

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
NÚCLEO DE HISTÓRIA, MEMÓRIA E POLÍTICA EDUCACIONAL

A ARTE COMO PRINCÍPIO EDUCATIVO:
UMA NOVA LEITURA BIOGRÁFICA DE
PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO

FRANCISCA ARGENTINA GOIS BARROS

Tese de Doutorado em Educação

ORIENTADORA: Profa. Dra. Maria Juraci Maia Cavalcante

Fortaleza-CE, maio de 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
NÚCLEO DE HISTÓRIA, MEMÓRIA E POLÍTICA EDUCACIONAL

A ARTE COMO PRINCÍPIO EDUCATIVO:
UMA NOVA LEITURA BIOGRÁFICA DE
PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO

FRANCISCA ARGENTINA GOIS BARROS

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Educação.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Maria Juraci Maia Cavalcante

Fortaleza-CE, maio de 2006.

À memória de Pedro Américo de Figueiredo e Melo

AGRADECIMENTOS

A profa. dra. Maria Juraci Maia Cavalcante, pela orientação, sugestões, incentivo e carinho a mim dispensados durante todo o processo de elaboração desse estudo.

Aos meus colegas do Núcleo de História, Memória e Política Educacional da Universidade Federal do Ceará.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará.

Aos funcionários do Arquivo Nacional, do Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, da Biblioteca Nacional, do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba e de Sergipe, da Biblioteca Pública Epifânio Dória, do Museu Regional de Areia, do Arquivo da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro e do Arquivo Público do Estado da Paraíba e aos funcionários das Bibliotecas Marucelliana e Nazionale Centrale di Firenze, dos Arquivos Storico del Comune di Firenze, dell'Accademia delle Arti del Disegno, dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, del Gabinetto Vieusseux di Lettura di Firenze, da Galleria Gli Uffizi di Firenze e do Istituto Geografico Militare di Firenze.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq, pela bolsa de “doutorado-sanduíche” em Firenze, nos meses de março de 2004 a março de 2005.

Ao prof. dr. Franco Cambi, pela gentileza e atenção com que orientou a pesquisa realizada em Firenze.

Ao prof. dr. Timothy Denis Ireland, pelos conselhos, incentivo e disponibilidade.

A Claire Pezzi, pela confiança e amizade.

A Vinícios Dantas, pela leitura, críticas e sugestões.

A Adenilson Pereira, pela disponibilidade, e aos meus alunos da Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe, pela confiança.

Aos meus familiares, pelo apoio sempre presente.

Ao Saulo de Tarso Lamounier, por assegurar a tranquilidade necessária durante os meses de afastamento.

Ao Saulo, filho amado e inestimável colaborador, pela alegria, equilíbrio e serenidade com que tem encaminhado a sua vida.

RESUMO

Nos últimos vinte anos, a produção historiográfica voltada propriamente para a História da Educação Brasileira tem aumentado de forma significativa. As pesquisas mais recentes nesse campo de estudo demonstram que os educadores vêm procedendo a revisões necessárias no trato das questões teóricas e de método. O que também se verifica com a ampliação dos procedimentos cognitivos, da busca de novos objetos e de novos problemas, é que os historiadores da educação estão ampliando suas fontes documentais, abandonando as afirmações exatas sobre o passado e o futuro e adotando cada vez mais a reflexão retrospectiva, a autocrítica, a reavaliação das fontes, problematizando o processo de reconstrução das memórias para compreender o passado na sua complexidade, densidade e ambigüidade.

A elaboração de uma nova biografia de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) segue este raciocínio e faz emergir, através da exegese dos textos literários, filosóficos e científicos produzidos por ele entre 1864 e 1905, sua participação no debate sobre a construção de abordagens pedagógicas para o ensino da arte, da sua defesa pela disseminação do conhecimento e do acesso da população brasileira à produção artística nacional e internacional por meio da escola pública e gratuita.

Por ser, ao mesmo tempo, tributária e credora do espírito da época, a produção literária de Pedro Américo expressa uma unidade conceitual, teórica, estética e ética que assume importância singular no nosso cenário intelectual e educacional. Desse modo, essa nova biografia visa contribuir para a preservação da memória da história educacional brasileira na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Educação; História; Biografia

ABSTRACT

In the last twenty years, the historiographic production directed properly toward the History of the Brazilian Education has increased of significant form. The research most recent in this field of study demonstrates that the educators come proceeding the necessary revisions in the treatment from the theoretical questions and method. What also it verifies with the magnifying of the cognitivos procedures, of the search of new objects and new problems, is that the historians of the education are extending its documentary sources, abandoning the accurate affirmations on the past and the future and adopting each time more the retrospect reflections, the autocritic, the reevaluation of the sources, problemize the process of reconstruction of the memories to understand the past in its complexity, density and ambiguity.

The elaboration of a new biography of Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) follows this reasoning and makes to emerge, through exegesis of the literary, philosophical texts and scientific produced by him between 1864 and 1905, its participation in the debate enter on the construction of pedagogical boardings for the education of the art, of its defense for the dissemination of the knowledge and the access of the Brazilian population to the national and international artistic production by means of the public and gratuitous school.

For being, at the same time, tributary and creditor of the spirit of the time, the literary production of Pedro Américo express conceptual unit, theoretical, aesthetic and ethical that assumes singular importance in our intellectual and educational scene. In this manner, this new biography aims at to contribute for the preservation of the memory of the Brazilian educational history in the second half of XIX century.

Keywords: Education; History; Biography

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
------------------	----

CAPÍTULO I

AS MEMÓRIAS EM TORNO DO PERSONAGEM

Parte I

O SIGNIFICADO DA BIOGRAFIA NOS ESTUDOS HISTÓRICOS

I – Da tradição ao novo: a busca pelo real	19
--	----

Parte II

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO E SEUS BIÓGRAFOS (1871-1995)

I – Introdução	22
II – As memórias em torno do personagem	
1 – O elogio de Luís Guimarães Júnior	25
2 – A memória de Manuel Cardoso de Oliveira	32
3 – O artigo de Gilberto Freyre	37
4 – A homenagem de José Lins do Rego	39
5 – A homenagem de Renato Sêneca Fleury	43
6 – A memória de Horácio de Almeida	44
7 – O ensaio de Donato de Mello Júnior	45
8 – A tese de Madalena Zaccara Pekala	53
9 – A biografia de Lincoln Martins	55

Parte III

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO: PROFESSOR E EDUCADOR

I – Introdução	58
II – Pedro Américo de Figueiredo e Melo: alguns dados biográficos	63

CAPÍTULO II

CONSIDERAÇÕES FILOSÓFICAS SOBRE AS BELAS ARTES ENTRE OS ANTIGOS: A ARTE COMO PRINCÍPIO EDUCATIVO

I – Introdução	71
II – Considerações filosóficas sobre as Belas Artes entre os antigos: a arte como princípio educativo	73

CAPÍTULO III

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO: DISCURSOS ACADÊMICOS

I – Os discursos acadêmicos: relação necessária entre arte e educação	88
---	----

CAPÍTULO IV

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO: A TESE DE DOUTORADO A CIÊNCIA E OS SISTEMAS

I – A ciência e os sistemas: a arte como precursora da ciência	110
--	-----

CAPÍTULO V

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO: OS DISCURSOS PARLAMENTARES

I – Os discursos parlamentares: educação como investimento	130
--	-----

CAPÍTULO VI

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO E SEUS ROMANCES: PERSONAGENS IMAGINÁRIOS EM PALCOS REAIS

I – Introdução	147
II – Holocausto	148
III – Amor d'esposo	156
IV – O foragido	159
V – Na cidade eterna: um sonho de juventude	167

CONCLUSÕES	174
------------------	-----

REFERÊNCIAS	178
-------------------	-----

ILUSTRAÇÕES

Reprodução I	14
Reprodução II	15
Reprodução III	29
Reprodução IV	30
Reprodução V	52
Reprodução VI	67
Reprodução VII	104
Reprodução VIII	163

INTRODUÇÃO

O PERCURSO DO OBJETO

Atuando, desde meados de 1997, como professora de Fundamentos do Ensino de Artes no Brasil – disciplina que trata da história das concepções pedagógicas e das práticas educativas do ensino de artes levadas a efeito em nosso país –, a principal dificuldade que enfrentei na elaboração do Plano de Curso foi a falta de bibliografia que desse conta da especificidade do tema.

Antes de iniciar aquele semestre letivo, fiz um levantamento nos arquivos e bibliotecas de Sergipe. Para minha surpresa, o material coletado em publicações – sobretudo relativas ao século XIX – me revelou uma gama significativa de autores e fatos até então praticamente desconhecida. À medida que avançava no levantamento e catalogação dessas fontes, novas referências surgiam, apontando para a possibilidade de um panorama mais amplo do ensino de artes no século XIX brasileiro.

Em agosto de 1998, durante a realização de um Seminário sobre Gestão Educacional, aproveitei a oportunidade de estar no Rio de Janeiro e visitei a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, o acervo e o Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. As informações que encontrei em jornais, revistas, manuscritos, livros e pinturas daquelas instituições contribuíram para fortalecer em mim as impressões deixadas pelas leituras, feitas em Sergipe, acerca da existência da influência do Humanismo Renascentista Italiano na obra de alguns artistas formados pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro a partir dos anos 60 do século XIX.

O empenho com o registro narrativo, que os próprios protagonistas nos legaram, e a abundância da documentação primária e secundária encontrada me levaram a decidir sobre a sistematização mais cuidadosa da informação com vistas a uma pesquisa sobre o pensamento educacional brasileiro do período. Naquele breve percurso, fui sendo conquistada por um personagem em particular. A sua trajetória de vida concentrava, de certa forma, toda a complexidade dos homens do século XIX. E mais instigante é constatar o estranhamento das

pessoas em relação ao seu pensamento, porque geralmente ele é visto “apenas” como pintor. A medida em que descobria novas fontes de consulta, o pensamento do autor de *Tiradentes Esquartejado*, exercia sobre mim um crescente interesse.

Em virtude de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Areia/Paraíba/Brasil, 1845 – Firenze/Itália, 1905) ter vivido entre as cidades do Rio de Janeiro e de Firenze, e do material para a pesquisa encontrar-se distribuído em Arquivos e Bibliotecas dessas duas cidades, em março de 1999, durante o período de férias, dirigi-me a Itália com o propósito de tomar ciência do que havia de disponível a esse respeito nos arquivos e bibliotecas da capital da Toscana. O levantamento preliminar de fontes primárias que realizei durante a minha estada na cidade de Firenze, dava conta de que apenas na Biblioteca Nazionale se encontram pelo menos dois romances e algumas cartas de autoria de Pedro Américo. Por tratar-se de uma instituição de referência para toda a Itália, sua Hemeroteca abriga vários periódicos europeus, nos quais pude facilmente encontrar artigos escritos por Pedro Américo, bem como críticas a ele dirigidas.

Ainda em Firenze, visitei alguns dos museus que Pedro Américo freqüentava, conheci os prédios que lhe serviram de residência, e os locais onde produziu suas obras pictóricas mais importantes.

Ainda em 1999, retornei ao Rio de Janeiro para consultar os Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Nacional, o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional e o Museu Imperial de Petrópolis. Pude, ainda, ampliar minhas fontes de consulta ao freqüentar museus e ler biografias de pintores que foram seus alunos, de pintores que foram seus contemporâneos, e adquirir textos dos principais críticos de arte do século XIX.¹

¹ As biografias de pintores contemporâneos de Pedro Américo são as de RUBENS, Carlos. *Victor Meireles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945; GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Victor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Conselho Federal de Cultura, 1977 e LEVY, Carlos R. Maciel. *Giovanni Battista Castagneto (1851-1900): o pintor do mar*. Rio de Janeiro: Pnakothke, 1982. A biografia do aluno Antônio Parreiras escrita por LEVY, C. R. M. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1981; a autobiografia de PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. 3 ed. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999. As obras dos críticos de artes são as de DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. S. Paulo: Mercado das Letras, 1995; _____. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Minas Gerais: Ed. UFMG, 2001; PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Correspondência com Paulo Barbosa da Silva*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995; _____. “Iconografia Brasileira.” In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1857, pp. 349-355.

No ano de 2000, desta feita em João Pessoa/Paraíba, realizei pesquisas no Instituto Histórico e Geográfico e no Arquivo Público Estadual, ocasião em que aproveitei para conhecer também o Museu Regional do Município de Areia, cidade natal de Pedro Américo, onde pude constatar a existência, em excelente estado de conservação, de grande número de sua correspondência pessoal e de outros manuscritos.

Em agosto de 2002, ao ser aprovada no Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, passei a integrar o seu Núcleo de História, Memória e Política Educacional. Devido as discussões e as críticas dos colegas do Núcleo e, sobretudo, a orientação lúcida, competente e encorajadora da professora Maria Juraci Maia Cavalcante, o projeto inicialmente apresentado passou a adquirir novos contornos.

Optamos, então, pela realização de uma nova leitura biográfica de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Essa nova biografia pretende mostrar que, além de pintor, como é comumente conhecido, ele foi um intelectual preocupado em analisar e em apresentar soluções para alguns dos problemas sociais do Brasil – especialmente daqueles relacionados à oferta de educação pública e democrática para a maioria da população. O nosso interesse é o de que este estudo venha, de alguma forma, contribuir para a preservação da memória da história educacional brasileira na segunda metade do século XIX.²

Recebemos de nossa orientadora uma série de sugestões de roteiro de estudos, de leituras para a compreensão do contexto brasileiro do período, bem como de textos teóricos a respeito da historiografia contemporânea em torno da biografia. A orientação aponta no sentido da necessidade de superar a tradicional oposição entre o particular (o agente histórico individual) e o geral (o contexto social e histórico), ou seja, a construção do percurso intelectual do meu personagem deve ser feita de modo integrado ao espectro desenhado no plano coletivo.

Do ponto de vista social, são dois os fatos marcantes na história do ensino de artes do período: a contratação da Missão Artística Francesa, em 1816, e a criação, vinte anos depois,

² A nossa pretensão com este trabalho está muito próxima daquilo que Torresi declarou a propósito do “esquecimento” e da “omissão” a que alguns artistas italianos do século XIX foram relegados: *ho voluto privilegiare gli artisti il ‘cui nome è stato scritto sull’acqua’: e l’Arno è un fiume davvero insidioso...* Cf. TORRESI, Antonio P. *Neo-medicei: pittori, restauratori e copisti dell’Ottocento in Toscana*. Dizionario biografico. Firenze: Liberty House, 1996, p. 26. Numa tradução livre da autora a frase é mais ou menos assim: “eu quis privilegiar os artistas ‘cujos nomes foram escritos sobre a água’: e o Arno é um rio verdadeiramente traiçoeiro”. A vantagem, em se tratando de Pedro Américo, é que faremos emergir de sua vida intelectual, no sentido gramsciano do termo, os testemunhos de seu pensamento, já que sua arte vem, pouco a pouco, recebendo tratamento digno de seu valor.

da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – primeira instituição de ensino superior a formar artistas e professores de artes no Brasil.

Do ponto de vista individual, a trajetória de um intelectual formado pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, Pedro Américo de Figueiredo e Melo merece papel de destaque, justamente pela perfeita sintonia entre sua obra e o projeto educativo por ele defendido, até então desconhecido na nossa historiografia educacional.

No início de 2003, estabelecemos um profícuo contato com Franco Cambi,³ professor do *Dipartimento di Scienze dell'Educazione e dei Processi Culturali e Formativi dell'Università degli Studi di Firenze*, que resultou na sua aceitação em acompanhar a pesquisa que realizaríamos em Firenze nos meses de abril de 2004 a abril de 2005.

Auxiliada por uma bolsa de “doutorado-sanduíche”, concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico(CNPq), imediatamente após nossa chegada naquela cidade começamos a freqüentar um Curso de História da Arte Contemporânea.⁴ Em seguida, procuramos os setores reservados aos pesquisadores da Biblioteca Marucelliana⁵ e da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Visitamos, também, com a assiduidade que o trabalho requeria, o Archivio Storico del Comune di Firenze, o Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze,⁶ o Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze,⁷ local onde Pedro Américo trabalhou como professor honorário, o Archivio del Gabinetto Vieusseux di Lettura di Firenze, e o Istituto Geografico Militare di Firenze, onde ele pintou *A Batalha do Avay*. Paralelamente ao levantamento das fontes primárias, participamos ainda dos dois Seminários promovidos pelo Departamento de

³ O professor Cambi tem uma obra de relevância para a história da educação italiana. Foi coordenador, nos anos de 1994 a 2000, do Doutorado do Departamento de Ciências da Educação da Universidade de Firenze, e há muito tempo vem desenvolvendo pesquisas sobre a educação na região Toscana. Desde 1998, dirige uma revista semestral *Studi sulla Formazione*, e é editorialista das revistas *Le Lettere*, de Firenze, *La Nuova Italia* e *Unicopli*, de Milano, e *Carocci*, de Roma, entre outras. Além do texto traduzido no Brasil, *História da Pedagogia*. S. Paulo: Ed. UNESP, 1999, é autor de dezenas de livro sobre educação.

⁴ Trata-se de uma disciplina regularmente ofertada pelo *Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Firenze*, ministrada pela professora Giovanna De Lorenzi, com 30 horas-aula, cujos conteúdos tratam dos *Artisti, critici scrittori in Toscana tra Otto e Novecento: dal “Marzocco” alla “Voce”* (numa tradução livre da autora: Artistas, críticos escritores na Toscana entre os séculos XIX e XX: do Marzocco a Voz). Através desse curso tivemos a oportunidade de conhecer os artistas e o ambiente cultural no qual Pedro Américo viveu.

⁵ Com a finalidade expressa de ser uma biblioteca pública destinada especialmente aos “pobres”, a Biblioteca Marucelliana di Firenze foi aberta ao público no dia 18 de setembro de 1752.

⁶ Na Accademia di Belle Arti di Firenze estão expostas obras importantes de Michelangelo, dentre elas, o *David*.

⁷ A Accademia delle Arti del Disegno tem, para esta pesquisa, importância singular. Sua origem remonta a mais antiga organização religiosa e corporativa existente em Firenze – a Compagnia di S. Luca, criada no ano de 1339. Nela estudaram Galileo e Michelangelo, duas personalidades admiradas por Pedro Américo.

Ciências da Formação, nos meses de junho e de novembro de 2004. Em geral, nos finais de semana, percorríamos as igrejas católicas, as fortalezas e os museus. No mais importante deles, *Gli Uffizi di Firenze*, local que concentra o maior número de pinturas do Renascimento, encontramos na Reserva Técnica dois auto-retratos (óleo sobre tela) de Pedro Américo, sob a localização A 18 (1877) e A 19 (1895). Esses dois auto-retratos, encontram-se reproduzidos neste estudo.



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *Auto-Retrato*. 1877. Óleo sobre tela, 65,5 x 50,5 cm., Galeria degli Uffizi, Firenze, Itália.



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *Auto-Retrato*. 1895. Óleo sobre tela, 70,5 x 55,5 cm., Galeria degli Uffizi, Firenze, Itália.

O procedimento adotado para a realização da pesquisa propriamente dita, obedeceu a seguinte sistemática: inicialmente, concentramos a nossa atenção em catalogar, adquirir e ler todos os textos escritos por Pedro Américo existentes naquelas instituições. Depois, partimos para igual procedimento em relação aos textos dos autores que ele citava ou que eram referências teóricas e artísticas da época. Consultamos, também, os principais jornais e revistas das três últimas décadas do século XIX e dos primeiros cinco anos do século XX. Finalmente, passamos a adquirir, na medida do possível, os estudos atualmente realizados e editados na Itália, cuja abordagem versam sobre a educação e a arte do século XIX.

Pedro Américo exerceu suas atividades docente, artística e parlamentar com a crença de que o seu trabalho contribuiria para o engrandecimento do Brasil. Possivelmente, por isto, tenha mandado imprimir a maioria dos textos apresentados nas solenidades de que participava e que, como podemos aduzir, versavam sobre uma impressionante variedade de assuntos. As bibliotecas fiorentinas mantêm em excelente estado de conservação os seus quatro romances, uma coletânea de seus discursos acadêmicos, um opúsculo sobre *O Grito do Ypiranga* e a primeira edição de uma das mais completas biografias já escritas sobre ele. Também encontramos ali vários jornais com notícias sobre sua obra pictórica. Os manuscritos são em pequeno número, geralmente localizados nas pastas de personalidades públicas italianas com quem ele mantinha alguma relação formal, o que, de qualquer modo, é um indício de que, pelo menos em Firenze, jamais tenha representado oficialmente o governo brasileiro.

Devido a diversidade dos assuntos abordados, em meio ao conjunto de fontes encontradas, selecionamos para este estudo somente aqueles textos escritos por Pedro Américo, de cujo conteúdo é possível extrair informações conceituais diretamente referenciados ao campo educacional ou a ele correlatos. Nessa sistematização, observamos que os textos acadêmicos, filosóficos e parlamentares concentram as mais significativas reflexões de Pedro Américo acerca dessa temática. É, portanto, com base nestes documentos que responderemos às seguintes questões: o que pensava Pedro Américo sobre a educação? Que posições político-pedagógicas defendia? Que importância assumia para o Brasil da época a criação de uma disciplina como a de História da Arte na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro? Qual o peso dos conhecimentos artísticos na solução dos problemas educacionais brasileiros? Que projetos educativos elaborou? Para responder a essas questões procuramos deixar falar o autor, sem a preocupação de adequar o seu pensamento às correntes filosóficas ou artísticas. De todo modo, as recorrências ao panorama teórico-cultural foi muito

mais um recurso para contextualizar as possíveis ou declaradas influências do que uma tentativa de síntese e mesmo de definição de suas idéias.

Em vista do exposto, organizamos o nosso estudo, da seguinte maneira. O Capítulo I, denominado “As memórias em torno do personagem”, foi subdividido em três partes. Na Parte I, “Significado da Biografia nos estudos Históricos”, apresentamos, em traços gerais, as atuais referências das escolas francesa, inglesa e italiana para a escrita de biografias históricas e o tratamento que dispensam à ação dos indivíduos e suas articulações com o meio. Na Parte II, “Pedro Américo de Figueiredo e Melo e seus Biógrafos (1871-1995)”, fazemos um apanhado das principais biografias a ele dedicadas, discutindo os motivos de sua realização e a imagem que dele vêm construindo ao longo desses anos do personagem. Na Parte III, “Pedro Américo de Figueiredo e Melo: professor e educador” descrevemos o nosso personagem, contemplando-lhe a feição de artista e pensador. Os capítulos subseqüentes concentram a parte verdadeiramente original deste trabalho que compreende a exegese dos textos de Pedro Américo. O Capítulo II, “Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos: a Arte como princípio Educativo”, explicitamos que Pedro Américo concebia a arte como fio condutor do processo educacional, dado que o conhecimento da história das sociedades humanas não poderia prescindir do conhecimento da história dos objetos artísticos. No Capítulo III, “Pedro Américo de Figueiredo e Melo: Os Discursos Acadêmicos e a relação necessária entre Arte e Educação”, analisamos um conjunto de nove discursos proferidos em diferentes solenidades e reunidos em uma brochura, do qual retiramos a base conceitual de seu pensamento sobre os binômios arte e educação e arte e sociedade. No Capítulo IV, “Pedro Américo de Figueiredo e Melo: A Tese de Doutorado”, concentramos a nossa atenção em examinar os argumentos a partir dos quais ele explicava ser a arte precursora da ciência. No Capítulo V, “Pedro Américo de Figueiredo e Melo: Os Discursos Parlamentares e a Educação como Investimento”, analisamos os projetos apresentados ao Congresso Nacional durante a sua atuação como deputado federal pela Paraíba do Norte – e que consideramos ser a concretização de tudo o que vinha anunciando nos discursos anteriores. Finalmente, no Capítulo VI, “Pedro Américo de Figueiredo e Melo e seus Romances: personagens imaginários em palcos reais”, apresentamos os quatro romances de sua autoria, procurando extrair da narrativa dos protagonistas as diversas fases de amadurecimento intelectual porque ele passou. Na Conclusão, reconhecemos a fertilidade das teses defendidas por ele para a

educação geral e a artística nacional e apontamos algumas convergências dessas teses com as atualmente defendidas por educadores, críticos e historiadores da arte.

CAPÍTULO I

AS MEMÓRIAS EM TORNO DO PERSONAGEM

P A R T E I

O SIGNIFICADO DA BIOGRAFIA NOS ESTUDOS HISTÓRICOS

I – Da tradição ao novo: a busca pelo real

Aplicar à pesquisa biográfica as novas concepções historiográficas significa, em boa medida, retornar aos gêneros da história-narrativa⁸ e da história política⁹, todos até bem pouco tempo execrados pelos estruturalistas, que os identificavam com a matriz positivista. Significa, também, trabalhar com a metodologia da pesquisa biográfica contemporânea e ter por base os procedimentos que vêm sendo incrementados entre pesquisadores brasileiros e pela historiografia francesa, inglesa e italiana, desde os anos de 1980. É, portanto, a justeza dessa adequação dos gêneros antigos às atuais reflexões realizadas pelas Ciências Sociais que submetemos a exame os textos escritos por Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

Reconhecidos no Brasil como os mais importantes teóricos e divulgadores da chamada *nova história social*,¹⁰ os estudos dos franceses Jacques Le Goff, Pierre Nora e George Duby,

⁸ Conforme esclarece BURKE, Peter. “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa” In: _____. (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. S. Paulo: Ed. UNESP, 1992, pp. 327-348.

⁹ Cf. TUCK, Richard. “História do Pensamento Político” In: BURKE, op. cit. pp. 273-289.

¹⁰ Mencionamos somente livros e artigos dos teóricos da *nova história social* editados em língua portuguesa e que tratam diretamente de biografias como, por exemplo, LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 3 ed. Campinas, S. Paulo: Ed. UNICAMP, 1994; _____. *São Francisco*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001; _____. *São Luís*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002; em parceria com NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995; _____. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976; e _____. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976; BURKE, Peter. “A anatomia da biografia” In: *Folha de S. Paulo*, Caderno *Mais!*, 02 fev. 2003, pp. 12-13; _____. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. S. Paulo: Ed. UNESP, 1992; _____. *História e teoria social*. S. Paulo: UNESP, 2002; LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002; _____. “Usos da biografia”. In: FERREIRA, M. & AMADO, J. *Usos e abusos da*

e do inglês Peter Burke, somados aos dos italianos Carlo Ginzburg e Giovanni Levi – criadores da *micro-história* – são referência necessária para quem escreve biografias históricas, pelo tratamento que dispensam à ação dos indivíduos e ao problema da racionalidade humana, bem como pela articulação que estabelecem entre a experiência e sua representação para a emergência do indivíduo, visto na sua circunstancialidade, imprevisibilidade e contingência.

Contrapondo-se ao modelo macro-explicativo da história estrutural, econômica e social, o método desenvolvido pela *nova história*, teve como conseqüências marcantes, por um lado, o desenvolvimento da história das mentalidades, da história cultural e da psico-história, cujo foco de análise recaiu sobre o homem e sua complexidade individual e, por outro lado, o estabelecimento de um diálogo profundo com as Ciências Sociais.

Superar a visão marcada pelo (suposto) antagonismo das ligações entre os seres humanos individuais e a sociedade, entender que *a sociedade não apenas produz o semelhante e o típico, mas também o individual*¹¹ propiciou uma nova maneira de conceber histórias de vida. Desta forma, o gênero biográfico passou a ter cada vez mais papel de destaque na historiografia contemporânea.

Mas não só isso. Como esclarece Giovanni Levi, não basta simplesmente corrigir a historiografia funcionalista em seus aspectos retóricos. Segundo ele, a micro-história em

Seu trabalho tem sempre se centralizado na busca de uma descrição mais realista do comportamento humano, empregando um modelo de ação e conflito do comportamento do homem no mundo que reconhece sua – relativa – liberdade além, mas não fora, das limitações dos sistemas normativos prescritos e opressivos. Assim, toda ação social é vista como resultado de uma constante negociação, manipulação, escolhas e decisões do indivíduo, diante de uma realidade normativa que, embora difusa, não obstante oferece muitas possibilidades de interpretações e liberdades pessoais. A questão é, portanto, como definir as margens – por mais estreitas que possam ser – da liberdade garantida a um indivíduo pelas brechas e contradições dos sistemas normativos que o governam. Em outras palavras, uma investigação da extensão e da natureza da vontade livre dentro da estrutura geral da sociedade humana.¹²

história oral. 5 ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002, pp. 167-182; _____. “Sobre a micro-história.”. In: BURKE, op. cit, pp. 133-161; GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1987 e REVEL, Jacques. (org.). *Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

¹¹ Para a relação de interdependência entre o indivíduo e a sociedade, ler ELIAS, Norberto. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 56.

¹² Levi, “Sobre a micro-história”, op. cit., pp. 135-136.

O método consiste, portanto, em tomar o particular como ponto de partida para, em seguida, identificar seu significado no interior de seu contexto específico. Para uma descrição o mais realista possível, Pedro Américo foi estudado como um personagem, como um sujeito ‘globalizante’,¹³ em torno do qual toda a pesquisa se organiza.¹⁴ O ambiente cultural é o palco de cuja trama ele será ao mesmo tempo ator e autor, na medida em que mesmo submetido a regras impostas pelo ambiente pode a elas se contrapor. Essa troca permanente entre sujeito e ambiente, em que Pedro Américo construiu a si e a sua época, tanto quanto foi por ela construído esteve, por certo, permeada de contradições, incoerências, instabilidades, convicções, satisfações, frustrações, ambigüidades e muita incerteza.

Dessa forma, os textos de Pedro Américo foram estudados como a expressão de um sujeito individual e coletivo. Portanto, captar a sua visão de mundo, revelada na obra pela modo como os conceitos estão enunciados, consistiu no método através do qual foram analisadas as articulações que ele mantinha com o contexto histórico e social em que produziu seus textos.

Procuramos nos manter atenta também, às descontinuidades e disjunções presentes na trama social. E para não incorreremos no erro da *ilusão biográfica*, nos valem de Pierre Bourdieu¹⁵ e asseveramos que Pedro Américo não caminhou imperturbável rumo ao seu destino de intelectual. Nessa caminhada, ele teve que fazer muitas escolhas, e estas, por sua vez, dizem muito de sua personalidade e de seu tempo.

¹³ A “construção” desse sujeito “globalizante”, “total”, foi o método de que Le Goff se utilizou nas biografias de São Luís e de São Francisco, já respectivamente citadas.

¹⁴ Pedro Américo se ajusta perfeitamente a imagem do intelectual do século XIX, na medida em que atuava simultaneamente e com igual desenvoltura em muitas áreas diferentes. Ele foi professor em Academias de Artes nas cidades do Rio de Janeiro e de Firenze, escreveu romances, colaborou como redator numa revista de grande circulação na capital do império, pintou quadros com temáticas variadas, publicou artigos em jornais, fez curso superior de artes e de ciências naturais, obteve o grau de doutor em ciências naturais e foi deputado federal.

¹⁵ O texto aqui utilizado é o de BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina. (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001, pp. 181-191.

P A R T E I I

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO E SEUS BIÓGRAFOS

(1871-1995)

I – INTRODUÇÃO

Diferentemente dos demais artistas plásticos da segunda metade do século XIX, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Areia/Paraíba/Brasil, 1843 - Firenze/Itália, 1905) teve sua vida biografada por pelo menos seis autores brasileiros.¹⁶ Nessas biografias, o que comumente se nota é o fato de circunscreverem-se à obra pictural *tout court*, pouco contribuindo para o conhecimento da sua produção literária, filosófica e científica. Nelas, por exemplo, jamais mereceu destaque a preocupação do artista com a educação em geral, e estética, em particular, presente, especialmente, em seus *Discursos Parlamentares* (Firenze, 1892), nos *Discursos Acadêmicos* (Firenze, 1870 e 1880), e no texto publicado no jornal Correio Mercantil (Rio de Janeiro, 1864), com o título *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos*. Apesar, é bem verdade, de mencionarem, ainda que panoramicamente, os títulos dos romances e dos estudos acima referidos, estes não foram explorados para a construção do perfil do artista e professor.

Preencher tamanha lacuna exigirá, por certo, o empenho de algumas gerações de pesquisadores. Entretanto, a realização de uma nova leitura biográfica cujo propósito é o de refazer o seu percurso intelectual, de conhecer o sentido de seu pensamento e dos elementos que a constituem, e com isso fazer emergir sua participação no debate sobre a construção de abordagens pedagógicas para o ensino de artes, da sua defesa pela disseminação do

¹⁶ GUIMARÃES JR, Luis. *Perfil Biographico de Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Brown & Almeida Ed. 1871; OLIVEIRA, J. M. Cardoso. *Pedro Américo, sua vida e suas obras*. Brasília: Ed. Senado, 1943; ALMEIDA, Horácio de. *Pedro Américo, notícias biograficas*. João Pessoa: União Editora, 1943; MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)*: algumas singularidades de sua vida e de sua obra. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983; MARTINS, Luís. *Pedro Américo, pintor universal*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 1994; PEKALA, Madalena de Fátima Zaccara. *Pedro Americo: vie et oeuvre – son rôle dans la peitur du Brésil au XIX éme siècle*. Universite de Toulouse-Le Mirail, França, 1995.

conhecimento e do acesso da população brasileira à produção artística nacional e internacional por meio da escola pública, democrática e gratuita. Ademais, as análises de debates encetadas no período sobre a democratização do ensino, sobre as expectativas em torno do regime republicano na solução dos problemas das desigualdades sociais e do papel da escola como principal agente divulgador dos valores humanistas, bem como aqueles que versaram sobre o progresso, o nacionalismo, a escravidão, não fazem qualquer referência a Pedro Américo, cuja obra os espelha claramente.

Recuperar e analisar os textos educacionais e os projetos educativos elaborados pelo pintor e professor de arte Pedro Américo de Figueiredo e Melo, entre 1864 (data de sua primeira publicação), e 1901 (ano em foi editado seu último romance), de alguma forma poderá contribuir para a preservação da memória do pensamento educacional brasileiro expresso por um autor cuja voz a História “silenciou” ou “esqueceu”. Será, portanto, nesse sentido, também um trabalho sobre os silêncios e as lacunas observadas na historiografia consultada, sobre um projeto aparentemente descartado, produzido e divulgado num momento crucial da formação e organização da sociedade civil brasileira.

Por ser, ao mesmo tempo, tributária e credora do espírito da época, a produção literária de Pedro Américo expressa uma unidade conceitual, teórica, estética e ética que, segundo pensamos, assume importância singular e decisiva no nosso cenário intelectual, educacional e político.

Tais constatações nos permitem ir mais longe no presente estudo, pois se é verdade que as ações educativas têm suas possibilidades e limites vinculados à conjuntura social, política e econômica de onde elas emergem, o fenômeno educativo deve ser analisado como resultado de conflitos e embates político-pedagógicos e não como uma alternativa de consenso. Sendo assim, caso não restem dúvidas quanto ao pequeno alcance social das propostas educativas implementadas na segunda metade do século XIX brasileiro, é interessante se investigar sobre a existência de outras propostas, notadamente daquelas que, no embate político-ideológico, foram vencidas. Buscar as razões das possíveis derrotas de um projeto pedagógico formulado no século XIX, por si só, constitui uma contribuição importante para o debate educacional brasileiro atual, na medida em que podemos estabelecer um confronto temporal entre as preocupações pedagógicas e políticas inscritas no pensamento dos intelectuais brasileiros, em dois períodos diferentes e expressivos em relação à formação do sentido de nação.

À luz do que precede, cabem então as seguintes indagações: em se tratando de Pedro Américo, de que maneira vem sendo produzida sua memória?¹⁷ Que interesses motivaram profissionais de diferentes áreas de atuação a escrever sobre a sua vida e a sua obra? De que fontes documentais se utilizaram? Que referências fazem ao seu pensamento? Assim, é com o propósito de saber como a memória de Pedro Américo nos foi legada, que examinaremos as principais biografias de Pedro Américo de Figueiredo e Melo, tomando como referência os procedimentos metodológicos da pesquisa biográfica contemporânea, notadamente os empregados pela *nova história social*.

¹⁷ Sobre a temática da memória, ler a coletânea de BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia. (org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, S. Paulo: Ed. UNICAMP, 2001 e LE GOFF, *História e Memória*, op. cit., 1994.

II – AS MEMÓRIAS EM TORNO DO PERSONAGEM

1 – O elogio de Luís Guimarães Júnior

A primeira biografia de Pedro Américo Figueiredo e Melo é um elogio escrito pelo diplomata, poeta, romancista, teatrólogo e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras Luís Guimarães Júnior (1845-1898),¹⁸ em 1871. Esta obra, número dois da coleção “Galeria Brasileira”, foi precedida pela biografia de Saldanha Marinho e teria seus próximos números reservados às de Castro Alves, Salvador Mendonça, Luiz Guimarães Júnior e Henrique de Mesquita.¹⁹

À primeira vista, as 128 páginas que compõem o livro de Guimarães Jr. objetivam somente testemunhar a profunda admiração que o biógrafo, amigo de Pedro Américo, sentia por ele. A origem dessa amizade remontava ao tempo em que ambos, ainda crianças, estudavam como internos no Colégio Pedro II. Para descrever a vida do *jovem e talentoso pintor* – Pedro Américo contava então com 28 anos de idade – Guimarães Jr. dividiu o texto em quatro partes. Na Parte I, Pedro Américo é apresentado como alguém que *pertence ao pequeno número dos nossos homens de gênio, dos nossos espíritos escolhidos, cuja existência mais se aproxima a dos briosos heróis do drama e da epopéia, de que nos canta a vida o clarim imparcial da história.*²⁰ E logo em seguida, acrescentava que:

O esforço nunca o abandonou um instante sequer. As lágrimas banharam-lhe o rosto; o soluço cortou-lhe o peito dolorido; a saudade punziu-lhe horripelmente, e a fome – até a fome! Veio receber o seu tributo de sacrifícios e magoas à cabeceira do moço que sonhava com a glória. À semelhança do arcanjo invisível, o artista, calcou aos pés a serpe amaldiçoada, e sua fronte altiva cercou-se da auréola do martírio e do triunfo.²¹

¹⁸ GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. *Perfil biográfico de Pedro Americo*. Rio de Janeiro: Brown & Almeida Editores, 1871.

¹⁹ Na contra-capa do livro de Guimarães Jr. aparecem em destaque as listas com as biografias já publicadas, as que ainda estavam no prelo e o endereço dos editores.

²⁰ *Ibidem*, p. 7.

²¹ *Ibidem*, p. 9.

Essa é, portanto, a primeira imagem que temos de Pedro Américo: a de um artista predestinado ao sucesso e em permanente luta contra as dificuldades materiais de sobrevivência. Mas, segundo o autor do romance *Lírio Branco*, Pedro Américo não enfrentaria somente os problemas inerentes à sua origem humilde. Ele também lutaria contra a incompreensão de um ambiente intelectualmente atrasado, no qual *a arte a que se ligou o talento penetrante e audaz de Pedro Américo, ainda está no Brasil metida no calor das fachadas infantis. Os estudos do país correm ansiosamente e unicamente para o alvo das ambições políticas.*²² Daí porque

Pedro Américo bateu-se desde o princípio de sua existência intelectual com inimigos traiçoeiros e ferozes. Mas nem lhe vacilou o pé junto ao tropeço, nem seus olhos desviaram-se do horizonte, carregado de borrascas, que ameaçava devorá-lo. Guiado por uma missão providencial, ele caminhou tranqüilo, sorrindo para os que o estimam e perdoando aos que o invejam.²³

Esse aspecto de sua personalidade, a de não guardar ódios ou mesmo sentimentos de vingança, é também ressaltado por todos os demais biógrafos que se ocuparam em lhe traçar um perfil psicológico. A impressão que fica é a de que Pedro Américo, muito embora não aquiescesse diante de uma ofensa, evitava ter para com seus agressores uma atitude de revanche.

Na Parte II, antes mesmo de discorrer sobre o lugar de nascimento, a infância na casa materna e os estudos no Colégio Pedro II, o poeta de *Sonetos e Rimas* nos advertia sobre suas próprias convicções ao afirmar:

Eu sou daqueles que acreditam no poder instintivo das vocações humanas, e que crêem nesse misterioso afago ou sombra de desventura, que desde o seio materno a natureza faz participar aos que ainda não conhecem lágrimas nem ternuras da vida. A criança traz consigo o seu itinerário pronto e o programa, de que há de seguir enquanto lhe durar a peregrinação na terra.²⁴

Para reforçar a idéia de que Pedro Américo já *nasceu artista e poeta*, Guimarães Jr. faz alusão, primeiramente, aos incentivos recebidos do avô, Manoel Granjeiro, compositor de música sacra e regente de orquestra, e do pai, o violinista Daniel Eduardo de Figueiredo e

²² Ibidem, p. 11.

²³ Ibidem, pp. 19-20. Grifos da autora.

²⁴ Ibidem, pp. 21-22. Grifos da autora.

Melo, e, depois, quando descreve o episódio da visita do frei Seraphim a cidade de Areia, durante a qual muitos fiéis encomendaram ao pequeno desenhista o retrato do missionário. Com apenas sete anos de idade, para atender a grande quantidade de encomendas, ele pôs-se a reproduzir a figura do capuchinho nas mais variadas posições – o que lhe conferiu certo reconhecimento por parte dos moradores da cidade. A fama de *retratista* e a sua precoce capacidade de compreender a necessidade de aprender mais, possivelmente reforçados pelo meio familiar e social, fizeram o menino sonhar com a possibilidade de ir para a capital do império estudar na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Este desejo de estudar artes o teria levado, segundo Guimarães Jr., a escrever uma carta ao imperador, *pedindo-lhe proteção para um artista ‘que esperava ser grande coisa no país’*.²⁵

Outro evento mencionado por Guimarães Jr. – e que fortalece a sua argumentação sobre a motivação inata de Pedro Américo para a arte – é o da viagem de exploração científica de que Pedro Américo participou a convite do naturalista francês Jacques Brunet. Durante os vinte meses em que viajou pelo interior nordestino, o *menino artista* aprendeu a observar a natureza – o que resultou no aprimoramento do traço e conferiu maior qualidade ao seu desenho de animais e vegetais.

De 1854, quando chegou ao Rio de Janeiro, até 1856, data de sua transferência para a Academia de Belas Artes, Pedro Américo estudou como interno no colégio Pedro II. Com o mesmo entusiasmo com que Guimarães Jr. rememorou a espirosidade do colega para com as brincadeiras juvenis e a sua docilidade quando, antes de dormir, tocava algumas músicas para afastar a melancolia pela distância da família, destacou também a facilidade com que Pedro Américo lidava com as disciplinas escolares e a sua desenvoltura e criatividade para o desenho e a pintura – o que mais chamava a atenção dos colegas e professores.

Guimarães Jr., então, descreveu a vida de Pedro Américo como a de um peregrino que caminhava imperturbável rumo ao seu destino artístico. Nesse percurso, os êxitos alcançados pelo pintor resultavam, naturalmente, de seu talento, inteligência e aplicação aos estudos. Já as *desventuras*, encaradas pelo biógrafo como inerentes ao *drama e epopéia dos homens de gênio*, no caso de Pedro Américo diziam respeito ao atraso do ambiente (a cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX) onde *os estudos correm ansiosamente e unicamente para o alvo das ambições políticas*,²⁶ fazendo do artista e intelectual uma vítima

²⁵ Ibidem, p. 28.

²⁶ Ibidem p. 11.

potencial dos que negam *salvação a todo aquele que busca elevar-se acima do nível da mediocridade*.²⁷

Na Parte III, dedicada aos estudos realizados na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, Guimarães Jr. destacou a amizade entre o diretor da Academia, Manuel de Araújo Porto-Alegre, e o jovem estudante paraibano. Em virtude das vitórias conquistadas nos diversos certames promovidos naquela instituição, Porto-Alegre passou a chamá-lo de ‘o papa-medalhas’, apelido rapidamente adotado também pelos companheiros.

Mencionou muito brevemente o episódio da solicitação que Pedro Américo dirigiu ao imperador Pedro II para que este lhe permitisse e o auxiliasse numa viagem de estudos pela Europa, pois desta feita a Academia não promoveria o concurso anual de premiação. Mas dedicou especial atenção a visita que d. Pedro II fez ao quarto de Pedro Américo quando este, às vésperas da viagem, foi acometido pela doença que o perseguira por toda a vida. Sobre a doença, Guimarães Jr. afirmou que os médicos a diagnosticaram como sendo ‘*cólica de chumbo*’ produzida pelo cheiro das tintas e particularmente do carbonato de chumbo, que serve de branco na pintura a óleo.²⁸

Informou sobre os cursos realizados por Pedro Américo na Academia de Belas Artes de Paris e na Faculdade de Ciências da Sorbonne, do doutorado em Ciências Naturais na Universidade de Bruxelas, os mestres de quem foi discípulo, os prêmios recebidos na França, os amigos, as obras e estudos, observando, brevemente que, como estudioso do Renascimento, ele era contra a escola realista, por considerá-la impotente ante as sublimes manifestações do espírito. Ao citar os países que conheceu, lembra o episódio da venda de suas medalhas e a passagem pela delegacia. Falou, também, do retorno do pintor ao Brasil para assumir a cadeira de Desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Analisou as duas principais pinturas realizadas até aquela data – a *Batalha de Campo Grande*²⁹ e a *Carioca*³⁰ –, insistindo na tese, defendida nas Partes I e II, de que somente alguém que nasceu para ser pintor conseguiria, apesar da pouca idade, resultados *tão nobres e admiráveis*.

²⁷ Ibidem, p. 61.

²⁸ Ibidem, p. 42. Outro artista brasileiro provavelmente vitimado pelo mesmo mal foi Cândido Portinari (1903-1962).

