janeiro; 1882; pág 102,109,158,173, 189

“Artes industriais indígenas”. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro; 20 jul. 1882, pág.107.

1885

“Bellas Artes” – *A Semana*; Rio de Janeiro; 1885; pág.07.

1887

“Brazil Illustrado” – (apresentação do periódico. Nesse texto o autor escreve sobre o ensino e o uso da xilogravura no Rio de Janeiro). *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.1, p. 1.

“A marinha do sr. Rouède”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 1, p.7.

“Fauna Brasileira: O Tapir ou a Anta” *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 2, p. 21.

“O Túmulo de uma Criança: no Alto da Terra de Teresópolis”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.2, p. 19-24.

“José de Alencar”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p. 33.

“O Visconde de Porto Seguro”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p. 54-55.

“Fauna Brasileira: A Preguiça”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p. 59-60.

“Notas de viagem: Cidade de Vassouras”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 3, p.61.

“Tipos e Costumes: O negro Mina. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 3, p.63-64.

“Notas de viagem: Valença”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p. 70.

“Belas Artes” (Sobre Rodolfo Bernadelli). *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 3.

“Belas Artes” (Sobre Zeferino da Costa). *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 3, p. 54.

“Bellas Artes: marinha de Rouède”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 3, p. 71.

“A Entrada da Rua Primeiro de Março”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p. 71-73.

“Palestras Historicas: A primeira exploração à costa do Brazil”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p.100.

- “Tribo dos Mundurucus: trajes”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.3, p, 119.
- “Sempre artista”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 3, p. 121.
- “Efeito de Luar”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano, 1, n. 3, p. 137.
- “O Edifício da Caixa Econômica e do Monte do Socorro”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 4, p. 50.
- “Belas Artes: Marinha de Castagneto”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 4, p.52-58.
- “A Primeira Exploração à Costa do Brasil”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 4, p.62-64.
- “Fauna Brasileira: O Tatú”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.4, p. 74-75.
- “O Grande Tamoio Cunhambebe”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n.4, p. 149.
- “A Ubá”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 6, p. 81-82.
- “Bibliographia”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 6, p. 82.
- “O Dr. J. M. Velho da Silva”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 7, p. 95-100.
- “Boa Viagem”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 7, p. 105.
- “Notas de Viagem: Lorena”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 7, p. 118-119.
- “Macacos Narigudos”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, p. 126.
- “Evaristo Ferraira da Veiga”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 9, p. 129-134.
- “Episódios da Guerra do Paraguay”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, p. 140-242.
- “Domingos Valdes Barbosa”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 10, p. 145-149.
- “Episódios da Guerra do Paraguay: um bailo do acampamento”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano1, n. 11, p. 161-163.
- “Episódios da Guerra do Paraguay: Assalto de Peribebui”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 11, p. 161-163.
- “Hyppolito José da Costa Pereira”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 12m p. 177-180.

“Palestras Historicas: A primeira exploração à Costa do Brazil”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, p. 180-183.

“Episodios da Guerra do Paraguay: Abordagem aos nossos encouraçados”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, p. 184-186.

“A véspera de Santo Antonio”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, p. 187-188.

“A Imperial Quinta da Boa Vista”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, p. 194-196.

“Castro Alves”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 15, p. 225-226.

“Conselheiro Antonio Ferreira Vianna”. *Brazil Illustrado*. Rio de Janeiro: ano 1, n. 18, p. 241-243.

1911

“Origem e desenvolvimento da arte”. Rio de Janeiro: *Belas Artes*. Ano 1. n. 1, p. 195 (póstumo).