²⁹ Pedro Américo de Figueiredo e Melo, *A Batalha de Campo Grande* ou *Nhuassú*, 1871, 530 X 332 cm. Óleo sobre tela, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.

³⁰ Pedro Américo de Figueiredo e Melo, *A Carioca*, reprodução, 1882, 205 X 134 cm. Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Batalha de Campo Grande ou Nhussú - 1871 - P. Americo. Dimensões: 530x332 cm. Óleo sobre tela. Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro.



A carioca, reprodução com variante do quadro da 1ª versão. 1882. Dimensões: 205x134 cm. óleo sobre tela. P. Americo 1882, c.i.f. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Além de citar nominalmente outras telas de Pedro Américo, Guimarães Jr. reservou, ainda que brevemente, algum espaço para os textos escritos pelo artista. Os que mereceram o registro do biógrafo foram: *Refutação à 'Vida de Jesus'*, ensaio filosófico no qual o pintor rebate as idéias do filósofo francês Ernesto Renan,³¹ e pelo qual, afirmava Guimarães Jr., Pedro Américo teria recebido do Papa Pio IX a comenda do Santo Sepulcro; os *Estudos Filosóficos sobre as Belas Artes*;³² os *Estudos sobre História da Arte* e a tese de doutorado *A Ciência e os Sistemas*.

Guimarães Jr. finalizou sua memória com o seguinte apelo:

O governo imperial, um dia, e Oxalá que esteja perto esse dia! ... Dará à Escola de Belas Artes a importância devida a tão útil instituição, e à frente da Academia porá uma cabeça capaz de concorrer a favor do engrandecimento das Belas Artes no Império do Brasil. Quem mais no caso do que o Dr. Pedro Américo de Figueiredo e Melo para ocupar o cargo de diretor da Escola?³³

Em vista disto, somos levados a pensar que o principal interesse de Guimarães Jr. ao escrever sobre a vida de Pedro Américo era o de recomendar o amigo para assumir a direção da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro cargo, naquela época, almejado por Pedro Américo. Guimarães Jr. talvez cultivasse a esperança de que com Pedro Américo à testa daquela Academia a reforma elaborada por Manoel de Araújo Porto-Alegre³⁴ pudesse ser finalmente incrementada – o que levaria, conseqüentemente, a que a instituição recuperasse sua face nacionalista.

³¹ A obra a que fazemos referência é a tradução de Aldo Pasquali para a língua italiana, RENAN, Joseph-Ernest. *Vita di Gesù*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2002. Livro de grande sucesso no século XIX, essa reconstrução da vida de Jesus foi inspirado na metodologia racionalista. Adversário dos milagres, e, portanto dos dogmas da religião revelada, Renan pretendeu substituir o Cristo adorado pelos discípulos da Igreja pela personalidade fascinante, doce e humanitária de um Jesus histórico, que comprovadamente pregou um reino de amor e de liberdade, de utopia e de salvação. Este sim pertencia a toda a humanidade e deveria ser venerado por todos. Este texto de Pedro Américo continua inédito, nenhum de seus biógrafos chegou a ter dele além de notícias.

³² Cf. *Jornal Correio Mercantil*, em vinte e dois capítulos, nos meses de outubro, novembro e dezembro de 1864.

³³ GUIMARÃES JR., op. cit., p. 115.

³⁴ Do ponto de vista filosófico, a reforma educacional de Porto-Alegre, estabelecia como princípio estético a valorização da cultura nacional, e do ponto de vista programático, um currículo com disciplinas práticas e teóricas voltadas para a formação do artista brasileiro. Cf. SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2004.

2 – A memória de Manuel Cardoso de Oliveira

O diplomata José Manuel Cardoso de Oliveira, marido de Carlota Figueiredo Cardoso de Oliveira, a filha mais velha de Pedro Américo, é o autor de sua segunda biografia.³⁵ Esta memória, escrita em 1898, foi reeditada em 1943, durante a comemoração do centenário de nascimento de Pedro Américo. No ano de 1993, na passagem do sesquicentenário de seu nascimento, o também paraibano Humberto Lucena, presidente do Senado brasileiro, à época, patrocinou a segunda reedição da obra. Neste livro algumas pinturas de Pedro Américo estão reproduzidas em preto e branco e respectivamente referenciadas.

Ao longo de vinte e cinco capítulos, que vão da infância às comemorações do centenário de nascimento de Pedro Américo, Cardoso de Oliveira o descreveu como um *vulto nobre e simpático, herói pelo poder da vontade, gênio pelo talento, mestre pela sabedoria, modelo pelas virtudes, atleta pelo trabalho*.³⁶

Amparado nos mesmos argumentos de Guimarães Jr, cujo texto citava recorrentemente, Cardoso de Oliveira alegava que a *inventividade, criatividade e sensibilidade* de Pedro Américo eram próprias de um *homem predestinado*. Desse modo, os acontecimentos da vida do *menino-artista* são citados para exemplificar a construção de seu destino de pintor. E são muitos, os objetos e episódios emblemáticos da inventividade do futuro artista citados pelo biógrafo. O primeiro deles, é o de uma espécie de pára-quadras, feito de junco e encerado no qual o menino teria saltado da janela do primeiro andar da casa paterna. O segundo, quando contava com oito ou nove anos de idade, Pedro Américo teria criado uma espécie de prensa com tipos esculpido em madeira que, besuntados com uma mistura de óleo e fuligem, servia para imprimir os bilhetes e os cartazes de propaganda das comédias e dramas teatrais criados e encenados por ele. Nesta mesma época, inventou, também, um balão que subiu *meio quilômetro de altura*.³⁷

Ao citar a missão exploradora de Louis-Jacques Brunet, da qual Pedro Américo fez parte, Cardoso de Oliveira afirmou que *muito dos episódios dessa longa e instrutiva viagem*

³⁵ OLIVEIRA, José Manuel Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras*. Brasília: Ed. Senado Federal, 1943. Pela abrangência e profundidade com que apresenta as obras escritas e analisa as pictóricas, bem como pelo volume e fidedignidade das informações sobre os principais episódios de sua vida, somos tentados a afirmar que Cardoso de Oliveira é, ainda hoje, o autor da mais completa biografia de Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

³⁶ Ibidem, p. 14.

³⁷ Ibidem, p. 24.

*acham-se narrados, se bem que com alguma fantasia, no Holocausto.*³⁸ Segundo o diplomata, o *Holocausto* seria uma espécie de autobiografia escrita em 1882, quando seu sogro morava na cidade de Firenze. É interessante observar como, ao longo de todos os capítulos, são feitos comentários sobre os textos escritos por Pedro Américo. A impressão que fica é a de que o biógrafo de fato os leu.

Na parte intitulada “Orientação Artística, Filosófica e Científica – Primeiras Telas e Obras Literárias”, em que se ocupou em descrever a chegada do artista a Europa, os cursos, os mestres, as pinturas e os textos que Pedro Américo escreveu, Cardoso de Oliveira ressaltou a necessidade que o pintor teve de aprimorar-se na Itália, mesmo depois de passar três anos estudando na capital francesa, nesta época considerada o principal centro cultural e artístico do Ocidente. Assim o biógrafo explica, então, a que se devia tal desejo.

O amor próprio do Artista não estava, porém, satisfeito; não se sentia ainda na altura da situação que lhe criaram os seus estudos na Europa, nem julgava nenhuma dessas telas, algumas, aliás, de grandes dimensões, capaz de servir de atestado do seu aproveitamento perante os patrícios, que tanto esperavam do seu pincel.

Dominado por essa idéia, empreendeu, em diligência, a sua primeira viagem de instrução ao norte da Itália, da qual se encontram vivas reminiscências em brilhantes páginas do *Holocausto*.³⁹

Cardoso de Oliveira é pródigo em citar matérias publicadas em jornais internacionais, sobretudo italianos e alemães, nas quais eram feitas críticas ao trabalho pictórico e literário de Pedro Américo. Também não descuidava em listar os periódicos brasileiros que estampavam em suas páginas os textos escritos pelo biografado, bem como as críticas positivas e negativas a ele dirigidas.

Um dado controverso na biografia de Pedro Américo, e que Cardoso de Oliveira se empenhou em esclarecer, é o da sua relação com Pedro II. O diplomata é categórico em afirmar que por ser uma relação desconhecida do público e dos cronistas, no geral, ela foi mal interpretada. Para o biógrafo, diferentemente do que muitos afirmavam, a proteção do monarca para com o pintor *cessou completamente* em 1864, quando o governo imperial lhe negou auxílio para que pudesse retornar ao Brasil após anos de estudo no exterior. Porém,

³⁸ Ibidem, p. 28. Cardoso de Oliveira reservou um capítulo inteiro para comentar o *Holocausto*.

³⁹ Ibidem, p. 40. Na tese da professora PEKALA, podemos ler a cópia da carta enviada por Pedro Américo ao Imperador Pedro II, com data de 06 de janeiro de 1862, solicitando a extensão de seu tempo de permanência na Europa.

como Pedro II continuava a *freqüentar o ‘atelier’ do Artista e a distingüí-lo com a mais honrosa benevolência*⁴⁰ e *uma vez que não eram do domínio público as misérias e humilhações tragadas por ele em silêncio,*⁴¹ muitos acreditavam na existência de uma *proteção real e contínua, que, entretanto, só durante um curto período da adolescência do artista se manifestou efetivamente.*⁴² E acrescentava,

Jamais regateou, e sempre conservou Pedro Américo muita gratidão a D. Pedro de Alcântara pelos favores recebidos, pela afetuosa familiaridade, e por todas as grandes provas de estima que por este lhe foram dispensadas.

Todavia, a crença geral em uma proteção decidida, eficaz e perene não deixou de prejudicar de certo modo o merecimento pessoal do Artista, nem tão pouco de contribuir para criar-lhe situações melindrosas durante a sua carreira, quer no Brasil, quer, e principalmente, no estrangeiro, como já temos referido.⁴³

Sobre este assunto, são muitos os exemplos apresentados. Dentre eles, escolhemos os que foram, segundo seu genro, narrados pelo próprio artista. No primeiro deles, Cardoso de Oliveira declarou que o governo de Pedro II jamais concedeu a Pedro Américo qualquer documento de apresentação ou mesmo de recomendação à municipalidade da cidade de Firenze – local escolhido pelo pintor para realização das obras contratadas pelo governo imperial.⁴⁴ Outro exemplo citado é o da compra de onze quadros de Pedro Américo pelo governo imperial. O artista esperou dois anos para a confirmação da compra e o que é pior, *por ínfimo preço, e, de mais a mais, pago em cinco prestações anuais.*⁴⁵ O episódio seguinte demonstra claramente a indiferença do monarca ante a situação de penúria em que se encontrava o artista em terra estrangeira. Foi durante a inauguração da exposição da tela *Batalha do Avaí*, na cidade de Firenze, durante os dias em que Pedro II esteve presente. Nesse encontro, Pedro Américo solicitou uma antecipação em dinheiro sobre o valor do quadro, pois este era o *único meio de poder expô-lo em Paris [...] respondeu-lhe o escrúpulo de D. Pedro que em viagem não era Imperador e, por consequência, não podia interessar-se no assunto.*⁴⁶

Apesar de uma certa sutileza, não há tergiversação quando assegurava:

⁴⁰ Ibidem, p. 52.

⁴¹ Ibidem, p. 72.

⁴² Ibidem, p. 144.

⁴³ Ibidem, p. 144. Grifos da autora.

⁴⁴ Corroborar com esta afirmação o levantamento feito pela autora nos museus e arquivos da cidade de Firenze no ano de 2004.

⁴⁵ Ibidem, p. 145.

⁴⁶ Ibidem, p. 146.

É claro que esse aparente favoritismo lhe alienava as simpatias populares, e lhe criava um certo número de desafetos gratuitos. Todavia jamais quis Pedro Américo divulgar a verdade a respeito dos limites da proteção imperial para com ele: na Europa, por um bem entendido pudor pátrio, e no Brasil, porque, se a verdade caísse no domínio público, iria subministrar pretextos à maledicência para acusá-lo de nutrir ressentimentos, que nunca acharam guarida em seu coração de amigo.⁴⁷

Como se vê, a imagem que Cardoso de Oliveira construiu de Pedro Américo foi a de um homem consciente de seus atos e que assume as conseqüências de suas escolhas – imagem completamente diversa daquela vítima potencial construída por Guimarães Jr. O empenho do autor de *A Carioca* em se manter discreto sobre sua relação com Pedro II somente foi alterada com a proclamação da República. Segundo impressões do biógrafo, talvez por sentir-se livre da pecha de bajulador, somente a partir de 15 de novembro de 1889 Pedro Américo passou a declarar publicamente a sua *gratidão a Pedro de Alcântara pelos favores recebidos, pela afetuosa familiaridade*⁴⁸ dispensada a ele pelo imperador.

Em seguida, Cardoso de Oliveira chamava a atenção para um aspecto possivelmente até hoje desconhecido em Pedro Américo: a sua condição republicana. Essa opção, longe estava de ser casuística, vinha realmente *de longa data*, como afirma seu biógrafo e comprovam seus textos. Por enquanto, fiquemos com o relato sobre como enfrentou a mudança do regime.

De uma índole francamente democrática, sentiu, entretanto, Pedro Américo – caráter íntegro e incapaz de transigir com a pureza da amizade e da gratidão – uma insondável angústia ao saber da queda de D. Pedro de Alcântara!

Incompreensíveis, para quem não conhecia a nobreza de alma e a extrema sensibilidade do nosso Artista, foram as suas primeiras impressões. Luta singular travou-se-lhe no ânimo: de um lado, os sentimentos pessoais faziam-no lastimar a contingência das coisas humanas, que arrastara o seu velho amigo do auge do esplendor à decadência e ao exílio; do outro, profunda e de longa data era a sua crença, e inabalável a sua convicção, de que o advento da República era a senha necessária para o ingresso do Brasil no convívio das nações da livre América.⁴⁹

Pedro Américo foi eleito deputado federal pelo estado da Paraíba em 1891, e Cardoso de Oliveira enumerou os projetos de autoria do artista e listou a data dos discursos por ele proferidos. Ao mesmo tempo em que faz uma descrição entusiasmada da atuação de Pedro

⁴⁷ Ibidem, p. 147.

⁴⁸ Ibidem, p. 144.

⁴⁹ Ibidem, p. 165. Grifos da autora.

Américo na Câmara Federal, Cardoso de Oliveira questionava o alcance de projetos que visavam à criação de galerias de artes, de universidades e de teatros. E o fez, não por duvidar da necessidade de tais instituições para o país.

Mas, por pairarem, em geral, em uma região demasiadamente abstrata, ou em uma esfera de considerações alheias à política, as palavras do Artista pouco impressionavam a ilustrada assembléia, essencialmente atenta aos graves problemas da reconstituição política do país ou às incandescentes questões que ocupavam a atenção pública. Ouvidas com uma curiosidade mesclada de admiração, e coberta de aplausos, ficaram arquivadas nos anais do Congresso, como pétalas preciosas em um opulento, mas esquecido herbário.⁵⁰

Cardoso de Oliveira concluiu as suas memórias descrevendo os últimos sete anos de vida de Pedro Américo como o de um período em que o artista foi acometido de profundo abatimento. Segundo ele, a constante saudade de parentes e amigos, fez com que ele entrasse em acordo com o governador do Estado do Pará para trabalhar em Belém. Antes mesmo de conseguir ultimar os detalhes da viagem de retorno ao Brasil, e já bastante debilitado em virtude da *escassez de recursos materiais*, *(d)a pertinaz doença* e *(d)a quase cegueira* que o *condenaram a um verdadeiro martírio*, ele morreu em Firenze, no dia 07 de outubro de 1905.⁵¹

Seu corpo foi embalsamado, remetido para o Rio de Janeiro, de lá para a Paraíba e, finalmente, para o município de Areia, onde está enterrado – e como foi o seu último desejo.

Antes, porém, de passarmos para a terceira biografia, examinaremos três pequenos textos que, pela força dos argumentos, parecem ter acrescentado à imagem de Pedro Américo uma faceta até então inexplorada nas duas biografias anteriores.

Iniciaremos pelos dois textos escritos em 1943, e que fizeram parte das homenagens comemorativas do centenário de nascimento do artista. Seus autores, José Lins do Rego⁵² e Gilberto Freyre,⁵³ já eram personalidades ilustres do cenário literário e científico brasileiro da época. O traço distintivo mais flagrante entre as biografias que vimos apresentando e esses

⁵⁰ Ibidem, p. 172.

⁵¹ Ibidem, p. 197.

⁵² José Lins do Rego (1901-1957) exerceu as atividades de jornalista, romancista, cronista e memorialista. Dentre suas obras mais conhecidas e que tratam do período de decadência dos engenhos citamos: *Menino de Engenho* (1932), *Bangüê* (1934) e *Fogo Morto* (1943).

⁵³ Gilberto Freyre (1900-1987) conheceu José Lins do Rego em 1924. Convencido por ele, passou a escrever romances. Em 1935, criou e assumiu a cadeira de Sociologia da Faculdade de Direito do Recife. Conviveu com os modernistas Tarsila do Amaral, Brecheret e com o pernambucano Vicente do Rego Monteiro.

dois textos é que eles elaboram algo como um ‘perfil psicológico’ de Pedro Américo e, a partir desses aspectos subjetivos da personalidade criada, submetem à análise a obra do pintor. Vejamos, então, o que levou esses dois intelectuais, sem formação em psicologia e desprovidos de qualquer interesse em arte-terapia, a aplicar os procedimentos da patologia nas obras e na vida de um colega.

3 – O artigo de Gilberto Freyre

Neste artigo, Gilberto Freyre⁵⁴ começa descrevendo Pedro Américo como um *matutinho* que teve seu talento para o desenho descoberto por dois *bruxos europeus* (o naturalista francês, Louis-Jacques Brunet e o desenhista alemão Bindseil) que lhe roubaram e *cortaram-lhe a meninice ainda em começo: deformaram-no em menino-homem, que não riu nem brincou depois dos dez anos. Que não teve adolescência. Nem a alegria nem o drama da adolescência.*⁵⁵ Daí porque, muito embora sendo *um pintor de largas possibilidades e de fortes recursos técnicos*, tanto a vida quanto a arte de Pedro Américo eram desprovidas de *alegria, de inquietação e de espontaneidade.*⁵⁶ Ademais, ele teria sido vítima de *campanhas de difamação ou de silêncio que ficaram célebres*, como por exemplo, a de que *seus triunfos eram os triunfos de um protegido do imperador* ou como o de que *sem Pedro II não haveria Pedro Américo.*⁵⁷

Apesar de afirmar que Pedro Américo fora vítima dessas injustiças, como se pode claramente depreender dos excertos acima, Freyre, no entanto, reforçou o preconceito dos modernistas em relação a arte do século XIX. Isto fica bastante evidenciado quando, numa certa altura do artigo, ele opina sobre como a ajuda recebida de Pedro II teria penalizado o pintor.

⁵⁴ Cf. FREYRE, Gilberto. “O drama de Pedro Américo” in _____. *Pessoas, Coisas e Animais*. 2 ed. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1981, pp. 94-100. (Ensaio, Conferências e Artigos reunidos e apresentados por Edson Nery da Fonseca).

⁵⁵ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 97.

É certo que o Governo Imperial pagou-lhe as despesas de estudante na Europa durante longos anos – tão longos que o desabrasileiraram e o enlanguesceram num pálido subeuropeu, num bem-comportado colonial, num bacharel conformado com todas as idéias dominantes na pintura, num acadêmico sem coragem de americanismos ou brasileirismos agrestes. A riqueza de combustível foi talvez superior ao fogo do talento, porventura tocado de gênio, com que Pedro Américo nascera na pobre Areia, perto dos cangaceiros e das secas.⁵⁸

Gilberto Freyre não questionava a qualidade da pintura de Pedro Américo. O problema para ele residia na suposta falta de brasileirismo – tributada, pelo sociólogo, ao período em que o artista permaneceu na Europa. O curioso, de todo modo, é o fato de Freyre não se incomodar com o dinheiro gasto pelo governo brasileiro com a formação de um pintor desaculturado. Ao contrário, em relação ao gasto público o que vemos é a reclamação do tratamento que o estado republicano vinha dispensando aos *indivíduos superdotados*. Segundo Freyre, enquanto o Império *soube aproveitar, estimular e amparar talentos da marca de Pedro Américo*, o governo republicano, por sua vez, mostrava-se *descuidadíssimo*, no que diz respeito a este *problema*.⁵⁹ Não deixa de causar frustração a superficialidade com que o autor de *Casa-grande & senzala* tratou, neste artigo, a temática da educação na segunda metade do século XIX. E o pior é que sem fazer qualquer interpretação mais substanciada, limitou-se a reclamar do tratamento dispensado aos artistas pelo Estado no governo republicano.

Como se pode ver, não há aqui qualquer análise sociológica do estado em que se encontravam as instituições educativas do período, ou mesmo do tipo de educação destinada a formação dos artistas. O adepto do *humanismo científico*, que prometia estudar o homem relacionado *com o psicológico, com o histórico e com o filosófico*, nada disse sobre isto. Lamentavelmente, nem mesmo a prometida análise da obra e da vida de Pedro Américo se confirmou. Por outro lado, é possível identificar um interesse em discutir o papel a ser desempenhado pelo Estado republicano frente aos artistas e intelectuais. Esse parece ser o objetivo não declarado de Freyre. Acompanhemos o que ele diz a seguir.

Mas o ponto que desejo fixar é esse: o dinheiro que o Governo Brasileiro gastou com Pedro Américo. Deve-se ver aí uma proteção escandalosa ou um favoritismo injusto? De modo nenhum. O talento extraordinário do menino de Areia dava-lhe direito à proteção que lhe dispensou inteligentemente o Governo Imperial. Proteção não a um indivíduo arbitrariamente escolhido dentre dezenas de vocações merecedoras de igual proteção, mas a um talento verdadeiramente excepcional cuja obra viria, com efeito, enriquecer a nossa cultura. Os governos de província que depois de Pedro Américo, pintor consagrado, lhe encomendaram quadros e retratos, não lhe prestaram favor nenhum: nada mais da

⁵⁸ Ibidem, p. 98. Grifos da autora.

⁵⁹ Ibidem, p. 100.

obrigação dos governos do que amparar os autênticos valores regionais ou nacionais; do que estimulá-los; do que cercá-los de condições favoráveis à criação artística ou ao trabalho intelectual e científico.

Creio mesmo que essa obrigação é superior à de amparar doentes, pobres e cretinos, na qual se esmeram ou dentro da qual se satisfazem os governos menos esclarecidos. São governos para os quais os indivíduos superiores da comunidade sob sua jurisdição são elementos desprezíveis. Do ponto de vista dos efeitos cenográficos, é talvez mais conveniente para um governo qualquer inaugurar casas de caridade e asilos para os indivíduos tecnicamente imbecis – que naturalmente necessitam de auxílio e proteção – do que auxiliar e proteger os indivíduos reconhecidamente de talento superior ou de gênio que apareçam na região. Mas uma atividade não deveria excluir a outra. Nenhum governo equilibrado se desinteressa dos indivíduos superdotados para só cuidar dos normais e dos subnormais.⁶⁰

Neste texto, Gilberto Freyre não faz qualquer crítica sobre a falta de democracia no acesso dos brasileiros à educação. Este tema não lhe chamou a atenção. A impressão que fica é a de que a real intenção de Freyre com o presente estudo foi a de acentuar mais a perda de presumidas garantias e privilégios facultados a artistas e intelectuais pelo governo imperial, do que, como parece mais apropriado a de ressaltar o artista na *sua humanidade – mais substantiva que adjetiva – de experiência, de existência e de ambiência*.⁶¹

4 – A homenagem de José Lins do Rego

A conferência proferida pelo também paraibano José Lins do Rego, intitulada simplesmente *Pedro Américo*⁶², traz em sua Nota Explicativa o seguinte alerta:

A pedido da Sociedade dos Amigos de Alberto Torres li esta conferência, no dia comemorativo do nascimento de Pedro Américo. Pequeno público atendeu ao convite da ilustre sociedade. O nome do pintor não foi o bastante para conquistar o conferencista um numeroso auditório. Por isso resolvi dar à publicidade, pela Editora da Casa do Estudante do Brasil, o palavrório que escrevi. Faça-o como paraibano que pretende que os homens de sua terra sejam discutidos livremente. Pedro Américo é quase um tabu para nós paraibanos. Tínhamos e temos por ele uma admiração sem limites. Quis dar uma interpretação de sua personalidade, quis vê-lo como o homem curioso que ele foi. Não me pus a criticá-lo na sua arte, que não amo muito, mas a vê-lo como, de fato, me pareceu, no ambiente de sua Terra, na sua infância mutilada, na sua carreira de grande homem malogrado. O meu Pedro Américo

⁶⁰ Ibidem, pp. 98-99.

⁶¹ É assim que Freyre define a sua conduta científica em “Nota Metodológica”. Cf. FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. 5 ed. Rio de Janeiro/S. Paulo: Record, 2000, pp. 62.

⁶² REGO, José Lins do. *Pedro Américo*: conferência lida no Salão de Conferências da Sociedade dos Amigos de Alberto Torres. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

não será o da exaltação convencional, um gênio verde-e-amarelo da pintura. Este não se manterá de pé por muito tempo.⁶³

Não obstante a advertência de que o seu Pedro Américo seria diferente daquele criado pelos demais biógrafos, Lins do Rego, porém, na verdade, parece não ter cumprido com a promessa. Em primeiro lugar, porque todos definiam o personagem como um *menino-prodígio*.⁶⁴ Depois, por concordar com Gilberto Freyre, de que o contato do menino com Brunet e Bindseil o *petrificara*.⁶⁵

Contrariando o alerta a seus ouvintes e/ou leitores de que na qualidade de *um contador de história, um narrador somente*⁶⁶ não faria quaisquer *generalizações de psicologia* acerca da vida do homenageado, Rego declarava que no início da adolescência,

Quando Pedro Américo chegava ao Rio para cursar o colégio do Imperador, era, como o próprio Imperador o fora, um homem de 11 anos, um coração amadurecido. O menino-prodígio continuara menino-prodígio. Veja-se o seu auto-retrato aos 11 anos de idade. É uma obra-prima do desenho, um traço de mestre, sem a frescura da inocência, com um olhar triste, os cabelos bem penteados, em uma das mãos um lápis para desenho e na outra o papel. Até os botões do colete aparecem com nitidez. Tudo feito com mestria, mas sem uma gota sequer da poesia dos 11 anos. Parece aquele retrato de Pedro II coroado aos 15. É a mesma devastação sobre a infância morta. Meninos com tristeza de velho.⁶⁷

Novamente estamos diante de alguém que lhe reconhece a qualidade e o apuro técnico, presentes desde quando era ainda um garotinho de 11 anos. Mas, lamentava Lins do Rego, se a excepcional qualidade técnica tornara Pedro Américo uma *grandeza no Império de Pedro II, das que tem força para vencer o tempo*,⁶⁸ isto também se devia ao fato de estar aliada ao seu conformismo e a sua fidelidade à tradição. E prosseguia deplorando:

Pedro estuda tudo; não lhe basta a pintura. Foge de seu destino, anda a Europa a pé, vai à África, pinta nos cafés, vende as medalhas de prêmios para comer.

E, no entanto, com todo esse temperamento de rebelde, não é um rebelde. É o mais acomodado dos homens, em relação às convenções artísticas do seu tempo. A sua pintura fugiu da terra para fazer

⁶³ Ibidem, pp. 5-6. Grifos da autora.

⁶⁴ Ibidem, p. 13.

⁶⁵ Ibidem, p. 17.

⁶⁶ Ibidem, p. 14.

⁶⁷ Ibidem, pp. 17-18.

⁶⁸ Ibidem, p. 36.

conluio com as figuras da Bíblia, para dar-se às abstrações. É o pródigo que se esquece da casa paterna para ser o que não podia e não devia ser.⁶⁹

Ele cobrava de Pedro Américo uma atitude mais audaciosa, semelhante à de muitos artistas que, no final do século XIX, abandonaram de vez os estúdios e se voltaram para a exploração do mundo visível e, por isso, foram identificados pela história da arte como ‘realistas’. Rego se ressentia com Pedro Américo por não encontrar em suas telas a expressão do nacionalismo tão caro a estética romântica dos modernistas brasileiros, por isto dizia:

Pedro Américo era agora o filho pródigo, o que tudo desperdiçara, o que não encontrara na casa paterna o que ver, o que sentir como de seu sangue, de sua própria vida.

O homem Pedro Américo podia amar a sua terra com paixão, mas o pintor Pedro Américo, grande mestre aos 19 anos, não tinha olhos para ver o Brasil, que dera a um Debret uma imensa riqueza de motivos, de colorido, de luz, de verdadeira pintura. Este homem que tinha sangue tapuia nas veias parecia um ático, um europeu da cabeça aos pés. Quando volta ao Brasil não se deslumbra com a luz que Manet descobriu como uma fonte do impressionismo. Não há a luz dos trópicos para ele. Não existe o elemento humano, não existe a mulher, a mulata, o negro, o brasileiro curtido do sol, os homens simples que compravam na loja do seu pai Daniel, os mulatos de Areia, os soldados e os revoltosos que ele em menino vira nas batalhas do major Quincas.⁷⁰

Nesta crítica, cabem duas observações: uma de ordem estética e outra de crítica. Do ponto de vista estético, a concepção de beleza do realista Lins do Rego é absolutamente diversa da do idealista Pedro Américo, que por sua vez também contempla singularidades em relação aos próprios idealistas, como veremos mais adiante quando a compararmos com a Friedrich Schiller. Disto decorre, naturalmente, uma flagrante dificuldade da parte de Lins do Rego, em *criticá-lo na sua arte, que não amo muito*,⁷¹ como ele mesmo advertia na Nota Explicativa acima. Conseqüentemente, por não ver, excetuando-se a qualidade técnica, qualquer sentido na arte idealista de Pedro Américo ele não se procurava em entendê-la.

Diferentemente de Gilberto Freyre, que exaltava a monarquia pela prática do mecenato, Lins do Rego condenava o Império deplorando a arte acadêmica. Além do que, ele apresentava sobre isso uma análise mais acurada e demonstrava interesse e conhecimento pela temática artística brasileira da época em escopo. É interessante observar como os ataques desferidos contra Pedro Américo atendiam simultaneamente a dois objetivos principais. O

⁶⁹ Ibidem, pp. 21-22.

⁷⁰ Ibidem, pp. 23-24.

⁷¹ Ibidem, p. 6.

mais direto e declarado, tinha a finalidade de desqualificar o academicismo e seus promotores. O outro, um pouco mais sutil e, talvez por isso mesmo o mais importante, era de enaltecer as qualidades revolucionárias da estética modernista. Vejamos, a seguir, a imagem que faz do império e a arte dela resultante – que Pedro Américo representava a expressão mais acabada.

O romantismo literário não atinge os pintores, os artistas. Quando Pedro Américo chega ao Rio, em 1856, as artes, entre nós, viviam ainda dos restos da Missão Francesa. Na Escola de Belas Artes decoravam-se os pontos dos mestres antigos, trabalhava-se, ainda, como hoje, debaixo do maior rigorismo acadêmico. Não havia o Brasil dentro da Escola. Havia uma tradição didática a observar. Os ventos de tempestade que foram Delacroix e Géricault não haviam derrubado os cavaletes e nem sacudido fora os temas, os motivos, as caixas de tintas dos mestres da nossa escola. David era a maior lição desses homens.

Pedro Américo seria o primeiro aluno. Para um menino-prodígio nada como ter pensamentos feitos para pensar e obras feitas para copiar. O menino-prodígio é sempre o contrário do anjo rebelde. O menino-prodígio está sempre mais próximo dos velhos do que dos outros meninos.

E tudo no Império parecia-se com o menino-prodígio. O Brasil entre as Américas criara, de repente, um juízo de sexagenário, de homem grave. O país que saíra de uma Regência tumultuada, de um Pedro I sacudido de paixões, repousaria na paz de Pedro II como num remanso de sanatório. Era proibido ser novo, era proibido tomar sol. A chuva fazia mal, fazia mal escrever sem o rigor dos clássicos.

O Império não queria saber de homens renovadores. O poder maior do Império tinha o nome de poder moderador. A natureza brasileira era um grito de força sem limites. E tudo o que se queria para exprimir esse espanto de Deus era que o artista fosse manso, de cores modestas, de arroubos pequenos. Que se escrevesse como os frades portugueses, que se pintasse como os mestres da Missão, e tudo estaria na boa ordem, nas medidas do tempo feliz, ou melhor, do tempo medíocre.⁷²

Há aqui, inequivocamente, uma inconsistência histórica. Lins do Rego afirmava que o Romantismo não teria chegado até os pintores e os artistas. Mas como acreditar em semelhante coisa, uma vez que, naquele momento, a Academia tinha na sua direção justamente Manoel da Araújo Porto-Alegre, reconhecido introdutor do Romantismo no Brasil, lutador incansável pela implantação de uma educação artística de feição nacional⁷³ e quem mais influência moral e intelectual exerceu sobre Pedro Américo – de quem foi mestre e sogro. No seu afã de depreciar o ensino acadêmico, o memorialista “esqueceu”

⁷² Ibidem, pp. 27-29.

⁷³ Cf. EULALIO, Alexandre. *Escritos – O Século XIX: tradição e ruptura*. Campinas, S. Paulo: Ed. UNICAMP/Ed. UNESP, 1983, p. 149. Sobretudo quando atribui à obra de consolidação da nacionalidade brasileira a atividade cultural desempenhada por homens como Porto-Alegre. Ver também, SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*. Campinas, S. Paulo: Ed. UNICAMP, 2004, principalmente os capítulos 4, 5 e 6 e GALVÃO, Alfredo. “Manoel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico” in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 14, 1956, pp. 17-120.

propositadamente de que Porto-Alegre foi o discípulo preferido de Debret⁷⁴ – surpreendentemente, reconhecido por ele como um observador da *cor da terra*, da *gente que o cerca*, cujas *aquarelas* são *pedaços vivos do Brasil*. Ao afirmar: *Estuda-se o Brasil em Debret*,⁷⁵ o autor de *Fogo Morto* “silenciou” quanto ao “detalhe” de que Debret era francês, sobrinho de David, integrante da Missão Artística e de que veio para o Rio de Janeiro exatamente com o objetivo de implantar o ensino acadêmico!

Apesar disto, as últimas páginas de sua conferência são dedicadas quase que exclusivamente em destacar as virtudes de Pedro Américo como a de um *grande patriota* [e] *mestre da pintura*, [...] *porque se houve grandeza no Império de Pedro II, Pedro Américo é das mais firmes, das que tem força para vencer o tempo*.⁷⁶

5 – A homenagem de Renato Sêneca Fleury

O terceiro texto, uma cartilha didática destinada ao público juvenil, é de autoria de Renato Sêneca Fleury.⁷⁷ Do ponto de vista formal, a cartilha parecia obedecer ao modismo da linguagem educativa, em voga nos anos de 1960, sobretudo em virtude da influência de Dewey, que aliava o texto com a imagem.

Ilustrada por Olavo Silveira Pereira e editada em 1967 pela Editora Melhoramentos, fazia parte da coleção “Grandes Brasileiros” cujo objetivo era o de *incentivar nos jovens leitores o gosto, a admiração e o respeito pela História do Brasil, bem como incitá-los a cultivar a memória dos que a fizeram, a imitar-lhes o exemplo em qualquer dos campos de atividade em que se distinguiram e imortalizaram*.⁷⁸ Talvez por isso a linguagem utilizada ao longo da narrativa seja toda ela elaborada de modo a causar no leitor um sentimento de

⁷⁴ A admiração e a amizade que unia Debret a Porto-Alegre era tanta, que em 1831, ano em que o artista retornou para Paris levou consigo o jovem estudante, para que ele pudesse assim completar a sua formação.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 27.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 33-34 e 36.

⁷⁷ FLEURY, Renato Sêneca. *Pedro Américo*. S. Paulo: Edições Melhoramentos, 1967. Fleury é um conhecido autor de cartilhas escolares.

⁷⁸ Na nota explicativa do editor pode-se ler: *As Edições Melhoramentos reeditam mais uma de suas séries destinadas à juventude: “Grandes Brasileiros”, para incentivar nos jovens leitores o gosto, a admiração e o respeito pela História do Brasil, bem como incitá-los a cultivar a memória dos que a fizeram, a imitar-lhes o exemplo em qualquer dos campos de atividade em que se distinguiram e imortalizaram*. FLEURY, Renato Sêneca. *Pedro Américo*. S. Paulo: Edições Melhoramentos, 1967, 66 p.

simpatia e mesmo de orgulho por esse que *se tornou um dos maiores vultos da arte brasileira, honrando a Pátria.*⁷⁹ É bem verdade que a uma certa altura Fleury revelava a influência recebida das leituras de Lins de Rego e de Gilberto Freyre ao referir-se a Pedro Américo como *um homem em miniatura* ou *um moço pouco expansivo, voltado para suas idéias.*⁸⁰ Porém, a sua intenção, diferentemente da dos dois autores citados, é a de valorizar a introspecção, a concentração e a capacidade de pensar com independência.

Mas em todo o texto as qualidades do *aluno que assustou os mestres* são ressaltadas de modo a que ele venha a ser lembrado como alguém que *além de inteligente, tinha exemplar aplicação, era assíduo, atento, persistente, respeitoso* e, por isso, *vencia todas as dificuldades.*⁸¹ Em suma, ele deve ser lembrado como um exemplo a ser imitado pelas crianças e pelos jovens estudantes.

6 – A memória de Horácio de Almeida

A terceira biografia, também uma memória, foi editada em 1982, pela Secretaria de Estado da Educação e Cultura da Paraíba.⁸² Seu autor – e então patrono do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba, Horácio de Almeida – subdividiu o texto em duas partes: Pedro Américo - notícias biográficas e Pedro Américo - desassossego de sua vida.

Nas ‘notícias biográficas’, além de discorrer sobre o nascimento, formação e os prêmios recebidos pelo pintor, Almeida afirmava ter sido ele uma vítima da *fama falsa de passar como favorito ou protegido pelo imperador.*⁸³ Para comprovar que esse favoritismo foi uma maneira encontrada por seus adversários para desqualificar o trabalho de Pedro Américo, Almeida elaborou seus argumentos fundamentado na maneira contraditório com que Pedro II

⁷⁹ Ibidem, p. 18.

⁸⁰ Ibidem, p. 41.

⁸¹ Ibidem, p. 42.

⁸² ALMEIDA, Horácio de. *Pedro Américo: notícias biográficas*. João Pessoa, Paraíba: União Editora, 1982, 93 p. José Horácio de Almeida, poeta, advogado e membro da Academia Paraibana de Letras, escreveu também: _____. *As Razões da Angústia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica Ouvridor, 1962 e _____. *História da Paraíba*. João Pessoa, Pb: Ed. Universitária/UFPb, 1997.

⁸³ Ibidem, p. 35.

se relacionava com o artista,⁸⁴ utilizando-se, para tanto, das informações de Cardoso de Oliveira.

Em ‘desassossego de sua vida’, logo de saída lê-se que o artista *foi de fato respeitado nas múltiplas atividades de um talento cheio de complexidade, como poeta, ficcionista, filósofo, parlamentar e pintor. Deixou marcas por todos esses campos, mas onde verdadeiramente se firmou foi como artista da paleta.*⁸⁵ Desse modo, Almeida engrossava o coro dos biógrafos anteriores, ao reconhecer em Pedro Américo um artista com interesses variados. Porém, inovava na abordagem, ao justificar que as constantes viagens feitas que fazia à Europa se deviam à renitente oposição de seus adversários – que, de resto, tornava infernal sua sobrevivência no Brasil – e ao fato de que *o artista era muito convencido, falava muito de si, do seu valor, ufano do seu trabalho.*⁸⁶ Mencionar esse, digamos, defeito de personalidade é uma maneira de apresentar um Pedro Américo humano, mais real. Ao fazer isso, Almeida parecia aproximar sua abordagem à das primeiras iniciativas envidadas pelos teóricos da *nova história*, que trouxeram para o centro da cena o indivíduo, sem temer expor as suas angústias, contradições e perplexidades.

7 – O ensaio de Donato Mello Júnior

E foi essa busca pelo ‘verdadeiro’ Pedro Américo, aquele mais ‘real’, o que motivou, ao que tudo indica, a elaboração da quarta biografia escrita pelo arquiteto, professor e pesquisador especialista em arte e arquitetura brasileira do século XIX Donato de Mello Júnior. Neste texto,⁸⁷ o biógrafo revela não somente a sua excelência no trato com fontes inéditas, mas principalmente a sua capacidade em situar o personagem no contexto histórico e estético em que se formou e viveu. É, segundo a metodologia que aqui adotamos, o que obteve melhor êxito.

⁸⁴ Ibidem, pp. 30-37.

⁸⁵ Ibidem, p. 43.

⁸⁶ Ibidem, p. 59.

⁸⁷ MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo – 1843-1905: algumas singularidades de sua vida e de sua obra*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

Lançado pela editora carioca Pinakotheke,⁸⁸ no ano de 1983, esta biografia vem acompanhada do estudo inédito do caricaturista, escritor e historiador da arte Álvaro Cotrim.⁸⁹ Abrimos, a partir de agora, um espaço somente para apresentar, em linhas gerais, algumas das descobertas de Cotrim, sobre as variadas e vagas versões de que Pedro Américo teria atuado também no campo na caricatura e do desenho de humor.⁹⁰ Como a maioria das caricaturas atribuídas ao artista não contém qualquer assinatura ou marca reveladora de autoria, foram os *24 desenhos humorísticos, verdadeiramente caricaturais, traçados pelo próprio punho do artista a ilustrarem sua íntima correspondência familiar, no período intercalado e longo entre os anos de 1865 e 1895*⁹¹ que asseguraram a Cotrim que o tradicional pintor erudito tinha também uma visão humorística peculiar dos fatos do cotidiano brasileiro. Ele fazia caricaturas sim, a pesquisa de Cotrim o comprova, mas somente por divertimento epistolar.

Enquanto *nessas 24 caricaturas a temática é sempre a mesma, os acontecimentos de sua vida familiar, logo ressaltando à vista a minudência descritiva dos textos e das ilustrações que os ornavam*,⁹² os caricaturistas da época foram, por sua vez, implacáveis e agressivos tanto ao retratarem o artista, quanto nos comentários irônicos que normalmente acompanhavam os desenhos. Com efeito, podemos mesmo inferir, amparados nas afirmações de Cotrim, que parte da imagem negativa que temos de Pedro Américo foi cunhada pela *voracidade de uma crítica um tanto canhestra e jejuna de mais profundos conhecimentos artísticos, exercida geralmente por literatos e jornalistas mais interessados no fogo cruzado de suas opiniões, ora exasperadamente laudatória até o delírio, no aplauso incondicional, ora na escancarada agressividade*.⁹³ Tratava-se, portanto, de uma crítica que antes de procurar descobrir as qualidades das obras do artista, buscava tão somente ressaltar os presumíveis defeitos ou falta de originalidade. Lamentavelmente, até a sua ambição no apuro técnico e na aquisição de formação científica diversificada foi alvo de constantes ataques, como fica claro nas caricaturas reproduzidas por Cotrim.

⁸⁸ A Editora Pinakotheke é responsável pelo maior número de biografias dos artistas que viveram no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e/ou dos que estudaram na Academia Imperial de Belas Artes desta cidade.

⁸⁹ COTRIM, Álvaro. *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

⁹⁰ Em todas as biografias aparece a afirmação de que Pedro Américo exercia a atividade de caricaturista no semanário satírico ilustrado *Comédia Social*. Segundo Cotrim, após exame apurado não se pode assegurar que aqueles desenhos sejam de autoria do pintor. Cf. Cotrim, op. cit. p. 13.

⁹¹ Ao que acrescenta: *Os referidos desenhos estão montados em passe-partout, contidos em pasta inteira de carneira, e fizeram parte do acervo da família do artista, mais particularmente de seu genro e biógrafo, o embaixador J. M. Cardoso de Oliveira*. Cf. *Ibidem*, pp. 41-42.

⁹² *Ibidem*, p.42.

⁹³ *Ibidem*, p. 57.

Isto posto, voltemos ao estudo de Mello Júnior. Inicialmente, ele nos chama a atenção sobre algumas singularidades que a atividade enseja, na maioria daqueles que, ainda muito jovens, optam pela carreira artística. Geralmente, observamos nessas pessoas, por exemplo, uma certa inadaptação aos convencionalismos, uma sensibilidade específica e idealista, certa liberdade de criação e de interpretação e um conflito muito comum entre a vocação e as expectativas de *status* social, muitas das vezes mais alimentada pela família que pelo artista. Desse modo, existiria um atrito freqüente entre os cânones artísticos cobrados pela sociedade e as aspirações do artista, *em geral de temperamento e psicologia muito pessoais, que coloca a sua arte como um fim e não como um meio.*⁹⁴ Pedro Américo será, portanto, estudado a partir da singularidade da profissão que escolheu, da contextualização também singular das representações simbólicas, culturais e psicológicas do Brasil e, mais especificamente, da cidade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Na verdade, Mello Júnior está dizendo que, ao fim e ao cabo, o artista será estudado a partir da sua relação ativa e reativa com o meio.

No caso de Pedro Américo, o primeiro aspecto dessa singularidade apontada por Mello Júnior, diz respeito justamente a sua modesta origem: *sem títulos ou tradições nas artes plásticas*. Em virtude dessa falta de um ambiente que lhe facilitasse o convívio com artistas, ele precisou da ajuda de terceiros para estudar na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Revela-se um artista apaixonado e recebeu como prêmio o direito de aperfeiçoamento em *ateliês* europeus. Ele nasceu com a vocação para a pintura, por ela lutou, viveu e sofreu. Pelo amor que dedicou a arte, deixou obras *que fazem o orgulho de uma sociedade que nem sempre sonha com filhos artistas.*⁹⁵

Numa breve panorâmica da vida de Pedro Américo, são identificadas essas lutas e sofrimentos em nome da vocação e do amor do artista pela arte. Os fatos que os comprovam seriam, desta feita, os da incorporação do pequeno desenhista à missão científica e de exploração efetuada para o Museu Nacional por Louis-Jacques Brunet – e a mediação do naturalista ao recomendar ao presidente da província da Paraíba do Norte para que ele fosse estudar artes na capital do império. Outro fato mencionado, foi o da solenidade de encerramento do ano letivo no Colégio Pedro II, no qual ele apresentou o desenho que fez do imperador e solicitou a mediação do soberano para antecipar sua matrícula na Academia

⁹⁴ MELLO JÚNIOR, op. cit. p. 12. Esta observação é congruente com a própria concepção humanística de seu autor.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 14.

Imperial de Belas Artes, o espanto pela conclusão, plenamente exitosa, em apenas dois anos, do curso que a instituição oferecia em seis, e a nova requisição dirigida ao imperador para a concessão da pensão de aperfeiçoamento na Europa. Outra importante mediação citada é a carta de Manuel de Araújo Porto-Alegre recomendando ao então bolsista Vítor Meirelles de Lima que recebesse em Paris e o ajudasse no que fosse possível.

Sobre a atuação do estudante no continente europeu, o resultado parecia realmente exceder a qualquer expectativa, mesmo a mais positiva. Mello Júnior destaca que o estudante se encaminhou para os melhores e mais importantes centros educacionais e deles obteve as premiações conferidas aos primeiros lugares. Fala que frequentou outros cursos, que se formou em bacharel em Ciências Sociais, na Sorbonne, e doutorou-se em Ciências Naturais, na Universidade de Bruxelas.

Educado pela antiga Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro, Pedro Américo recebe idêntica orientação na *Beaux-Arts* de Paris, onde foi formado no espírito da pintura idealista clássica de cunho acadêmico que então vigorava os salons e nos padrões da academia francesa e também na academia de São Lucas, na Itália. Alguns estudos de “academia”, hoje pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes e à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atestam seu progresso no estudo da figura humana e da anatomia artística.

[...] Além de interessar-se pela pintura demonstrava tendência para a ciência, havendo frequentado o Instituto de Física do Professor Ganot, recorrendo também a Sorbonne para satisfazer sua curiosidade filosófica.

[...] Revela-se, ainda, um escritor e polemista.

[...] Neste período de estudos recebeu duas medalhas como prêmio no campo do estudo da figura humana. A Sorbonne concedeu-lhe a carta de Bacharel em Ciências Sociais.

[...] Ao mesmo tempo polemizou ao escrever uma refutação à “Vida de Jesus”, de Ernest Renan [...] Em reconhecimento por seu trabalho recebeu um documento e as insígnias da Ordem do Santo Sepulcro.

Atraído pela filosofia, em 1862 escreveu uma série de ensaios sob o título “Estudos filosóficos sobre as Belas Artes na Antigüidade” [...] Estes textos foram produto de seu bacharelado em Ciências Naturais.⁹⁶

Outro êxito alcançado pelo artista aos vinte e um anos de idade, foi a sua aprovação, logo após o seu retorno ao Brasil, em 1864, no concurso para a cadeira de Desenho Figurado da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ademais, uma outra singularidade considerada pelo biógrafo é o seu *espírito inquieto e a sua persistente vontade de aperfeiçoar-se em nível sempre superior*, para justificar que pouco tempo após a nomeação, ele consegue

⁹⁶ Ibidem, pp. 19-20-21. Grifos da autora.

uma licença de dois anos, sem vencimentos, depois prorrogada por mais oito meses. Essas licenças, que culminaram com o pedido de jubramento, Mello Júnior também as creditam ao ambiente intelectual e artístico da corte, mas não descarta do próprio clima tropical também adverso, no caso, à débil saúde do artista.

É curta a sua carreira no magistério da Academia das Belas Artes, mas longa sua burocrática em dezenas de requerimentos de licenças sem ou com vencimentos, no período que vai de 1865 a 1890. Nesta última data é jubilado, com o recorde de quatro anos e quatro meses de efetivo exercício...

Tendo sido criada, quando da Reforma Pedreira, em 1855, a Cadeira de História das Artes, Estética e Arqueologia, requereu Pedro Américo sua transferência para esta, que até então se encontrava vaga, conseguindo a aprovação imperial a 15 de setembro de 1869 e dela tomando posse a 18 de fevereiro de 1870.

[...] requer sua jubilação a 17 de junho de 1890 e foi atendido oito dias depois “... em atenção aos seus serviços, importantes trabalhos e estado de saúde que não o deixava lecionar regularmente.”⁹⁷

Na Exposição Geral de 1866, exhibe *A Carioca* e ganha medalha de ouro; dois anos depois, no dia 21 de julho de 1868, após muitas lutas e estudo acurado, ele conseguiu um título até então inusitado para um pintor brasileiro, o de doutor, em Ciências Naturais pela Universidade de Bruxelas. *Chegou a estas alturas obcecado pelo ideal de cultivar sua privilegiada inteligência, de acumular sólida erudição filosófica e de conviver com a ciência e a arte.*⁹⁸ Mello Júnior consegue, finalmente, valorizar em Pedro Américo justamente aquilo de que ele mais se orgulhava e prezava, independentemente do campo em que atuasse, que era a sua sólida e variada formação educacional.

Quase todas as demais páginas restantes são preenchidas com informações e críticas sobre as pinturas, notadamente *Batalha do Campo Grande*⁹⁹, *Batalha do Avaí*¹⁰⁰ e a polêmica que desembocou na chamada “Questão Artística de 1879”. Porém, antes de terminar, Mello Júnior dedica um capítulo ao “Discurso sobre o plágio”.¹⁰¹ Definida como “uma tese singular”, inicia sua análise lembrando que as duas telas objeto de acusações contra Pedro Américo, *Batalha do Avaí*, e Vítor Meireles, *Batalha dos Guararapes*,¹⁰² estão expostas, uma

⁹⁷ Ibidem, pp. 24-25.

⁹⁸ Ibidem, pp. 29-30.

⁹⁹ Pedro Américo de Figueiredo e Melo, *A Batalha do Campo Grande*, 1871, 530X332 cm, óleo sobre tela. Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.

¹⁰⁰ Pedro Américo de Figueiredo e Melo, *A Batalha do Avaí*, 1888, 500X1000 cm, óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

¹⁰¹ O *Discurso sobre o Plágio* será analisado no Capítulo II deste estudo.

¹⁰² Vítor Meireles de Lima, *Batalha dos Guararapes*, 1879, 490X919 cm, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

ao lado da outra, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Depois, que a discussão sobre “plágio” envolve *aspectos notoriamente subjetivos*, e de que na literatura das artes não existem estudos específicos sobre o assunto.¹⁰³ Talvez por isso, ele tenha se surpreendido com a amplitude dos conhecimentos aqui demonstrados por seu biografado. E acrescenta.

Na literatura brasileira pouco se encontra de referência ao problema do plágio, exceção feita a casos isolados. Contudo, nos salões de belas artes freqüentemente este tema provocou polêmicas e discussões, inclusive um escândalo que levou um pintor ao suicídio. Pedro Américo sofreu acusação de plágio em 1879. Culto que era, não se deu por achado e pouco depois, aprofundando-se no tema, preparou um trabalho de verdadeira erudição: “Discurso sobre o plágio”, proferido a 25 de junho do ano seguinte perante a Associação dos Dramaturgos, em congresso realizado em Lion, França. Seu trabalho é uma formidável demonstração de conhecimentos relativos às origens de grandes inspirações de pintores célebres, cujo domínio buscou em fontes da literatura, da ciência e da arte, sem, contudo citá-las, o que é singular.

[...] Segundo ele “... o produto mais constante do espírito humano longe de ser o invento, no sentido absoluto desta palavra, é, ao contrário, o aperfeiçoamento do assunto, o desenvolvimento dos meios de expressão, a transformação mais ou menos profunda da idéia ou da forma inicial, a qual de simples, que era em sua origem, tornou-se ornada, elegante, rica, majestosa, revestindo sucessivamente as exterioridades mais diversas e mais consentâneas ao gosto que atravessou, até se achar completamente esgotada”.

Cardoso de Oliveira tratou do assunto no capítulo XV de sua obra, esclarecendo-nos que no ano de 1880 uma polêmica literária travava-se na imprensa francesa a respeito de várias peças teatrais, de E. Augier e de Victorien Sardou, acusados ou não de plágio. Pedro Américo inicia suas formulações com Ariosto [...] Diz-nos o autor que “... o poema de Ariosto não terá provavelmente sucesso de assunto idêntico, porque o pensamento original esgotou-se”.

Molière inspirou-se, segundo ele, no *Vilain mire* de Durand, para o seu *Médico à Força*. Em *Escola de Maridos* teria se inspirado numa comédia de Terêncio por sua vez imitada dos *Adelfos* de Menandro... E na *Escola das Mulheres* o artista paraibano aponta expressões que Rabelais atribui a Pantagruel. Afirma também que Molière recorreu a Plauto para conceber *O Avarento*, assim como La Fontaine imitara de Apuleio quase toda sua *Psyché*.

Diz Américo: “... se o procedimento de Molière se pudesse qualificar de reprovável, fora necessário acusar ao mesmo tempo a ele, La Fontaine, Quinault e Corneille”. [...] No que se refere à Itália especificamente, em seu juízo, “... Dante não fez coisa muito diversa apoderando-se de inúmeros pensamentos de autores antigos para manifestar os que lhe eram peculiares”. [...] Nosso artista amplia sua análise incluindo os nomes de Bocaccio, do conde de Tressan, de Roberto Garnier, de Mathurin Regnier, de Boileau, de Malherbe, de Corneille, de escarron, de Racine, de Voltaire, de Lefranc de Pompignan, de Montesquieu, de Beaumarchais e de outros.

Argumenta ainda que, “... se por plágio se entende a imitação inconsciente, ou as coincidências accidentais do pensamento, ou a identidade original do assunto, ou finalmente as casuais reminiscências que inevitavelmente se encarnam nos grandes produtos da inteligência, qual é o autor, por mais ilustre que seja, que não incorreu no involuntário delito de plagiário?”

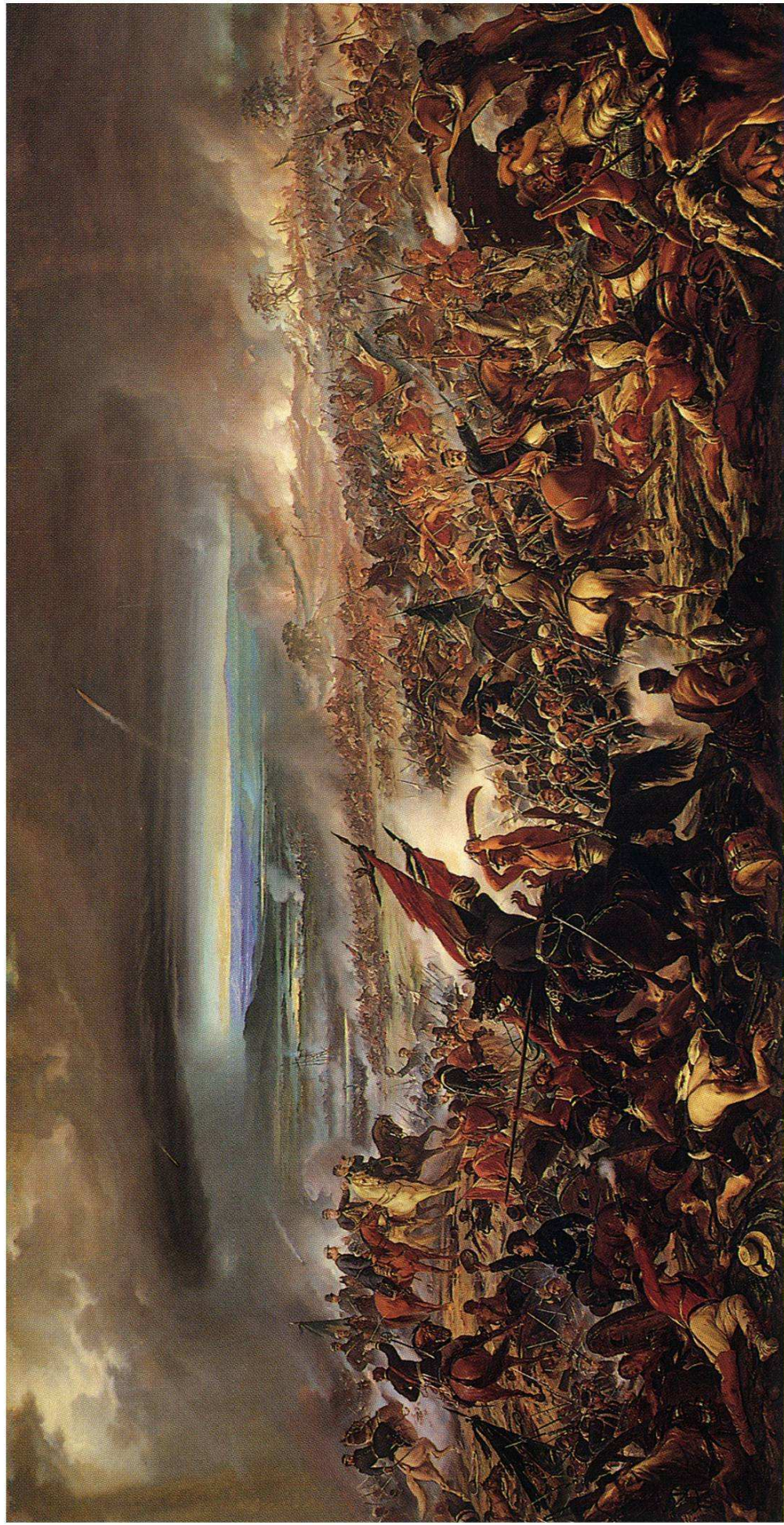
¹⁰³ A bem da verdade, existe um estudo de Winckelmann que, apesar de não discutir o plágio, trata do pensamento sobre a imitação das obras gregas. Aqui não há qualquer conotação negativa para os imitadores, pelo contrário, imitar a utopia estética e o refinamento alcançado pelos gregos foi a regra básica do ensino artístico de muitas gerações. Cf. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Pensieri sull’Imitazione*. Palermo: Aesthetica Edizione, 2001.

No campo da ciência vemos serem alinhados os nomes de Copérnico, Galileu e Newton, e em seguida, ao passar para o âmbito da história da arte, afirma que, “...encontramos logo os maiores mestres a se plagiarem reciprocamente para atingirem a perfeição que buscavam”. Cita, então, exemplos relativos a Orcagna, Brunelleschi, Bramante, Rafael, Perugino, Ribera, Poussin. A rigor, [...] David imitava os romanos, e os Carracci a todos os mestres da pintura. [...]

Com grande desembaraço Américo vai à arquitetura e à música em seu ensaio, sem deixar de passar, mais de uma vez, pela literatura, em relação a qual observa que Shakespeare teria se inspirado no gosto italiano e nas primitivas letras inglesas. Após estender-se por trinta e uma páginas de argumentação erudita, propõe o artista conclusão calcada nesta lógica: “... A inferioridade relativa, a ausência de engenho e de progresso manifestada no próprio fruto da imitação, eis, senhores, o caráter distintivo do delito literário ou artístico, que muitos de propósito confundem com as coincidências de idéias ou de formas resultantes do fato de colaborarem casual ou intencionalmente diversos autores sumos no aperfeiçoamento e na imortalidade do mesmo ideal”.¹⁰⁴

No derradeiro capítulo, Mello Júnior faz referência a um artigo da revista *Veja*, edição de 15 de novembro de 1982, em que o jornalista Élio Gaspari compara a *Batalha de Friedland*, pintada em 1875, por Ernst Meissonier (1815-1891), com o *Grito do Ipiranga*, tela de autoria de Pedro Américo, concluído em 1888. Gaspari afirma que entre as duas há um *belo caso de plágio*. Para o biógrafo, no entanto, *trata-se a afirmação de surpreendente exagero que conduz a notável equívoco*, uma vez que o pintor francês teria conhecido o quadro do artista brasileiro por meio de uma fotografia, em 1889, quando presidia o júri de belas artes da Exposição Universal de Paris. Possivelmente, esta seja mais uma querela a envolver o artista.

¹⁰⁴ MELLO JÚNIOR, op. cit., pp. 70-74.



Batalha do Avaí. Óleo s. tela / Oil on canvas. 600 x 1100 cm.

Construir uma identidade mais humana do artista paraibano parece também ter funcionado como o fio condutor da tese de doutorado, apresentada na Universidade de Toulouse, de autoria da professora Madalena de Fátima Zaccara Pekala.¹⁰⁵ Como ela mesma o diz, seu interesse em estudar Pedro Américo foi motivado pela constatação da inexistência de trabalhos acadêmicos cujo objetivo fosse a catalogação científica de sua vida, carreira e produção artística. Para dar conta disso, serviu-se amplamente das informações prestadas por Cardoso de Oliveira.

Assim, para refutar ou comprovar as afirmações de Cardoso de Oliveira, no que toca, dentre outras coisas, aos títulos acadêmicos, prêmios de medalhas, comendas, atestados médicos e os concursos de que participou, Pekala obedeceu ao método de crítica das fontes. Por representar, ademais, a primeira iniciativa de análise da vida de Pedro Américo a fazer uso da metodologia do gênero da biografia histórica, seu estudo se reveste de importância singular.

Logo de início Pekala chama a atenção para o fato de Pedro Américo, ao chegar à Europa, ter se submetido voluntariamente ao rigoroso programa de estudos ao qual estavam obrigados os bolsistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ao adotar semelhante conduta, Pedro Américo vinculou o recebimento de sua pensão ao atendimento de exigências como se fosse um bolsista como os demais. Dentre as exigências a que se submeteu estavam: a remessa anual da comprovação de assiduidade às aulas e a certificação de aprovação em concursos, devidamente comprovada pelo mestre (orientador); o envio semestral do resultado dos trabalhos acadêmicos, nos quais se incluíam estudos de modelo vivo e cópias de quadros consagrados, respectivamente assinados pelo mestre. E tudo isso, sem contar que o seu comportamento também estava sujeito à fiscalização dos diplomatas brasileiros que serviam na França e na Itália.

Outro fato da vida de Pedro Américo a chamar a atenção de Pekala foi o da relação entre o artista e o imperador Pedro II. Sem tomar partido sobre se haveria ou não a proteção de Pedro II em relação ao pintor, Pekala se limita a mencionar várias passagens em que o

¹⁰⁵ PEKALA, Madalena de F. Z. *Pedro Américo: vie et oeuvre*. Tese de doutorado. França, Université de Toulouse-Le Marail, 1995, 1016 pp.

imperador simplesmente deixava de atender aos pedidos do bolsista. Para além daquelas negativas destacadas por Cardoso de Oliveira, a professora, por sua vez, cita como exemplo alguns pedidos que ele dirigiu ao monarca. No primeiro deles, feito em 1862, o acadêmico visava à ampliação do seu prazo de permanência na Europa por mais três anos¹⁰⁶, e alegava como justificava a necessidade de estudar na Itália. No segundo, apresentado no ano de 1886, solicitava a nomeação para assumir a direção da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, e a principal argumentação era a de que a instituição merecia ter à frente alguém dedicado às artes e não um burocrata, como Antônio Nicolau Tolentino.¹⁰⁷ É interessante notar, que em sua minuciosa descrição Cardoso de Oliveira jamais fez qualquer menção sobre este desejo de seu sogro. Todavia, a comprovação do declarado interesse de Pedro Américo em ocupar a direção daquela instituição deixa pouca margem a dúvidas sobre a real intenção de Guimarães Jr. ao escrever uma biografia do artista. Pekala esclarece, ademais, que mesmo as licenças de afastamento da Academia, conseguidas pelo pintor para a realização de seus trabalhos na Europa, foram na verdade conseguidas com a anuência de seus colegas de docência e não, como pensavam (pensam) alguns, pela amizade e proteção que Pedro II lhe dedicava.

Não obstante o foco privilegiado pelo estudo da professora Pekala ser a obra pictórica de Pedro Américo, notamos de sua parte uma clara intenção em registrar todas as demais atividades em que ele atuou ao longo de sua vida. De todo modo, dado o caráter um tanto panorâmico e aligeirado da abordagem da autora sobre os escritos do pintor, o que, de resto, acontece com todos os seus biógrafos, não nos é possível assegurar sequer que ela realmente os tenha lido.

¹⁰⁶ Ibidem, pp. 31 e 39. Este fato também foi mencionado por Cardoso de Oliveira.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 100. Antônio Nicolau Tolentino dirigiu a Academia de 1871 a 1888, quando morreu. Funcionário público exemplar, foi inspetor da Alfândega, trabalhou no Ministério da Fazenda e ocupou a presidência do Rio de Janeiro por duas vezes. Segundo seu bisneto e biógrafo, ele de fato encarnou a figura do burocrata padrão. Cf. CANDIDO, Antonio. *Um funcionário da Monarquia: ensaio sobre o segundo escalão*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul. 2002, 216 pp.

9 – A biografia de Lincoln Martins

A sexta biografia de Pedro Américo, escrita pelo jornalista Lincoln Martins¹⁰⁸ resultou de uma parceria do governo do Estado da Paraíba com a Fundação Banco do Brasil. Toda o livro, dividido em três partes “O menino-prodígio de Areia”; “A maturidade do artista”; “O solitário de Florença”, tem como marca principal a completa cobertura dos fatos que marcaram a vida do artista. Pela riqueza de detalhes com que são passadas as informações, acreditamos que esta biografia seja o resultado de exaustiva pesquisa nas biografias anteriores.

Além disso, o formato jornalístico de sua composição, fez com que Martins acrescentasse ao seu texto comentários de outros biógrafos e críticos de Pedro Américo. E mais, o presente trabalho tem um valor inestimável pelo grande volume de fotografias reproduzindo imagens da cidade de Areais, dos antepassados e descendentes, das caricaturas cuja autoria lhe são atribuídas, de documentos, de objetos pessoais, de todas as suas pinturas e de esculturas feitas para lhe homenagear.

Este é o primeiro livro de memórias de Pedro Américo em edição bilíngüe (inglês e português) e também o primeiro com ilustrações coloridas de suas pinturas.

A partir dessas considerações – que tiveram lugar aí com o propósito de identificar como a memória de Pedro Américo vem sendo construída – uma coisa parece certa: o exame desse conjunto de seis biografias dá conta, em primeiro lugar, de mostrar que Guimarães Júnior e Cardoso de Oliveira escreveram suas memórias nos moldes do que hoje se convencionou chamar de *teoria do relato*,¹⁰⁹ onde o trajeto vivido pelo biografado constitui um todo, coerente e orientado, apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva de um projeto. Aqui, nessa atividade de ‘projeção’, o investigador se ocupa em dar sentido à vida do biografado, *de modo a lhe extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo*

¹⁰⁸ MARTINS, Lincoln. *Pedro Américo: pintor universal*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 1994, 124

¹⁰⁹ Bourdieu, “A ilusão biográfica” Apud Ferreira e Amado, op. cit., p. 183-191.

*relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de desenvolvimento necessário.*¹¹⁰

Por sua vez, a memória que Horácio de Almeida nos legou inaugura uma nova forma, agora mais humanizada, de tratar Pedro Américo. Ao tempo em que ressalta a altivez e a dignidade do biografado, também lhe percebe o caráter vaidoso. Para Almeida, talvez residissem aí as queixas de anônimos intelectuais que atacavam Pedro Américo.

Já a biografia de Lincoln Martins é um trabalho jornalístico primoroso, não só pelo volume de informações que contém, mas sobretudo pela reprodução colorida das obras de Pedro Américo. Há, neste caso, um inequívoco intuito em divulgar o artista e sua obra.

Diversamente, os estudos da professora Madalena Pekala e de Donato de Mello Júnior circunscrevem-se numa categoria especial, quer por se tratarem de obras científicas, quer pelo ineditismo de suas respectivas abordagens – a despeito, é claro, das peculiaridades que as distinguem. Pekala, por exemplo, ao desenvolver sua narrativa a partir do método do gênero da biografia histórica teve como principal preocupação a veracidade das fontes, razão pela qual põe à prova todas as afirmações apresentadas por sua principal fonte – Cardoso de Oliveira. Já o trabalho de Mello Júnior se volta para a análise do artista no contexto histórico e estético em que se formou e viveu, destacando a singularidade da profissão e a recepção do público brasileiro na época em que as obras de Pedro Américo foram expostas pela primeira vez.

Com isso, cumpre apenas salientar que, à parte as idiosincrasias de cada um dos biógrafos aqui apresentados, o certo é que suas abordagens contribuíram decisivamente, em qualidade e variedade, para manter em nossa memória a imagem de Pedro Américo como a de um dos mais importantes pintores da segunda metade do século XIX – apesar de o conjunto de sua obra não ter ainda recebido tratamento analítico à altura.

O que se pode perceber, do exposto, é que todas essas biografias se prendem ao principal ofício de Pedro Américo de Figueiredo e Melo: o de ser pintor. Quanto a nós, não obstante apreciarmos a arte acadêmica no geral, e a de Pedro Américo em particular, consideramos necessário acrescentar a este quadro, tão bem traçado por seus biógrafos, a sua atuação como professor e teórico da arte e da educação.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 184.

Convém esclarecer, no entanto, que essa necessidade foi despertada justamente durante a leitura dessas biografias. E são a elas que recorreremos constantemente. Entre uma recorrência e outra nos demos conta de algumas ausências. E é justamente para preencher esses vazios que novas incursões, como esta que fazemos agora, devem ser tentadas.

P A R T E I I I

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO: PROFESSOR E EDUCADOR

I – INTRODUÇÃO

É de conhecimento corrente que o século XIX fomentou iniciativas políticas, artísticas e educativas decisivas para a conquista da cidadania brasileira. A título, apenas, de exemplo, podem ser citados o fim da escravidão, em 1888, a proclamação da República, em 1889, e a criação da Academia Imperial das Belas Artes, no ano de 1826.¹¹¹

Apesar, é bem verdade, de que muitas das tais iniciativas somente se efetivaram a partir dos primeiros decênios do século XX, impulsionadas pela legislação trabalhista, pela ampliação da participação política da sociedade civil organizada e pelo movimento renovador dos Pioneiros da Escola Nova. Acreditamos, porém, que, dado o peso das realizações políticas, educativas e artísticas dos últimos 80 anos para a construção da auto-imagem do Brasil como nação, a produção intelectual e artística do século XIX ainda padece, por assim dizer, de certo preconceito, porque é tida como imitativa dos modelos europeus e descomprometida com a verdadeira expressão do Brasil. Esse preconceito se deve, em boa medida, à recorrente afirmação da supremacia, no campo do ensino de artes, dos padrões

¹¹¹ Sobre o Brasil do século XIX, ler: AGASSIZ, Jean Louis Rodolph. *Viagem ao Brasil (1865-1866)*. Brasília: Senado Federal, 2000; CALDEIRA, Jorge. *A nação mercantilista*. S. Paulo: Editora 34, 1999; FAORO, Raimundo. *Os donos do poder: a formação do patronato político brasileiro*. Porto Alegre: Globo, 1984, 2v.; _____. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4 ed. S. Paulo: Globo, 2001; FREITAS, Marcus Vinicius. *Charles Hartt, um naturalista no império de Pedro II*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002; NABUCO, Joaquim. *Um estadista do império*. 5 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, 2v.; NEVES, Lúcia Maria Bastos P. *O império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999; FRAGOSO, João Luís Ribeiro. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998; MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema: a formação do Estado Imperial*. 5 ed. S. Paulo: Hucitec, 2004; SCHWARCZ, Lília Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. S. Paulo: Companhia das Letras, 2002.

estéticos do Neoclassicismo estabelecidos pela Missão Artística Francesa,¹¹² que aqui chegou em 1816.

É inegável, do ponto de vista da organização da educação artística brasileira do século XIX, o importante papel desempenhado pelos integrantes da Missão Artística Francesa, por terem sido os fundadores da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – a primeira instituição pública superior a formar artistas e professores de arte no Brasil.¹¹³ Todavia, é necessário que também se leve em conta a posição dos professores brasileiros formados por essa instituição, que optaram, principalmente a partir da década de 1860, por padrões estéticos cuja matriz teórica assentavam-se, não exatamente nos padrões Neoclássicos, mas, precipuamente, nos fundamentos do Humanismo Renascentista Italiano¹¹⁴ e nos métodos de pesquisa e de ensino e aprendizagem por eles criados.

Para que tenhamos uma idéia da pertinência de tais considerações, convém lembrar que a turma de que Pedro Américo fez parte viveu uma situação singular na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, pois, além do diretor, muitos de seus professores, brasileiros, foram formados por essa mesma instituição. Até então, como as aulas eram ministradas por professores portugueses e franceses, de acentuada formação barroca e neoclássica, respectivamente, somente com a regulamentação dos prêmios de viagem nacional – para Minas Gerais – e internacional – para Paris e Roma – novos padrões estéticos puderam paulatinamente ser definidos e incorporados aos já existentes.

Estudar em Roma era para muitos a oportunidade de conhecer a arte veneziana, napolitana e fiorentina. Para Pedro Américo, no entanto, significou a mudança de

¹¹² Para que melhor se possa compreender as dificuldades e os problemas enfrentados para a institucionalização da educação artística no Brasil, consultar BARATA, Mário. “Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro.” In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 14, 1959, pp. 283-307; LOS RIOS, Adolfo Morales de. *O Rio de Janeiro Imperial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000; _____. “O ensino artístico: subsídio para a sua história (1816-1889)” In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942; TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Ed. UNB, 1983.

¹¹³ GALVÃO, Alfredo. “Felix Emílio Taunay e a Academia Imperial das Bellas Artes.” In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1968, pp. 137-271.

¹¹⁴ Sobre o Humanismo Renascentista, ler GARIN, Eugenio. *L’Humanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Roma: Laterza & Figli, 2004; _____. (org.). *O homem renascentista*. Portugal: Editorial Presença, 1991; DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da Renascença*. Brasília: Ed. UNB, 1995; BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991; FAURE, Élie. *A arte renascentista*. S. Paulo: Martins Fontes, 1990; FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. S. Paulo: Perspectiva, 1973; FEBVRE, Lucien. *Michelet e a Renascença*. S. Paulo: Scritta, 1994; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

comportamento, de visão de mundo. Desde então, suas reflexões sobre a arte e a ciência passaram a incorporar o discurso da responsabilidade civil, do compromisso político. O conhecimento, adquirido com esforço e disciplina, a exemplo do que fizeram os humanistas renascentistas, teria que ser revertido em benefício e para o engrandecimento da pátria. E foram esses ensinamentos que ele se ocupava em transmitir. Se não, vejamos um pouco dos elementos pertinentes ao seu discurso teórico.

Os artistas toscanos¹¹⁵ eram os seus preferidos, mas é somente a partir desse período que Pedro Américo se interessou por conhecer de modo mais detido e rigoroso o movimento cultural italiano dos séculos XIV ao XVI.¹¹⁶ Com o firme propósito de aprofundar e ampliar estes estudos viaja para o norte da Itália. O fascínio que a arte italiana deste período lhe despertava é facilmente constatado, pois está presente em todos os textos e imagens que produziu. Segundo ele, a liberdade artística se constituiu primeiro que todas as demais, e teria sido ela a fundadora da liberdade da ciência. Apesar de ressaltar a genialidade dos filósofos, criticava duramente as principais correntes filosóficas e reivindicava a superioridade da arte como propulsora das revoluções sociais.¹¹⁷

Alguns aspectos do discurso de Pedro Américo chamam a atenção pela argumentação em favor do ensino de arte, uma vez que, para ele, a arte não representava tão-somente mais um dos conhecimentos necessários à educação escolarizada. Julgava que os conteúdos e métodos empregados para o conhecimento da arte deveriam ser o paradigma de todo o processo educacional brasileiro, na medida em que somente a arte teria a capacidade de aguçar a sensibilidade e ampliar a capacidade para a apreensão do novo. E o novo, naquele momento, era a inevitável mudança para o regime republicano. Portanto, era a possibilidade

¹¹⁵ Todos os biógrafos de Pedro Américo narram a passagem em que ele, com sete anos de idade construiu asas, semelhantes às projetadas por Leonardo da Vinci, e da janela do primeiro andar de sua casa se lançou no ar levando uma queda que por pouco não teve consequências graves.

¹¹⁶ Sobre o Renascimento Italiano consultamos, além dos títulos da nota 4, CHASTEL, André. *A arte italiana*. S. Paulo: Martins Fontes, 1991; GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. S. Paulo: Ed. UNESP, 1996; _____. *La cultura del Rinascimento*. Milano: Il Saggiatore, 1990; _____. *La cultura filosofica del Rinascimento Italiano: ricerche e documenti*. Milano: Tascabili Bompiani, 2001; BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Ed. UNB, 1991; SYMONDS, John A. *El Renacimiento en Italia*. 3 ed. México: Fondo de Cultura Economica, 1992; JOHNSON, Paul. *O Renascimento*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001; KRISTELLER, Paul Oskar. *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*. Roma: Donzelli Editore, 1990; _____. *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento: il pensiero storico*. Roma: La Nuova Italia Editrice, 1987.

¹¹⁷ Cf. MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. *A ciência e os sistemas: questões de história e de filosofia natural*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1999.

de se criar no Brasil uma República¹¹⁸ nos moldes daquela que fora gestada pelos fiorentinos nos séculos XIV a XVI o que pretendia esse intelectual.

Nesse sentido, o projeto propugnado pelos humanistas brasileiros transcendia, em muitos aspectos, a simples importação da estética Neoclássica. Tendo como base a pedagogia da *virtù*, em que os indivíduos se reconhecem como capazes de renovarem-se a si e à própria sociedade, eles objetivavam a construção de um novo Brasil. Da mesma forma que os fiorentinos combateram o medievalismo, Pedro Américo acreditava na possibilidade de fundar uma nova nação, para cuja construção, a exemplo do que se dera com a República Fiorentina, também aqui a arte exerceria papel decisivo.

A exaltação modelar feita por Pedro Américo da república fiorentina não representa uma contradição com a monarquia,¹¹⁹ como pode parecer à primeira vista. É bem verdade que Pedro Américo não chegou a responsabilizar a monarquia brasileira pelos problemas, para ele verdadeiros crimes, como a escravidão, o preconceito racial e a falta de condições de sobrevivência da maioria da população. Porém, em todas as suas aulas públicas está presente a defesa do regime republicano como único capaz de promover a liberdade. Os sentimentos de Pedro Américo em relação à monarquia eram os de respeito e gratidão pela pessoa de d. Pedro II. A discussão e a cobrança em relação a extensão de direitos civis a todos os brasileiros, ele os dirige ao Parlamento, como veremos mais adiante.

De acordo com Schwarcz, quando, em 1856, d. Pedro II escreveu que lhe faltava realizar duas grandes obras – organizar moralmente a nacionalidade e formar uma elite – ele entendia que, para além do *projeto civilizacional, que implica pensar no papel do país no concerto das nações, era hora de prever um projeto nacional calcado em uma cultura particular*.¹²⁰ Movido por esses propósitos é que D. Pedro II passa a financiar diretamente poetas, músicos, pintores e cientistas. A explicação do significado desse tipo de financiamento se deve, segundo Schwarcz, ao fato de que *para d. Pedro II, ele próprio um retratista amador, que recheava seus diários com pequenas ilustrações feitas a lápis, proteger esse tipo de artista era quase uma obrigação de Estado; uma forma de garantir uma iconografia*

¹¹⁸ Sobre o conceito de República, ler BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001 e ____ (org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

¹¹⁹ A compreensão do conceito de monarquia aqui empregada é definida por LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O Estado Monárquico*: França, 1460-1610. S. Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 9-38.

¹²⁰ SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 124.

oficial.¹²¹ Assim também pensavam os artistas, dado que não havia na época outra forma de financiamento para a arte e a ciência.

¹²¹ *Ibidem*, p. 145-146. Grifo nosso.

II – Pedro Américo de Figueiredo e Melo: alguns dados biográficos

Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu no dia 29 de abril de 1843, em Areia,¹²² município do Estado da Paraíba, e morreu em 07 de outubro de 1905 na cidade de Firenze, capital da Toscana, na Itália.¹²³ Aos 10 anos de idade foi convidado a viajar como desenhista na expedição científica chefiada pelo naturalista Louis-Jacques Brunet. No ano de 1854, por intermédio de uma solicitação de Brunet ao presidente da província da Paraíba do Norte, muda-se para a capital do Império, onde é matriculado no Colégio Pedro II. A partir de 1856, quando contava com 13 anos de idade, passou a ser aluno regular da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro, nesse momento dirigida por Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), o primeiro brasileiro formado pela Academia a ocupar os cargos de professor (1837 a 1848) e de diretor (1854 a 1857) da instituição.¹²⁴

O aprendizado das artes, despertado e estimulado no ambiente familiar,¹²⁵ somado à atitude investigativa em relação aos fenômenos naturais, fruto do convívio com Louis-Jacques Brunet, e o rigor estético, moral e intelectual do professor Manuel de Araújo Porto-Alegre parecem ter influenciado profundamente toda a vida de Pedro Américo.¹²⁶

Com o intuito de dar continuidade aos estudos iniciados no Colégio Pedro II e, ao mesmo tempo, aprimorar sua técnica pictórica iniciada na Academia Imperial de Belas Artes

¹²² A cidade de Areia, situada no mais alto ponto da Serra do Borborema, foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, em agosto de 2005, pelo seu conjunto paisagístico e urbanístico, do final do século XIX. Distante a 180 Km da capital João Pessoa, foi a primeira província paraibana a instituir a abolição da escravatura, antes mesmo da proclamação da Lei Áurea.

¹²³ No dia 27 de novembro de 1964, na via Maggio, nº 11, seu último endereço residencial, foi erguido uma cabeça de bronze, homenagem prestada pelo governo brasileiro em convênio com a municipalidade de Firenze. O autor da obra é o gaúcho Frederico Schaffel, ganhador do 1º Prêmio do Salão Oficial de Belas Artes.

¹²⁴ Responsável pela introdução do Romantismo no Brasil, o poeta e crítico de arte Manuel de Araújo Porto-Alegre se tornaria, anos mais tarde, sogro de Pedro Américo.

¹²⁵ Pedro Américo era filho do comerciante e violinista Daniel Eduardo de Figueiredo e neto de Manuel de Cristo Grangeiro de Melo, regente e compositor de música sacra.

¹²⁶ Para melhor avaliação da importância de Manuel de Araújo Porto-Alegre no panorama intelectual brasileiro na segunda metade do século XIX, consultar BARATA, Mário. “Araújo Porto-alegre e a Missão Artística Francesa.” In: *Revista do Livro*. S. Paulo, ano II, nº 5, março, 1957, pp. 83-93; GALVÃO, Alfredo. “Manuel de Araújo Porto-alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro.” In: *Revista do Instituto Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 14, 1959, pp. 19-120; LOS RIOS, Morales de. *O Rio de Janeiro Imperial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000; CANDIDO, Antônio. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1836-1880)*. S. Paulo: Livraria Martins Editora, s/d, vol. II; SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*. Campinas, S. Paulo: Ed. UNICAMP, 2004.

do Rio de Janeiro, Pedro Américo embarca para a Europa em janeiro de 1859, quando nem tinha ainda completado os seus 16 anos de idade. Ao chegar, matricula-se na Escola de Belas Artes de Paris, no Instituto de Física Ganot,¹²⁷ e na Faculdade de Ciências Naturais da Universidade Sorbonne, onde diplomou-se bacharel em Ciências Sociais. Com vistas à realização de um doutorado em Ciências Naturais, o jovem de 19 anos de idade inscreve-se, em 1862, na Faculdade de Ciências de Universidade de Bruxelas, tornando-se o primeiro artista plástico brasileiro a conquistar um título de doutor.

A partir de 1863 escreve uma série de estudos,¹²⁸ nos quais defende a tese de que as condições para o progresso científico moderno se deveram à superioridade do método experimental de observação racional e sensível de que os artistas sempre se valeram e os renascentistas ampliaram. Segundo Pedro Américo, os procedimentos adotados pelos renascentistas para o conhecimento dos valores universais da Antigüidade Clássica, cujo fundamento se alicerçava na aliança da natureza com a imaginação e a razão, associados à liberdade artística por eles conquistada,¹²⁹ levaram a que as obras de homens como Filippo Brunelleschi (1377-1446),¹³⁰ Leonardo da Vinci (1452-1519),¹³¹ Michelangelo Buonarroti

¹²⁷ Em 17 de setembro de 1861, recebe o Certificado de Conclusão do Curso de Física e Química Experimental e de Anatomia Comparada. Conforme PEKALA, op. cit., p. 333.

¹²⁸ Dentre eles destacamos os que serviram de fonte de consulta para este estudo: *La Rèforme de l'Académie des Beaux-Arts et l'opposition, vue par un élève* (Paris, 1863); *La science et les systèmes: questions d'Histoire et de Philosophie Naturelle* (tese de Doutorado defendida em 13 de janeiro, Bruxelas, 1869); *Memória sobre a conjugação da Spyrogyra Quinina* (Bruxelas, 1869); *Hipótese relativa à causa do fenômeno chamado luz zodiacal* (Bruxelas, 1869); *De l'enseignement libre des Science Naturelles* (Firenze, 1882); *Estudos filosóficos sobre as Belas Artes na Antigüidade* (Jornal O Correio Mercantil, Rio de Janeiro, outubro, novembro e dezembro de 1864); *Cartas de um plebeu* (Brasil, 1865); *Discursos Parlamentares* (Brasil, 1892); *Discursos Acadêmicos* (Brasil, 1870); *Alguns Discursos* (Firenze, 1888); *Discurso sobre o plágio na Literatura e na Arte* (Jornal La Nazione, Firenze, 22/02/1877), e os romances *O Holocausto* (Firenze, 1882); *Amor d'Esposo* (Firenze, 1886); *O Foragido* (Paris, 1899 e 1900) e *Cidade Eterna – sonho de juventude* (Paris, 1903).

¹²⁹ Sobre a pertinência e atualidade da tese de Pedro Américo, consultar: ARGAN, G. *Clássico anti-clássico*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1999; BERENSON, B. *I pittori italiani del Rinascimento*. Milano, Italia: BUR Saggi, 2001; GARIN, E. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. S. Paulo: Ed. UNESP, 1996; KRISTELLER, P. O. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986; SYMONDS, J. A. *El Renacimiento en Italia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

¹³⁰ Cf. VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1991; HEYDENREICH, Ludwig. *Arquitetura na Itália: 1400-1500*. S. Paulo: Cosac & Naify, 1998.

¹³¹ Cf. VINCI, Leonardo Da. *Trattato della pittura*. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1996; _____. *Obras literárias, filosóficas e morais*. S. Paulo: Hucitec, 1997; VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. S. Paulo: Editora 34, 1998; CARREIRA, Eduardo (org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: UNB, 2000; BRAMLY, Serge. *Leonardo da Vinci 1452-1519*. Rio de Janeiro: Imago, 1989; CHASTEL, André (org.). *Leonardo*. Roma: Giunti, s/d; MASTERS, Roger. *Da Vinci e Maquiavel: um sonho renascentista*. Rio de Janeiro; Zahar, 1999; WHITE, Michael. *Leonardo: o primeiro cientista*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

(1475-1564)¹³² e Raffaello Sanzio (1483-1520)¹³³ ultrapassassem o círculo da arte, o que teria possibilitado a abertura de novos horizontes ao conhecimento humano e feito com que os artistas passassem a integrar definitivamente o rol das personalidades históricas.¹³⁴

Em 1864, e já um rapaz de 21 anos de idade, voltou ao Brasil, e no ano seguinte assumiu as cadeiras de Desenho Figurado e de Pintura Histórica da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro. Era então um homem de 27 anos quando, em 1870 foi aprovado em concurso público para ministrar a disciplina História da Arte. Neste mesmo decênio, dirigiu as seções de Arqueologia e Numismática do Museu Nacional do Rio de Janeiro e colaborou como redator e caricaturista do semanário ilustrado *Comédia Social*.¹³⁵

Viaja de volta à cidade de Firenze, em janeiro de 1874, por considerá-la como a mais apropriada para a execução de sua mais importante e polêmica obra: a *Batalha do Avaí* – maior óleo sobre tela já realizado no Brasil, medindo 6.00 x 11.000 m –, e dada a conhecer ao público italiano logo após a sua conclusão, em março de 1877, por ocasião da visita de Dom Pedro II àquela cidade.¹³⁶ Durante a sua exposição, no Rio de Janeiro, Pedro Américo foi acusado de plagiador. Este episódio, amplamente discutido pela imprensa carioca, gerou a chamada “Questão Artística de 1879”, e o levou a publicar, em 25 de junho de 1880, o *Discurso sobre o plágio*.¹³⁷

Originalmente concebido como a última parte de uma coleção sobre a Conjuração Mineira, a tela *Tiradentes Esquartejado*,¹³⁸ também realizada na cidade de Firenze e exposta em julho de 1893, no Rio de Janeiro, talvez seja a mais conhecida e emblemática obra

¹³² ARGAN, Giulio Carlo. *Michelangelo*. Roma: Giunti, s/d; NÉRET, Gilles. *Miguel Ángel: 1475-1564*. Portugal: Taschen, 1998.

¹³³ BERENSON, op. cit. e ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'Arte Italiana*. Milano: Sansoni Editore, 1988, III volume.

¹³⁴ Corroborar esta última afirmação de Pedro Américo o estudo de WARNKE, Martin. *O Artista da Corte: os antecedentes dos artistas modernos*. S. Paulo: EDUSP, 2001.

¹³⁵ Consultar MELLO JR. Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983 e LAGO, Pedro Correia do. *Caricaturistas Brasileiros (1836-1999)*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999; COTRIM, Álvaro. *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983; LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, III volume.

¹³⁶ Sobre a exposição e os comentários de especialistas ler, entre outros, *Bromberger Zeitung* (21/04/1877); *Litterarische Dilettanten Schule*, (nº 4, Dresden); *Wiesbadener Zeitung* (06/03/1877), *Il Figaro* (01/04/1877), *Gazzeta d'Italia* (25/03/1877), *O Imparcial* (14/03/1877), *Gazeta de Notícias* (04 e 28/09/1877) e *Jornal da Tarde* (02/05/1877).

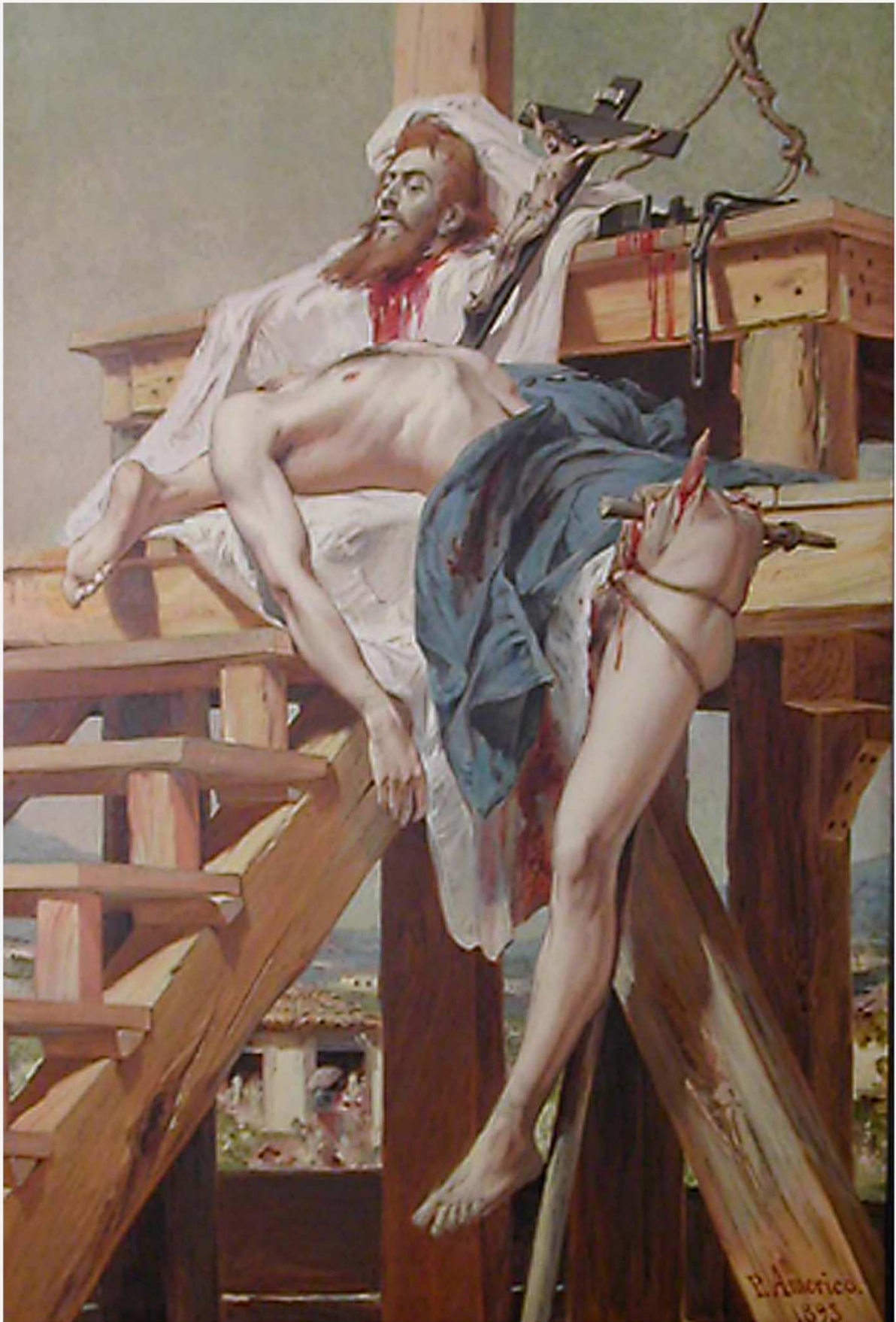
¹³⁷ Neste documento encontram-se muitos autores por ele estudados, e a base conceitual do seu pensamento sobre a educação artística e o processo de elaboração da obra de arte, como veremos no Capítulo II deste trabalho.

¹³⁸ Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *Tiradentes Esquartejado*, 1893, óleo sobre tela, 262 X 162 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora/Minas Gerais.

pictórica representando um herói da República.¹³⁹ Tem, ao lado de a *Carioca*,¹⁴⁰ incontestável inspiração renascentista, sobretudo se se compara o tronco de *Tiradentes* com o de Cristo em *Pietà*, de Michelangelo.

¹³⁹ Obra recentemente analisada por MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. S. Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 155-173, e por CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, História e Heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2005.

¹⁴⁰ Pedro Américo de Figueiredo e Melo, *A Carioca*, 1882, óleo sobre tela, 205 X 134 cm, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm.,
(Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG).

Quanto às correspondências que Pedro Américo nos legou, creio que as mesmas têm duplo caráter. As de caráter privado,¹⁴¹ por meio das quais mantinha contato com pessoas de sua família, com colegas de profissão e com autoridades constituídas, e as de caráter público, a exemplo das veiculadas na primeira página do periódico carioca *Gazeta de Notícias*, denominadas *Cartas de um pintor*, nas quais Pedro Américo discorria sobre arte, museus, registrava impressões de leituras, e descrevia ainda paisagens e arquiteturas de lugares que conheceu em suas muitas viagens pelos continentes europeu e africano.

No que toca à atuação de Pedro Américo como deputado federal pela então Paraíba do Norte, episódio sempre citado, porém jamais analisado este trabalho se encarregará de analisar os projetos apresentados e os discursos proferidos no ano de 1892.¹⁴² Dentre aqueles diretamente ligados aos objetivos deste estudo, podem ser citados: os projetos de criação de três Universidades Públicas, com localização prevista para os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco ou Pará;¹⁴³ de fundação de uma Galeria Nacional de Pintura e de Escultura, para fomentar o *desenvolvimento intelectual da mocidade*;¹⁴⁴ de estabelecimento de um Teatro Normal;¹⁴⁵ de fundação de uma Galeria de Memória Histórica Brasileira; de Abolição das loterias e de outros jogos. Das Emendas aprovadas que tiveram a sua assinatura, podemos citar a que concedeu uma pensão vitalícia a dom Pedro de Alcântara e a que reduziu o período presidencial para quatro anos.

Nos *Anais na Câmara Federal* podem ser lidos também os discursos em que Pedro Américo ressaltava a necessidade de funcionamento de Ginásios, de Escolas Profissionais, de Escolas de Aplicação Científica e Artística, de Galerias e de Museus de História Natural, por serem instituições *indispensáveis em um completo organismo de ensino público*.¹⁴⁶ Nesses textos ele explica ainda porque *as causas do nosso atraso devem ser investigadas no interior da nossa história*;¹⁴⁷ disserta sobre *a função social da arte* em geral e do artista em particular e ressalta a necessidade e a importância de se produzir uma arte brasileira. O fato curioso é

¹⁴¹ Um acervo bastante amplo deste tipo de manuscritos é mantido no Museu Regional de Areia, na Paraíba.

¹⁴² No Capítulo V deste trabalho, encontra-se a análise dos Discursos Parlamentares de Pedro Américo proferidos no ano de 1892.

¹⁴³ A defesa deste projeto encontra-se nos *Anais da Câmara Federal*, dos dias 06 e 18/07/1892.

¹⁴⁴ *Ibidem*, 18/07/1892.

¹⁴⁵ Sobre os argumentos da conveniência e necessidade desta instituição, bem como uma cópia do projeto, ler *ibidem*, 25 e 27/07/1892.

¹⁴⁶ *Ibidem*, 27/08/1892.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 05/08/1892. É interessante notar a existência de estudos que vêm procurando interpretar as causas de nossos problemas no interior do desenvolvimento da economia do país e não unicamente pelas determinações externas. Dentre os historiadores brasileiros desta nova vertente estão Maria Yedda Linhares, Francisco Carlos Teixeira da Silva, Hebe Mattos de Castro, Manolo Garcia Fiorentino, Sheila de Castro Faria e João Luís Fragoso, de quem citamos uma obra na nota 1 desta Introdução.

que os críticos e historiadores da arte nacional¹⁴⁸ são unânimes em apontar os “acadêmicos” como profissionais descomprometidos e negadores do sentimento pátrio. Para esses analistas, a realização de obras de arte com características e espírito nacionais, bem como a própria discussão sobre a necessidade de expressão do *ethos* brasileiro é resultado do movimento modernista, simbolizado pela Semana de 1922 e aprofundado pelo movimento nacionalista dos anos de 1930.

Graças a superação de equívocos interpretativos como esse, hoje é possível compreender porque, não obstante Pedro Américo ser apontado como um dos mais importantes pintores do século XIX, responsável por parte significativa do acervo histórico pictural brasileiro, sua produção artística e seus textos científicos, literários, filosóficos e pedagógicos ainda hoje carecem de um tratamento analítico mais detido.¹⁴⁹ Primeiro professor de História da Arte, Estética e Arqueologia da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, parte do que escreveu tem origem em suas aulas, discursos, romances, na tese de doutorado defendida em julho de 1868 – na Universidade de Bruxelas –, nos projetos apresentados à Câmara Federal – quando deputado pela Paraíba do Norte –, e nas correspondências que mantinha com amigos e autoridades da época.

Acrescente-se a isso o fato de Pedro Américo ter publicado várias de suas aulas em jornais, inaugurando, assim, um espaço público com matérias até então estranhas aos periódicos nacionais.¹⁵⁰ Considere-se, ainda, ser ele o responsável pelas obras pictóricas mais reproduzidas nos nossos livros didáticos do Ensino Fundamental e Médio – e esses livros são, nós bem o sabemos, a única fonte por meio da qual os alunos das escolas públicas brasileiras têm acesso a reproduções de bens artístico-culturais nacionais e internacionais.¹⁵¹

Pela natureza deste trabalho, utilizamos dois métodos de investigação: o da pesquisa biográfica contemporânea, desenvolvido pela chamada *nova história social* e o da interpretação de textos, a hermenêutica. É importante salientar que, não obstante a riqueza dos

¹⁴⁸ Cf. AMARAL, Araci do. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. 2 ed. S. Paulo: Nobel, 1987; PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. S. Paulo: Ed. EDUSP, 1998; ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997; NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. S. Paulo: Ática, 1996.

¹⁴⁹ Merece ser mencionado, como um estudo que inaugura uma atitude analítica das influências que marcaram a obra pictural de Pedro Américo, o texto de ROSEMBERG, Liana Ruth B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

¹⁵⁰ Algumas aulas de História da Arte podem ser acompanhadas na seção de Bellas Artes dos periódicos cariocas *Jornal do Commercio* (12/10 a 29/12/1864), *Gazeta de Notícias* (17/01 a 17/12/1885), e no *O Correio Mercantil* (outubro a dezembro/1864).

¹⁵¹ As obras a que aqui se faz referência são A Batalha do Avaí, A Proclamação da Independência (também conhecida como O Grito do Ipiranga) e Tiradentes Esquartejado.

dados biográficos e do contexto histórico-cultural em que viveu nosso autor – brilhantemente fornecido pelos seus biógrafos –, e mesmo da valia e imprescindibilidade de tais informações para uma melhor compreensão das idiossincrasias de Pedro Américo de Figueiredo e Melo, a matéria prima desta pesquisa foram exclusivamente os textos que ele escreveu. É inútil negar a importância da leitura dos autores que serviram de base para as suas reflexões, da freqüentação de suas obras pictóricas, bem como do conhecimento dos contextos europeu e brasileiro nos quais viveu, estudou, e com os quais dialogava constantemente. No entanto, tudo isto adquire uma feição secundária se comparada ao manuseio de sua produção textual, pois somente ali é possível encontrar informações sobre a forma e a cor do seu pensamento. Desse modo, é o texto de sua lavra a nossa matéria por excelência.

Ao fazer assim, Pedro Américo pôde, ao contrário de muitos pintores e artistas, comunicar melhor sua visão de mundo, aqui e acolá mal situada, incompreendida e volatilizada pelo universo do “pincel e das tintas”.

CAPÍTULO II

CONSIDERAÇÕES FILOSÓFICAS SOBRE AS BELAS ARTES ENTRE OS ANTIGOS: A ARTE COMO PRINCÍPIO EDUCATIVO

I - INTRODUÇÃO

Este compêndio, publicado alternadamente durante 22 dias dos meses de setembro a dezembro de 1864, deve ser considerado um marco na história da imprensa e na história da educação brasileira. Possivelmente esta tenha sido a primeira vez que um periódico como o *Correio Mercantil* veiculava, em suas primeiras páginas, uma coluna intitulada *Belas Artes*, com conteúdo de aulas de história da arte. O jornalismo cultural conquistava, desse modo, um lugar na imprensa brasileira com matéria dedicada a história da arte e a educação artística.

O ineditismo da ação deixa pouca margem a dúvidas. Pedro Américo parecia seguro de que também aqui, a exemplo do que ocorrera na Inglaterra e na Itália a partir de século XVIII, a imprensa desempenharia um importante papel educativo tornando-se um órgão formador e veiculador de opinião pública.¹⁵² Imbuído do mesmo propósito didático com que criava as imagens que coloriam as suas telas a sua coluna jornalística, iluminada por reflexões

¹⁵² Sobre o destacado papel que a imprensa vem desempenhando como via privilegiada de acesso ao pensamento coletivo para a História das Mentalidades, ler PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *The Spectator*, o teatro das luzes: diálogo e imprensa no século XVIII. S. Paulo: Hucitec, 1995; LE GOFF, Jacques. “As mentalidades”. In: LE GOFF, J. & NORA, P. (eds.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976; sobre a importância da imprensa como educadora e formadora, ler ANGORI, Sergio. “L’azione della stampa nella Toscana pre e postunitaria” in CAMBI, Franco. *La Toscana e l’educazione Dal settecento a oggi: tra identità regionale e laboratorio nazionale*. Firenze: Le Lettere, pp. 215-246. No Brasil, a revista *Comédia Social*, que circulou de 03/02/1870 a 27/07/1871, com um total de 78 números e da qual Pedro Américo foi relator, trazia em seu cabeçalho: *A Comédia Social, tem por fim procurar a educação do povo e sua regeneração física, intelectual e moral, reivindicar seus direitos e interesses legítimos até hoje desatendidos e habilitá-lo por uma transição lenta e pacífica a governar-se a si mesmo e fazer do Brasil uma nação grande e respeitada. O meio que emprega é a caricatura, a crítica satírica dos vícios e abusos que corroem a nossa sociedade, da corrupção, da descrença, da intriga, da mentira, da indolência, da ignorância e do charlatanismo, da luta eterna do bem e do mal um humilde porém fervoroso apóstolo do bem*. Cf. COTRIM, Álvaro. *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, pp. 28-30.

de natureza estética, também passou a orientar seus concidadãos no caminho da razão e da civilidade.

Não temos dúvida de que foi a rica experiência acumulada pela imprensa Toscana, e mais particularmente pela imprensa fiorentina oitocentista, quando os cotidianos e periódicos tomaram para si o dever de promover uma ação educativa diretamente voltada para o desenvolvimento da consciência civil do povo e, indiretamente, para a sua promoção cultural e espiritual, como diz Angori,¹⁵³ o que teria motivado o nosso professor de História da Arte a se utilizar do jornal para divulgar suas aulas aqui na cidade do Rio de Janeiro. Dos impressos italianos mais importantes daquela época, de quem Pedro Américo era seguramente leitor assíduo, e que chegaram até os dias atuais Angori registra um jornal, *La Nazione*, fundado em 1859, e duas revistas, a *Riviste Archivio Storico Italiano*, de 1842, e a *Nuova Antologia*,¹⁵⁴ de 1866 (na verdade, a sua criação original remonta a 1821, quando recebeu a denominação de *Antologia*, e tinha uma feição ainda regional).

Segundo Angori, os temas recorrentes sobre a educação diziam respeito a liberdade do ensino, as relações entre Estado e Igreja em matéria de instrução pública, educação popular, familiar, feminina, e a formação e as condições de trabalho dos professores. Era também bastante comum, acrescenta ele, a publicação e o comentário da legislação educacional, bem como de trabalhos científicos. Todos, de forma subjacente ou declarada, proclamavam a união, a liberdade e a independência da Pátria.

¹⁵³ Cf. ANGORI, op. cit., pp. 215. Neste estudo, que cobre os anos de 1847, quando Leopoldo II concedeu a liberdade de imprensa, a 1871, quando Firenze deixou de ser capital e a corte, o Parlamento e o governo foram transferidos para Roma, o número de periódicos, cotidianos, revistas e gazetas, de que foram possíveis obter informações sobre data de fundação, duração, temáticas mais freqüentes, nomes de diretores e de colaboradores, chegavam a 700. É isto, como alerta o autor, numa sociedade com altos índices de analfabetismo. Segundo dados apresentados por VILLARI, P. *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*. Firenze: Le Monier, 1878, p. 251. Em 1866, a Itália tinha 17 milhões de analfabetos.

¹⁵⁴ Para Angioli, ao estabelecer uma relação orgânica entre política e cultura, a revista passou a introduzir, na arcaica sociedade italiano do oitocentos, elementos da organização capitalista e as bases indispensáveis para o crescimento da intelectualidade moderna. Criava-se, assim, um jornalismo europeu, militante, de intervenção, aberto ao confronto das idéias, sensível aos grandes temas e aos problemas advindos do progresso, capaz de desprovincianizar a cultura italiana, de lhe elevar o tom e a qualidade. Cf. *Ibidem*, pp. 220.

II – Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos:¹⁵⁵ a arte como princípio educativo

Pedro Américo, por sua vez, possivelmente numa tentativa de desenvolver também aqui, na sociedade brasileira, uma relação orgânica da imprensa com a educação, dá início a sua coluna fazendo uma retrospectiva das últimas descobertas científicas, notadamente no campo da lingüística e da arqueologia, detalhando a maneira como estas áreas vinham auxiliando de modo decisivo o conhecimento das sociedades antigas, ao estabelecer com maior fidedignidade o *valor das tradições de cada povo, a autoridade dos textos e a idade dos monumentos*.¹⁵⁶

No que concerne aos estudos históricos, os avanços propiciados pela interpretação das inscrições alfabéticas e simbólicas encontradas em muros, túmulos e sarcófagos, posteriormente reduzidas num código regular denominado de gramática hieroglífica, e a localização dos monumentos que escaparam da destruição do tempo e de sucessivas invasões, em sua maioria contedores dessas inscrições, comprovaram a autenticidade de muitas das informações contidas nos livros, principalmente nos de Heródoto e nos da Bíblia.

Daí porque, Pedro Américo apontava a escrita, os monumentos e a tradição como as fontes históricas mais esclarecedoras das diferentes formas de convívio social engendrados na Antigüidade clássica. Ele, porém, tinha uma maneira particular de distinguir essas fontes. Segundo o seu ponto de vista, a fonte escrita, por exemplo, não obstante se configurar no *testemunho mais direto e mais fecundo dos acontecimentos*, era a que mais facilmente poderia ver alterada a sua autenticidade, principalmente, alertava, quando é obra de um único punho.¹⁵⁷ Os monumentos, por sua vez, quando identificados a idade e/ou o estilo a que pertenceram, tornavam-se as fontes históricas mais autênticas, pois continham em si um complexo de informações que superavam quaisquer das demais fontes. Num momento, ressaltava ele, podem-se obter informações a respeito, por exemplo, da representação material

¹⁵⁵ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos*. Jornal Correio Mercantil do Rio de Janeiro, 19/09 a 28/12/1864.

¹⁵⁶ É importante salientar que, considerando-se o rigor da linguagem de que ele se utiliza, o texto foi escrito para um público culto, habituado a leitura e, até certo ponto, iniciado na linguagem científica.

¹⁵⁷ Acrescentando, a seguir: *Jamais o que revela uma só pena, é aceito na ciência como realidade incontestável, porque nesta vida o interesse encobre muitas vezes a verdade e a pena, a mais ilustre, pode tornar-se o brinco de uma paixão*. Cf. AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos*. Correio Mercantil, 29/09/1864.

e simbólica da vida privada, militar, religiosa, política e comercial do povo que o realizou, como é possível ainda, definir o estágio de desenvolvimento tecnológico a partir das técnicas e dos materiais empregados pelos artistas naquela obra. Justamente pela diversidade de linguagens – note-se que ele se referia basicamente a arquitetura e a escultura, dado a raridade de pinturas dos povos da antiguidade que chegaram até nós – estas fontes prestavam-se aos questionamentos até dos mais céticos. Quanto às tradições, comparativamente às duas fontes anteriormente citadas, ele atribuía menor grau de confiabilidade, em virtude das sucessivas modificações porque vinham passando ao longo dos tempos.

Assim, a importância e a singularidade dos monumentos, e neste sentido a singularidade dos objetos artísticos, como fontes privilegiadas no estudo das sociedades antigas.

Combinados, depois de um minucioso exame, com as tradições e com os documentos escritos, os monumentos dotam a história de uma clareza inextinguível; e como testemunhos permanentes do passado, confirmam com uma autoridade suprema, e infalível, fragmentos duvidosos como as Listas de Manethon, ou põem em dúvida e em descrédito os mais autorizados escritos, quando mesmo forem estes recomendáveis como a *Guerra do Peloponeso*, por Tucídides, a *Retirada dos dez mil*, por Xenofonte, os *Comentários*, por César, as *Memórias*, de Sully e as do duque de S. Simão.

Mas como dar crédito ao testemunho direto ou indireto dos monumentos que datam de uma época remota sem ter um conhecimento profundo da história das antiguidades? Este templo, esta coluna, aquela estátua e a epígrafe que a acompanha, serão originais ou imitações tentadas em uma época posterior à primeira concepção? Todas estas questões são de um grande interesse, e só podem achar solução no estudo das belas artes aplicadas à Antiguidade.¹⁵⁸

Com isso, ele parecia estar convencido de que nenhuma outra fonte apresentaria condições tão favoráveis para conferir veracidade à história quanto as obras de arte, sobretudo em se tratando de períodos nos quais grande parte das sociedades não dispunha de documentos escritos. Entretanto, apesar da *autoridade suprema e infalível* conferida por ele aos monumentos, Pedro Américo chamava a atenção de que mesmo se tratando de documentos de valor histórico, estes também deveriam ser submetidos a exames comprobatórios de autenticidade. Para estes exames, os estudiosos tinham à sua disposição a cronologia (estudo da fixação das datas), a epigrafia (estudo das inscrições), a filologia (estudo dos escritos antigos), que lhes atestavam igualmente a origem e a legitimidade tanto de monumentos, de objetos artísticos e de documentos escritos. Por isso, concluía o professor, os estudiosos da arte eram também profundos conhecedores da história das sociedades. O estabelecimento dessa íntima relação entre arte e sociedade, é algo muito semelhante ao que

¹⁵⁸ Ibidem, 29/09/1864.

fazem hoje estudiosos da história social da forma como Arnold Hauser, autor de *História Social da Literatura e da Arte*, Pierre Francastel, com *A Realidade Figurativa*, E. H. Gombrich, em *A História da Arte*.

A reconstituição da *história do espírito humano*, desde a sua origem mitológica e teológica, era pensada por Pedro Américo a partir de uma visão historiográfica de processo (infância, maturidade, decadência), de desenvolvimento contínuo, marcadamente eurocêntrica e evolucionista, em que o homem, devido a sua vulnerabilidade diante dos mistérios da natureza, passou a adorar a um único Deus. Deus, que ele definia de modo seguinte:

Este nome, destinado a exprimir mais tarde a idéia de uma só força e de uma só vontade, imprimindo o movimento a toda a natureza, segundo as leis constantes de uma harmonia tirada de si mesma, ou do princípio de uma só substância infinita, na qual o bem, o belo e a verdade se identificam, só exprimiu no princípio uma idéia de totalidade, dividindo-se facilmente para corresponder aos efeitos variados da vida universal, que ofuscaram na infância do mundo a unidade imaterial do autor eterno.¹⁵⁹

Essa visão teológica é, como bem o sabemos, ordenada pela intervenção divina e demarcada pela vinda de Cristo a terra (a.C e d.C), ao mesmo tempo que unifica a criação e o destino da humanidade, fundamenta uma concepção dualista de mundo, fala da existência de dois planos. De um lado, o plano material, inferior, imperfeito e carente de salvação, habitado pelos homens e, de outro lado, o plano superior, a unicidade espiritual infinita, harmônica, identificada pelo bem, pelo belo e pelo verdadeiro – coincidentemente, os mesmos termos com que Pedro Américo definia a arte.¹⁶⁰

Fiel aos cânones racionalistas do humanismo renascentista, ele desprezava o ascetismo medieval que fazia da abnegação absoluta do indivíduo um dos princípios de sua moral. Daí porque, enfatizava ele, os artistas da idade média imprimiram em suas obras um caráter de mistério e de tristeza, que evocava os sentimentos de infelicidade da vida. E porque nos monumentos góticos o corpo é desfigurado, as imagens dos anjos e dos santos se encontram *comprimidas entre os feixes das colunas, como fantasmas de horror. A pintura, reduzida a cobrir esses fantasmas, não é mais uma arte, é o complemento de uma outra, e essa outra é destinada a multiplicar ao infinito os pormenores da arquitetura*. Ademais, a profusão de monumentos funerários no interior das catedrais góticas, lhes conferia uma sensação tal de

¹⁵⁹ Ibidem, 30/09/1864. Grifos da autora.

¹⁶⁰ A base para a compreensão dessa concepção está em SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. 2 Ed. S. Paulo: Vozes, 1990, Partes I e II.

lugubridade *como se fora uma imensa catacumba*. Essa disciplina e autocontrole exercidos sobre o corpo e o espírito, encerravam uma noção de beleza que, segundo Pedro Américo, era perfeitamente bem explicada pela doutrina teleológica do medievo.

A idéia que da beleza faz cada sociedade depende necessariamente da maneira pela qual ela compreende a vida e o seu fim. O ideal é claro que não pode ser o mesmo para o homem que supõe a existência uma das épocas necessárias e belas de sua eterna duração, e para aquele que vê na vida presente uma passagem para outra vida, e um período inevitável de desgostos e provas.¹⁶¹

Tudo nos leva a crer, no entanto, que, subjacente à crítica ao período medieval, Pedro Américo tinha como objetivo, além, é claro, de ressaltar os valores da revolução artística grega,¹⁶² combater ao que denominava *apologistas do gótico*, ou mais precisamente, a “Irmandade Pré-Rafaelita”. Contrários ao chamado ‘estilo grandiloquente’ das academias, de tradição marcadamente rafaelesca, esse grupo de pintores ingleses pretendia reformar a arte através do retorno à “idade da fé”, do exemplo da autenticidade da Primeira Renascença, e acusava Rafael e seus seguidores de valorizar o método de idealização da natureza.¹⁶³ Já para o nosso protagonista, Rafael simbolizava o grau máximo a que a genialidade humana havia alcançado ao realizar a aliança do gênio grego com o gênio latino.

Pedro Américo recorreu aos filósofos gregos Platão e Aristóteles e aos estudos humanísticos como os de Hippolyte-Adolphe Taine (1828-1893) e Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), para sustentar que o ideário estético da Antigüidade clássica, quando a civilização grega atingiu a maturidade e descortinou para as sociedades futuras uma nova era de liberdade filosófica, política e estética, jamais foi alcançada por quaisquer outras nações ou períodos históricos.

As conquistas de medos, assírios, persas, sírios, judeus, ninivitas, cartagineses, etrúrios, fenícios, afegãos e egípcios, levavam-no a concluir que todos, devido ao estágio de imperfeição e de despotismo em que viviam, estavam ainda na infância da condição humana. Para ele, no entanto, esse seria uma espécie de período necessário e preparatório para a fase seguinte, a da maturidade, que ele assegurava ter sido alcançada somente pela civilização helênica.

¹⁶¹ Ibidem, 05/10/1864.

¹⁶² Gombrich chega a denominar a Grécia dos séculos IV a.C. a I d.C. de *Império do Belo*. Cf. GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993. p. 65.

¹⁶³ Ibidem, p. 404.

A superioridade grega, afirmava ainda, era já um fato histórico incontestável, evidenciado nas ruínas dos templos e nos fragmentos mutilados das estátuas que chegaram até nós. A explicação dos componentes formais e, sobretudo, a descrição da emoção que essas obras provocam no momento de sua contemplação, são passagens primorosas e de uma atualidade desconcertante.¹⁶⁴ Porém, o que mais chama a atenção é a metodologia por ele adotada, e nesse sentido, a forma argumentativa com que expõe os conteúdos.

O formato dialógico da composição proporciona certa dinamicidade à leitura ao mesmo tempo em que confere elevado grau de complexidade ao texto. Contudo, o que interessa da discussão levada a efeito por Pedro Américo ao confrontar suas teses com as de seus contemporâneos é constatar que ele estava longe de ser um mero divulgador da cultura européia entre nós. É bem verdade que a sua construção argumentativa continha, como parece óbvio, informações detalhadas sobre as idéias de cientistas e filósofos, além, é claro, das dos historiadores, seus interlocutores prediletos. Neste sentido, antes de representar subserviência aos estrangeiros, o texto cumpria uma função educativa tradicional de transmitir conhecimentos socialmente produzidos e acumulados. Mas ele não se contentava com isto, antes pelo contrário, ao apontar as inconsistências e os erros de seus pares, aproveitava-se para divulgar seus próprios pensamentos. Se não, vejamos o que diz ao enunciar o problema a ser afrontado.

Mas, depois de termos admitido ser a arte grega de todas a mais bela e a mais completa, aquilo que melhor importa saber é por que meios e circunstancias chegara ela a tal ponto de perfeição. Neste e nos seguintes capítulos entraremos, pois, em mais individuais considerações, mostrando a que devem os antigos habitantes da península helênica aquela excelência de gosto e de doutrinas que produziu tantas obras dignas de nossa admiração e da dos séculos que nos precedem, emitindo acerca disso e a par de opiniões de alguns escritores de mérito, tais como Emerico David e Quatremère de Quincy, o nosso parecer; o que não cremos ser ousadia, porquanto não o ensinamos e somente o expomos.¹⁶⁵

Fica claro, a partir do excerto acima, a disposição do autor em discutir com os demais estudiosos em pé de igualdade, na condição de livre pensador. Metódico, ao confrontar as idéias dos filósofos e historiadores com as suas próprias, esclarecia, de partida, que todos compartilhavam da premissa segundo a qual a arte é um fenômeno histórico,

¹⁶⁴ A comparação foi feita com três importantes historiadores da arte, os ingleses Gombricht, op. cit., Capítulos 2, 3, 4 e 5 e JANSON, H. W. *Iniciação à História da Arte*. 2 ed. S. Paulo: Martins Fontes, 1996, capítulos 3, 4, 5 e 6, e o italiano ARGAN, Giulio. *Storia dell'Arte Italiana*. Firenze: Sansoni per la Scuola, 1998, Tomo I, capítulo I, II, III e IV.

¹⁶⁵ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos*. Correio Mercantil, 07/10/1864.

cronologicamente determinado pela evolução estilística, cuja interpretação revela o espírito do tempo. Feitas estas considerações iniciais, importava saber, então, *porque é à Grécia que cabe a glória de ter elevado um trono ao império do belo e da razão?*¹⁶⁶ *Por que meios e circunstâncias chegara a tal ponto de perfeição?*

Para ele, a resposta envolvia aspectos muito mais complexos do que os sugeridos pelos historiadores da arte. Em linhas gerais, a discussão abrangia duas posições principais. Enquanto para uns a superioridade dos gregos na estatuária se devia à influência do clima, à liberdade política, à facilidade dos costumes e às recompensas dadas aos artistas. Para outros, tal superioridade era explicada pelo gênio poético, pela beleza física e pela doçura de caráter dos gregos. Pedro Américo, por sua vez, dizia não duvidar da contribuição de tais causas, mas as considerava insuficientes. Para ele, a perfeição soberana das belas artes entre os gregos estaria *principalmente na sabedoria dos legisladores, nos costumes e na educação moral da classe livre.*

Aqui, um dado nos chama a atenção. É que apesar de conceber a história numa perspectiva evolucionista, ele não ficou totalmente infenso às influências do método dialético, pois todo o seu argumento fundamentava-se na premissa de que as condições aparentemente contrárias ao desenvolvimento das repúblicas gregas foram, em última instância, as forjadoras de sua prosperidade. O diálogo é então desenvolvido a partir de pontos temáticos. Inicialmente, são representados os temas com os quais discordava completamente. Por exemplo, contra os que alegavam dever-se ao clima, a beleza física e a doçura de caráter o elevado grau de excelência conquistado pelos gregos, ele imputava o desconhecimento da topografia da região e das características físicas de seus habitantes. Era impossível, dizia ele, para um *povo pequeno, formado de fugitivos, de pastores e de escravos*, que habitava *em uma*

¹⁶⁶ Essa idéia de erguer um trono como forma de homenagear a beleza e a razão, aqui utilizada por Pedro Américo, nos fez lembrar de uma das mais belas árias da lírica italiana, escrita em 1869. Em *Aida*, de Verdi e libreto de Antonio Ghislanzoni, Radamés também ergue um trono para sua amada, fazendo-lhe a seguinte declaração:

*Celeste Aida, forma divina,
Mistico serto di luce e fior;
Del mio pensiero tu sei regina,
Tu di mia vita sei lo splendor.
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
Le dolce brezze del patrio suol;
Un regal serto sul crin posarti,
Ergerti un trono vicino al sol.*

Cf. VERDI, Giuseppe. *Tutti i libretti d'opera*. Roma: Newton & Compton Editori, 2004, p. 655.

*região ingrata e quase estéril, recortada pelo mar, cercada de ilhas, de baixos e recifes*¹⁶⁷ ter o mundo exterior como fonte inspiração.

Admitia, no entanto, haver uma certa facilidade na observação do corpo, devido a nudez dos jovens atletas nos jogos públicos, nos ginásios, no teatro, bem como pelo uso de vestimentas leves que lhes acusavam os gestos e as formas. É inegável que tais ocasiões se prestassem perfeitamente para inflamar a imaginação dos artistas. *Mas, refutava Pedro Américo, da imaginação inflamada à mão que esculpi guiada por uma teoria, grande distância existe.*¹⁶⁸

Neste sentido, e mesmo que fosse o caso, não bastaria simplesmente ter a natureza como modelo, seria *preciso, com efeito, interpretá-la, generalizá-la, lançando as idéias sensíveis, ou que nos desperta o espetáculo da vida e da matéria, no infatigável laboratório da inteligência, onde se deve transformar em um sistema razoável de preceitos que a conduza na prática da execução.*¹⁶⁹

Esse novo modo de criar, guiado pela intencionalidade estética e inaugurado pelos gregos, resultou, segundo Pedro Américo, de duas operações dinâmicas e necessárias. A primeira dessas operações consistia *no estudo e no conhecimento individual do modelo que nos cai debaixo dos sentidos, isto é, no ser materialmente considerado.* A segunda operação remetia *ao estudo e ao conhecimento intelectual desse outro modelo que só nos pode ser revelado pela consciência ou senso íntimo, pela razão, e que por isso chama-se ideal.* A referência aqui é a do objeto desejado, projetado, idealizado e que só existe na imaginação do artista.

Novamente nos deparamos com a indissociável relação da instrução com a arte, da intransigente defesa da educação, na medida em que os dois procedimentos para o estudo pormenorizado e aprofundado do mundo visível dependia de uma base conceitual e teórica (de beleza). Para ele, essa educação necessária ao desenvolvimento intelectual e a formação do artista deveria ser levada a efeito pela instituição escolar, exatamente nos moldes da criada e difundida pelos gregos, por volta do século V a.C., para todos os cidadãos, e que se vão tornando gradualmente pública e a cargo da *polis*. Fundamentada na pedagogia do exemplo, os conteúdos escolares, lá como aqui, objetivariam formar uma humanidade histórica e culturalmente superior. Esse humanismo, como alerta Franco Cambi, ninguém o possui por

¹⁶⁷ Ibidem, 02/10/1864.

¹⁶⁸ Ibidem, 09/10/1864.

¹⁶⁹ Ibidem, 09/10/1864.

natureza, ele é fruto da educação sistematizada, desafio máximo que alimenta todos os processos de formação, inclusive os contemporâneos.¹⁷⁰

Pedro Américo acrescentou os conteúdos da música, aos do desenho, da ginástica e da dança, para alertar sobre o lugar e a importância reservados às artes na educação grega. Porém, mais significativo é o modo como ele percebe a íntima relação das artes com todas as esferas constitutivas da vida social grega, sobretudo daqueles ligados à ética humanística, levando-nos a pensar num princípio educativo fundamentado na arte.

Apenas criadas as belas artes, os legisladores se apoderaram delas e as empregaram a nutrir as virtudes cívicas que as tinham feito nascer, ligando-as assim aos destinos da sociedade. As artes, com efeito, convinhavam maravilhosamente para manter esse sistema de moral pública em que os homens do estado se propunham a *operar a instrução pelo prazer*, aproximar mutuamente os seres, uni-los ao bem da pátria e elevar o caráter moral dos indivíduos, considerando-os como defensores das instituições e como depositários da fé política.¹⁷¹

O problema da intencionalidade, e, portanto, da consciência de um fazer artístico diferenciado dos demais procedimentos intelectuais,¹⁷² teria sido uma “descoberta” dos gregos, com a qual até hoje todos concordam. No entanto, a leitura que Pedro Américo faz da arte grega vai, além disso.

Segundo o seu ponto de vista, o constante espetáculo das belezas físicas e intelectuais proporcionado pelas artes liberais¹⁷³ (acrescidas da poesia, da pintura e da escultura), destinava-se a um único e mesmo fim: o aperfeiçoamento moral da sociedade grega. Em vista disso, *as artes, podiam, pois, ser consideradas como formas visíveis dos progressos que faziam os sábios no estudo do homem, e os moralistas no estudo da sociedade.*¹⁷⁴ Essa união das faculdades físicas e intelectuais eram igualmente assuntos da mais profunda contemplação e dos mais generosos cuidados, porque remetia para as tendências antropomórficas da

¹⁷⁰ Cf. CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. S. Paulo: UNESP, 1999, p. 87.

¹⁷¹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos*. Correio Mercantil, 14/10/1864. Grifos do autor ao citar Aristóteles. *Política*. Livro VII, cap. 9.

¹⁷² *A representação sensível de um fato, de um objeto, ou de um pensamento*, em que a *idéia de arte é inseparável da idéia de um objeto destinado a despertar nos outros homens os mesmos pensamentos que teve o autor no momento da concepção*, acrescentava ele, é a novidade de que os gregos foram portadores. Cf. *Ibidem*, 14/10/1864.

¹⁷³ Artes Liberais, denominação atribuída, a partir do século I, ao conjunto dos nove corpos de saber dignos de apreciação e estudo do homem livre, em oposição às artes praticadas pelos servos, de caráter manual ou artesanal. Cf. HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 306.

¹⁷⁴ AMÉRICO, op. cit, 14/10/1864.

filosofia helênica, para o encontro da natureza divina da alma e da matéria e, portanto, da busca de compreensão do homem e da realidade circundante. Assim, explicava ele:

Admirável unidade de preocupações e de estudos, de que não era possível resultar uma civilização menos completa, nem uma estética menos fértil.

O moralista grego é, para falarmos a linguagem de Platão, um músico cuja missão consiste em por em harmonia a alma com o corpo, fazendo ao mesmo tempo da beleza de um o emblema da beleza do outro. O que pois não deviam ser para os gregos as artes que tinham por fim representar a união do espírito e da matéria, sob a mais bela aparência, revestida, como em uma solene apoteose, dos mais altos atributos da Onipotência?¹⁷⁵

Reunidos pela glória geral, associados pelas mesmas impressões, todos se reconheciam membros de uma mesma corporação e sentiam os benefícios da unidade dessa grande família. Dominados pelas mesmas crenças os poetas, os pintores e os escultores fitavam os mesmos fins, e produziam com as linguagens diferentes de suas artes, quase idênticas impressões. As doutrinas da teogonia, propagadas pelos artistas por translações sensíveis, infiltravam-se em todos os corações e educavam o espírito: os próprios artistas eram subjugados pela magia das suas inspirações. Ora vão em sonhos as divindades das quais faziam a imagem; ora a estátua saída de suas mãos parecia animar-se e subir ao Olimpo!¹⁷⁶

Para, em seguida, referir-se ao modo particular como os escultores retratavam essas divindades e esses heróis e expressavam através da beleza princípios morais.

A arte de exprimir a beleza dos costumes, isto é, do estado habitual da alma, tornou-se para os escultores uma arte de tanto culto e de tanta infalibilidade, que nenhuma divindade grega é representada nas estátuas antigas por traços indignos dos belos princípios da moral¹⁷⁷ recebida; e, bem longe disso, todas nos encham de admiração pela pureza e elevação intelectual de que trazem o selo.

(Quando), Em lugar da estátua de um deus, tratava-se da de um herói, ou simplesmente da de um cidadão ilustre, de um personagem ao qual a tradição ligava à memória de grandes feitos ou virtudes; os princípios da moral recebiam da arte uma nova sanção, e dela mais depressa do que da poesia. Quando, em vez de uma situação simples, tratava-se de representar o estado penoso em que a alma, cruelmente agitada, põe em movimento todos os membros do corpo, e em contração todos os músculos, o princípio geral de tranqüilidade e de ordem¹⁷⁸ se aplicava em toda a sua extensão. Não era, propriamente falando, a dor ressentida pelo herói que o artista devia representar, mas o herói moralmente grande em sua dor.

Exprimir tão grande alma é mais que compreendê-la. O artista deve ter sentido em si próprio aquela força de espírito e elevação de caráter, de que sua imagem traz o cunho. A Grécia viu mais de uma vez o filósofo e o artista reunidos numa mesma pessoa. A filosofia dava as mãos às belas artes, e as

¹⁷⁵ Ibidem, 30/10/1864.

¹⁷⁶ Ibidem, 17/11/1864.

¹⁷⁷ Os princípios da moral, fundamentados na identificação da beleza com a bondade e com a ordem, foram retirados, sobretudo, de Sócrates, para quem a verdadeira beleza era inseparável da virtude, pois *nada podia ser belo senão aquilo que fosse bom*, e de Aristóteles, em cujas idéias sobre a teoria da composição poética sentenciava *quem diz beleza diz amplidão e ordem*. Cf. Ibidem, 19/11/1864.

¹⁷⁸ O princípio geral da tranqüilidade e da ordem, também remete a idéia de beleza. Mas, neste caso, o belo é identificado com proporção, simetria, precisão e ordem. Trata-se, como podemos aduzir, ao complexo hamonioso do todo com as partes, da sensação de paz, tranqüilidade, graciosidade, simplicidade e repouso que sentimos quando contemplamos a arte grega clássica.

guiava como uma irmã primogênita guia as outras, dando aos corpos de sua criação uma alma que o vulgo não conhece.

A bela expressão *moral visível*, aplicada por Lessing à escultura antiga, convém, pois, perfeitamente a essa arte dos gregos, em que, apesar de nua, a humanidade aparece debaixo da sua mais agradável fisionomia, corrigida, enobrecida e divinizada, como se lhe fora dado celebrar na terra as divinas solenidades da sua gloriosa apoteose.¹⁷⁹

Essa busca pela elevação intelectual, estimulada pelas manifestações exteriores da virtude, ao mesmo tempo em que irmanava filósofos e artistas num projeto comum para desenvolver nos indivíduos o respeito pelo que é público, o amor à pátria e o sentimento de liberdade nacional, explica porque não se admitia a representação escultórica de heróis e deuses em situações de lamentação e prantos, de raiva e exasperação.¹⁸⁰ A explicação foi dada do seguinte modo:

Ora, não eram semelhantes atos, desordenados e feios, que podiam servir de modelo para uma sociedade moralista e virtuosa, como a que imaginava o grande filósofo, escrevendo as *Leis* e sua *República*. Ainda menos deviam convir a uma parte como a escultura, cujas produções, eminentemente duráveis, estavam destinadas a perpetuar a grandeza passada da pátria, os acontecimentos que a ilustravam, e não as fraquezas humanas dos seus grandes vultos.¹⁸¹

Assim, falava Pedro Américo, a função civilizadora da arte para os helênicos somente poderia ser compreendida quando associada a sua função utilitária. Para ele, a capacidade de criar, no interior da natureza natural existente, uma espécie de segunda natureza, uma natureza cultural (e bela!), fez emergir no espírito do homem grego, um sentimento até então desconhecido: o da necessidade da arte.¹⁸²

¹⁷⁹ Ibidem, 16/11/1864.

¹⁸⁰ É interessante, na passagem a seguir, a relação comparativa da poesia com a escultura, para demonstrar como a abordagem artística de um mesmo episódio pode ser focalizada de diferentes maneiras. Pedro Américo objetivava ressaltar como a escultura obedecia, de forma mais acabada, aos princípios da moral, da tranquilidade e da ordem, e atuava num compromisso estreito com a educação pelo exemplo. Eis o que diz: *A estatuária apresentou mais de uma vez o grande Filoctetes, porém o fez antes guiada pelos austeros preceitos de sua teoria, do que pela imagens da poesia. Esta nos mostra Ajax furioso e degolando, como um verdadeiro alucinado, os cordeiros dos gregos; a escultura ao contrário escolhera para representar o guerreiro o momento em que, tornando a si, geme concentrado e pensa na pungente dor que tem de afligir seu velho pai, quando a notícia funesta de sua morte lhe chegar aos ouvidos. A posteridade tem assim uma revelação mais nobre do caráter de um grande herói pela escultura, do que pela poesia escrita.* Cf. Ibidem, 16/11/1864.

¹⁸¹ Ibidem, 16/11/1864.

¹⁸² A discussão sobre a necessidade da arte está presente nas reflexões de teóricos do século XVIII como em estudiosos do século XX. No primeiro caso, seu defensor assim a justificava: *A formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade mais premente da época, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento melhorado eficaz para a vida, mas também porque desperta para a própria melhora do conhecimento.* Cf. Schiller, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. S. Paulo: Iluminuras, 1995, p. 51. Já um estudioso do século XX, ficou conhecido por ter dedicado ao tema uma obra completa. Este foi o caso de FICHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

Filhas dos usos e das leis, criadas no seio da religião, acariciadas pela filosofia, que emancipara, as belas artes formaram-se no gosto geral e tornaram-se objeto de uma paixão pública. Todo mundo queria possuir uma obra de arte; todos queriam viver diante do espetáculo maravilhoso do belo. Naquele mundo admirável dos gregos, onde a paixão da glória animava os cidadãos e produzia heróis, deixar em uma estátua, em um quadro, a memória dos seus próprios traços era inscrever-se no livro da imortalidade.¹⁸³

Por isto, acrescentava, o futuro das artes está *somente onde forem elas úteis, porque serão queridas, amadas, e formarão com os demais produtos da atividade humana a constante preocupação dos homens e das leis*. E de muito pouco adiantaria *os bem intencionados exemplos de proteção individual, do amor pelos que trabalham, e de homenagem ao talento permanecerão estéreis; porque são flechas mui delicadas lançadas de encontro a uma muralha de ceticismo e de pequenos interesses*. Mas, no nosso caso, ele reafirmava que o amor e a necessidade da arte dependiam, necessariamente, e por ordem de importância, do acesso da maioria da população à educação pública, da melhoria das condições materiais de vida dos trabalhadores e da mudança na estrutura estatal brasileiro.

Sim, porque nos falta a necessidade de irmos ao espetáculo das artes, buscar um exemplo, ou mesmo uma consolação. A vida material nos preocupa e absorve de tal modo, efemina-nos por tal maneira, que nada nos apraz que não seja uma comodidade, nada nos prende que não seja um amor, nada é amor que não seja objeto de torpor da vida moral e de completo adormecimento da nossa inteligência, mesmo a despeito dos nossos deveres e mais sagrados misteres.

Será por ventura o brasileiro fatalmente disposto a tal sonolência, a esse estado semi-letárgico a que chega tão freqüentes vezes, como se obedecesse a um peso irresistível, ou à inércia produzida pela úmida e abrasadora temperatura de intertrópicos? Nada nos autoriza a crer. Sua viveza no período da adolescência, como a sua volubilidade e ardor; seu entusiasmo pelos grandes vultos históricos, pelos seus dotes e feitos; e muitas outras manifestações generosas e espontâneas provam ao contrário, que no coração da raça existem preciosos germens dos mais belos sentimentos, dos maiores talentos e das mais sublimes virtudes; e que se não chegamos a marcar mui alta a iminente latitude da nossa energia moral, isso devemos à defeituosa educação recebida desde a nossa infância, em cuja tenuidade infiltra-se-nos o desprezo por aquilo que vinte anos depois tem de ser o objeto de gerais reclamações.

Além de ser defeituosa e incompleta a educação recebida na infância, é nula a educação do cidadão, certamente mais importante e difícil do que a primeira, por isso que deve ter como objeto a consciência e o caráter, de que depende imediatamente o amor pátrio, e por conseqüência a grandeza e indissolubilidade moral do Estado. Ainda nos espreguiçamos nos bancos de uma escola, onde porventura achamos entrada, que já se nos empurra para o tumultuoso campo dos cálculos e dos interesses pessoais, dizendo-nos: “Eis, serve-te do que acabas de ouvir, e ganha por ti mesmo essa vida infeliz, que só com esforços individuais se preenche honesta e proveitosa”; despenhando-nos a pasmosa verdade, do alto do querido Éden das nossas primeiras e santas ilusões, no assombroso abismo da realidade, donde procuramos sair por um milhão de esforços fundados sobre o lucrativo cálculo das conveniências e do ganho.

Felizmente ainda nos resta uma consolação: a da liberdade, preciosa herança de nossos pais, com a qual podemos reclamar altamente os nossos direitos e os da humanidade inteira.

Donde vem o geral descontentamento, e a incredulidade em que jaz o espírito público, quando se trata de questões de ordem política e social? Da persuasão de que a questão pública se há de transformar

¹⁸³ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos*. Correio Mercantil, 19/11/1864.

em problema de interesse privado, antes de chegar à sua conclusão. Persuasão tão obstinadamente firme que nos desanima, tornando-nos ainda mais ascéticos e inertes senão mais pusilânimes, ante o assombroso aspecto da verdade, que se nos apresenta como um agigantado fantasma.¹⁸⁴

Pedro Américo incitava, de modo direto e inequívoco a que se procurasse compreender a fonte interna dos nossos problemas: a herança patrimonialista do Estado e a economia de mercado, porque ambas atuavam deliberadamente para garantir e ampliar os privilégios de uma elite, o que levava conseqüentemente a inviabilização de quaisquer tentativas de mudanças na estrutura econômica e política.¹⁸⁵ Essa concentração de poder e renda alicerçada, como bem o sabemos, no modo de produção escravista (que ele denunciava em todos os seus pronunciamentos), permitiu ao Estado, com seus aparelhos e instrumentos, mediar, arbitrar e regular as instituições sociais. No caso da instrução escolar, as constantes medidas de intervenções normativas¹⁸⁶ parecem circunscrever os limites da ação governamental para o setor educacional.

Não obstante a intenção do Estado brasileiro de generalizar o acesso aos serviços de instrução elementar de “ler, escrever e contar”, bem como a de melhorar a qualidade do ensino ao agregar *um conjunto de outros conhecimentos e valores necessários à inserção, mesmo que de forma muito desigual*, o quadro traçado pelo professor Luciano Faria Filho não deixa dúvidas quanto à tibieza e a falta de determinação da intenção.¹⁸⁷ O acréscimo dos conteúdos de ‘rudimento de gramática’, de ‘língua pátria’, de ‘aritmética’ ou ‘rudimentos de conhecimentos religiosos’ a que o professor Faria Filho se refere comprova a pertinência da denúncia de Pedro Américo, quanto a diminuta presença ou mesmo quanto a total ausência de disciplinas humanísticas no currículo das nossas escolas. A crítica dizia respeito ao fato de a educação escolar pública brasileira, ao invés de promover a formação do cidadão, obedecia à lógica de fornecer mão-de-obra “rudimentar” para um mercado de trabalho precário.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Ibidem, 25/12/1864. Grifos da autora.

¹⁸⁵ Sobre a economia e o caráter patrimonialista do Estado brasileiro ler: CALDEIRA, J. *A nação mercantilista: ensaios sobre o Brasil*. S. Paulo: Ed. 34, 1999; CARVALHO, J. M. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1987; FAORO, R. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 6 ed. Porto Alegre: Globo, 1984. 2v, ____, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4 ed. S. Paulo: Globo, 2001 e NEVES, L. M. *O império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

¹⁸⁶ Cf. FARIA FILHO, Luciano. “Instrução elementar no século XIX” in LOPES, Eliana. *500 anos de educação no Brasil*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp.138-9.

¹⁸⁷ Conforme Faria Filho, op. cit., A educação escolar elementar brasileira no século XIX tinha como característica marcante a diversidade de redes de escolas e a multiplicidade e descontinuidade das políticas (desgraçadamente, este último aspecto ainda hoje continua vitimando milhões de brasileiros).

¹⁸⁸ Essa dicotomia se mantém presente na educação atual e pode ser comprovada pela dificuldade de empregabilidade de nossos jovens, cujos diagnósticos apresentam insuficiente formação geral, quando não acusam diretamente o analfabetismo funcional.

Logo a seguir, esclarece sobre como no Brasil as artes têm servido mais para reforçar as estruturas de poder, diferenciando ricos e pobres do que, como no caso da Grécia, para exercitar as *funções civilizadoras e perpetuar a unidade moral da nação*.

Quais são as causas da prolongada infância das belas artes, que a tanto tempo arrastam dolorosamente seus atrofiados membros em torno do edifício social, sem ao menos merecerem a compaixão de que são objeto os menores assuntos das funções administrativas? Sua ausência na educação intelectual, tanto primária como superior, onde são consideradas como ocupações desnecessárias, frívolas e até humildes para o homem que seguir uma carreira liberal. São igualmente devidas aos nossos usos e costumes os quais preparando-nos para uma vida indolente e ociosa, faz-nos desejar os produtos das artes como objetos de elegância e de luxo, mais adequados para aumentar o brilho das profusões do que para disciplinar o espírito, donde resulta que até os mais eminentes na profissão de artista são olhados com menospreço na sociedade brasileira, quando mesmo forem objeto da mais benevolente e lisonjeira consideração da parte do primeiro e mais ilustre cidadão do estado. E esse menospreço é levado a ponto de se não compreender a justa indignação do homem que tendo recebido no estudo das artes a sua ilustração, nele aumentado a esfera das suas idéias e anteparado a energia de seus nobres sentimentos, balbucia antes de responder a quem pergunta: Qual a tua profissão?¹⁸⁹

Os artistas, considerados pelos gregos *como verdadeiros benfeitores da pátria*, cujas obras estavam *ligadas aos mais altos interesses do estado* e se destinavam a *sustentar a organização social*, no Brasil eram tratados não somente com desprezo, mas até com desconfiança.

Pela sua parte os artistas não sentem a necessidade de produzir, nem mesmo a possibilidade; já porque seriam inúteis e ociosas as suas produções em uma sociedade que de nenhum modo as encara como resultado de uma doutrina definível na moral social, já porque a remuneração por ventura alcançada do público ou do governo é evidentemente inferior em proporção aos esforços empregados pelo artista para ilustrar a sua pátria, servir a civilização e também aos seus interesses particulares. Como é, pois, que ousam ainda alguns acusar de pouca ilustração, de voluntária esterilidade e até de má vontade aos artistas? Ao artista que, encerrado no estreito santuário das suas dolorosas inspirações, vive estranho aos destinos de sua pátria e quase banido de sua época, não por malévola intenção da sociedade, mas por uma de suas mais tenazes aberrações?¹⁹⁰

Desse modo, atribuía o nosso descaso para com as artes e para com os artistas ao fato de estarmos ainda num estado de imperfeição, numa fase de puberdade civilizacional, em que muitas das necessidades permaneciam em estado de latência, carecendo da maturação para manifestarem-se. Para ele, o ambiente não chegava a determinar as atitudes humanas, mas condicionava as mentalidades, impulsionando ou impondo limites às manifestações individuais.

¹⁸⁹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos*. Correio Mercantil, 26, 27/12/1864. Grifos da autora.

¹⁹⁰ Ibidem, 26, 27/12/1864. Grifos da autora.

O gênio não é mais que um vigoroso talento, uma energia da inteligência fecundada pelo entusiasmo popular. Se em certas épocas abundam homens de superior inteligência, como nas repúblicas gregas, como durante o período da república romana, que preparou a grandeza do Império, e como finalmente na Itália renascente, isto não quer dizer que a natureza produza momentaneamente melhores, nem mais bem organizados cérebros: é ao contrário ao tempo em que apareceram tais homens, que se deve atribuir tamanhas manifestações de nossa força intelectual.

Diz-se muitas vezes que o gênio se desenvolve a despeito das circunstâncias; porém são frases banais para uso dos filisteus. Para cada homem que, favorecido pelo estado moral do seu tempo e da sociedade em que vive, pode dar um exemplo da latitude da inteligência humana, quantos gênios, não achando o necessário alimento para desenvolver-se não definharam miseravelmente? O talento não é tão exclusivo como se pensa. Miguel Ângelo, se fosse nascido na Alemanha, com o seu caráter íntegro e veemente, teria talvez dado um ardente apóstolo da Reforma, a despeito das suas grandes aptidões artísticas.

E quem sabe se Shakespeare, vivendo em nossos dias, não ocuparia hoje um banco no parlamento, em lugar de corrigir e escrever dramas? É mais que provável que, se Goethe e Schiller renascessem hoje, ocupar-se-iam de ciências naturais e pura filosofia, em vez de compor seus belos poemas. Seja ou não isto, o certo é que o instinto das massas e as aspirações da época, determinam tanto a marcha do gênio, como a pressão de sua própria natureza.

O homem nada produz sem a ação coletiva dos outros homens. É a cooperação da sociedade, que lhe infiltra nas veias o calor necessário para as grandes criações. É indispensável o entusiasmo da nação para exaltar o engenho, dando-lhe a consciência da sua força, como é indispensável ao artista o reconhecimento e a estima do povo, para custear sua alma, inflamada nas dolorosas lutas com o próprio pensamento, donde nascem as grandes obras.¹⁹¹

De toda sorte, restava uma saída. Era possível estimular o amadurecimento da população brasileira através da educação. Para Pedro Américo a educação é a premissa do progresso, na medida em que cria a necessidade moral de produzir e encaminha para as conquistas científicas. Em vista disso, conclamava:

Cultivemos, pois, as belas artes, que deixaremos algum dia de parecer inferior às raças européias, quando considerarmos as nossas produções, quer puramente artísticas, quer industriais. E, para as cultivar com êxito, não esqueçamos a instrução do povo, primeira função de um Estado, sem a qual não se podem elevar as massas ao sentimento do belo. Para nós, que não achamos se possa estabelecer paralelo razoável entre a civilização dos gregos e a nossa, esta última condição de progresso parece ainda mais recomendável do que aquela, de que se pode chamar premissa; porque com ela virá a necessidade de gozar moralmente, e por conseguinte de produzir, como também a paciência necessária para conquistar os louros de Fídias e Rafael.

Com a instrução popular, o vago sentimento da nacionalidade, apenas conhecido pelo proletário, mesmo em torno dos nossos maiores centros de população, transformar-se-ia em claro patriotismo. Os descobrimentos científicos deixariam, como ainda hoje acontece, de ser para a maior parte dos nossos compatriotas, aliás dotados de excelentes propensões congênicas, mistérios muito superiores à penetração humana; e finalmente o governo, na sua ação salutar sobre o país inteiro, seria compreendido e respeitado, em vez de encontrar na ignorância do povo a invencível barreira da desconfiança, como acontecera com a lei de 1851.

Crer que a divina Providência baixará sobre nós, derramando em uma terra já tão cheia de bens naturais os benefícios da arte e das ciências, que os outros povos alcançaram com trabalho, e muitas vezes com prolongados sofrimentos, é primeiramente tentar a Deus, como diz o Evangelho, e depois perpetuar o presente estado de defeituosa civilização, recuando indefinidamente o momento de nossa emancipação intelectual.

¹⁹¹ Ibidem, 26, 27/12/1864. Grifos da autora.

Com efeito, por toda a parte onde a arte chegou a um elevado estado de perfeição foi em uma época de prosperidade pública e de desenvolvimento intelectual, em que o sentimento coletivo da sociedade, impelido para o ideal pelo sopro das idéias patrióticas, produziu essas admiráveis provas da inteligência humana, perante as quais o mundo se curva cheio de respeito. E a história não nos oferece um só exemplo pelo qual possamos crer que no meio da barbárie e da ignorância se tivessem nunca erguido engenhos comparáveis a Rafael ou a Poussin, verdadeiras alavancas morais, capazes de mover a humanidade.¹⁹²

Para demonstrar a pertinência desta tese, cita como exemplo as mais importantes civilizações: o Egito, no século XV a.C., a Grécia, no século V, Roma, na época de Trajano, Firenze, durante o Renascimento, nos séculos XIV e XV, a Inglaterra, no reinado de Elisabeth, a França, com Luiz XIV, a Alemanha, com Frederico o grande. Acrescenta, no entanto, que na atualidade a condição fundamental para a verdadeira civilização é, sem dúvida, a *ilustração das massas*. E finaliza a aula com o seguinte apelo:

Propaguemos, pois, a instrução, ilustremos o povo, protejamos e recompensemos o gênio, e será este o único modo de elevar o animal bípede à dignidade de cidadão, e o cidadão ao alto conhecimento do verdadeiro, do bem e do belo.¹⁹³

¹⁹² Ibidem, 28/12/1864.

¹⁹³ Ibidem, 28/12/1864. Grifos da aurora.

CAPÍTULO III

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO: DISCURSOS ACADÊMICOS

I – Os Discursos Acadêmicos:¹⁹⁴ relação necessária entre arte e educação

No primeiro discurso que compõe esta coletânea, feito durante a abertura inaugural do curso de História das Artes, Arqueologia e Estética Pedro Américo apresentou o programa da disciplina que seria por ele ministrada na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.¹⁹⁵

Pela natureza didática do texto, antes de entrar na temática propriamente dita, explicitava o significado da arte e o papel do artista nas sociedades. Para ele, os objetos artísticos são, desde sua origem, criados para o gozo, para o *deleite da alma*.¹⁹⁶ Quanto aos produtores desses objetos, Pedro Américo recorria a sua tese mais cara, ou seja, a de que os artistas, até então, eram os verdadeiros construtores do progresso das civilizações.

Neste sentido, asseverava o professor, a criação de um curso fundamentalmente teórico de arte, numa sociedade *pouco afeita à investigação científica*, como era a sociedade brasileira da época, significava inelutavelmente a vitória da inteligência e da sensibilidade sobre o espírito *retrógrado e mercenário*. Contudo, reconhecia que o maior desafio para ministrar a disciplina era a variedade e a amplitude de conhecimentos que ela englobava – a

¹⁹⁴ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Discursos Acadêmicos*. Rio de Janeiro: Typografia Paula Brito, 1870.

¹⁹⁵ A criação da Cadeira de História das Artes, Estética e Arqueologia fazia parte de um amplo projeto de mudanças da Academia Imperial de Belas Artes visada na Reforma de Luiz Pedreira do Couto Ferraz, em 1855. Pedro Américo, então professor de Desenho Figurado, solicitou a sua transferência para a disciplina no dia 15 de setembro de 1869. Tomou posse em 18 de fevereiro de 1870. Um dado nos chama a atenção: apesar de ter sido criada em 55, a disciplina ficou inativa até 70.

¹⁹⁶ No que toca a esta base conceitual, é digna de nota a coincidência existente entre Pedro Américo e Matisse – um dos mais geniais pintores expressionistas. Cf. ESSERS, Volkmar. *Henri Matisse (1869-1956)*. Lisboa: Taschen, 1993, p. 56. Matisse teria afirmado: *Esforço-me por alcançar uma arte de equilíbrio, de pureza, uma arte que não desassussegue ou confunda. Gostaria que o Homem cansado, sobrecarregado, acabado, encontrasse paz e sossego nos meus quadros.*

história, a arqueologia e a estética. Pois, segundo ele, em algumas academias da Europa, como as de Firenze, Roma e França, por exemplo, cada área dessas representava uma disciplina isolada.

Para enfrentar o desafio de estudar numa única cadeira a História da Pintura, da Arquitetura, da Escultura e da Música, Pedro Américo subdividiu o curso em três partes e estabeleceu como premissa norteadora a indissociabilidade da História das Artes com a História Geral. Começando pela Antigüidade Clássica, ele chamava a atenção para o papel que os monumentos, e os objetos artísticos em geral, desempenham como fontes documentais para a história das sociedades humanas. Daí porque, para ele, a arqueologia (estudo dos vestígios materiais antigos), a filologia (estudo dos escritos antigos), a cronologia (estudo da fixação de datas), a epigrafia (estudo das inscrições), a numismática (estudo das moedas), a heráldica (estudo dos brasões), assumem importância substancial, e não somente complementar, no estudo das sociedades. A discussão, levada a efeito pelos profissionais das chamadas “ciências auxiliares da história”, sobre o valor dessas ciências como campos de saber com objetos próprios e, portanto, “independentes”, é muito recente e demonstra a pertinência e a atualidade de seus argumentos.

Ao mesmo tempo em que ressaltava a importância dos documentos escritos para a preservação da memória das sociedades, Pedro Américo alertava para o pouco tempo de existência desse tipo de testemunho na história da humanidade e para a vulnerabilidade a que o texto escrito está sujeito, considerando-se, sobretudo, a possibilidade do autor em manipular o leitor. E recomendava, ainda, que para um conhecimento mais completo de sua história, nem mesmo aquelas sociedades gráficas deveriam dispensar a riqueza e a qualidade de informações que seus monumentos e objetos artísticos encerram. Vejamos, a seguir, como ele apresentou o programa e o ementário da disciplina.

Sempre que o público aflui para os espetáculos de arte, leva-o a convicção de encontrar neles novos deleites para a alma, afadigada das lutas, muitas vezes infrutíferas, da vida positiva. É que as sociedades reconhecem nos cultores do belo os verdadeiros profetas da civilização, os sacerdotes da concórdia.

A abertura de um curso de História das Artes, Arqueologia e Estética nesta Academia, não é somente uma promessa risonha para os homens que vivem de contemplações; é um protesto solene das inteligências cultas e generosas, contra essas doutrinas acanhadas e mercenárias, que tão facilmente cativam os ânimos embotados e retrógrados; é uma prova de que, longe de esgotar as fontes das nossas riquezas, a luta de que saímos coroados com a auréola da glória, não fez mais do que desencadear as torrentes da nossa atividade intelectual, o mais inexaurível de quantos tesouros possui a humanidade.

Dividirei, entretanto o meu curso em três grandes pares, as quais exporei oportunamente, constatando a primeira de História das Artes, em relação com os diversos fatos da História Geral, e as evoluções capitais da Filosofia e das Crenças.

É ponto de partida, a base ou a chave do sistema de instrução que mais convém ao artista, na época nacional presente, em que o fato das Belas Artes, bem como o da Religião ou da Filosofia, não pode ser desligado, sem violência, dos fenômenos sociais.

Para desenvolver e explicar tal idéia, que tenho constantemente sustentado, evocarei as civilizações, as teogonias e os sistemas que na Antigüidade reinaram conjuntamente com as artes do desenho, cujos arquivos bastariam para reedificar a história da humanidade, na falta dos monumentos escritos. Os maravilhosos fenômenos das épocas contemporâneas de Fídias, Protogenes, Michelangelo e Rafael, desses grandes espíritos, que nos aparecem por entre o brilhar difuso das constelações humanas como estrelas de desmesurada grandeza, mostrar-se-ão sob o seu verdadeiro aspecto, como resultados naturais, e por assim dizer espontâneos, de uma multidão de circunstâncias, em grande parte materiais, em grande parte dependentes da liberdade e do homem; em uma palavra, a conclusão evidente de premissas claramente estabelecidas por um concurso combinado de acontecimentos e fatos, de instituições e doutrinas, que não podiam gerar outros frutos, qualquer que fosse o país ou a época que tivessem encontrado.¹⁹⁷

Um futuro de glórias, em que o artista criativo trabalharia com o concurso da imaginação em busca do belo ideal, somente poderia ser alcançado, pensava ele, mediante o árduo estudo dos grandes mestres, conjugado ao esforço da razão e do trabalho. Não obstante o catolicismo sempre professado, ele acreditava que a determinação de construir um país melhor dependia do empenho de cada indivíduo. Desse modo, o destino dos brasileiros, que ele vislumbrava cheio de venturas, somente poderia ser construído pelos próprios brasileiros, cada um colaborando com o seu trabalho.

Após citar algumas atividades profissionais que concorreriam para o desenvolvimento das sociedades, faz referência ao modo como os artistas participariam dessa construção nacional de forma constante e ininterrupta.

Todas essas grandes manifestações da inteligência e da vontade hão de concorrer, na justa proporção de suas respectivas afinidades, com a poesia e as artes plásticas, para servirem de lição ao artista criador, e guiá-lo em seus sublimes arroubos através dos vastíssimos olímpos da imaginação, por onde ele vagueia desligado da terra, em busca do máximo tesouro da arte: a determinação sensível do que chamamos *belo ideal*.¹⁹⁸

Enquanto a primeira parte do curso privilegiava os conteúdos voltados para a fundamentação teórica, e se compunha das disciplinas de história das artes, história geral, estética e ética, a segunda parte tinha um caráter mais prático, pois objetivava fornecer ao estudante instrumentos que o auxiliasse na feitura do desenho – segundo o professor, a base

¹⁹⁷ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro, *Aberturado Curso de História das Artes, Arqueologia e Estética*, 22/03/1870, p. 06-11.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 11-13.

da formação do artista. Nesta parte eram estudadas a lógica elementar, a psicologia, a anatomia descritiva e a fisiologia. O curso continha também a música, disciplina que na educação clássica grega e durante todo o medievo fazia parte do *quadrivium* (aritmética, astronomia, geometria e música), e que sempre esteve presente na formação recebida por Pedro Américo na casa paterna e da qual tinha profundo conhecimento.¹⁹⁹ Vejamos como ele descrevia esta segunda parte do curso.

Partindo do estudo da Lógica Elementar e da Psicologia, e ilustrando as proposições que o exigirem com demonstrações gráficas, e com desenvolvimentos acerca da Anatomia Descritiva e da Fisiologia, tratarei de expor sucessivamente as diversas partes da Estética Racional, desde a mais simples e intuitiva, até a mais complexa e transcendente, de onde partirei a considerar os primeiros sistemas relativos à ciência do belo, que se tem sucedido, desde o poeta Hesíodo até os nossos dias.

Depois de mostrar que, a cada concepção fundamental da sociedade e do *Cosmos* corresponde na História das Artes uma concepção Estética determinada, um ideal diverso dos que o antecederam e dos que o seguiram, passarei a analisar as aplicações que em todos os tempos foi recebendo das necessidades e do gosto o ideal de cada arte, e particularmente o da pintura, da arquitetura e da escultura, e também o da música, cuja formosa e profunda teoria, formulada pelos mestres franceses e alemães, se vai cada dia confirmando mais com os repetidos descobrimentos das ciências exatas, principalmente das matemáticas e da acústica.

A teoria geral das belas artes está encerrada numa como imensa fábrica intelectual, em que cada pedra está ligada às outras pelas razões complexas de elegância e solidez, e cujas massas principais não podem ser removidas, sem risco de se transformar o monumento numa verdadeira Babel. O mesmo espírito, pois, que presidir à exposição de qualquer das ciências que tenho que ensinar deverá presidir a todas, para não ser deísta hoje, ateu amanhã. Céptico, crente e positivista a um tempo.²⁰⁰

Reconhecia, porém, que em nosso país a arte quase nada representava, quando comparada a outros setores e afazeres ou a outras áreas do conhecimento escolar. Mas, por outro lado, assegurava que esta situação seria modificada graças ao *progresso da instrução pública* e da atuação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – que disseminaria entre os brasileiros o potencial transformador da educação e da arte.

Bem sei que a voz da arte é ainda um débil vagido, para só per si sobrelevar ao tumulto dos grandes sucessos nacionais da atualidade; mas como as vitórias das nossas armas nos dão a certeza de que estamos prestes a entrar numa era de prosperidade, era em que o gênio nacional, estendendo suas asas seráficas por sobre o imenso império, desprezará as questões de míope interesse, e lançar-se-á arrebatado a conquistar o grande futuro, é necessário desde já desenvolver as aptidões felizes, fortificar o talento, e guiar a imaginação do artista, cujas produções hão de ser o símbolo dos nossos tempos.

Para educar nas crenças vivas do evangelho da justiça esse povo inteligente e livre, cuja avidez de ciência torna fáceis todos os triunfos do progresso, aí estão as doutrinas sociais, com o patriotismo e a ilustração do estadista; para perpetuar os nomes dos que trabalham na edificação da pátria, aí está a História, aí está a epopéia; e para eternizar os grandes pensamentos, divinizar a matéria e aclarar a

¹⁹⁹ Vale assinalar que a valorização da música na educação grega era de tal ordem, que Platão chegava a afirmar, por exemplo, que somente duas coisas deveriam ser ensinadas: a ginástica e a música.

²⁰⁰ *Ibidem*, pp. 13-18.

razão do poeta e do artista, na escolha dos tipos ideais condignos da generosidade, do heroísmo, e da virtude, aí estão as belas artes, que tanto cantam e civilizam, aí está finalmente a Estética, a Filosofia a um tempo da forma e da idéia, da razão e do sentimento, o cadinho maravilhoso onde se decompõem as leis do gênio, analisam-se os processos do invento, e pesam-se, como as substâncias materiais nos laboratórios químicos, os elementos irreduzíveis da inspiração.

A Estética é o compasso de progressão com que deve caminhar a crítica para achar assento no templo da perfectibilidade. Sem ela a fantasia se avilta, o gosto falseia, e a razão empalidece. Com ela ao contrário, a imaginação multiplica os seus inventos, os sentidos ganham a máxima energia, a sensibilidade moral a máxima densidade, e a alma como que adquire novas faculdades, que lhe abrem um mundo de percepções inefáveis.

Para que o gênio nacional se desenvolva, o talento se fortifique, e brotem do solo pátrio os frutos aprimoradores das artes liberais, que outras nações obtiveram a troco dos maiores esforços, não basta comentarem-se catedralmente os anais das Belas Artes, divulgarem-se entre os mancebos predestinados as teorias da Estética, e encher-se de um estéril entusiasmo o coração do artista; é mister que o público se interesse pelo progresso da arte. É indispensável o entusiasmo da nação para exaltar o engenho, dando-lhe a consciência de sua força, como é indispensável ao artista o reconhecimento e a estima do povo para sustentar sua alma, abrasada nas dolorosas lutas que ostenta com o próprio pensamento, de onde nascem as grandes obras.

Teremos de assistir em breve ao alvorecer de mais uma época de glória para o Brasil, cujos incomensuráveis destinos tanto se firmam no progresso das belas artes, como nos respectivos progressos de todos os ramos da instrução pública.²⁰¹

Ao associar, como no discurso acima, o alvorecer de uma época de glória para o país aos progressos das belas artes e da instrução pública – em que estão presentes os conteúdos da estética, *da forma e da idéia*, das ciências, *da razão e dos laboratórios químicos*, bem como os *sentimento(s)* e *os elementos irreduzíveis da inspiração*, portanto de uma educação de qualidade voltada para a formação do cidadão e não simplesmente preocupada em preparar mão-de-obra –, Pedro Américo defendia os princípios da democracia, da igualdade e da justiça, cujos fundamentos têm origem no pensamento iluminista. Segundo o nosso ponto de vista, a identificação de Pedro Américo com a chamada Filosofia das Luzes teria se dado através dos intelectuais italianos e não dos jacobinos franceses, apesar de ter estudado em Paris. E dizemos isso porque, como bem acentua Cambi, o fato de a Itália não ter vivenciado a epopéia histórica da Revolução de 1789, fez com que o ideário iluminista italiano assumisse uma característica mais reformista e moderada, e, por isto mesmo, mais explicitamente

²⁰¹ Ibidem, p. 18-22.

pedagógica,²⁰² como parece ser o caso do autor brasileiro. Para o professor italiano, a região Toscana²⁰³ foi uma das áreas mais interessadas na elaboração desse iluminismo fundamentado no método experimental, de observação, empírica e racional. Segundo Cambi, a força desse pensamento estava em se pretender útil e eficaz, predisposta para a ação. Ademais, tinha da eficiência uma noção empírica enriquecida pelo experimentalismo galeiliano-newtoniano e também pelo pragmatismo do espírito reformador, que confiava no progresso e enfrentava os problemas locais, sobretudo os de ordem econômica, política, jurídica e pedagógica, com noções elaboradas a partir de leituras internacionais.

No interior dessa filosofia civil, acrescenta Cambi, a educação era entendida em seu sentido amplo, como formação do cidadão de todas as categorias sociais e, por isso, estava afinada com as mais variadas formas e instituições educativas. A pretensão era a de transformar a sociedade, de promover mudanças mentais e comportamentais capazes de criar uma nova consciência individual e coletiva.

Pedro Américo compartilhava desse pensamento. Também para ele, a idéia de progresso, ou de desenvolvimento material e intelectual, dependia da capacidade do Brasil em estender a todos educação pública de qualidade. Este era o desafio maior, sem o qual nenhuma política pública teria sucesso.

E mais, como a educação era a base para todo o desenvolvimento, ela também criaria as condições indispensáveis para que o país produzisse e contemplasse uma arte de qualidade. Segundo ele, o progresso das artes sempre esteve diretamente condicionado aos períodos de prosperidade. Para provar que a produção e o gozo do belo dependiam necessariamente do estado de equilíbrio, de satisfação e de paz social, ele lançava mão dos exemplos dos gregos e dos fiorentinos. Em relação a estes últimos, ele dizia que,

Com efeito, por toda a parte aonde a arte chegou a um alto grau de perfeição, foi numa época de prosperidade geral, e de desenvolvimento intelectual em que, impelida pelo sopro das idéias patrióticas, a imaginação pública foi revestindo de formas sensíveis e determinadas o ideal que a importunava, envolto no vago manto do sentimento. E a história não nos oferece um só exemplo, pelo qual nos seja permitido crer que no meio da ignorância, ou mesmo da indiferença, se possam erguer engenhos comparáveis a Leonardo ou Michelangelo, verdadeiras alavancas morais, capazes, quando erguidas, de mover a humanidade.

²⁰² CAMBI, Franco. “La crisi degli anni novanta tra rivoluzione, insorgenza e intervento francese: l’educazione si schiera” in CAMBI, Franco (Org.). *La Toscana e l’Educazione – dal settecento a oggi: tra identità regionale e laboratorio nazionale*. Firenze: Le Lettere, 1998, p. 119.

²⁰³ Pedro Américo viveu justamente em Firenze, a capital da Toscana, e a cidade para onde convergiam os mais importantes artistas e pensadores europeus da época. Herdeira da tradição renascentista e vista como uma cidade culta e refinada, Firenze era uma espécie de capital intelectual da Europa.

A arte do *Renascimento* surge na Itália, no momento em que, tendo cessado a guerra dos Guelfos e dos Ghibellinos, uma espécie de equilíbrio político é enfim determinado pelas rivalidades das repúblicas italianas; sendo nessa época a prosperidade comercial da Itália sem igual em todo o mundo. Também foi a época em que, despertados pelas lutas da Reforma, e saindo da letargia religiosa, os espíritos tornaram aos estudos científicos, elevando a imaginação pública a um auge de ebulição, a que jamais tornou o povo italiano.²⁰⁴

Muito embora a tese que identifica o desenvolvimento das sociedades com os momentos áureos da arte fosse bastante difundida pelos principais historiadores da arte do século XIX,²⁰⁵ o filósofo, dramaturgo e poeta alemão Friedrich Schiller parecia dela discordar. A impressão que temos é de que Pedro Américo talvez o tenha conhecido somente como autor de peças teatrais, uma vez que chega a citar seu nome no *Discurso sobre o Plágio*. Essa impressão é reforçada pela falta de informações sobre a data da primeira edição de sua mais difundida obra sobre a Estética.²⁰⁶ Para o autor de *Os Assaltantes*, a natureza humana é dotada de razão e sensibilidade. Por isso, a elevação moral deve estar associada ao cultivo da sensibilidade. Porém, o que se constata é que os momentos mais florescentes para as artes são, contraditoriamente, os de menor liberdade civil e política. Eis como ele anuncia essa máxima.

É verdade que assistimos agora à floração de todas as virtudes que produzem um efeito aprazível na aparência e conferem valor à sociedade, mas em compensação todos os excessos imperam, e entram em voga todos os vícios compatíveis com um belo disfarce. Com efeito, impõe-se necessariamente à reflexão o fato de que a humanidade se encontra decaída em quase todas as épocas da história em que florescem as artes e reina o gosto, e de que não se possa apresentar um único exemplo, num mesmo povo, em que um alto grau e uma grande generalização da cultura estética tenham caminhado de mãos dadas com liberdade política e virtude civil, e em que belos costumes e costumes bons tenham caminhado de mãos dadas com polidez e verdade do comportamento.²⁰⁷

E os períodos históricos utilizados como exemplo, são exatamente os mesmos que serviram para Pedro Américo defender posição contrária. A explicação para que fenômenos idênticos sirvam para esses dois estudiosos comprovarem teses antagônicas pode estar no conceito de beleza. Enquanto para o artista brasileiro, a beleza – ideal existente na imaginação do artista – é representada na verdadeira obra de arte. Para o filósofo alemão, a arte é o meio

²⁰⁴ Ibidem, pp. 22-24. Grifos da autora.

²⁰⁵ Como, por exemplo, BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Brasília, DF: Ed. UNB, 1991; _____. *Arte e Storia. Lezioni 1844-87*. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 1990; WINCKELMANN, Johann Joachim. *Storia dell'Arte nell'Antichità*. Milano: Abscondita, 2000 e _____. *Il Bello nell'Arte: scritti sull'arte antica*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1973.

²⁰⁶ Trata-se de SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*: numa série de cartas. 3 ed. S. Paulo: Iluminuras, 1995.

²⁰⁷ Idem, ibidem, p. 59.

de enobrecer o homem na direção da Idéia, por isto o artista pode, no máximo, aproximar-se do ideal, mas jamais alcançá-lo. Desse modo, muito embora eles utilizem os mesmos termos para conceituar a obra de arte, suas concepções de beleza, ainda que originária da matriz idealista, eram muito diferentes. Possivelmente, por isto, enquanto para Pedro Américo a arte era a responsável pelas duas maiores revoluções da história da humanidade, para Schiller, por sua vez, ela representava, no máximo, as “virtudes heróicas” dos homens dotados de gênio.

Essa crença na potência revolucionária da arte explica porque o professor viu a criação da disciplina História das Artes, Arqueologia e Estética como uma promessa no futuro. Finalmente o país parecia ter entrado numa era de prosperidade, numa era em que as *inteligências cultas e generosas suplantariam as doutrinas acanhadas e mercenárias, que tão facilmente cativam os ânimos embotados e retrógrados*. Estávamos presenciando a luta intestina do progresso contra o atraso, luta em que o atraso, representado pelo passado, pelo processo de conquista, de colonização e de escravidão, seria derrotado pelo progresso, única forma de libertação e a via mais segura para integrar o mundo civilizado. Essa leitura maniqueísta sofrerá importante mudança nos anos seguintes, e assumirá um tom de crítica social a partir, mais precisamente, da década de 90. Por enquanto, acompanhemos a descrição que ele faz do país e de seu povo e da importância que atribui à educação na construção da nova nação.

Mas, basta de divagar por esses países que viram a infância da humanidade, e que ora jazem minados dos vermes da decrepidez, porque, ouço a voz sonora da minha pátria volver-me à terra do meu berço e derramar-me na alma um como orvalho benigno lá das regiões da Esperança. Acho-me no século XIX, assentado nos degraus de um momento gigantesco, que se me afigura ser o templo da Paz e da Concórdia.

Qual é o povo a quem Deus permitiu habitasse esse afortunado continente que sonhara Sêneca na sua *Medeia*, Rogério Bacon no seu *Opus Majus*, Toscanelli nos seus cálculos, e cuja existência, entrevista por Copérnico, e afirmada pelos descobrimentos mecânicos de Galileu, tornou-se uma realidade para o imortal Colombo? É um povo bárbaro, agreste, simples, inculto, porém hospitaleiro até com o próprio inimigo que o procura; esse povo é zeloso mais que tudo na sua independência, audaz e bravo nos combates, impávido e herói em face da morte, generoso e leal para com as nações estranhas, mas implacável contra a escravidão.

Entretanto a ruína do gentio estava escrita com caracteres de sangue nos livros dos decretos eternos: os estrangeiros desceram à terra, e com eles a avidez do ganho, o facho da destruição, a escravatura, mas também o lábaro sagrado, à cuja sombra se foram abrigando, uma após uma, as tradições humanas, a moral, a filosofia, as ciências astronômicas, numa palavra os diversos elementos da civilização européia.

Indignadas da brutalidade, e muitas vezes da má fé dos conquistadores – muitos dos quais, divididos pelas nacionalidades a que tinham renegado, disputavam-se o novo império – as heróicas populações da terra de Santa Cruz sangraram de dor, e depois se foram retirando para o âmago dela, a contarem às florestas virgens a tristíssima aventura de sua dilatada agonia. Quem as ouviu? Todos, menos a história, que nessa época ainda não tinha lágrimas para chorar o infortúnio. Engano-me: ouviram-nas Las Casas e o padre Vieira, e depois, muito depois, Gonçalves Dias, Magalhães e Augusto Saint-Hilaire.

Com efeito, povoações florescentes foram surgindo como por encanto, das margens do Oyapoc até às cabeceiras do Prata; e em menos de um século muitas delas se haviam transformado em cidades, cuja futura importância era impossível calcular. Cada árvore que tombava era para dar alicerce a uma habitação; cada pedra que se removia, era para dar lugar a um templo; cada fonte que estancava era para dar assento a uma escola pública, onde os filhos do país pudessem beber a instrução. A questão foi só de tempo. A força das coisas foi escrevendo o verbo da perfectibilidade, por toda a parte por onde foi desaparecendo a independência estacionária. Por muito tempo maneada pelas circunstâncias, a nação infante se despedaçando com os pés a cadeia temerosa que lhe lançavam no berço os inimigos da glória materna. Infaustos acontecimentos trouxeram às suas praias milhares de guerreiros, que ousaram dividir entre si o solo brasileiro: batalhões aguerridos oprimiam suas cidades, enquanto esquadras formidáveis senhoreavam-se de suas costas; era uma vara de ferro que se ia prolongando do majestoso Amazonas à opulenta Bahia.

Essa bela Guanabara, que eu conheci vestida simplesmente com as galas tropicais, vi-a depois adereçada dos mais belos ornamentos da civilização, e coroada de suntuosos monumentos. Eram vastíssimos hospitais, onde a pobreza achava amparo; eram imensas alfândegas, onde se encontravam todos os produtos do universo; eram magníficos diques, museus, estradas de ferro, com seus túneis e suas pontes lançadas sobre os abismos; eram esgotos monumentais, jardins públicos, a estátua equestre do fundador do Império, escolas primárias, faculdades e academias; eram associações livres onde os filhos do povo iam aprender os primeiros rudimentos das artes; era enfim o telégrafo elétrico, que se estendia em todas as direções, comunicando ao país uma sensibilidade instantânea. Vi o reconhecimento público premiar com os mais estrondosos aplausos os vingadores oventes da honra nacional; e o feliz ostensor dessa vida tão brilhante, recusar a estátua equestre que lhe oferecia a pátria agradecida, para ensinar às nações, que a verdadeira estátua é aquela que esculpe a instrução na inteligência do povo.

Vi desaparecer a escravatura, sem que a violência salpicasse de sangue a sagrada esfinge da liberdade; vi a história repetindo as glórias do passado, e gravando na face dos séculos os nomes e feitos dos heróis que trabalharam na edificação da pátria; vi as belas artes elevando um templo para acolher as primícias do gênio brasileiro, entre as quais avultam irradiantes os *Últimos Cantos*, a *Nebulosa*, os *Tamoios*, e o colossal *Colombo*.²⁰⁸

Esse é, como podemos constatar, um discurso pleno de perspectivas positivas, de um homem cheio de entusiasmo²⁰⁹, que acreditava que a educação seria capaz de alterar a ordem das coisas, de trazer luz ao desenvolvimento e ao progresso do país, exatamente como propugnavam os iluministas reformadores italianos.²¹⁰ Talvez, por isso, o tema recorrente no

²⁰⁸ Ibidem, pp. 25-34. Grifos da autora.

²⁰⁹ Pedro Américo deve ser incluído naquela parcela da intelectualidade brasileira do final do século XIX e início do século XX que defendia a difusão da educação popular como fator preponderante para o progresso da nação. Para um maior conhecimento sobre a importância atribuída ao setor educativo como instrumento de mudança social e a interpretação das diferentes perspectivas do fenômeno educativo em seus aspectos internos e externos, ler PAIVA, Vanilda Pereira. *Educação Popular e Educação de Adultos*. S. Paulo: Loyola, 1987 e NAGLE, Jorge. *A Educação e Sociedade na Primeira República*. S. Paulo: EPU/Rio de Janeiro: Fundação Nacional do Material Escolar, 1974 e _____. “Educação na Primeira República” In FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira*. S. Paulo: Difel, 1978, vol. III, pp. 261-291.

²¹⁰ É grande o número de textos voltados para a temática educativa e do seu papel no desenvolvimento da Itália. Citamos apenas aqueles que consideramos mais informativos e cujas publicações foram feitas na *Nuova Antologia*, a revista literária e científica mais importante da época. RONDANI, Alberto. “Il problema artistico in Italia” in *Nuova Antologia*, 1ª parte, fasc. V, 3ª série, vol. 44, 01/03/1893, pp. 84-107; Idem, 2ª parte, fasc. VI, 3ª série, vol. 44, 15/03/1893, pp. 306-333; GABELLI, A. “L’istruzione elementare in Italia, secondo gli ultimi documenti pubblicati dal ministero” in *Nuova Antologia*, vol. XII, anno 1870, fasc. I, Gennaio, pp. 184-200; Idem, “L’istruzione obbligatoria in Italia” in *Nuova Antologia*, anno 1870, vol. XIV, pp. 91-107; GUERZONI, G. “L’istruzione obbligatoria in Italia” in *Nuova Antologia*, Vol. XIII, Anno 1870, Fasc. I, gennaio, pp. 459-504; D’OVIDIO, Francesco. “Questioni d’Insegnamento” in *Nuova Antologia*, anno XXIX, 3ª série, vol. 49, fasc. IV, 15/02/1894, pp. 698-718; COCCHIA, Enrico. “Il problema della scuola in Italia: il nuovo concetto dell’educazione secondo i principii della moderna biologia” in *Nuova Antologia*, fasc. 659, 4ª

debate intelectual na Itália da segunda metade do século XIX fosse justamente o do papel da educação no processo de modernização do país. Com vistas a essa modernização, os problemas relativos ao método de ensino, à falta de definição sobre o tipo de formação requerida, à quantidade insuficiente de escolas, à obrigatoriedade, à formação docente e à relação da ciência com a educação, deveriam ser imediatamente enfrentados e solucionados. Gabelli, num estudo pormenorizado sobre a evolução quantitativa das escolas elementares italianas (públicas e privadas, femininas e masculinas) desde a década de 1860, num discurso semelhante ao de Pedro Américo, chegava mesmo a afirmar que a educação elementar formava um curso completo em si, destinado a fornecer a todos aquela cognição modesta e útil, de que todos os cidadãos num país de vida moderna necessitavam. E a escola seria o meio de levar avante, ou mesmo de completar, aquela revolução pacífica destinada a transformar os cidadãos modernos pela substância do pensamento e da obra, quando estaríamos precipitados a sê-lo pela forma e pela aparência. Neste sentido, o processo de aprendizagem visava à harmonia do ser, fim ao qual só a escola pode servir.²¹¹ Quanto aos aspectos propriamente quantitativos afirmava que, muito embora fossem significativos os crescimentos de todos os índices educacionais, o número de escolas e de professores permanecia menor do que a real necessidade do país. E em se tratando de professores, os problemas afetavam mais diretamente aqueles que trabalhavam nas áreas rurais, pois sua remuneração era *pouquíssimo*. Acrescentava, ainda, que segundo dados oficiais, das crianças em fase de escolaridade elementar, somente dois quintos delas estavam matriculadas – daí porque o autor se mostrava favorável a aprovação da lei que determinava a obrigatoriedade, proclamada na Lei de 13 de novembro de 1859.²¹²

Sobre a temática da obrigatoriedade da instrução escolar italiana, o debate foi acirrado. Guerzoni,²¹³ por exemplo, dizia que a obrigatoriedade vinha sendo, desde 1859, defendida como um artigo de fé e não como uma questão filosófica e pedagógica. Tratava-se, segundo ele, de uma lei coercitiva, que feria princípios jurídicos, em particular o da liberdade dos pais de educar seus filhos em casa ou em uma escola privada, resguardado no artigo 138 do código italiano quando previa a obrigação dos pais em “manter, educar e instruir a prole”, e não em mandá-la para a escola. Além do mais, a lei estabelecia a obrigatoriedade, mas não prescrevia os meios para a sua execução. Para concluir, reafirmava a inutilidade da obrigatoriedade,

serie, vol. 81, 01/06/1899, pp. 408-434; Idem, fasc. 663, nº 82, anno 1899, agosto, 2ª parte, pp. 400-425; Idem, vol. 84, 4ª serie, fasc. 669, 01/11/1899, pp. 44-75.

²¹¹ GABELLI, A. “L’istruzione elementare in Italia secundo gli ultimi documenti publicati dal ministero”, op. cit.

²¹² Ibidem, pp. 198-9.

²¹³ GUERZONI, G. “L’istruzione obbligatoria in Italia”, op. cit.

demonstrando que a frequência escolar em países como França, Bélgica, Inglaterra, Espanha, Rússia, Holanda e Canadá – que não adotavam a obrigatoriedade – não diferiam substancialmente dos EUA, Alemanha, Áustria, Suíça, Noruega, Dinamarca, Portugal e Turquia (países onde a lei vigorava).²¹⁴

Menos polêmica parecia suscitar a temática da formação mínima exigida para os professores. D’Ovidio, num estudo sobre as leis Casati, napolitana e toscana, chama a atenção para um dado consensual entre os analistas: o da necessidade de que todos os professores tivessem formação superior. Porém, D’Ovidio apontava como a principal dificuldade de implementação de tal exigência a diversidade regional e institucional, neste último caso, a diversidade residia na existência de escolas públicas, privadas e religiosas.²¹⁵

Enrico Cocchia, num artigo escrito em 1899, abordava temas de extrema atualidade para a Itália do final do oitocentos, como a função da escola de formação integral, a importância do método experimental, a necessidade de criação de escolas médias de artes e ofícios, a profissionalização dos professores, e a pertinência de que problemas pedagógicos fossem transformados em problemas científicos.²¹⁶ O interessante, é que Pedro Américo, ainda no início dos anos setenta, quando muitos desses artigos sequer tinham sido escritos, dispensava tratamento semelhante a nossa realidade local e educacional, demonstrando assim a sua capacidade em refletir sobre aspectos tão variados da temática educativa do nosso país.

Pouco tempo depois, no dia 26 de setembro de 1870, por ocasião da distribuição anual dos Prêmios aos Artistas patrocinados pela Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro, Pedro Américo fez novo discurso na presença de S. M. o Imperador. Neste discurso, o professor critica o socialismo, evocando uma contradição de base, que hoje, em boa medida, parece se confirmar. Para ele, a inconsistência fundamental das teorias socialistas tinha por base a tentativa dos mais ousados em anular a *diversidade das inteligências, das aptidões e dos caracteres entre os homens*.²¹⁷ Segundo ele, era a própria história da humanidade quem testemunhava que a luta pela igualdade social não anulava as diferenças entre os homens, entre as nações e entre os continentes. Ao contrário, continuava, a história confirmava justamente a incapacidade humana de garantir a igualdade social para todos e respeitar a

²¹⁴ Cita os exemplos da Prússia (96%), dos EUA (80%) e os confronta com os da Bélgica (80%), Inglaterra (76%) e França (70,90%). Ibidem, p. 475.

²¹⁵ Cf. D’OVIDIO, “Questioni d’Insegnamento”, op. cit. pp. 698-718.

²¹⁶ Cf. COCCHIA, Enrico. “Il problema della scuola in Italia: il nuovo concetto dell’educazione secondo i principii della moderna biologia”, op. cit., p. 430-434.

²¹⁷ Ibidem, p. 39.

diferença entre os indivíduos.²¹⁸ Hoje, como em meados do século XIX, quando ainda não se tinha vivido a experiência socialista, até o princípio da isonomia permanece uma utopia, apesar da veemência com que vem sendo defendido pelos *filósofos seduzidos pelo amor da humanidade*, e pelos muitos aproveitadores de ocasião, que visam com isso adquirir exclusivamente vantagens políticas e pecuniárias.

Pedro Américo então ressaltava em seu discurso justamente a peculiaridade do trabalho do artista que é a de agregar genialidade ao saber. Integrante da *gloriosa falange de soldados do progresso da nação*, o artista constrói com a sua genialidade e capacidade intelectual e criativa (própria do sábio) o que *há de formoso e gigantesco na civilização*.

Um exemplo do progresso intelectual e do paulatino melhoramento das condições de vida da sociedade brasileira ressaltados neste discurso acabava de ser dado, segundo ele, pela Academia com a criação do Prêmio Anual. O sentido nobre desta iniciativa era o de reconhecer o empenho daqueles que conseguiram dar forma a mais perfeita interação da razão com a imaginação estética. É difícil mensurar o significado dessas conquistas para um artista e professor de arte naquele contexto. De todo modo, a alegria com que constatava que a arte começava a fazer parte da nossa vida e dos nossos anseios é patente, sobretudo na passagem a seguir.

Se, porém, este ato já era por sua natureza grande e solene, tornou-se soleníssimo depois que muitos e mui brilhantes sucessos colocaram o Brasil em uma era essencialmente orgânica, em que cada fato social deve achar sua razão nas necessidades do país, e corresponder a um ideal conforme as aspirações da época. Já não podemos considerar os fenômenos artísticos realizados por brasileiros como um elo desprendido da cadeia dos fatos que nos ilustram, uma página solta desse livro imorredouro em que se vão arquivando uma após uma todas as glórias nacionais.

E quantos Srs. artistas, não são augustas as vossas funções, quando assim vos vedes ligados aos destinos das sociedades brasileiras! Como não deveis exultar de entusiasmo quando refletirdes que foram os vossos antecessores na arte de santificar o belo os mais fortes esteios do progresso, os mais ilustres precursores da civilização, os mais infalíveis profetas de todas as religiões que durante o vasto curso dos séculos elevaram seus templos no coração e na consciência da humanidade?!²¹⁹

Depois disto, passa a discutir sobre o caráter revolucionário da arte, a missão histórica do artista, dá conselho aos premiados e associa o desenvolvimento da arte com o melhoramento da indústria nacional.

²¹⁸ O tempo que morou na Europa talvez tenha sido suficiente para fortalecer a sua descrença no socialismo. Realmente devia ser difícil para um brasileiro nutrir qualquer esperança nos povos formuladores das filosofias libertárias, quando eram estes os criadores e os maiores beneficiários do sistema de exploração colonial e mercantilista então vigente.

²¹⁹ Idem, *Discurso de Distribuição de Prêmios aos Artistas*, 1870, pp. 41-46. Grifos da autora.

Eis, senhores artistas, algumas dessas verdades que os historiadores costumam esquecer, não obstante o terem elas mudado radicalmente a face do mundo.

Iniciados na arte de eternizar a virtude, a ilustração e o heroísmo, destinados, a serdes perante as gerações do porvir fiéis intérpretes das nossas glórias, penetrai-vos, pois, do venerando encargo de que vos acheis incumbidos; dessa espécie de magistratura de que vos revestiu a civilização, e não vos esqueçais nunca que as sociedades futuras terão os olhos fitos nos primores saídos do vosso engenho, quando quiserem historiar a vossa época.

E vós, Senhores, ilustrados promotores da prosperidade pátria, a quem deve a nação tantos elementos de vitalidade, dignai-vos de considerar sempre as artes liberais como o faziam outrora os legisladores gregos: pelas suas grandes faces, e à luz dos interesses da civilização. Mais felizes do que esses operários, que ora vedes cobrirem o peito com o galhardão do trabalho, com o prêmio das virtudes pacíficas, que tão dignamente exercem, os cultores da ciência saúdam na criação de um grande foco de desenvolvimento intelectual a aurora de um dia esplendido. Se uma igual perspectiva se abraisse para os artistas, tenho a firme convicção de que seria altamente profícua, não somente às belas artes, senão a todos os ramos de desenvolvimento industrial.²²⁰

E o desenvolvimento intelectual do país poderia ser constatado pela lista de artistas brasileiros que vinham se destacando nacional e internacionalmente, que, muito embora tivessem que driblar os variados empecilhos, como os limites impostos à Academia, as dificuldades em conseguir trabalho, e, neste caso, a escassez de encomendas para a realização de obras de interesse público. Ao mencionar o papel das escolas oficiais de arte, Pedro Américo afirmava que a única maneira de resolver o problema do ensino em nosso país seria a oferta de escolas públicas e gratuitas para todos. Essa atitude de cobrar uma solução para a questão da educação nacional se reveste de especial importância quando lembramos que o Imperador Pedro II e a maior parte de seus ministros estavam presentes a solenidade.

A numerosa classe, que tem a honra de contar em seu seio talentos como Carlos Gomes, tão entusiasticamente vistoriado pela Itália; Mesquita, cujas composições sagradas cada vez mais o recomendam à admiração pública; Archangelo Fiorito, que durante cinco anos consecutivos de trabalhos incessantes não deixou de auxiliar o progresso da arte nacional; Victor Meirelles, o ilustrado autor da *Primeira Missa*, e de alguns interessantes esboços relativos à história pátria; Agostinho da Mota, o gracioso pintor das nossas paisagens; Ferro Cardoso, que depois de reedificar grande parte do famoso Luvania, projetou ligar por uma artéria suntuosa os grandes bairros de Bruxellas, tornando-se por semelhantes fatos, ele, brasileiro, um dos primeiros arquitetos da Bélgica; Chaves Pinheiro, cujas formosas produções, uma das quais é colossal, asseguram-lhe um lugar distinto na história da arte contemporânea; Porto-Alegre, o ilustre decano dos artistas nacionais, cujo nome é uma das maiores glórias do Brasil; uma classe tão provida de homens eminentes, e em particular a Academia, que apesar de ver limitadas por muitas circunstâncias as conseqüências do seu ensino, tem formado os principais professores das nossas escolas especiais, imploram e merecem a vossa ilustrada proteção. Os artistas carecem de trabalho, principalmente de trabalhos de utilidade pública. Eis o ponto essencial, a questão de máxima importância, para quem quiser considerar o progresso das belas artes no Brasil debaixo do seu verdadeiro aspecto. Entre os muitos artistas celebres de que faz menção a história, raros foram aqueles que se ilustraram nas escolas oficiais. Incumbidos de grandes encargos, quase todos tiraram disto as regras do método, e o entusiasmo necessário para as grandes realizações. A satisfação desta primeira necessidade traria, pois, necessariamente, a solução do problema do ensino.

E já que toco então importante assunto seja-me permitido anunciar-vos solenemente que a Academia de S. Lucas acaba de distinguir com um primeiro prêmio o atual pensionista do governo naquela cidade; porque este fato, confirmando de algum modo a excelência do ensino que oferece a Academia

²²⁰ Ibidem, pp. 47-48. Grifos da autora.

de Belas Artes do Rio de Janeiro, milita em favor da opinião que professo, de que não é tanto nas condições atuais do método, como em circunstâncias exteriores a ele, que está encerrado o segredo do progresso e do verdadeiro desenvolvimento das belas artes.²²¹

Concluiu esse discurso, dirigindo-se diretamente às autoridades. O tom é de cobrança e ele não se exime de apontar os responsáveis pela falta de determinação em oferecer saídas para tão graves problemas.

E que vos falta, senhores, que formais os grandes poderes do Estado, para vencerdes as dificuldades e os obstáculos de tão gloriosa tarefa? As riquezas, as honras, os interesses gerais, e por consequência o gosto, os costumes e as paixões patrióticas, tudo isto não está nas vossas poderosas mãos? Árbitros dos nossos destinos, os primores das artes não se criam sem a vossa vontade! Falai; o gênio impaciente vos escuta; o granito e o mármore das montanhas rolarão até os alicerces dos nossos edifícios; e a pátria agradecida, que já saúda em vós os cultores da verdade e os promotores do bem, saudará igualmente os admiradores ferventes e os esclarecidos protetores do belo!²²²

Dois anos depois, no dia 31 de dezembro de 1872, por ocasião da distribuição dos prêmios aos artistas, o professor Pedro Américo discursa novamente na presença de suas majestade e altezas imperiais. O principal argumento do discurso recaiu sobre o binômio arte e sociedade. Segundo suas observações, o cultivo das belas artes, antes considerado, em nosso país uma atividade supérflua, começava a evoluir e estava modificando o gosto *dos homens distintos e até das massas populares*. Porém, essa evolução se mostrava lenta e muito ainda precisava ser feito para que a arte fizesse parte das nossas necessidades vitais. Mas, segundo Pedro Américo, a razão de nossa *vergonhosa inércia* seguia sendo a falta de educação popular e da indiferença dos legisladores em relação a esta matéria. Para ele o atraso do país se devia a falta de educação – única via possível de desenvolvimento. De nada adiantaria, afirmava ele, depender somas vultosas nos setores de base produtiva e comercial. O desenvolvimento somente seria assegurado com investimentos na educação do povo. Mais uma vez o binômio educação e desenvolvimento aparecem como termos correlatos e indissociáveis.

As conseqüências morais de uma vergonhosa inércia em semelhante conjuntura ninguém parece ter calculado como o artista; ninguém se antecedeu a poupar-nos com a coragem dos cultores do belo, isto é, da classe mais débil e ao mesmo tempo desprotegida de quantas no Brasil sentem gravar-lhe sobre os ombros os grandes encargos da educação liberal.

Mas porque ainda não foram satisfatórios os maiores resultados dos esforços dessa classe? Porque a evolução ainda não foi completa no gosto geral; e podemos dizer com o ilustre ex-diretor desta Academia há dezessete anos²²³ que o “espírito público ainda não se nivelou com aquele plano das sociedades altamente educadas, do qual se consideram as belas artes como uma necessidade vital: o

²²¹ Ibidem, pp. 48-50. Grifos da autora.

²²² Ibidem, pp. 50-51.

²²³ Discurso do Sr. Manoel de Araújo Porto- Alegre em 02 de junho de 1855. Esta nota está no texto original.

legislador, apesar das concessões que vai fazendo, ainda não está compenetrado do seu valor humanitário, e da realidade do artista como força produtora”.

Três condições são necessárias e indispensáveis para as grandes realizações estéticas: o gênio, o método e o ambiente social. Quantas vezes não têm faltado esta última às organizações robustecidas pelo estudo e exaltadas pelo amor da glória!

Enganam-se aqueles que pensam que a época, mais comercial do que contemplativa, mais mecânica do que filosófica, não carece dessas manifestações plásticas da imaginação e do gosto. Os verdadeiros intérpretes das necessidades do nosso tempo sentem que em filosofia, como em todos os grandes objetos da vida intelectual, são indispensáveis os desenvolvimentos e as transformações, coisas que na arte não são difíceis nem dolorosas e arriscadas como em religião, em sociologia e em política.²²⁴

Do exposto é possível concluir que o nosso palestrante não descurava o peso que o contexto social brasileiro e internacional, marcadamente comercial e mecânico, exercia para que o legislador mantivesse uma atitude de descaso em relação a educação popular. É bem verdade que, no caso brasileiro, deve ser acrescentada ao ‘espírito da época’, marcadamente mercantil, a falta de uma política educacional e, o que é igualmente cruel, a inexistência de escolas públicas e gratuitas, como ele próprio já havia chamado a atenção no discurso anterior.

Como podemos ver, ele novamente alertava para a importância da educação e da arte como impulsionadoras das mudanças que se faziam necessárias ao país, há um tempo escravista e mercantil, sem desconsiderar o peso que esse contexto imobilista exercia também sobre o legislador. Imobilismo esse constatado por ele, como cada vez mais ameaçador em virtude das campanhas abolicionistas e do processo de urbanização das cidades – que exigia o concurso dos artistas na elaboração de seus projetos de embelezamento. Apesar de observar uma sensível melhora na condição do artista em função, sobretudo de sua gradativa e crescente inserção na vida nacional, Pedro Américo lamentava, por outro lado, a falta de interesse, de proteção, e mesmo a falta de amor pela arte por parte da maioria das pessoas. Ele já dava sinais de que a existência da Academia de Belas Artes por si só não seria suficiente para despertar na população a necessidade da arte.

O que foi a nossa primeira Exposição há 42 anos, e o que foi a última? A de 1830 um balbúcio, e a de 1872 uma revelação, um discurso e uma promessa de dias prósperos, brilhantes e gloriosos para o gênio nacional.

Entretanto, Sr., nem a atenção pública que temos alcançado compensa os nossos esforços, nem a escala ascendente que percorremos está em proporção com a grandeza das aspirações pátrias. A arte brasileira, a verdadeira filha da poesia sul-americana ainda não foi criada, porque não pode ser obra de alguns homens de gosto desterrados neste vasto mercado do Rio de Janeiro, divididos entre si pela ignorância, pela pobreza e pela inveja.

Produzidas pelo amor do belo, e inspiradas do patriotismo, do sentimento da natureza e do ideal, ou simplesmente do gracioso, as obras ultimamente expostas neste edifício não são o resultado de um

²²⁴ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Discurso de Distribuição de Prêmios aos Artistas*, 1872, pp. 56-57.

entusiasmo geral, nem de uma proteção sincera: são-no, sim, de um grande e puro desejo de glória, acompanhado de um sem número de sacrifícios e dissabores, de que houve plena presciência.

Ora, na época atual, e que por toda a parte predominam os interesses individuais, os cálculos positivos e as vocações práticas, a poesia épica está quase morta, e com ela a tragédia, a pintura história, a estatuária e a arquitetura. Não há falta de talentos; há falta de idéias, de sentimentos profundos, de uma arte missionária.

Ninguém pense no Brasil que o ensino dado em uma cadeira de pintura, ou as doutrinas professadas em uma cadeira de estética sejam suficientes para formarem uma escola e desenvolverem o gosto geral. As Academias preparam, mas não produzem artistas, nem ateiam a faísca sagrada ao coração de quem carece de exemplos visíveis para compreender e amar o belo.

É nos trabalhos públicos e monumentais, nas obras destinadas a comemorar os grandes feitos e perpetuar as tradições gloriosas de um povo, que se desenvolvem a arte, e não em torno das cátedras oficiais, que passam despercebidas no meio dos fatos da vida tumultuada das grandes capitais, como os diamantes ilapidados nas areias dos nossos grandes rios.

Eu repito que a arte brasileira ainda não foi criada, porque tão glorioso acontecimento está reservado para a geração que amar verdadeiramente o artista, e cooperar com ele nos cometimentos importantes, sem procurar pretextos para desampará-lo, como tantas vezes se faz.

Na verdade, não basta meia dúzia de quadros e estátuas para caracterizar uma escola, que é sempre o resultado de uma tradição constante representada por uma série de grandes mestres. Reconhecereis a escola nacional somente quando nas nossas galerias, nos nossos edifícios e nas nossas exposições encontrardes quadros, estátuas e outros artefatos de estilo diverso dos estilos das escolas estrangeiras, e tendo muitos pontos de contato entre si e as faces características da vida, das crenças, da poesia e do ideal da nossa pátria.

Deverei acrescentar que a crítica brasileira vai-se tornando um obstáculo terrível para as manifestações originais; e o gênio nacional, intimidado pela postura ameaçadora de uma imprensa mercenária e corrupta, que cada dia dispõe de novos meios de embair a ignorância, há de recuar talvez a hora suprema de ser julgada publicamente em toda a sua eloqüente nudez.

Em matéria de arte o verdadeiro juiz é o povo, se a tanto o elevaram a ilustração e o talento, e não o crítico leviano e frívolo, que fulmina da imprensa as mais irrecusáveis manifestações do gênio, e tartamudeia antes de responder a quem lhe pergunta: Quais as proporções de uma cabeça?

E vós, Senhores Artistas, meus companheiros no áspero caminho do trabalho e do sacrifício; vós, que acabais de representar com tanta honra as belas artes na América do Sul, exibindo os primores saídos das vossas mãos, as criações do vosso engenho, não deixeis deprimir-se o nível das vossas concepções, nem sofrer a vossa imaginação graciosa e viva; caminhaí, e caminhaí sempre em busca do belo e da verdade.²²⁵

No ano de 1888, Pedro Américo expôs *O Brado do Ipiranga*, tela também conhecida como *Independência ou Morte*. A comparação desta obra com *A Batalha de Friedland*, do pintor francês Ernest Meissonier, levou ao episódio denominado pela imprensa carioca de “a questão do plágio”, no qual foi acusado de plagiador. O artista se manteve calado sobre o assunto. Curiosamente, oito anos antes desse episódio, mais precisamente no dia 25 de julho de 1880, ele havia apresentado na cidade de Lyon, perante a Associação dos Dramaturgos da França, um *Discurso sobre o Plágio*.

²²⁵ Ibidem, pp. 58-68. Itálicos do autor e sobrecritos da autora.



Proclamação da Independência. 1887/1888., P. Americo. Dimensões: 7760x415 cm. óleo sobre tela Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

A principal tese defendida neste discurso asseverava que o progresso na arte e na ciência se devia menos ao pensamento original do que a continuidade e o aperfeiçoamento do assunto, a transformação e a expansão da idéia ou da forma inicial através dos tempos. Argumentava ele, outrossim, que a idéia original, por si só, concorre para o progresso literário, artístico e científico, somente quando encerra a expressão definitiva, fato raramente observado nas produções científicas, literárias e artísticas.

Para demonstrar a veracidade de suas afirmações, Pedro Américo elaborou uma espécie de história comparada da ciência, da literatura e das artes. Para tanto, lançou mão de uma série de obras e de seus respectivos autores. Como a lista é grande e a análise contempla aspectos que fogem do nosso interesse, citaremos, a título de exemplo, somente os autores e as obras mais conhecidas. No campo literário, uma das primeiras obras apresentadas é *Orlando furioso*, de autoria do italiano Ariosto. Segundo Pedro Américo, trata-se de um poema original no assunto, mas sua composição é a um tempo a *condensação e a idealização* de cuja origem remonta aos bardos e trovadores franceses dos anos 1.000 e 1.200 que, por sua vez, se enquadravam em antigas lendas orientais. A mesma linha de raciocínio é adotada nas obras juvenis de Dante Alighieri, como *Vita nuova* e *Convito*, nas de Molière, em peças como o *Avarento* e o *Tartufo*, bem assim, como em *A Mérope*, *Zaira* e a *Morte de Cesar*, de Voltaire. Em *Fausto*, afirmava Pedro Américo, Goethe teria se inspirado na mitologia alemã, em duas tragédias de Lessing e no romance de Klinger, intitulado *Fausto, sua vida, suas ações e sua viagem ao inferno*.

Nas ciências, dizia ele, Copernico poderia ser apontado como plagiador de Aristarco, Galileu de Copernico, e Newton de Huyghens, Kepler, Halley, Uren, Hooke, Descartes e Borelli, na teoria da *Lei da gravitação universal*.

Nas artes, continua ele, poderia-se afirmar que Brunelleschi, para construir a cúpula de Santa Maria del Fiore, teria plagiado os antigos romanos, Bramante os arquitetos orientais, Rafael a Masaccio, Perugino a Ghirlandaio, Ribera a Caravaggio e Poussin aos gregos. A pintura do *Juízo Final*, realizada por Michelangelo na Capela Sistina, pode ser vista como uma cópia da composição de Correggio, em São João de Parma.

Na música, *La donna è mobile*, a composição de Verdi coincide com a de João Evangelista, *Sinfonia Nacional*. Mendelssohn, na *Sinfonia da reforma*, teria se inspirado em Meyerbeer, Rinck e em outros representantes da mesma escola. Bellini, no coro de *Norma*, parece ter se inspirado na sonata *Le clair de lune* de Beethoven. O próprio Beethoven, por sua vez, teria sofrido influências de Mozart e Haydn. Acompanhemos, no pequeno fragmento a seguir, as explicações dadas por Pedro Américo.

Um estudo comparado das obras principais da literatura francesa, isto é, daquela que mais influência tem exercido sobre as sociedades modernas, conduz à conclusão, que seus ilustres representantes nunca hesitaram em adotar pensamentos alheios, quer de antecessores, quer de contemporâneos, para modificá-los, revesti-los de novos aspectos, e imprimir-lhes o cunho da própria originalidade.

O desenvolvimento de uma mesma idéia através dos séculos, ou a evolução histórica do pensamento humano e a contínua progressão dos meios de o exprimir são, pois, a lei a que se devem atribuir esses transcendentos fenômenos de assimilação estética de que acabamos de recordar tantos exemplos, e que tão levemente se vai hoje confundindo com os furtos e empréstimos de indivíduos sem mérito em prejuízo dos homens superiores.

Longe de ser um fato peculiar às letras francesas, abraça essa lei todas as literaturas, e, se pode dizer, todos os produtos da imaginação humana.

Foi assim, com efeito, que de oficina em oficina e de escopro em escopro, formaram-se os admiráveis tipos da arte grega, que serviram de exemplo aos Romanos e a todos os povos cultos posteriores à antigüidade. Foi assim que os mesmos pensamentos religiosos, políticos, filosóficos, passaram como um legado intelectual de mestre a discípulo, de cidade a cidade e de século a século, para produzirem essas obras primorosas que nas letras, na escultura, na arquitetura e até nos artefatos da indústria de todos os tempos se podem classificar em grupos, ou escolas perfeitamente caracterizadas, tal é a semelhança que ostentam entre si, e por consequência a unidade da concepção que presidiu ao seu fabrico.

Mas se da história da ciência passarmos a da arte, encontraremos logo os maiores mestres a se plagiarem reciprocamente para atingirem a perfeição que buscavam. Assim, por exemplo, Orgagna e Brunelleschi plagiando aos antigos Romanos para lançarem as bases do grandioso edifício do Renascimento, Bramante plagiando aos arquitetos orientais para planejar o maior dos templos da cristandade, Rafael plagiando Masaccio, este a Gaddi, Perugino a Ghirlandaio, Ribera a Caravaggio, Poussin aos Gregos, Luiz David aos Romanos, e os Carracci a todos os grandes mestres que os precederam.

Ora, o estilo é o homem, dizia Buffon; e o homem capaz de imprimir num sujeito já explorado o cunho de sua própria individuação, dando novo e formoso semblante a uma concepção cronologicamente anterior, não é, por certo, equiparável ao plagiário, cujo traço característico é a ausência constante de grandes qualidades individuais dominadoras.

Se o fosse, nenhum arquiteto de talento ousaria mais empregar, como Palladio e Sansovino, as ordens gregas e a modificações romanas a exemplo de Vitruvius e Alberti, nem músico algum introduziria nas suas óperas pensamentos alheios, embora profundamente alterados pelo próprio gosto. A originalidade não reside tanto na absoluta independência da concepção quanto na forma peculiar de cada autor;

A inferioridade relativa, a ausência de engenho e de progresso manifestada no próprio fruto da imitação, eis, Senhores, o caráter distintivo do delito literário ou artístico, que muitos de propósito confundem com as coincidências de idéias ou de formas resultantes do fato de colaborarem, casual ou intencionalmente, diversos autores sumos no aperfeiçoamento e na imortalização do mesmo ideal.²²⁶

O último discurso dessa série de Distribuição dos Prêmios aos Artistas, proferido na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro, ocorreu no dia 28 de março de 1885. Se, como ficou demonstrado anteriormente, Pedro Américo aproveitava dessas ocasiões para manifestar, ainda que de forma pontual, a sua insatisfação frente às autoridades constituídas, agora, no entanto, todo o conteúdo do texto expressava a insatisfação e mesmo a desesperança do professor frente ao descaso do Estado, e consequentemente do Parlamento, para com a arte, para com o artista e, o que é pior, para com o ensino de artes. Este mesmo texto apareceu

²²⁶ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Discurso sobre o Plágio*, 1880, pp. 93-124. Grifos da autora.

publicado no *Jornal do Commercio* do dia 09 de abril daquele ano. Era a primeira vez o professor divulgava por meio da imprensa um texto cujo teor atacava frontalmente o poder legislativo do país.

É possível afirmar, quando comparamos este com todos os demais discursos escritos anteriormente por Pedro Américo, que a linguagem de que ele se utilizou não manifestava somente o seu descontentamento frente a falta de providências por parte das autoridades constituídas para solucionar os problemas que cotidianamente eram enfrentados por aqueles que se dedicavam ao fazer e ao ensinar artes entre nós. Na verdade, esse discurso representava uma declaração pública de seu pessimismo em relação ao país. Não havia, acusava ele, qualquer motivo para regozijo, apesar de estar presente numa solenidade festiva. Lamentavelmente, a situação de indiferença do público em relação à arte se devia, constatava, ao atraso intelectual do país. Como artista e professor, não podia mais alimentar esperanças: as atividades que envolviam os artistas e todos aqueles que atuavam no magistério das artes, seja por meio de iniciativa pública ou privada, estavam fadadas ao fracasso porque dependiam de homens que desprezavam as artes. E o motivo deste desprezo se devia ao estado de ignorância em que viviam e que os deixava insensíveis às necessidades do espírito. Além do mais, para esses homens, todos os que se dedicavam a atividade artística eram vistos como ociosos. Por isso, ao invés de cumprir com a sua responsabilidade moral para com a nação, criando obras que dignificassem o espírito da época, o artista se achava excluído do círculo dos homens declarados úteis à pátria.

Um outro fato grave, apontado por ele neste discurso, era a flagrante contradição de uma sociedade que despende dinheiro com a educação do jovem artista, mandando-o estudar nas principais escolas do mundo, para, depois de pronto, ao retornar ao país, excetuando-se algumas distinções do governo, ver-se desvalorizado profissionalmente.

Não obstante ter feito acusações generalizadas, Pedro Américo reconhece que autoridades como os viscondes do Bom-Retiro e de Abaeté, os conselheiros João Alfredo, Afonso Celso e Leão Veloso, os doutores Alfredo de Escagnolle Taunay e Fernando Osório, e o atual diretor da Academia, conselheiro Antonio Nicolau Tolentino, têm se empenhado na valorização da arte nacional. Tolentino, por exemplo, apesar das adversidades enfrentadas, inclusive com cortes de verbas para aquisição de obras de arte, conseguiu ampliar o edifício da academia, organizou exposições de pintura, aumentou a coleção de obras nacionais e estrangeiras, favorecendo assim, o ensino e a história do sentimento artístico brasileiro. Todavia, o caráter estrutural do problema não poderia ser modificado simplesmente com o

envolvimento de alguns homens de boa vontade e com precário funcionamento de uma Academia de Belas Artes. Medidas mais profundas e urgentes precisariam ser tomadas, e ele novamente tomava para si a responsabilidade de, como porta voz dos docentes, contextualizar e significar o problema da seguinte maneira:

Como brasileiro como professor de história das belas artes e da ciência do belo, intérprete dos sentimentos da Academia, e artista expositor a um tempo, eu não posso circunscrever o sentimento da minha tímida alocação no dourado retábulo de uma solenidade puramente festiva; e antes sinto o imperioso dever de lembrar ao distinto auditório, que ora me honra, a triste situação em que se acha a arte brasileira.

Entre nós até a lei foi pouco e pouco... que digo? Foi progressiva e rapidamente acostumando o cidadão sensível a desprezar a arte, como se ela fora um simples divertimento de ciosos; e o efeito moral de semelhante fatalidade foi tão decisivo, que quando um dia, não contando com os progressos realizados no laboratório do artista, os particulares e os homens públicos do país contemplaram com pasmo o estado da arte brasileira, nem uns nem outros tiveram para os representantes desta senão consolações elegíacas, ou elogios cheios de condolência. A própria Academia, convocando com pública e solene aprovação do Governo Imperial esses pacíficos operários ao certame – nem sempre isento de perigos – da inspiração e do trabalho, para dar balanço nas forças estéticas da nação, e ver até que ponto nos poderíamos eximir de pagar cotidianamente o tributo intelectual e pecuniário que dá o povo menos civilizado ao que lhe é superior, reconheceu a falsa situação criada a todos pela imprevidência de que deu prova o legislador quando, sem estudar as necessidades do seu próprio país, e suprimindo caprichosamente a verba destinada a aquisição anual de obras de arte, pôs o Estado na impossibilidade legal de remunerar materialmente aqueles que mais se esforçam para fornecer à pátria obras dignas da atenção pública e de passarem a pertencer ao domínio nacional.

No estado, pois, em que se acham as belas artes entre nós, isto é, sem fim nem destino, sem nada significarem no mecanismo da coisa pública, entregues a si mesmas, repelidas pelo despotismo parlamentar, que tudo hoje domina em nossa pátria, não tendo por consequência, papel a representar nem missão a cumprir, nem ideal a atingir além da platônica satisfação que granjeiam ao homem sacrificado nas aras do seu nobre cultivo, quais esforços de oratória bastariam para advogar-lhes os interesses, e demonstrar à multidão de fariseus que as tem sacrificado, a sua alta e virtual importância perante a indústria que as espera, perante a instrução popular que as conta como um dos seus mais poderosos instrumentos de propagação, perante a transformação do trabalho, que se impõe como um problema da maior importância nesta época de estertor para a escravidão e de esperanças para a liberdade, perante a história, finalmente, que aguarda ansiosa o desfecho dessa grandiosa batalha que, por honra do Brasil e amor da justiça travaram as águias do progresso com as remoras do obscurantismo?

E onde estariam agora neste florente império, se eu as evocasse por patriotismo, a poesia épica, a literatura dramática, a tragédia, a lírica nacional, a comédia, ou uma escola de música original brasileira, ou uma arte qualquer digna de exprimir o viço, a riqueza, os imensos cabedais, a inteligência e as aspirações deste formoso país? Onde as galerias públicas, os templos suntuosos, as universidades livres, os laboratórios de estatuária, as escolas populares de estética aplicada, ou, ao menos, o incentivo indispensável para que tudo isto surja, cresça e se expanda no seio de um país onde tudo conspira contra o homem que vive da inteligência?

Seja-me, entretanto, permitido afirmar-vos solenemente, oh Senhores, que no meio dessa geral depressão do espírito criador sul-americano, o artista só aspira colaborar diretamente com o estadista e o soldado na edificação e no aformoseamento da pátria comum; que a escola brasileira de pintura já não é um vão desejo, e que os solitários artistas que a representam encerrados na desalentada oficina como outrora os alquimistas em seus obscuros laboratórios, ainda afagam a esperança de serem um dia admitidos na comunhão dos homens a quem se vai sucessivamente confiando o destino moral da sociedade; seja-me permitido dizer-vos que a arte nacional – infante desterrada no seio de sua própria mãe –, sentindo-se apta para exprimir em suas criações as grandes faces do coração e do gênio brasileiro, patenteadas na hospitalidade do sertanejo, na ilustração do tribuno, na generosidade do político, no heroísmo do soldado e no afeto da família, freme de impaciência em se vendo cercado

dos obstáculos que a entorpecem; que ela, desanimada dessa espécie de exílio moral em que vai arrastando uma existência cada dia mais ingrata, preferirá morrer a continuar a ser negada.²²⁷

O último discurso, incluído nesta brochura, foi lido no Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara em presença de cerca 3.500 pessoas, no dia 05 de julho de 1885, por ocasião da Sessão Literária Solene presidida por Pedro Américo em homenagem à memória de Victor Hugo. Este texto também foi publicado no jornal Gazeta de Notícias de 19 de julho de 1885. Do ponto de vista da situação do artista e do ensino de artes, ele não traz nenhuma novidade. O que chama a atenção, no entanto, é o tom duro com que novamente faz referência ao corpo legislativo quando se dirige a Pedro II para agradecer o seu comparecimento à solenidade.

Oxalá que fosse contagioso o exemplo que dá a mocidade, e que o soberano compreende! Oxalá que o respeito aos grandes representantes do belo e da idéia invadissem as assembléias onde se forjam as nossas leis, e fizesse vibrar a quase embotada alma do político; que os depositários do poder e os eleitos do povo quisessem um dia, por ventura, dar-se ao trabalho de encarar de frente as questões que se prendem à arte e à literatura, e calculassem a severidade dos arestos que hão de necessariamente gravar sobre a memória deles na história do período social que atravessamos, e no qual este grande país, rejeitando sob pretextos de economia o esforço intelectual dos seus artistas, sem refletir declara não ter ainda consciência da sua própria dignidade estética.²²⁸

²²⁷ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Discurso de Distribuição dos Prêmios aos Artistas*, 1885, pp. 128-138. Grifos da autora.

²²⁸ Idem, *Discurso em Homenagem a Memória de Victor Hugo*, 1885, p. 142.

CAPÍTULO IV

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO: A TESE DE DOUTORADO

A CIÊNCIA E OS SISTEMAS

I – A ciência e os sistemas:²²⁹ a arte como precursora da ciência

La Science et les systemes: questions d’histoire et de philosophie neturelle, é o título original da tese defendida por Pedro Américo de Figueiredo e Melo para obtenção do grau de lente Adjunto da Faculdade de Ciências da Universidade Livre de Bruxelas em 13 de janeiro de 1869.

Publicada na Europa já em 1869, a edição brasileira foi viabilizada pelo projeto Coleção Nordestina/Editora da Universidade Federal da Paraíba, no ano de 1999, com tradução de Gabriel Alves de Oliveira e Maria de Guadalupe Melo Coutinho e apresentação de José Flávio da Silva e Silvano Alves Bezerra da Silva.

A Apresentação de José Flávio da Silva está dividida em três partes: um perfil biográfico do autor, o episódio da defesa da tese e sua repercussão e, finalmente, os comentários sobre a demora da tradução brasileira. Na primeira parte, ele faz um breve relato sobre os principais fatos que marcaram a vida de Pedro Américo, e declara que essas informações foram coletadas nas biografias de Manuel Cardoso de Oliveira, Guimarães Júnior, Horácio de Almeida, Lincoln Martins e Madalena Pekala. O ponto culminante dessa parte é o dia 21 de julho de 1868, apenas três meses depois de completados seus 25 anos e a data em que Pedro Américo enfrentou uma banca examinadora, para obter o grau de doutor

²²⁹ AMÉRICO, Pedro de Figueiredo e Melo. *A ciência e os sistemas: questões de história e filosofia natural*. João Pessoa: Editora Universitária, 1999.

em Ciências pela Universidade Livre de Bruxelas. As seis horas de debate resultaram na sua aprovação “com grande distinção”.²³⁰

De posse do título, ele permaneceu por mais seis meses naquele país, preparando a tese com a qual se submeteu a novo exame, desta feita, visando o grau de lente Adjunto da Faculdade de Ciências da mesma Universidade. Como esta defesa foi igualmente exitosa, Pedro Américo tornou-se, segundo afirmação de Silva, o primeiro brasileiro a conquistar um título de doutor com tese sobre fundamentos filosóficos.

Sobre a repercussão da tese, Silva menciona que somente Silvio Romero e Carolina Invernizio se ocuparam em comentá-la. Como Silva não se detém sobre o teor desses comentários, e dado que os dois autores fazem parte da história literária de seus respectivos países, resolvemos então conhecer a opinião de cada um acerca da obra de Pedro Américo.

Silvio Romero,²³¹ num importante estudo que fez sobre Filosofia no Brasil, em 1878, incluiu Pedro Américo *no rol dos filósofos brasileiros*.²³² Tratando-o de doutor, já no primeiro parágrafo, Romero esclarecia que sua análise focaria o crítico e o filósofo. Nada diria sobre o artista, pelo simples fato de não conhecer *os trabalhos do nosso pintor*, nem mesmo seus quadros mais elogiados, que, segundo declarações de Romero, *nunca tive o prazer de os ver*.²³³ Em seguida, informava que o título original da tese apresentada para aquisição do grau de *docteur agrégé*, da Universidade Livre de Bruxelas, é *De la liberté, de la méthode et de l'esprit de système dans l'étude de la nature*. Os méritos do texto, descritos em uma página, são: *o espírito de liberdade, o entusiasmo pelas nobres conquistas da Ciência, o pronunciamento contra os afeitos da fé* e, finalmente, *o entusiasmo pelas artes e pela natureza*.

Os pontos negativos, no entanto, ocupavam as dez páginas restantes. No primeiro deles, Romero diz haver desacordo entre o título, que sugere uma *indagação filosófica sobre a Ciência em geral e os diversos sistemas*, e o conteúdo, que somente conteria *notas biográficas sobre alguns grandes artistas*. Ele também critica a “opinião” de Pedro Américo, segundo a qual a liberdade artística teria fundado a liberdade da ciência, acusando-a de

²³⁰ Pedro Américo de Figueiredo e Melo parece ser o primeiro artista brasileiro a conquistar um título de doutor.

²³¹ Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero (1851-1914) crítico, ensaísta, folclorista, polemista, professor, historiador da literatura brasileira e fundador da cadeira nº 17 da Academia Brasileira de Letras (1897). Aluno da Faculdade de Direito do Recife, inicialmente abraçou o positivismo comtista e depois se aproximou da filosofia evolucionista de Herbert Spencer. Sua intenção era a de buscar métodos objetivos de análise e apreciação críticas do texto literário.

²³² Cf. ROMERO, Silvio. *Obra Filosófica*. Rio de Janeiro/S. Paulo: Livraria José Olímpio Editora/Ed. UNESP, 1996, pp. 40-55. A sua primeira edição é de 1878, com o título *A Filosofia no Brasil*.

²³³ Na nota de rodapé deste texto, Silvio Romero diz: “Depois disto escrito, tive ocasião de ver a sua *Batalha do Avaí*, que me pareceu um excelente quadro.” Cf. op., cit, p. 42.

enganosa. Para contestá-la, afirmava o filósofo sergipano, *basta lembrar que os fundadores do genuíno método científico, Galileu e Bacon, não foram artistas.*²³⁴ Curiosamente, este argumento pode muito bem ser aplicado para comprovar a tese de Pedro Américo, justamente porque o método de observação da natureza desenvolvido e aplicado pelos artistas é anterior ao procedimento metodológico de Galileu – que o filósofo paraibano soube tão bem valorizar nesta e nas outras obras que escreveu.

A dissonância entre os dois nordestinos se mostrou inconciliável, quando Romero deixa claro que simplesmente não aceitava qualquer comparação de igualdade entre arte e ciência. Muito embora escrevesse os dois termos sempre com letras iniciais maiúsculas, para o evolucionista, a Arte é inferior a Ciência. E isto acontecia, segundo ele, porque a Arte *se nutre principalmente de sentimento e imaginação que, para tomarem um vôo sublime e fecundo, basta acharem-se de posse de organizações bem formadas e diante de céu majestoso. Já com a Ciência não é assim. Nutrindo-se principalmente de raciocínio, precisa de tempo e do labor de muitas gerações, e por isso, exige observações e experiências apuradas e rigorosas.*²³⁵ Ora, essas duas definições, de uma simplicidade desconcertante, vindas de um estudioso como Romero, contrariavam toda a base de argumentação de Pedro Américo. Possivelmente pelo fato de ser artista, ele jamais estabeleceu fronteiras valorativas entre a arte e a ciência. Ao declarar que a ciência tem origem no método investigativo desenvolvido, e muitas vezes criado, pelos artistas, não havia aí qualquer tentativa de desmerecimento da ciência em relação a arte. Antes pelo contrário. O que ele nos faz ver é somente que não há arte sem raciocínio, estudo, observação e experiência rigorosa. Romero parecia ignorar, não somente a pintura de Pedro Américo, como ele próprio afirmara, mas também a história da arte, sobretudo no que se refere as gerações dedicadas a pesquisas no campo da ótica ou das técnicas de representação envidadas desde os gregos e postas em prática pelos geniais criadores do Renascimento: Fillippo Brunelleschi (1377-1446), Donato de Niccolo, o Donatello (1385/6-1466) e Tommaso de Ser Giovanni di Mone, o Masaccio (1401-1428). E era essa memória que o paraibano teimava em rememorar.

Mas Romero não levou essa discussão estética avante. Como grande polemista que era, seu interesse estava voltado exclusivamente em criticar em Pedro Américo as posições teóricas, sobretudo aquelas cuja matriz eram opostas as suas. Daí porque o apontou como *pertencente à parte liberal do eclecismo francês, é espiritualista, sectário da razão inerrável,*

²³⁴ Gostaríamos de lembrar que o astrônomo e físico italiano Galileu Galilei (1564-1642) e o estadista, filósofo e naturalista inglês Francis Bacon (1561-1626) nasceram muito tempo depois do classicismo grego e das principais descobertas renascentistas.

²³⁵ Cf. ROMERO, op., cit., p. 46.

*um pouco refratário à Teologia. Suas vistas históricas são tiradas de Michelet e Quinet, estes dois fundadores da escola histórica francesa da simetria e da declamação.*²³⁶ Além do mais, afirmava Romero, era patente o seu desconhecimento em relação às transformações científicas dos últimos trinta anos, o que o levava a trazer para a discussão controvérsias já superadas – como a de reafirmar o predomínio do método experimental – e a divinizar a razão. Em vista disso, Pedro Américo não passava de um pensador *incompetente, anacrônico e sectário*. Para concluir, o crítico lançou sobre ele a seguinte imprecisão:

Se o nome do magno pintor, por seus trabalhos, que não tenho a felicidade de conhecer todos, como já o disse, chegar a uma mui remota posteridade, parece-me certo que nos raios de sua glória não se contará um só devido ao seu mérito como pensador.

Ora, é por este lado que o tenho apreciado. Rafael também deixou escritos; mas ninguém deles hoje se lembra diante de seus quadros.²³⁷

O problema que chama a atenção nesta crítica de Silvio Romero, não é tanto o fato dele ter expressado o desejo de ver Pedro Américo banido da história intelectual brasileira – note-se que *As ciências e os sistemas* levou mais de um século para ser traduzida. O problema é que ele incorreu no maior de todos os erros para um crítico: o de fazer afirmações conclusivas sobre um autor, no caso Pedro Américo, cuja obra ele declarava desconhecer.²³⁸ Em todo caso, enquanto Romero, com seu arroubo censitário, ocupava-se em proteger a sociedade dos maus pensadores, Pedro Américo chamava a atenção para a necessidade do esclarecimento, alertando para os perigos de se viver sob a tutela de intelectuais arrogantes e sempre bem intencionados. Ele reclamava o direito da população em ter escola com ensino de qualidade, mas em relação a isto nosso crítico silenciou. Esta obra do “magno pintor”, Romero não teve a “felicidade de conhecer”.

Algo muito diferente encontraremos na italiana Carolina Maria Margherita Invernizio.²³⁹ Escritora de sucesso, com esse texto ela dava os passos iniciais do que viria a

²³⁶ Ibidem, p. 47.

²³⁷ Ibidem, p. 55.

²³⁸ Segundo a professora Liana Ruth Bergstein Rosemberg, autora de um trabalho pioneiro de crítica da obra pictórica de Pedro Américo, existe um preconceito discriminatório que ele e os demais artistas acadêmicos brasileiros vêm sofrendo. Segundo declarações da professora Rosemberg, este preconceito se deve, antes de qualquer coisa, ao desconhecimento da arte de Pedro Américo. No estudo que realizou sobre os artistas do século XIX, ela garante ter ficado realmente impressionada não somente com a riqueza temática de suas obras, mas, o que talvez seja o mais importante de tudo, a existência de diferentes fases na feitura de suas telas. A partir dessa constatação, Rosemberg elaborou uma cronologia artística para as obras do pintor baseando-se, principalmente, nas influências recebidas pelos clássicos da pintura internacional, sobretudo dos italianos. Cf. ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

²³⁹ Muito embora o título anuncie uma análise filosófica, o ensaio da escritora italiana na verdade visava muito mais apresentar o *artista-filósofo* – como ela se referia a Pedro Américo – ao público fiorentino na semana que antecedeu a exposição da tela *A Batalha do Avay*. O problema deste texto, é que sua autora o publicou duas

ser uma longa carreira literária, durante a qual editou cento e trinta e três romances. Invernizio foi uma das grandes admiradoras de Pedro Américo na Itália. Nascida em Voghera (Pavia), no ano de 1851, morreu na cidade de Cuneo, em 1916. Estudou em Firenze, para onde os pais foram transferidos em 1865, no aristocrático colégio Poggio Imperiale, do qual foi expulsa antes de conseguir o diploma de professora por ter publicado no jornal escolar um *Racconto di 'Perdizione'*. Em 1877, ano em que escreveu esta crítica de Pedro Américo, saiu também com discreto sucesso, o seu primeiro romance, *Rina l'angelo delle Alpi*, logo seguido dos demais que, nos quarenta anos de atividade, lhe renderam grande popularidade. No ano de 1896 mudou-se para Torino com o marido e a filha. Seus romances serviam eminentemente para “edificar, educador, aperfeiçoar” e a ensinar as virtudes femininas, por isso eram dirigidos explicitamente às mulheres, que também são suas principais protagonistas. Invernizio também foi autora de seis livros dedicados ao público infantil.²⁴⁰

Esta parece ter sido a única vez em que a autora se dedicou a atividade de decrever a vida e examinar a obra de um artista. Além disto, ela apresentou ainda, neste texto, uma breve biografia de dois jovens estudantes brasileiros, que na época se encontravam em Firenze sob a orientação do pintor, Décio Villares²⁴¹ e Aurélio de Figueiredo.²⁴²

Como se tratava de uma crítica de arte, a análise de Invernizio foi conduzida de modo a ressaltar nas pinturas e nos textos do *artista-filósofo*, a base conceitual e filosófica que os fundamentavam e que, conseqüentemente, ajudavam a compreender a obra de Pedro Américo. Gostaríamos de registrar o caráter duplamente pioneiro desse texto crítico: foi o único de Carolina Invernizio e o primeiro dedicado a Pedro Américo. A seguir, transcrevemos dois parágrafos dos *Studi Filosofici*, em que a autora acentuava a conveniência da discussão dos

vezes, porém com títulos diferentes. A primeira edição, do dia 01 de janeiro de 1877, sob o título “Idee generali sulle belle arti”, foi estampada no jornal milanês, *Monitore dei Teatri*, e seguramente atendeu ao objetivo que apontamos acima. Entretanto, em fevereiro daquele mesmo ano, saiu um opúsculo, com o mesmo conteúdo, mas com outro título. Conferir INVERNIZIO, Carolina. *Studdi Filosofici sulle Belle Arti con cenni sulla vita ed opere del grande pittore brasiliano Dott. Comm. Pedro Americo e dei suoi due illustri allievi Decio Villares e Aurelio de Figueiredo*. Milano: Tipografia dei Monitore dei Teatri, 1877, 43 p.

²⁴⁰ As informações biográficas sobre a autora foram retiradas de SANGUINETI, Edoardo. “L’eccezione e la regola” e REIM, Ricardo. “Candide nefandezze e timorate perversioni”. In: INVERNIZIO, C. *Nero per signora*. Roma: Editori Riuniti, 1986, pp. VII-XIX e pp. XXI-XXXVIII. Muitos de seus livros podem ser lidos nas bibliotecas de Firenze, mas alguns dos que foram reeditados podem ser encontrados nos variados Sebos espalhados naquela cidade. Conseguimos adquerir, por exemplo: _____. *Il bacio d’una morta*. Milano: Mursia Editore, 1990; _____. *La vendetta di una pazza*. Torino: Casa Editrice Quartara, 1952; _____. *L’albergo del delitto*. Torino: Casa Editrice Quartara, 1954, 2 vol.; _____. *Il delitto della contessa*. Milano: Editrice Lucchi, 1978, 2 vol.

²⁴¹ Décio Villares (1851-1931) foi escultor, pintor e caricaturista. Em 1899 executa o atual desenho da Bandeira Nacional.

²⁴² Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (1854-1916) era o irmão mais novo de Pedro Américo. Sua obra mais famosa é *A ilusão do III Reinado* ou *Último baile da Ilha Fiscal*, hoje integrado ao acervo do Museu Histórico Nacional.

assuntos abordados na tese de Pedro Américo e a importância do posicionamento firmemente assumido pelo artista-filósofo no combate ao positivismo.

Seria difícil dizer assim com que ânsia era esperado o discurso do distinto filósofo e artista, que se propunha a combater, com a maior energia, o positivismo. Mais fácil será imaginar do que descrever o efeito produzido por pensamentos tão profundos e tão verdadeiros, apresentados com tanta simplicidade pelo jovem Américo. Suas palavras foram escutadas, do princípio ao fim, em silêncio religioso; não houve sequer uma sílaba que não ficasse impressa profundamente na alma e no espírito dos ouvintes.

A sabedoria extraordinária, a elevada agudeza de espírito, a lógica insuperável com que o artista soube tanto combater como pôr abaixo as doutrinas adversárias, ampliando os limites destas, distinguindo o verdadeiro do falso, obtiveram o aplauso geral.²⁴³

Do exposto, podemos então aduzir que as idéias de Pedro Américo, possivelmente não estivessem tão fora de lugar, como apontou Silvio Romero. É pouco provável, que um discurso que se utilizava de argumentos anacrônicos, sectários e incompetentes, não despertasse reação imediata, sobretudo no ambiente europeu da segunda metade do século XIX, tão afeito a discussão. O fato é, que reação houve. De um lado, os opositores, que se valeram de críticas como as de Romero para depreciá-lo. De outro lado, encontramos os partidários do idealismo racionalista, dos chamados “eccléticos”, porque procuravam um equilíbrio entre as várias formas de conhecimento. Para estes, qualquer pretensão exclusivista ou qualquer disposição em reduzir a reflexão filosófica aos procedimentos da ciência, como faziam os positivistas, deveriam ser vistas, estas sim, como posições próprias da intolerância. Vejamos, então, a partir de que argumentos Invernizio combatia a corrente realista e como, ao mesmo tempo, exortava os princípios estéticos que orientavam a arte do amigo brasileiro.

In Italia oggidi sembra spenta affatto quella fiamma che ardeva il petto dei nostri antenati e lor guidava la mano ad esprimere con tutta la purezza pensieri grandi e magnanimi. La scuola realistica, restringendo l'arte alla preta e servile imitazione della natura, toglie agli artisti i due più bei doni che la natura ha loro concesso: genio e creazione.

Dalle arti belle non si può bandire l'ideale: senza la fiaccola dell'ideale, l'arte imitativa risplenderà sempre di dubbia luce... senza ideale il pittore dipingerà mobili, vesti, carni, non mai l'uomo col suo pensiero!

Ma che valse a questi sommi maestri empire colle loro opere di fama il mondo, quando l'arte moderna inappellabilmente li condanna? Li condanna?... no! Vi é ancora chi segue, chi attinge alla loro sublime scuola; vi é chi cerca di far risorgere l'arte ne' suoi concetti, idealmente pura e bella, come ai tempi passati. Un nuovo apostolo é sorto a combattere coll'indomita ala del suo ingegno gl'idoli della convenzione, i pregiudizii dei realisti e traendo ispirazioni dalla pura contemplazione del bello, inalza l'anima e l'infonde nelle tele.

²⁴³ Cf. INVERNIZIO, op. cit., p. 18. Tradução de Gabriel Alves de Oliveira.

La discesa di un tale campione nell'artistica palestra, fu una grande disfida alle schiere realistiche... quindi opposizione... battaglie. Ma quest'uomo, che per la grandezza del suo ingegno, la molteplicità delle sue opere, la splendida carriera della sua vita pubblica si era attirato gli sguardi di tutta l'Europa e le lodi universali di quanti pregiano ed amano il bello... non poteva lasciarsi abbattere da meschine gare... e, superato ogni ostacolo, rimase in breve padrone del campo. Quest'artista che intese così bene nell'anima il sublime ministero della pittura, quest'artista che seppe levar l'arte ad una sublime meta, é il dottor commendatore Pedro Americo!²⁴⁴

Dito isto, Invernizio tratará de demonstrar que as intrigas e calúnias que se faziam contra ele, e as quais ele respondia com o vigor de suas convicções estéticas, em muitos casos, partiam de *pintores mediocres*, que se arvoravam em representates da escola realista. Para ela, estes ataques eram a maior prova do quanto seus detratores lhe reconheciam o valor.

L'umana viltà mostrava a Pedro Americo terrori e pericoli; ma egli seppe inalzarvisi sopra ed il furore dei realisti contro di lui, non fece che accrescere il loro vituperio e la fama dell'illustre artista. Difatti, se bene guardi, i loro sforzi per distruggerlo, non erano forse un omaggio ch'essi stessi gli rendevano? Poichè, se non l'avessero riconosciuto a loro superiore, non avrebbero cercato deprimerlo; se non l'avessero temuto non l'avrebbero combattuto!²⁴⁵

Não podemos afirmar em que medida estes elogios contribuíram para o sucesso da exposição que Pedro Américo realizou na primeira semana de maio daquele ano em Firenze. O certo é que os jornais de maior circulação da cidade registraram o evento e dedicaram

²⁴⁴ Cf. INVERNIZIO, Carolina. *Studdi Filosofici sulle Belle Arti con cenni sulla vita ed opere del grande pittore brasiliano Dott. Comm. Pedro Americo e dei suoi due illustri allievi Decio Villares e Aurelio de Figueiredo*. Milano: Tipografia dei Monitore dei Teatri, 1877, pp. 4-6. (Na Itália de hoje em dia parece de fato apagada aquela chama que ardia no peito dos nossos antepassados e os guiava a mão para exprimir com toda a pureza pensamentos grandiosos e magnânicos. A escola realista, restringindo a arte a pura e servil imitação da natureza, tira dos artistas os dois maiores bens que a natureza lhes concedeu: gênio e criação.

Das artes belas não se pode banir o ideal: sem o facho do ideal, a arte imitativa brilhará sempre com luz duvidosa... sem o ideal o artista pintará móveis, vestes, carnes, não mais o homem com o seu pensamento!

Mas de que vale a estes sumos mestres encher com suas obras de fama o mundo, quando a arte moderna inapelavelmente as condena? As condena?... não! Vocês são ainda quem seguem, quem atingem a sublime escola; vocês são os que procuram fazer ressurgir a arte nos seus conceitos, idealmente pura e bela, como nos tempos passados. Um novo apóstolo saiu a combater com a brava asa os ídolos da convenção, os prejuízos dos realistas e tirando inspirações da pura contemplação do belo, eleva a alma e lhe infunde nas telas.

A descida de um tal campeão na arena artística, foi um grande desafio a grande a multidão de realistas... então oposição... batalhas. Mais, este homem, que pela grandeza do seu engenho, a multiplicidade de suas obras, a esplendida carreira de sua vida pública a quem foi dirigido o olhar de toda a Europa e os louvores dos que prezam e amam o belo, não poderiam deixar-se abater da mesquinha competição... e, superados todos os obstáculos, permanece dono do campo.

Esse artista que interpretou assim bem na alma o sublime mistério da pintura, este artista que soube levar a arte a uma sublime meta, é o doutor comendador Pedro Américo.) Tradução livre da autora.

²⁴⁵ Cf. INVERNIZIO, op., cit., p. 15. (A vileza humana indicava a Pedro Américo terror e perigo; mas ele soube elevar-se acima dos furores dos realistas, que mais não fizeram do que acrescentar insultos à fama do ilustre artista. De fato, se vejo bem, os esforços para destruí-lo, não são uma homenagem que eles mesmos lhe rendem? Porque, se não houvessem lhe reconhecido a superioridade deles, não haveriam procurado abatê-lo; se não o temessem não o haveriam combatido!) Tradução livre da autora.

críticas ao quadro *A Batalha do Avay*. Pedro II e vários nobres europeus estiveram presentes no dia da inauguração.

Ao considerar que a tese seria bem acolhida pela intelectualidade brasileira da época, sobretudo porque o autor se mostrava *familiarizado com as discussões filosóficas em moda na Europa, e ao mesmo tempo articulado com a situação reinante no país*, Silva demonstra, no entanto, certo estranhamento com a demora de sua tradução para a língua portuguesa, uma vez que considera o texto importante porque já naquela época Pedro Américo contestava o materialismo e as doutrinas que contribuíram decisivamente para fundamentar o positivismo de Conte, o empirismo de Bacon, o criticismo de Kant e o psicologismo de Cabanis. Com a presente edição, finalmente o público tem à sua disposição uma obra que abrange as áreas que vão da História, História da Ciência, História da Filosofia, História da Estética até as de fundamentos das Artes.

Silvano Alves Bezerra da Silva afirma, por sua vez, que o reconhecimento do artista tem sido feito à custa do desconhecimento e da raridade de suas obras escritas.²⁴⁶ Para Silva, a maneira mais correta seria a de procurar-se, *isso sim, relacionar sua atividade de cientista e de homem de pensamento, ao seu labor artístico, pois a partir dessa confluência perceber-se-á o modo como Pedro Américo pôs-se diante de seu próprio fazer, e como, também e principalmente, respondeu às exigências e influências de sua época*.

Para o professor Bezerra da Silva, pelos menos duas pessoas teriam exercido influência decisiva no pensamento e na obra de Pedro Américo. A primeira delas foi o explorador francês Louis-Jacques Brunet, a quem atribuía a sua iniciação nos caminhos das ciências e da pesquisa sistemática, bem como o gosto pelo idioma francês e a compreensão de *certas relações entre trabalho científico e registro artístico*. O segundo lugar é ocupado pelo poeta e pintor Manoel de Araújo Porto Alegre, responsabilizado pela formação romântica e pela conduta nacionalista e patriótica adotada ao longo de toda a sua vida. Outras influências muito importantes na formação de Pedro Américo foram, naturalmente, os estudos realizados em Paris e o fascínio que o Renascimento e as personalidades renascentistas – notadamente a figura de Leonardo da Vinci – também exerceram, desta feita, sobre a *propensão ao conhecimento universal* uma característica marcante em Pedro Américo.

Mas do que trata, afinal, a tese sobre as ciências e os sistemas? Nas primeiras páginas, o autor faz uma Declaração, endereçada “Aos Meus Compatriotas”, na qual esclarecia os

²⁴⁶ Esta afirmação está muito próxima daquela feita pela professora Rosemberg sobre as obras pictóricas de Pedro Américo. Cf. ROSEMBERG, op. cit.

brasileiros de que aquele estudo não trataria de questões específicas sobre o país, uma vez que o seu objetivo era o de explicar como a história e a filosofia consagraram *para a glória do homem e do gênero humano a razão e a liberdade*.

Na Introdução, deixa claro que a criação de leis científicas universais somente pode ser realizada pelo método racional e de observação, fundamentado, por sua vez, na evidência das provas e na experimentação. Desse modo, acrescentava, através de fatos observados na história, é possível afirmar que ciência e liberdade são termos indissociáveis.

No Capítulo I, intitulado “O Método antes do Renascimento”, amparou-se em Humboldt para asseverar que a meta da ciência é a descoberta de leis, portanto *do princípio de unidade que se revela na vida universal da natureza*, e em Schelling para definir a natureza como *a força criadora do universo*. Força ativa e dinâmica, que por seu caráter dialético *gera em seu próprio seio, tudo o que existe, perece e renasce sucessivamente*.

Como vimos em *Considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos*, também aqui emerge a relação íntima e necessária da filosofia com a arte. Porém, desta feita, ao estabelecer a comparação entre o método de reflexão filosófica e o método experimental de observação da natureza, Pedro Américo afirmava que o método artístico é superior ao filosófico pois, segundo ele, muitas das concepções desenvolvidas pelos principais filósofos gregos não foram além da Idade Média. E isso se deveu, segundo ele, sobretudo ao caráter puramente especulativo, abstrato, ou porque muitos desses princípios eram, muitas vezes, fruto de criações imaginárias sem nenhuma base experimental. De modo contundente, ele argumentava que do ideário filosófico grego somente se mantiveram como base do conhecimento humano as concepções adquiridas pelo método de observação. Algo semelhante havia ocorrido no cenário artístico. A perenidade do ideal estético e a qualidade da arte grega podiam ser comprovadas tanto pela admiração que provoca em quem a contempla como, e principalmente, na sua capacidade de servir como fonte permanente de estudos. E prosseguia com a seguinte analogia:

Com efeito, quase na mesma data em que Platão explicava a formação do mundo e a alma do universo, Fídias e seus alunos, conformando-se com as regras do verdadeiro método, observavam o corpo humano e imitavam-lhe a perfeição, com uma segurança magistral e uma ciência sem falhas. Se quisermos reencontrar nossos antigos mestres em anatomia, em fisiognomonía, se desejarmos ter uma idéia justa do que foi o método experimental, entre o maior povo da Antigüidade, estudemos os gregos; época alguma produziu observadores mais profundos. Não nos extasiemos diante das concepções abstratas e brilhantes do pensamento helênico, mas contemplemos esses pedaços de mármore talhados à semelhança dos heróis, atletas e mulheres coroadas em concursos de beleza; e comparemos alguns desses restos da arte antiga com as obras de arte moderna e com a natureza que nós estudamos. Reflitamos nesse fato estranho e espantoso que, desde a descoberta dos admiráveis

monumentos da arte grega, os pintores, os escultores e os anatomistas de todos os países, quase a uma só voz, declaram-nos inimitáveis.²⁴⁷

Policleto e Fídias eram apontados como os verdadeiros ancestrais na metodologia de observação da natureza. Policleto, por submeter ao cálculo as proporções do corpo humano, tiradas sobre incontáveis modelos, e determinar a média, o *cânon*, para todos os casos imagináveis. Fídias, ao plasmar o ideal na arte, através do conhecimento aprofundado das características essenciais da beleza humana. Eis, a seguir, como descrevia os procedimentos adotados por Fídias que, com sua genialidade, soube produzir arte ao realizar a perfeita aliança da natureza com a razão e a imaginação:

a natureza lhe oferecia os materiais sobre os quais sua inteligência devia se exercer, a imaginação os aproximava e tentava novas combinações, a razão os selecionava e a hábil mão os fixava no ouro, na prata, no marfim; a seguir, com suprema segurança, Fídias submetia ao julgamento da multidão a obra esplêndida de seu gênio fortificado pela tríplice aliança da natureza, da imaginação e da razão. Eis porque o ilustre grego não precisava mais imitar um modelo particular, por mais belo que fosse, quando esculpia a estátua de Minerva ou a de Júpiter, e porque Cícero pode dizer que o modelo do grande artista residia no fundo de sua alma e não na natureza.²⁴⁸

Eis, portanto, como de modo simples e direto Pedro Américo se definia esteticamente. Para ele, a natureza servia como modelo na medida em que fornecia elementos materiais reais, a partir dos quais o artista exercitava a sua inteligência imitativa. A razão era responsável por guiar a técnica, o aprendizado prático do domínio formal dos materiais e dos suportes. Já a imaginação, ele a definia como a região das combinações e das aproximações, do limite entre a existência e a imaterialidade. Somente assim, através da perfeita combinação desses três componentes, podem ser realizados os objetos belos e ideais, inexistentes fora do âmbito das artes. Por isso, para ele, arte e beleza formavam uma única coisa, eram sinônimos e estavam necessariamente contidos no mesmo objeto.

Diferentemente do que ocorrera com o Renascimento, que foi tema de acalorados debates literários e acadêmicos na segunda metade do século XIX, a pesquisa sobre a Idade Média era ainda incipiente e carregada de preconceitos.²⁴⁹ Talvez por isso Pedro Américo o descrevesse como um dos períodos mais difíceis de caracterizar com precisão, seja por sua produção intelectual, seja simplesmente por seu gênio. Ele dizia não dispor de nenhum

²⁴⁷ Ibidem, pp. 23-24.

²⁴⁸ Ibidem, pp. 25-26. Grifos da autora.

²⁴⁹ Não nos esqueçamos de que as pesquisas mais significativas e esclarecedoras sobre a Idade Média foram feitas a partir dos anos 30 do século XX, desencadeadas sobretudo pelos chamados medievalistas da Escola dos Annales.

argumento em favor da cultura medieval, nem mesmo a arte gótica.²⁵⁰ Ante as várias tentativas de *romper as barreiras do tempo, sacudir o jugo da tradição, afrontar o peso da autoridade dos velhos textos, esforços inúteis para a perplexidade e incerteza dos sábios*, caberá a arte, mais uma vez, *preparar o advento de uma nova ordem das coisas*.

O surpreendente, nesta altura do texto, não é o empenho de Pedro Américo em explicar as mudanças estéticas que se vão processando, mas a ênfase de que tal mudança ocorreu justamente no *locus* gerador e disseminador da cultura medieval. Ele captava a dinâmica interna, dialética, presente nos sistemas sociais. Por isso explicava que o nascimento, o desenvolvimento e o apogeu da nova era, da nova educação fundamentada no espírito de liberdade, teve como palco o interior dos conventos, já que foi sob as abóbadas dos claustros *que a pintura moderna tentou pela primeira vez, e com a mão incerta de Cimabue e Giotto, traçar aqueles quadros místicos de uma beleza pudica, que século e meio depois, inspirarão o mais brilhante gênio da nova Itália*²⁵¹ – eis, portanto, o modo como entendia a origem da segunda grande revolução da história das sociedades, o nascimento do Renascimento italiano e fiorentino.

E para essa revolução tão abrangente bastou *uma simples mudança introduzida na forma geral do edifício*. O autor dessa façanha foi o espírito eminentemente observador de Filippo Brunelleschi (Firenze, 1377-1446), autor da cúpula da Igreja Santa Maria del Fiore, *a obra do heroísmo e da arte, do gênio e do martírio*, fruto de sua espantosa universalidade, *porque nenhum detalhe de sua arte lhe era alheio*. Por isso, pensava Pedro Américo, a exemplo do que acontecera na Antigüidade Clássica, *a razão, a arte e a observação* serão nos tempos modernos os termos fundantes do Renascimento.²⁵² Se, como dizia ele, quando “matou o gótico”, Brunelleschi *descortinou o futuro*, seguramente coube a um outro toscano antecipá-lo.

Talvez ninguém tenha encarnado melhor a noção de universalidade, que tanto fazia Pedro Américo recordar dos artistas gregos, como Leonardo da Vinci, não por acaso, uma das personagens que mais admirava e a quem chamava de *o colosso que mexeu no berço da “Criação da Liberdade Intelectual”*, justamente o tema do segundo capítulo da tese. Eis um pouco do que pensava Pedro Américo sobre um dos principais precursores do método científico moderno, Leonardo:

²⁵⁰ Ibidem, pp. 28-29.

²⁵¹ Ibidem, 05/10/1864.

²⁵² Ibidem, p. 34.

Anatomista, químico, músico, geólogo, matemático, improvisador, poeta, engenheiro, físico, ao descobrir a máquina a vapor, o morteiro, o termômetro, o barômetro, ao preceder Cuvier na ciência dos fósseis, Geoffroy Saint-Hilaire na teoria da unidade, ele se recorda de que é pintor e quer aplicar à arte humana o desenho do criador na unidade da organização.

Amante da natureza, ele quer falar com ela e, animado por suas perfeições físicas, sua graça e seu espírito, vai a ela diretamente e pergunta-lhe os segredos. [...] ele prefere seguir as regras da observação; e já célebre por seu talento de imitador tanto como pela universalidade de seu gênio, está tão ávido de impressões profundas, de verdades novas que anos inteiros mal são suficientes para ele estudar a fundo uma simples figura humana.²⁵³

Não obstante definir o Renascimento italiano como um dos períodos mais fecundos do gênio humano, único comparável ao classicismo grego, identificava nele, porém um *prosaísmo material violento e brutal, com a preponderância decisiva dos tiranos, dos burgueses enriquecidos, dos bandos mercenários*. Acrescente-se a isto, o fato dele reconhecer aquele como um tempo em que o *ouro era a ciência positiva e a letra de câmbio, sua literatura*, e cuja principal contradição residia exatamente no fato de os fiorentinos virem anuladas na política, nas ciências e na religião a liberdade intelectual fundada pelos artistas. Sim, porque nesta passagem, Pedro Américo argumentava, amparado em fatos históricos, que a revolução cultural fomentada pela arte foi possível, em virtude de a linguagem artística ser, muitas vezes, incompreensível aos poderosos de plantão.

Em geral os ignorantes e as pessoas naturalmente distraídas não percebem os laços profundos, íntimos que possuem entre si as liberdades diversas do espírito humano; por isso os tiranos, que tinham fechado a porta à ciência, perseguindo Roger Bacon e Arnauld Villeneuve, vigiavam pouco os artistas. Não sentiam a influência que a arte podia exercer sobre a liberação das ciências. Os quadros de Leonardo passaram, pois, impunemente. Eram tidos como diversões excelentes para os olhos dos duques e dos reis. Entretanto, como eram perigosos! “Olhem o jovem Baco no meio dessa paisagem dos primeiros dias. Que silêncio! Que curiosidade! Ele espreita na solidão o primeiro germe das coisas, o murmúrio da natureza nascente... A mesma curiosidade do bem e do mal em seu São João precursor: um olhar ofuscante que é o próprio condutor da luz e que ri da escuridão dos tempos e das coisas; a avidez infinita do espírito novo que busca a ciência e exclama: *Eu a descobri!*”²⁵⁴

Segundo ele, a história de vida de Leonardo já era a testemunha inequívoca de que os verdadeiros precursores do método racional e experimental aplicado às ciências da natureza são fruto das pesquisas desenvolvidas pelos artistas fundadores do Renascimento. A eles devemos as noções originais de liberdade individual e de progresso humano, tão essenciais ao espírito moderno. Além de Leonardo, havia também Michelangelo, a quem chamava de *o herói do século XVI*, e de quem ressaltava a força da arte, o republicanismo e, claro, o método

²⁵³ Ibidem, pp. 35-37.

²⁵⁴ Ibidem, p. 37. Apud Quinet, *Rév. D'Italie*. Grifos do autor.

de estudo, já que o Renascimento tinha sido pródigo em personalidades grandiosas e singulares.

Nada surpreende que Michelangelo tivesse a vontade de um juiz e que sua obra fosse, para seu tempo, o maior código dos direitos do homem. Não usando espada nessa época de dinheiro, o grande italiano, que tem o nome do anjo da justiça, tomou do cinzel para praticar no mármore, que devia ficar para a posteridade, a censura do seu tempo, censura muito mais duradoura do que a espada de Brancaleone, pois ela ia atravessar os séculos, conquanto não fosse compreendida por aqueles mesmos que ela condenava.

Nascido para amar e ser amado, o coração generoso ficou só durante toda a vida, só podendo se entender com o mármore, de que ele transformou a imobilidade em movimento e a frieza em fogo. Alma profundamente republicana, serve a quatorze soberanos, em época de despotismo; caráter impetuoso e revolucionário, procura a fórmula de uma reforma moral, cultivando as artes da paz. Alma sempre maior que sua época e sempre se aperfeiçoando pela contemplação de um ideal que nenhum século compreendera até então. Soberanamente criadora e fecunda, ela quis passar dez anos diante da morte, dissecando e copiando o corpo humano para nos ensinar, por seu exemplo, que as criações na ciência e na arte só são duráveis sob condição de respeitar a observação e que esta deve ser longa, paciente, mesmo quando se é um Michelangelo.²⁵⁵

Lutando contra seu século, ao qual tirou o direito de herdar dos séculos anteriores, Michelangelo, caráter profundo e viril, restabeleceu, entre os modernos, a antiga liberdade dos artistas gregos que, como Fídias, chegavam a modificar as formas simbólicas que uma longa série de tradições tinha atribuído às divindades. Mas o mestre da arte fiorentina não se limitou à liberdade de pensamento, ele restabeleceu o homem em toda a franqueza de sua nudez primitiva transformada no símbolo da miséria e da vergonha. Muito mais, divinizou-a, essa nudez corporal, colocando-a ousadamente no altar, ali onde doravante deverão se celebrar as mais sérias, as mais austeras solenidades do drama religioso. Assim, de uma só vez, quebrou a intolerância e a tradição, esse dois grilhões da humanidade. Era, está-se vendo, opor o homem à autoridade, à tirania, a liberdade.²⁵⁶

Nesta passagem, chamava novamente a atenção sobre o poder revolucionário da arte, quando fazia referência aos afrescos *O Juízo Final* e os do teto da Capela Sistina, de autoria de Michelangelo. Aquela profusão de movimentos e de sentimentos de alegria e de dor, a própria nudez revelada das figuras num local em que a nudez é intolerada, realmente dizem muita da especificidade da linguagem artística e da genialidade de seu autor.

Mas, além de Leonardo e Michelangelo, um outro artista renascentista a quem Pedro Américo sempre dedicou especial atenção foi Rafael, que, com suas “virgens”, *se lança ousadamente para o futuro, cheio da esperança de que sua luz e sua beleza triunfarão diante do tribunal da razão. É a onipotência do espírito expressada através da beleza da imagem feminina, o primeiro aspecto da obra a chamar a sua atenção.*²⁵⁷ O segundo, tão importante quanto o primeiro, residia na estratégia de que Rafael lançou mão para representar a temática da harmonia – tão cara aos humanistas renascentistas. Com Rafael a harmonia foi simbolizada

²⁵⁵ Ibidem, pp. 40-41. Grifos da autora.

²⁵⁶ Ibidem, pp. 42-43. Grifos da autora.

²⁵⁷ Note-se que com Rafael Maria, a mãe de Jesus, assume uma imagem dotada de beleza humana. No limite, podemos admitir que a partir dele a beleza feminina deixou de ser somente fonte de pecado.

pela convivência entre diferentes, entre católicos e pagãos.²⁵⁸ Esse é, de fato, um aspecto que denota a genialidade e a capacidade de síntese de Rafael, sobretudo, levando-se em conta as guerras de conquistas territoriais e espirituais de que o mundo era (é) palco chegaremos à conclusão, guiados por Pedro Américo, de que havia uma atitude realmente revolucionária provocada pela arte que excedia a própria arte, quando neste afresco o genial artista proclama a paz entre os povos e entre as religiões. O fundamental a observar, é que nessa revolução a arte proclama a escola como espaço democrático, leigo, no interior do qual todos os saberes estavam presentes porque fazem parte indistintamente do grande mosaico de conhecimentos imprescindíveis para que o homem estudasse melhor a natureza e a si próprio. E como a linguagem do período é essencialmente simbólica, toda essa revolução foi patrocinada e tem como palco o Vaticano!

Rafael, gênio abundante, mas simpático e fácil, restabelecerá a mulher, essa imagem completa da natureza, em todo o esplendor de sua beleza física, beleza tantas vezes contestada, obscurecida, excomungada durante séculos de ascetismo.

Rafael é, no verdadeiro sentido, o pintor que Leonardo chamava de *universal*. Os filósofos sob o pórtico de Atenas; em frente, a disputa dos doutores da Igreja e o dogma que brota da hóstia. Essa consagração de todos os tempos, de todas as sociedades no fundo do santuário, é a cidade de Deus mais vasta, mais tolerante que a de Santo Agostinho; é a história mais universal que a de Bossuet que, muitas vezes, a comprime em sua alma de padre; é o espetáculo livre da vida divina no tempo, o devir fecundo da eternidade sobre as muralhas do Vaticano.

A aliança do gênio grego com o gênio latino, buscada inutilmente pelo papa Eugênio e o concílio de Florença, só Rafael poderá implementá-la. Mais vasto que o dos Padres, seu catolicismo abrange o paganismo, que ele introduz na casa de São Pedro. Sua ortodoxia é tudo o que é belo. Sinto, em Fídias, a simplicidade de um belo canto uníssono; em Rafael, o acordo das religiões diversas, de mundos diversos. Não lhe vem a idéia de que essa obra era uma verdadeira revolução; daí nasce essa placidez no tumulto, essa segurança no triunfo que cerca em toda parte as produções de arte.²⁵⁹

O que ele chamava a atenção, é que a arte representou, naquele momento de intolerância, como em outros da história da humanidade, um espaço possível de exercício da liberdade, a mesma liberdade que, segundo ele, fundaria a ciência moderna. Vejamos como ele explicava essa operação onde a arte aparece como precursora da liberdade da ciência.

Mas, dirão, o que há em tudo isso de comum com a ciência? Há pelo menos isto: que a arte, incompreendida pela autoridade, pôde fundar, sob os próprios olhos desta, o espírito de liberdade sem o qual o progresso da ciência seria impossível; que alguns grandes homens mostraram por seu exemplo que, mesmo na arte, em que a imaginação é livre, nenhuma obra durável pode ser realizada, contrariando a observação; que o tipo humano, independentemente de qualquer nacionalidade, achasse fixado no mármore e reabilitado em sua beleza física e em sua expressão moral; que a Idade Média, sem mais razão de ser na arte, deve abdicar em favor do espírito moderno; que tais revoluções

²⁵⁸ No caso da temática da harmonia, a obra emblemática de Rafael e do próprio Renascimento é *A Escola de Atenas*, 1510-1511, Stanza della Segnatura, Palácio Vaticano. Afresco em que retrata um grupo de filósofos ao redor de Platão e Aristóteles. É a Grécia pagã, com seus pensadores, que está no centro do catolicismo!

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 44. Grifos da autora.

podem, enfim, acontecer sem nenhuma gota de sangue nem sombra de violência. Grandes e nobres lições que os historiadores têm o hábito de esquecer, mesmo que elas tenham mudado radicalmente a face do mundo.²⁶⁰

Neste ponto, Pedro Américo nos conduz ao universo propriamente artístico ao explicar que na arte não há, como somos levados a crer num primeiro momento, separação entre o processo e a obra. A ênfase remete para a complexidade da elaboração da obra de arte. Não haveria, segundo ele, uma separação formal entre a concepção e o objeto pronto, entre a fase de preparação e a de conclusão propriamente dita. Para ele, o objeto artístico é um todo, cuja complexidade está presente desde o momento da concepção até a sua realização. Por isso, somente o artista, dotado de genialidade é capaz de criar obras de arte.

Como, para Pedro Américo, processo e resultado são igualmente revolucionários, os procedimentos metodológicos das pesquisas levadas a efeito para a elaboração dos objetos artísticos eram, também eles, revolucionários e contribuíram direta e inequivocamente para o progresso científico. Segundo ainda os argumentos aqui expostos, a dimensão revolucionária da arte era difícil de ser percebida pelas autoridades devido, principalmente, a atitude de negligência dispensada a esses objetos. Reduzidos, muitas vezes, exclusivamente ao seu valor pecuniário, não espertavam o interesse dos administradores, normalmente envolvidos com questões “mais sérias”, como as iniciativas guerreiras, a produção e a compra de armamentos bélicos.²⁶¹ Evocando a harmonia, a própria sutileza da linguagem artística dos renascentistas, acentuava ele, propugnava uma revolução pacífica, harmônica, provocava mudanças estruturais, sem que, no entanto, fosse necessário derramar uma única gota de sangue.

Concluída a revolução renascentista, proclamada finalmente a independência dos saberes, Pedro Américo dedicará todo o Capítulo III, a “Criação do Método Científico”. Neste capítulo, ele afirmava que a emancipação da arte e da ciência realizada pelos renascentistas teria favorecido o fim do conflito entre fé e razão. O argumento principal é o de que a contenda havia perdido força desde quando a *fé teológica* deixou de arbitrar os litígios científicos e seu lugar foi ocupado pelos proclamadores da *fé científica*, pelos defensores da razão, pelos cientistas. Doravante, a razão, com seu poder soberano, com sua força e infalibilidade, passaria a representar a autoridade legítima, contra a qual o homem não podia

²⁶⁰ Ibidem, p. 45.

²⁶¹ Vale a pena conhecer o dramático envolvimento de Leonardo da Vinci, quando trabalhava na corte de Cesare Borgia em Imola, que, junto com Niccolò Maquiavel, embaixador de Firenze, desenvolveram um projeto, de autoria de Leonardo, de construir um sistema de canais para tornar o rio Arno navegável até o mar. Maquiavel pretendia, além disso, desviar o rio e cortar a principal fonte de abastecimento de água de Pisa, a grande rival de Firenze na primeira década do século XVI. Cf. MASTER, Roger. *Da Vinci e Maquiavel: um sonho renascentista de como o curso de um rio mudaria o destino de Florença*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

combater sem se contradizer como sábio, nem rejeitar sem se anular como ser moral. Com esse processo, em que artistas e cientistas passaram a trilhar caminhos diferentes, ficava determinada a irreversível separação do fazer artístico da produção científica. E essa ruptura da arte com a ciência, teria ocorrido da seguinte forma:

O momento ao qual nos transportam naturalmente as conseqüências revolucionárias das verdades profundas de Copérnico é muito mais trágico do que aquele em que Brunelleschi ousou refutar a tradição, erigindo contra a ciência dos franco-maçons e contra os hábitos inveterados, a igreja de Santa Maria del Fiore e com ela uma barreira intransponível para a arte gótica, entre os séculos XV e XVI. Um espírito como Michelangelo teria inevitavelmente despertado contra ele todas as autoridades supostamente imutáveis, abaladas pelo temor da queda de sua fama de conhecimento, não se tivessem encontrado circunstâncias especiais para desenvolver nele as faculdades estéticas. A arte, numa palavra, tendo atingido sua missão, não tem mais motivo para absorver exclusivamente os gênios de primeira ordem. Mas, por outro lado, vimos que, sob as formas emblemáticas da beleza, o espírito de independência cumpriria uma revolução completa, que deveria produzir o seu 89, como a que estava contida em Voltaire e Rousseau. Felizmente, o alcance dessa revolução escapou àqueles que poderiam tê-la sufocado a tempo, se tivessem previsto suas conseqüências, em outros termos, se tivessem visto que tolerar a liberdade dos artistas e uma insurreição na arte era deixar uma brecha irreparável no muro, elevado com tanto cuidado, contra todas as liberdades.

Eis então chegado o momento de uma grande crise para a Itália, momento terrível em que a atividade estética do Renascimento deve se transformar, substituindo suas formas simbólicas pelas da ciência, firmes e determinadas. Mas, não haveria um risco para aqueles que tentassem essa transformação? O artista pode falar uma língua figurada e disfarçar sua ironia sob a harmonia da cor e o ritmo da linha. Eminentemente prosador, ao contrário, o sábio não tem e não deve ter essa maliciosas reticências: seus quadros são as leis da natureza; sua linguagem, destinada a todos, compõe-se de fatos e cada fato é uma demonstração da verdade. Quem seria audacioso o bastante para traduzir em língua vulgar, desvelar, precisar e expor, com todas as luzes da demonstração científica, o saber universal de um Leonardo da Vinci, a insuperável veemência de um Michelangelo, as sublimes ambições, enfim, que incitavam o coração e a razão dos povos contra os estorvos da tradição e o apego obstinado ao espírito da rotina? Galileu na Itália e, depois dele, Bacon na Inglaterra e Descartes na França.²⁶²

A constatação histórica do processo não é feita com lamentações, nem tampouco com o desmerecimento da atividade científica, pelo fato desta se valer exclusivamente da razão dispensando o concurso da estética. O aproveitamento dos ensinamentos que a arte legou para o desenvolvimento da ciência, o nosso artista-filósofo o via como natural, ou mesmo inevitável. Caberia a cada um, artistas e cientistas, nos seus campos respectivos de ação, dar continuidade a caminhada. O improvável, e no caso de Pedro Américo podemos afirmar que impensável, era a arte renunciar à beleza, uma vez que ambas, para ele, tinham significados equivalentes, como vimos acima.

A discussão sobre a separação dos campos de conhecimento, sobretudo das que envolviam a arte e a ciência, levava a que cada uma delas firmasse seus postulados amparada numa pretensa neutralidade e autonomia. A temática da independência das ciências em

²⁶² Ibidem, pp. 52-54. Grifos da autora.

relação a religião, que Pedro Américo tratou em sua tese, era assunto discutido com grande frequência pela intelectualidade européia.²⁶³

Para que tenhamos uma idéia do interesse que a temática despertava, vejamos o que diz Giovanni Landucci,²⁶⁴ ao analisar os textos didáticos e científicos sobre a escola e/ou a ela destinados, publicados em Firenze na segunda metade do século XIX. Neste estudo, Landucci afirma que a maioria dos intelectuais católicos italianos insistia na autonomia da ciência em relação a teologia (cujo objetivo era encontrar a *ordem* na natureza). Segundo ele, haveria na Toscana uma espécie de tradição “experimental”, aceita, defendida e aplicada por todos os cientistas, da qual muito provavelmente Pedro Américo era adepto. Aliás, entre outras coisas, o método experimental vinha dando resultados excelentes seja do ponto de vista do ampliação dos conhecimentos, seja no plano prático quanto no teórico. Baseada diretamente em Galileu, na primeira metade do oitocentos, teve como intérpretes tanto os cientistas da região como, por exemplo, Maurizio Bufalini, Francesco Puccinotti,²⁶⁵ Carlo Matteucci,²⁶⁶ Paolo Savi, Filippo Parlatore,²⁶⁷ quanto outros que lá se reuniam vindos de várias partes do país. Eram todos homens de grande prestígio e com importantes relações internacionais, que ao tomar partido pela autonomia científica, colocavam-se além do materialismo e do espiritualismo. E isto, afirmava Landucci reforçando a opinião de Villari,²⁶⁸ não significava neutralidade científica, pelo contrário. Bufalini, Savi, Parlatore eram crentes e se esforçavam para demonstrar a existência de Deus ora falando dos fenômenos vitais, ora da origem do universo. Além disso, acrescenta, nenhuma das revistas ou manuais científicos da época apresentavam argumentos favoráveis ou contrários aos dogmas do cristianismo. Quando muito, diziam que tais argumentos não eram de sua competência, pois no limite, os cientistas não deviam se ocupar nem mesmo dos “sistemas”, mas somente dos “fatos”, das “leis” e das “teorias”.²⁶⁹

²⁶³ Sobre o debate entre ciência e religião na Europa, ler: LANDUCCI, Giovanni. *L'Occhio e la mente: scienze e filosofia nell'Italia del secondo ottocento*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987; PORCIANI, Iliaria (org.). *Editori a Firenze nel secondo ottocento*. Atti del Convegno (13-15 novembre 1981) Gabinetto Scientifico Letterario di G. P. Vieusseux. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1983; MANGONI, Luisa. *Una crisi fine secolo: la cultura italiana e la Francia fra otto e novecento*. Torino: Einaudi, 1985.

²⁶⁴ Landucci, Giovanni. “Scienza, religione ed editoria scolastica” in Porciani, Iliaria, op. cit. pp. 183-229.

²⁶⁵ Maurizio Bufalini e Francesco Puccinotti, “reformaram” a medicina classificando doenças, encontrando novas terapias e lutando contra o cólera.

²⁶⁶ Carlo Matteucci, colocou em funcionamento o motor de explosão.

²⁶⁷ Paolo Savi e Filippo Parlatore, classificaram animais, fósseis e plantas.

²⁶⁸ O estudo mencionado por Landucci é, segundo ele, o mais lúcido disgnóstico do que se pensava sobre escola, programas e sistemas escolares, concepções pedagógicas e religião já realizado na e sobre a Itália do século XIX. Cf. VILLARI, P. *Le lettere meridionale e altri scritti sulla questione sociale in Italia*. Firenze: Le Monnier, 1878.

²⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p. 206-207.

Herdeiro dessa dupla tradição (do método experimental e da autonomia das ciências em relação a religião), Pedro Américo entendia que, uma vez que as instituições religiosas tinham um compromisso com o dogma, somente das instituições leigas se poderia esperar que atuassem como produtoras e divulgadoras de conhecimentos científicos, portanto de conhecimentos “descomprometidos”, dado que a ciência era antidogmática. Por isso, as universidades leigas seriam os espaços educacionais verdadeiramente democráticos, pensava ele, onde naturalmente seriam postos em prática o método “experimental” (indutivo, ou, como definia Puccinotti, analítico). Constatemos, então, como o pensamento de Pedro Américo estava em dia com as reflexões mais atualizada da Europa de sua época.

É, portanto, sem razão que se ataca ainda hoje a neutralidade da ciência em nome da religião ou da Bíblia e o ensino livre em nome da fé. A religião aspira a preparar os homens para a vida futura, a ciência os prepara para a vida presente. A Bíblia ensina dogmas que nem a experiência nem a razão poderiam demonstrar; a física ensina o que é mensurável, no espaço e no tempo, ou então o que a razão descobre como certo numa série de fenômenos. A teologia não admite a discussão e impõe-se à consciência com uma autoridade soberana; a ciência, ao contrário, supõe o livre exame e a plena liberdade de julgamento. A Igreja exige, para fundar a paz universal, a submissão absoluta de todas as consciências às decisões dos concílios; contrariamente para a ciência, a verdadeira unanimidade é a que faz nascer a evidência: essa unanimidade reinará sempre entre os homens que, em toda a independência de sua razão e, após um exame refletido, entram em acordo sobre os mesmos pontos. As autoridades eclesiásticas podem indagar as conseqüências de uma verdade e, em seguida, proibí-lhe o ensino em suas escolas; as universidades leigas, ao contrário, devem ensinar sem reserva a solução científica de um problema qualquer, mesmo quando essa solução parece se opor a nossas crenças mais caras.²⁷⁰

No que se refere à história das ciências, Pedro Américo resume essa evolução, a exemplo do que fez com o Renascimento italiano ao escolher Leonardo, Michelangelo e Rafael, também através de três principais personalidades e seus respectivos feitos. Copérnico, com a descoberta do sistema solar; Kepler, e suas admiráveis leis do cálculo e da dedução; e, finalmente, Galileu, a figura mais emblemática da ciência moderna, com suas importantes leis sobre a queda dos corpos e do sistema completo dos planetas secundários.²⁷¹

Fiel seguidor do método experimental para o estabelecimento da verdade e, portanto, da certeza científica, Pedro Américo tratará no capítulo IV da cientificidade dos postulados do materialismo, e discutirá algumas de suas inconsistências. Inicialmente, ele contestava com veemência a idéia dos condicionantes sociais determinando a conduta humana.²⁷² Para ele, o

²⁷⁰ AMÉRICO, op., cit., p. 133. Grifos da autora.

²⁷¹ Ibidem, p. 77.

²⁷² É interessante considerar a análise do comportamento humano feita pelo professor Giovanni Levi, quando observa a existência de uma relativa liberdade, além das limitações dos sistemas normativos e opressivos, onde o comportamento e as ações dos agentes sociais são vistas como resultado de conflitos, de negociações, manipulações, que, em última instância dependem das escolhas e decisões individuais. Cf. LEVI, G. “Sobre a

axioma dos materialistas deixava de considerar a individualidade, *a vontade livre* ou o *livre arbítrio*. Entretanto, ele admitia que fisicamente os homens estavam submetidos às leis da matéria, mas a inteligência e a consciência de sua própria existência, a sua capacidade de interpretar e julgar os fenômenos naturais e sociais, de enfrentar e resolver problemas se utilizando da *operação consciente da razão*, conferia ao homem uma possibilidade de optar segundo o seu desejo, e, portanto, de exercer a liberdade de escolha. Essa questão, para além da constatação da liberdade individual, tinha a ver com a falta de evidências ou de certezas científicas a respeito do tema dos condicionamentos sociais.

Jamais a boa lógica autorizou quem quer que fosse a fundar um silogismo regular ou qualquer outro raciocínio sobre fatos duvidosos, para daí tirar conclusões científicas. Que os filósofos tenham muitas vezes raciocinado mal, isso não deixa dúvidas, ainda mais porque a lógica é suscetível de progressos como todas as outras ciências; mas, concluir desse fato histórico pela supressão necessária da mais poderosa operação do pensamento, é fazer um raciocínio tão ruim quanto o que levasse a abandonar o método experimental, com o pretexto de que durante vários séculos, as experiências dos alquimistas nada produziram. Se a filosofia natural de Aristóteles, na Idade Média, permaneceu estéril, apesar de sua sede de raciocínio, foi porque, de um lado, ela encontrava o dogma indiscutível e juntava-se a ele e, de outro, ela seguia, sobre qualquer assunto, as decisões do “mestre”, não se permitindo examiná-las por ela mesma nem rejeitá-las, se necessário.

Julgar princípios por seu grau de evidência e, na falta desta, pela verificação experimental de suas conseqüências, esse é o método constante de Galileu e o fundamento sólido da ciência moderna.²⁷³

Na Conclusão, Pedro Américo revisou todas as afirmações defendidas ao longo do texto sobre os fatos decisivos que levaram ao desenvolvimento do método científico. Inicialmente, demonstrando que enquanto os filósofos aplicavam de forma equivocada e tirânica o método silogístico e dedutivo para o estudo do mundo sensível, os artistas gregos, por sua vez, obtinham resultados mais positivos e duradouros com a utilização do método racional e experimental. Em seguida, alertando para o fato de que, apesar dos significativos resultados advindos do método experimental, ele somente deveria ser aplicado às ciências da natureza. Acrescentava, ainda, que a revolução intelectual realizada por alguns dos grandes gênios dos séculos XV e XVI foi feita sem violência. De que a liberdade intelectual, um dos resultados dessa revolução levada a efeito pelos fundadores do Renascimento italiano, é a precursora da ciência moderna. De que a ciência deve ser livre das opiniões individuais, políticas e religiosas.

Buscar a verdade independentemente de toda influência estranha ao método e expor sinceramente o resultado da pesquisa, seja qual for, eis o que constitui, ao mesmo tempo, *a liberdade no estudo da*

micro-história” in BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. S. Paulo: UNESP, 1992, pp. 135-136.

²⁷³ Ibidem, pp. 102-103.

natureza e o livre ensino das ciências naturais. Purificado de toda violência e desembaraçado de todo interesse de partido, esse ensino não supõe absolutamente que a ciência deva se colocar a serviço, seja do ateísmo, seja de um sistema religioso qualquer. Adotando o método experimental, como sendo ao mesmo tempo o mais seguro e o mais fértil para o estudo dos fenômenos, ele não se arroga o direito de impor esse método às ciências que têm outro objeto. Sincero, lúcido e jamais agressivo, ele confere a maior imparcialidade à exposição do verdadeiro, a circunspeção mais completa na apreciação do bem e a franqueza mais generosa na admiração do belo.²⁷⁴

Para finalizar, transcrevemos uma passagem em que Pedro Américo fez uma crítica ao ensino público da época. É importante ter claro que ele escrevia para um público europeu, como bem advertiu aos seus compatriotas na apresentação da tese.

Quando a educação liberal, ao ultrapassar os estreitos limites que lhes são reservados atualmente, tiver substituído, no ensino público, a história das glórias militares pela história do estabelecimento da verdade, a arte e a ciência deixarão, então, de ser consideradas duas funções essencialmente hostis da atividade social; nesse momento, estudar-se-á a história desses homens de pensamento rápido, de razão sadia e prática que, em todos os tempos, honraram o trabalho material que Roma e a Idade Média nos ensinaram a desdenhar. Só então, as novas gerações, impacientes do trabalho, contemplarão, reconhecidas, a obra de nossos verdadeiros precursores nessa arte de experiência e observação que nos fortifica contra o erro e da qual elas herdarão os resultados gloriosos.²⁷⁵

²⁷⁴ Ibidem, 134.

²⁷⁵ Ibidem, p. 26. Grifos da autora.

CAPÍTULO V

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO: OS DISCURSOS PARLAMENTARES

I – Os Discursos Parlamentares:²⁷⁶ educação como investimento

Pedro Américo foi eleito deputado federal pelo seu estado, a então Paraíba do Norte, e assumiu o cargo em janeiro de 1892. No dia 06 de julho daquele mesmo ano, subiu pela primeira vez a tribuna da Câmara Federal e fez o seu primeiro discurso. É um discurso longo, no qual discorre sobre vários temas. Todavia, é possível estabelecer entre esses variados temas um o traço comum: o agora parlamentar continuava a ressaltar a lentidão e a indiferença do Congresso Nacional em matéria que lhe era própria: a defesa do direito da maioria população brasileira.

Primeiramente, ao falar dos artifícios de que se utilizavam os deputados para postergar uma decisão sobre problemas urgentes para o povo, ele fazia uma comparação entre o congresso do período imperial e o congresso republicano e terminava por concluir que tanto um quanto o outro dispensava tratamento indigno para com as reais necessidades dos brasileiros. Neste breve excerto é possível observar a sutileza de sua ironia quando apontava a similaridade retórica de republicanos e de monarquistas, pois, segundo ele, apesar das promessas, a mudança do regime não havia alterado a estrutura de funcionamento do país nem diminuído as desigualdades sociais.

Sr. presidente, nos tempos da monarquia, quando o povo sofria o suplício da sede, e os poderes competentes se sentiam impotentes para providenciar, era costume nomear-se uma comissão *para estudar o assunto*.

Ora, essa comissão, ordinariamente composta de homens muito competentes, longe de apresentar em poucos dias o seu parecer acerca do objeto, rodeava-se ao contrário de tal obscuridade e silêncio, que

²⁷⁶ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. “Discursos Parlamentares”. In: *Anais da Câmara Federal*. Brasília: Editora da Câmara Federal, 1980.

o povo dizia facetamente que ela andava montada em cágados à procura de mananciais pelas nossas montanhas. Ficavam as coisas nesse estado até que algum aguaceiro viesse revolver o problema.

Hoje o método para eternizar as questões mais urgentes é diferente, mas, porventura, igualmente engenhoso: comete-se o trabalho à comissão de eruditos e oradores, os quais, em vez de treparem em cágados, montam em pégasos ardidos e velozes, e lá partem para os países estrangeiros. Vão diretamente à Inglaterra, país tão diferente do nosso, vão a Suíça, aos Estados Unidos, ao Rio da Prata, e algumas vezes à França, de onde voltam tão iluminados, que de veras ilustram grande números de projetos e intenções.

Eis, Sr. presidente, a que monta a utilidade da erudição nestes debates.

Mas não é somente no costume de citar o que se passa ou que se passou nos países estrangeiros que residem as rêmoras fatais: há aí coisa pior, que são dois eternos inimigos do nosso país, e vêm a ser a retórica e a política.

Mas não me refiro somente à retórica, falo também da eloquência, talento que prezo e admiro, mas que jamais produziu obra durável entre nós. Observarei mesmo que não é nos países onde existem homens mais eloqüentes que se encontram os melhores estadistas.

Entretanto, a retórica é como o ácido carbônico: não mata, porém, pode ocasionar a morte, porque não alimenta; ao passo que o fanatismo político se pode comparar ao óxido de carbono, que é deletério, podendo desagregar e destruir ainda mais os robustos organismos.²⁷⁷

A desilusão quanto ao interesse dos políticos em favorecer as populações marginalizadas é patente. Como vimos anteriormente, também não nutria esperanças em relação ao modelo econômico. A saída possível, concluía Pedro Américo, era o combate à ignorância através a educação. A população brasileira tinha o direito de conhecer a própria história, única forma de *evitarmos o que se está ainda hoje reproduzindo sob um regime que se inculca da ordem e da liberdade*, mas que não altera o fundamental: a estrutura de privilégios e de exclusão social. Como se vê, a memória não é aqui evocada de modo saudosista, numa atitude hipócrita de valorização do passado, muito pelo contrário. Revisitar o passado significava instrumentalizar os brasileiros para viver o presente dignamente e os capacitar para construir um futuro de prosperidade. Neste discurso, ele advogava, bem ao gosto do ideário da autogestão, a autonomia do povo, a superação do estado de exploração e barbárie cujas origens remontavam ao passado colonial e escravista, e o direito deste povo em determinar o seu futuro, de caminhar rumo ao progresso. E o ponto de partida estava justamente no conhecimento da nossa história, das escolhas feitas.²⁷⁸ Por isto, numa certa altura, afirmava ele que:

²⁷⁷ Ibidem, sessão do dia 06/07/1892, pp. 115-116.

²⁷⁸ Essa discussão sobre o “atraso” brasileiro é ainda hoje tema de acaloradas disputas historiográficas. Uma visão bastante inovadora, e da qual possivelmente Pedro Américo compartilharia, é a que a história da sociedade brasileiro não foi exclusivamente determinada pela lógica econômica dos países colonizadores. Segundo o professor João Fragoso, os rumos tomados pelo Brasil, desde pelo menos o século XIX, dependeram fundamentalmente das escolhas feitas pelas elites locais. Cf. FRAGOSO, João Luis. *Homens de grossa aventura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, e ____ e FIORENTINO, Manolo. *O arcaísmo como projeto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

É, pois, na história do nosso país e não na interrogação das leis abstratas dos outros que devemos procurar as lições e conselhos, para aprendermos a detestar as causas do nosso atual atraso. É dessa história, que desliza naturalmente a condenação do fanatismo político que nos corrói e imobiliza, a ponto de parecermos estar ainda vivendo em pleno começo do século.²⁷⁹

As referências em relação aos problemas de instabilidade política, da desordem social em que se encontrava a maioria dos Estados brasileiros, a sugestão era a de que se elaborasse com a máxima urgência um projeto de paz para a Nação. Mas ao mesmo tempo, chamava a atenção para a incompetência e a imaturidade dos partidos políticos para resolver essas questões. Além do que, informava ele, os partidos políticos no Brasil, independentemente de estarem apoiando ou se opondo ao governo, efetivamente se empenhavam mais em conquistar poder e/ou cargos públicos, do que em elaborar projetos visando o bem estar da população, como seria de se esperar. *A política completava, é um jogo em que alguns ganham às vezes, mas no qual quem perde sempre é o povo. Portanto, o nosso dever é fazermos com que ele, acaso pela primeira vez, perca o menos possível.*²⁸⁰

A transcrição do próximo texto se deve a imagem plena de simbolismos com que Pedro Américo representa o funcionamento da recém-criada República brasileira e, particularmente, do congresso nacional neste início de República. O professor parece ter percebido, desde os primeiros momentos, que a mudança do regime se mostrava insuficiente para alterar as estruturas sociais, econômicas e até mesmo política do país. A impressão que fica, após a leitura de seu discurso, é a da incapacidade dos republicanos de apresentar um programa exequível de construção nacional. Por todos os lados o que se via eram a discórdia entre os grupos que compunham a base aliada e a evidente falta de ação do governo para coibir os excessos ou alterar a correlação de forças existente desde a “descoberta”. Neste sentido, a máxima de Tomasi di Lampedusa, segundo a qual, *se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*,²⁸¹ parecia se ajustar perfeitamente também ao caso brasileiro. Vejamos, então, como ele se dirigiu a seus pares.

Sr. presidente, permita-me V. Ex. e o Congresso, que eu recorra a uma rápida descrição, figurada e pitoresca, da situação que nos antolha.

A sedutora eloquência dos propagandistas republicanos e o gesto decisivo dos homens de ação persuadiram o povo da conveniência de deixar a tranqüilidade em que vivia, pela conquista de novos horizontes. E o povo embarcou-se em uma grande nau, que tinha na proa esculpida a figura da República, e levava por bandeira a nossa nova carta constitucional. Nessa grande nave que encerra

²⁷⁹ Ibidem, p. 117.

²⁸⁰ Ibidem, p. 118.

²⁸¹ Numa tradução livre da autora: “Se queremos que tudo permaneça como está, é necessário que tudo mude.” LAMPEDUSA, Tomasi di. *Il Gattopardo*. 74 ed. Milano: Feltrinelli Editore, 1999, p. 41.

em seu bojo os destinos do Brasil, a oficialidade do passadiço, que observa e traça a rota, pode-se comparar ao Poder Legislativo; os mecanismos e mais gente adstrita ao serviço da máquina formam o Poder Judiciário; e finalmente o homem do leme, a cujas mãos é confiada a parte do aparelho que move diretamente a hélice, é o Poder Executivo.

Mas a navegação, a princípio fecunda em episódios animadores e risonhos, foi-se tornando menos e menos bonançosa, até o momento em que, depois de alguma tormenta, achou-se a nau em pleno mar de sargaço.

Começou nos passageiros o descontentamento, encareceram os víveres a bordo, as apreensões e os sustos avassalaram o ânimo da maior parte, e os oficiais do comando entraram a discutir sobre os meios de esquivar futuros perigos. Longe de se entenderem, dividiram, e uns, levados pela convicção de que iam salvar o grande vaso da República, debruçaram-se demais na amurada da popa, de onde perscrutaram a caligem da atmosfera e a massa conturbada das águas, e de onde caíram ao mar! O que deveria acontecer aconteceu: uma pancada da hélice os atirou para longe; e ei-los, senhores, que ainda se debatem sobre as ondas, em risco de morrerem, ao passo que o resto da oficialidade, os seus antigos companheiros de trabalhos e sacrifícios ainda estão discutindo sobre o caso, em vez de os acolher amorosamente e os admitir de novo à gloriosa tarefa de concorrerem, como pelo passado, com suas luzes e patriotismo, para salvarem a vida e fundarem a paz definitiva de 15 milhões de brasileiros.

Façam-se concessões recíprocas. Eu sinto não ver nesta câmara o que se encontra em outros países; isto é, um ou mais grupos não preocupados das idéias dominantes, e por conseqüência independentes. É contra isso que me insurjo; e é por isso que não me filio a um nem outro partido. Seguindo os conselhos de minha consciência, votarei com a minoria todas as vezes que o achar conveniente e justo, e votarei com o governo quando ele merecer.²⁸²

Passemos a tratar de assuntos menos estéreis, passemos a curar do progresso moral e material do país e assim mudaremos a visão de imobilidade que a sociedade tem do congresso, *que quase nada tem feito a bem do país, quando dele tudo se espera.*²⁸³ Apenas proferidas estas palavras, imediatamente passou a apresentar o que chamou de *idéia estranha*, considerando-se o aspecto impessoal e abstrato do assunto. Quase num fôlego, e sem tomar distância de tudo o que vinha defendendo desde o início de sua carreira de professor e artista, formalizou em três blocos distintos um conjunto de projetos. A bem da verdade, bastaria este discurso para comprovar a coerência de Pedro Américo com a defesa dos ideais de uma educação pública, democrática e gratuita para todos os brasileiros. No entanto, com a nova posição social e política conquistada, ele ultrapassou, digamos assim, os limites do educador e tomou para si a responsabilidade de propor medidas mais amplas relacionadas também às áreas da saúde pública, da defesa dos animais e do disciplinamento moral do país.

O primeiro conjunto de projetos de autoria de Pedro Américo apresentado ao Congresso Nacional brasileiro visava a criação de três Universidades, de uma Galeria de Pintura e Escultura e de um Teatro Nacional.

²⁸² Ibidem, pp. 118-119. Grifos da autora.

²⁸³ Ibidem, pp. 119.

O segundo conjunto, também relacionado à educação, tinha como matéria principal a educação de cunho moral e de saúde pública, e objetivava por termo aos jogos de azar, as loterias, tributar rigorosamente os que participavam ou promoviam as corridas de animais e a proibição das corridas (então denominadas de cursos) de touros.²⁸⁴

O último projeto, por sua vez, propunha a mudança da capital da República para um outro Estado. Neste caso, a alegação principal devia-se, segundo ele, ao estado de degradação estética e ética a que tinha chegado a cidade do Rio de Janeiro. Acompanhemos, nos excertos que organizamos, o discurso em que o deputado dirigiu à platéia naquela ocasião.

Chamarei a atenção do Congresso para uma idéia que deverá parecer estranha a princípio, mas que o tempo tornará exequível.

Refiro-me à criação de *três Universidades*, das quais uma em S. Paulo, outra nesta capital, e outra no norte do Brasil, não fazendo questão que seja antes na Bahia do que em Pernambuco, e mesmo no Pará, cujas finanças estão em tão próspero Estado.

Esses grandes focos de vida intelectual rasgariam novos horizontes à alma brasileira, embotada nas preocupações exclusivas da política local, que se resolve nas lutas eleitorais que laceram periodicamente o seio da justiça e da liberdade individual.

Falarei igualmente da necessidade da criação de um *Teatro Nacional*, incentivo para o desenvolvimento da literatura dramática, e de outros ramos da literatura, expressão suprema da nacionalidade consciente de um povo.

Lembrar-vos-ei a criação de uma *Galeria Nacional de Pintura e Escultura, a qual se abriguem as primícias do gênio brasileiro, e aos poucos restos da arte tradicional que possuímos e se vão perdendo.*

Descendo a outra ordem de idéias, propor-vos-ei a *supressão das loterias*, que convertem as populações das nossas cidades em bandos de desgraçados jogadores.

Lembrar-vos-ei a necessidade de se *tributar severamente a funesta instituição das corridas de animais exóticos*, nas quais a nossa mocidade aprende a aventurar o que devera ser destinado ao bem estar doméstico; assim como a conveniência de se *proibirem os cursos de touros*, divertimento estúpido e cruel, que lembra a fereza dos costumes medievais, e completamente indesculpável em um país onde urge confortar o coração, constantemente magoado pelo espetáculo dos maus tratos infringidos aos animais domésticos e úteis.

Trataremos igualmente da *saúde pública*, de que depende o futuro da nossa raça, a pureza do tipo brasileiro, e a reputação do nosso país entre os povos que queremos atrair.

Mudemos, finalmente a capital para longe desta vasta metrópole de mercadores, onde nas fachadas dos edifícios se profana a arquitetura, nas orquestras dos cafés se profana a música, nos teatrinhos de gênero se profana a grande arte da palavra e dos costumes; nos prostíbulos, noite e dia franqueados a crápula do sentimento, se profana o amor e a poesia a íntima da existência; onde o capitalista boçal profana a riqueza; e todas as influências deletérias, oscilando entre os mercados e a porta das

²⁸⁴ A corrida de touros é conhecida como Farra do Boi. É uma festa que acontece ainda hoje em Santa Catarina. Nela, o boi é solto no meio das pessoas. Estas, por sua vez, o perseguem com paus, chicotes e objetos cortantes, levando-o ao completo esgotamento ou ferindo-o mortalmente. Este festival de horrores foi proibido em 1997, mas continua sendo praticado, principalmente durante a semana santa. A Sociedade Mundial de Proteção Animal (WSPA) vem realizando atos de protestos contra esta covardia de cuja prática somente os humanos são capazes. Cf. “Direito dos Animais: ONG promove hoje manifestação contra a Farra do Boi”, *Jornal Folha de S. Paulo*, Caderno Cotidiano, 15/03/2006, p. C5.

secretarias, tentam constantemente profanar a majestade da justiça, abafar tudo quanto é aspiração elevada e nobre, e repelir para longe de nós as irradiações do progresso universal.²⁸⁵

Na sessão do dia 18 de julho do mesmo ano, Pedro Américo volta a apresentar, agora mais detalhadamente, as razões que o levaram a elaborar esses projetos. Começa pelo de criação das três Universidades. Na justificativa, ressaltou que se tratava de uma instituição secular cuja história foi marcada pela luta contra a ignorância e o obscurantismo. A idéia era a de que, assim como vinha ocorrendo no continente europeu, também aqui as universidades auxiliassem o país, pouco afeito ao exercício do pensamento e das profissões intelectuais. Com o propósito de disseminar o mais amplamente possível as atividades científicas, ele sugeria que as universidades fossem construídas em pontos estratégicos do país: na capital, Rio de Janeiro, na cidade mais economicamente promissora, São Paulo, e numa cidade do Norte ou do Nordeste. A proposta em tela remetia ao problema da distribuição espacial das instituições de ensino superior em diferentes regiões do território nacional. Pedro Américo lidava, de forma inusitada, com a descentralização do ensino público, ao tempo em que demonstrava uma certa esperança de que a sede nordestina contemplasse a Paraíba, seu Estado natal.

Como seus colegas questionaram que a nação não tinha dinheiro para tais gastos, ele novamente argumentava que o parlamento descumpria sua função precípua de representar os interesses da nação ao persistir no erro de considerar a educação como uma despesa secundária da qual o país poderia esquivar-se. Condição necessária para o progresso e o desenvolvimento dos países civilizados, como ele bem o defendia através de seus escritos e discursos, a educação era antes de tudo um investimento necessário e urgente, sobretudo num país periférico e colonizado como era o caso do Brasil. De todo modo, diante da incompreensão e falta de visão daqueles homens ilustrados, que sequer se dignavam em estudar a viabilidade de outras fontes de custeio, ele sugeriu que o setor privado, sobretudo as grandes corporações econômicas, fosse estimulado a contribuir com o financiamento da educação superior, seguindo assim o exemplo de outros países. Mais uma vez, dirigindo-se a seus pares, apelava à importância estratégica das universidades, bem como para a necessidade de que fossem públicas e gratuitas.

²⁸⁵ Ibidem, pp. 120-121. Grifos da autora.

Começarei por tratar da criação de três universidades, idéia que há de continuar a parecer prematura e extemporânea, apesar da sua significação positiva e real e da sua exequibilidade; até que a mente do político e dos homens competentes se compenetre da oportunidade da sua realização, e a proclamem digna de entrar para o domínio do que é tão útil e positivo como a mais elementar cultura do espírito.

O quanto essas instituições têm sido fecundas em resultados, o quanto elas têm merecido a atenção do legislador, não o provam somente a intuição e o raciocínio, prova-o a história da Europa e em geral dos países cultos, onde desde tempos remotos, desde o primeiro bruxulear do espírito moderno, figuram as grandes escolas de cultura superior, literária, filosófica ou científica, como outros tantos luzeiros e outros tantos baluartes contra as incessantes invasões da ignorância e da barbárie.

Na Europa elas foram mais do que isso quando, por exemplo, se elevavam contra o espírito francês na parte da França durante tantos séculos avassalada à dominação inglesa, ou quando procuravam fundar a liberdade intelectual em Pisa, em Paris, em Oxford e em Bolonha; ou ainda nos tempos modernos, lançando raios de luz sobre todos os ramos do saber humano, e fornecendo a todas as colônias da civilização universal, novos problemas e novas soluções; como se a alma humana não conhecesse limites além daqueles que lhes são traçados pela precariedade do organismo a que se acha ligada.

Os primeiros e maiores centros dessa expansão intelectual foram Paris, Berlim, Pisa, Bolonha e outros lugares, nos quais ainda conservam a sua primitiva sede, e à sombra de tradicionais imunidades vão desenvolvendo e aperfeiçoando os seus próprios programas, hoje radicalmente ampliados e libertados das opressivas tutelas.

Quanto à distribuição geográfica das universidades que propus, preferi colocar uma em S. Paulo, porque aquela cidade e aquele estado desde muito gozam de uma justa fama de região culta e rica; outra na Capital Federal, onde a multiplicidade dos estabelecimentos de instrução superior facilitaria a agremiação de todos eles, modificados e ampliados, em torno de um centro comum, do qual partisse a unidade do método; outro em Pernambuco, na Bahia, ou no Pará, finalmente, por motivos semelhantes ou idênticos e pela necessidade de se criar e entreter um desses centros de cultura intelectual no norte do Brasil; acrescento que as finanças deste último Estado não poderiam ser comprometidas nem abaladas pela existência de uma instituição dessa ordem.

E já que é permitido e mesmo louvável trazer antes o exemplo dos fatos do que simples opiniões para ilustrar um assunto de tanta magnitude, lembrarei a liberalidade com que em França, na Escócia, na Alemanha, não somente o Estado e os parlamentos, mas as pequenas cidades como Tubingue, Grenoble, Rennes, Caen, e até simples companhias de navegações a vapor, como a *Messagères Maritimes*, concorrem com ingentes somas para a manutenção desses benfazejos estabelecimentos.

Não vos enfadarei com a leitura de dados estatísticos, das cifras dos orçamentos desses diversos países, dos quais um, como a França no tempo do império, tinha 71 faculdades; outro, como a Alemanha, conta atualmente com 22 universidades; outro, como a Inglaterra, possui, por assim dizer, cidades inteiras de estudantes e professores, e escolas superiores tão bem dotadas pelos particulares, e, sobretudo pelos sucessivos governos, que atualmente não carecem, para se sustentarem e progredirem, do menor favor do Estado.

Bastar-me-á recordar ao Congresso, que em 1887 as despesas com as universidades se elevam em França a 100 milhões de francos; e que tal é naquela grande nação o fervor com que se procura desenvolver a instrução superior, a alta cultura da ciência, que o Estado chega a pagar aos moços para que freqüentem os estabelecimentos especiais, de onde saem as legiões de professores e sábios que juntos aos 20.000 estudantes das faculdades, constituem o glorioso exército da paz e da concórdia, ao qual está reservado o império do futuro.

Sei, Sr. presidente, que há aí um grupo de homens ilustrados e sistemáticos, para os quais essa agremiação de escolas não passa de uma concentração nociva, de uma *centralização* contrária ao interesse geral; porém discordo completamente dessa maneira de considerar o que eu apelido, ao contrário, de verdadeiros focos de irradiação, de dispersão de idéias, de luzes e de espírito de liberdade.

E pois, Srs. colegas, se a minha idéia não triunfar hoje, que as paixões políticas avassalam os ânimos e não permitem a produção dos grandes fenômenos de alcance mais particularmente intelectual e moral, tenho como certo que, maduramente examinada e discutida, acabará por ser tomada na consideração que merece.

Ah, se eu pudesse ver um desses focos de vida e de ciência instituído no pequeno, mas nobilíssimo estado que tenho a honra de representar, ou, por outra, se a sua população, a sua riqueza e todas as

mais circunstâncias locais ou gerais que permitissem erigir uma dessas escolas na minha terra natal, por certo me consideraria feliz de me ter desterrado das minhas plácidas ocupações, de me ter deslocado em todos os sentidos, para ver, finalmente, coroados alguns dos meus sacrifícios de patriota, e alguns dos meus anelos de paraibano.²⁸⁶

Quanto a fundação de uma Galeria de Pintura e Escultura, segundo projeto submetido a apreciação neste dia, Pedro Américo defendia que sua estrutura funcionasse desvinculada da Academia Imperial de Belas Artes. Esta era para ele, a maneira mais segura de garantir que a galeria cumprisse com um de suas funções principais que é a de expor obras artísticas independentemente do estilo, da escola e da época em que foram realizadas. A criação dessa Galeria justificava ele poderia servir ainda de incentivo para criações congêneres nos outros Estados, o que facilitaria a descoberta de novos talentos e levaria, conseqüentemente, a popularização da arte e do artista nos recantos mais longínquos da capital. Com isso, o deputado talvez estivesse pensando em minimizar os obstáculos, muitos deles intransponíveis, que a maioria dos jovens que sonhava em se tornar artista tinha que enfrentar. Muitos ficavam impedidos de desenvolver o seu talento, não somente em virtude do estado de pobreza em que se encontravam, mas principalmente pela inexistência de qualquer amparo institucional em suas cidades. Neste sentido, a Galeria exerceria duas funções concomitantes: a da valorização do trabalho do artista e a da educação da população para a freqüentação dos objetos artísticos. E prosseguiu, acrescentando:

A respeito da criação de uma *Galeria de Belas Artes*, Senhores fora excusado procurar demonstrar aqui o quanto importaria, não somente para a arte, que não tem uma função determinada no sistema da nossa civilização, mais ainda para a formação do gosto público, para o desenvolvimento intelectual da mocidade, e até para afervorar o patriotismo, a fundação desse estabelecimento, onde o cidadão iria contemplar a imagem do antepassado, o fato histórico que ilustrou a pátria, a impressão que a grandiosa natureza sul-americana produziu na alma do artista, e enfim tudo quanto merece a atenção de um povo que desde os tempos coloniais nunca deixou de desprezar o que é indígena e nacional, para endeusar e adorar tudo quanto traz a marca da importação.²⁸⁷

Neste momento, o deputado Moraes de Barros o interrompeu dizendo que *o governo não pode sustentar luxos de galeria*. Ao que Pedro Américo respondeu:

Como luxo de galeria? Pois uma galeria histórica é uma instituição meramente de luxo? Se ele o é, então também o são as escolas de belas letras, as bibliotecas, os museus de história natural, e finalmente todas as instituições materialmente improdutivas. As galerias de pintura são, ao contrário, tão positivamente úteis, de tal significação na ordem das idéias que não há país culto em que elas faltem.²⁸⁸

²⁸⁶ Ibidem, sessão do dia 18/07/1892, pp. 369-371. Grifos da autora.

²⁸⁷ Ibidem, p. 371. Itálico do autor.

²⁸⁸ Ibidem, p. 371.

Moraes de Barros retrucou com um lacônico, *não temos dinheiro*. Desta feita, então, Pedro Américo se voltou de forma direta, em tom acusatório:

Não o temos para o que é elevado e nobre; temo-lo em abundância, todas as vezes que, em lugar de 20 ou 30 contos para um objeto honesto e útil, se exige milhões para o que é extravagante e problemático. Se o Estado não tem meios para sustentar uma instituição modesta, que seria a um tempo um insigne exemplo no meio da corrupção geral e um incentivo para as vocações especiais se desenvolverem e produzirem, seja conseqüente, lógico e concludente, já abrindo mão de tudo quanto é ensino artístico, já declarando que se acha dispensado da alta missão moral que lhe atribuímos.²⁸⁹

Após isto, retomou a especificidade do caso brasileiro, e ressaltou a importância de que o país fosse dotado de uma instituição voltada para a preservação de nossa memória artística, como é o caso de uma Galeria Nacional de Pintura e Escultura.

Mas não é somente à luz dos interesses da inteligência e do amor pátrio, que um museu nacional de pintura e escultura deve ser encarado; há aí coisa mais positiva a considerar, e vem a ser a colocação das produções dos nossos compatriotas de talento.

É por isso que os nossos ilustres compatriotas em Paris, Barão do Rio Branco, Eduardo Prado, e outros, quando desejam conhecer a fisionomia de alguns dos mais notáveis governadores do Brasil ou conquistadores da Índia portuguesa, não se dirigiam aos estabelecimentos públicos em Portugal, na África, em Goa, ou no Brasil, onde não existia o que buscavam, mas a mim em Florença, em cujas galerias eu o ia encontrar, às vezes em excelentes telas que me surpreendiam por circunstâncias casuais do mais alto valor histórico.

Bem sei que a existência de uma galeria de pintura não resolve questões meramente materiais e positivas; bem sei que não se vão matar a fome nem descontar uma letra de câmbio na contemplação de um quadro histórico; porém, também reconheço que não é na padaria ou no banco de crédito que a alma vai achar o necessário conforto no meio das decepções que lhe proporciona a própria vida positiva.

Demais, não há cidadão sem tradições, como não há direito de cidade sem apego aos tesouros do espírito e respeito ao patrimônio comum, legado inalienável dos antepassados às gerações sucessivas.²⁹⁰

Preocupado com a possibilidade de que o projeto da Galeria venha a ser rejeitado pela recorrente alegação de falta de verbas para a construção de um prédio que possa abrigá-la, apressou-se em apresentar uma solução para que despesas adicionais não viessem a ser feitas com a construção de um novo prédio.

Estando, porém, o parlamento preocupado com a idéia de economias, creio fazer-lhe um grande serviço propondo para sede da nova instituição o antigo edifício do Museu Nacional, cuja adaptação ao seu novo destino se poderia fazer perfeitamente com a verba já votada para fim semelhante, no pressuposto de continuar a servir de abrigo às coleções científicas. Esse alvitre evitaria, se fosse

²⁸⁹ Ibidem, p. 371.

²⁹⁰ Ibidem, p. 372. Grifos da autora.

tomado em consideração, as grandes despesas resultantes da ereção de um novo edifício destinado, a um tempo, a *Escola* e a *Galeria*, isto é, a duas instituições diversas, que não devem ser confundidas nem agremiadas na prática.²⁹¹

E, como de costume, faz uma provocação aos colegas do Congresso Nacional. Essa estratégia de que Pedro Américo sempre se utilizava, nos parece, visava atingir um duplo objetivo. Em primeiro lugar, poderia ser um artifício para iniciar o diálogo. Em segundo, era também um meio de aferir o grau de interesse que a sua temática despertava naqueles legisladores. Por isso, lançou um desafio à platéia.

Eu quisera que o político brasileiro viesse à tribuna para me persuadir de que ele não é contraditório nem inconseqüente, quando pela sua indiferença vai elevando um monumento negativo à própria imprevidência e à própria inércia; eu quisera que ele me demonstrasse que pode existir uma sociedade sem artistas, e um sistema de governo sem deveres, nem missão alguma diversa do policiamento material do solo e da arrecadação dos impostos.²⁹²

A sessão do dia 19 de julho é especialmente sintomática da maneira como Pedro Américo era tratado por seus pares pela intransigente defesa que fazia do artista, do ensino público e gratuito de artes e da necessidade de criação e manutenção por parte do Estado de instituições artísticas. A supressão de verbas para a educação já era comum no Parlamento brasileiro daquela época, de todo modo, vale a pena acompanhar a argumentação de Pedro Américo ao tomar conhecimento através do Diário do Congresso de semelhante medida.

Sr. presidente, bem que o parecer da comissão de orçamento publicado no *Diário do Congresso Nacional* de hoje não esteja em discussão, creio dever meu, para guiar a opinião dentro e fora do Congresso, declarar desde já que estranhei a supressão projetada da verba de que goza a Escola de Belas Artes para compra de obras artísticas; muito principalmente não cogitando a referida comissão da hipótese, aliás improvável, de se criar a *Galeria Nacional*.

Ora, se fosse fundada essa nova instituição, devendo ela adquirir anualmente um certo número de trabalhos de arte para aumentar as coleções já existentes, era muito natural que aquela consignação passasse para o seu domínio; no caso contrário não vejo motivo nem explicação para ser suprimida, a não ser uma sede de economia a todo o transe, que possa justificar semelhante medida, aliás, indecorosa para o nosso país.²⁹³

Assistimos, então, a um breve debate entre o deputado Severino Vieira e Pedro Américo, no qual este último responde a perguntas a ele dirigidas, demonstrando perspicácia na compreensão do que parecia configurar uma manobra política que atingiria o já combalido ensino de artes. A discussão começou com a seguinte interpelação:

²⁹¹ Ibidem, p. 372.

²⁹² Ibidem, pp. 373.

²⁹³ Ibidem, sessão do dia 19 de julho de 1892. Itálicos do autor.

Severino Vieira – V.EX. não acha que essa dotação fica mais bem aplicada à Galeria Nacional?

Pedro Américo – Certamente, porém não estando ainda em discussão o projeto da criação dessa Galeria, julgo que não devemos antecipar supressão alguma, e que a ilustre comissão de orçamento deveria consultar o parecer da comissão de instrução pública antes de propor semelhante medida, a qual, repito, assim aprovada fora um motivo de pejo para a nossa pátria.

Severino Vieira – Mas o nobre deputado não acha que isso é uma discussão precoce?

Pedro Américo – Sem dúvida sê-lo-ia se eu não tivesse em vista declarar, apenas, que se não intervim na confecção do projeto, e por fim principal fazer público que nunca intervirei em assuntos artísticos, se não para favorecer a arte e aos meus colegas.

Severino Vieira – Todos nós conhecemos o patriotismo de V. Ex. e o seu zelo pelas belas artes.

Pedro Américo – É preciso que todas as instituições artísticas ou científicas sejam protegidas, e é nessa convicção que hei de intervir com o meu esforço pessoal, quer apoiando o seu progresso, quer combatendo da tribuna toda e qualquer medida que possam embaraçá-las no seu desenvolvimento.

Severino Vieira – Está no seu direito.

Pedro Américo – Passando a outro assunto: peço-lhe, Sr. presidente, que mande para a ordem do dia de uma das próximas sessões da câmara, o projeto nº 59^A de 1891, proibindo a concessão de loterias, respeitadas as que já foram feitas.

Cesário Motta – Já tem parecer da comissão.

Pedro Américo – Por conseqüência poderá o aludido projeto entrar em discussão e ser votado, uma vez que não ameaça os cofres públicos.

É uma medida de moralidade pública de grande alcance, contra a qual não se poderão invocar os mesmos pretextos com que se coonestam as supressões de verbas para serviços e funções utilíssimas.²⁹⁴

No dia 25 de julho, Pedro Américo inicia o seu discurso abordando as dificuldades financeiras da Paraíba e consegue aprovar um crédito de 1.000:000\$ para aquele Estado. Logo a seguir, passa a defender o projeto de criação do que, inicialmente, foi chamado de Teatro Nacional, e que depois, em seu projeto de criação, denominou-se Teatro Normal.²⁹⁵ A defesa de que seu projeto representava uma aspiração nacional e não o desejo pessoal de um parlamentar foi apresentado nos seguintes termos:

Para o provar citarei o seguinte tópico da última Mensagem Presidencial, isto é, de um documento importante, em cuja confecção colaboraram cidadãos tanto quanto nós conhecedores da situação a um tempo moral, intelectual e financeira do país: “A expansão das artes não é ainda no Brasil tanta quanto possa desejar um povo verdadeiramente culto e progressista; e seguro estou que não olvidarei esse assunto, do qual são inseparáveis a criação e manutenção do Teatro Nacional, medida aliás por tanto tempo aspirada e discutida. Espera o governo que a vossa intuição sobre esta matéria dota-lo-á de meios de criar e prover tão útil instituição.”

Eis, senhores, a palavra do governo, o qual, repito, não se compõe de cidadãos ignorantes dos apertos do tesouro, e nem também dos artistas ou dramaturgos interessados na realização da idéia.

²⁹⁴ Ibidem, pp. 403-404. Grifos da autora.

²⁹⁵ A cópia do Projeto de Criação do Teatro Normal pode ser lida nos *Anais da Câmara Federal*, p. 526.

Não se trata, pois, de um objeto inoportuno, de um assunto puramente contemplativo; trata-se, ao contrário, de satisfazer uma necessidade nacional, de decoro público, e de altas conveniências da nossa vida intelectual e moral.²⁹⁶

Segundo ainda o orador, a complexidade da existência da nação brasileira poderia ser medida não somente pela quantidade de contos de réis gastos com instituições como um teatro nacional ou uma galeria histórica, mas também pelo florescimento ou pela degradação da literatura pátria. Nesta altura do discurso, ele foi interrompido pelo deputado Leite Oiticica, que o retrucou dizendo: *Dependem talvez das belas artes*. Ato contínuo, José Mariano observa, seguramente com tom de pilhéria: *Ou das ‘malas artes’*. Pedro Américo, desta feita, com a seriedade que o assunto exigia, respondeu com a firmeza habitual.

Srs. colegas, não tencionava ir além de uma simples demonstração da excelência da minha idéia de se fundar na capital da República um teatro digno deste país; como, porém, sou provocado por esses apartes, que me desviam do caminho curto e rápido que eu me propunha seguir, não posso deixar de trazer os seguintes algarismos para provar a solicitude com que os governos e os parlamentos estrangeiros têm encarado este objeto. A eloquência dos números está acima das minhas demonstrações, embora não modifique as idéias preconcebidas com que para aqui vem cada um de nós.

Não citei, e para não vos roubar o tempo não citarei, a produção, verdadeiramente extraordinária, da arte industrial; porque não desejo sair do meu assunto, puramente intelectual e estético. Bastar-me-á lembrar ao Congresso os benefícios indiretos que trazem as belas artes às nações cultas, recordando que na modesta e elegante Florença os estrangeiros atraídos pelos tesouros artísticos ali deixam anualmente a soma de 145 milhões de francos, soma que não se pode considerar indiferente para uma cidade de 160 mil habitantes.

Quanto ao segundo aparte, o qual me foi dirigido pelo meu ilustre amigo deputado por Pernambuco, é meu dever declarar, que de *malas artes* só conheço as da política, juntas às dos financeiros, que têm reduzido este país ao triste estado de dever procurar economias ferindo o artista que trabalha, e sufocando na alma do moço predestinado as maiores aspirações.

Com esse modo de ver curto e positivo, ou antes, contraditório e imprevidente, continuaremos ainda por muito tempo a viver em plena Idade Média, a certos respeitos, e como desterrados.²⁹⁷

Desterrados, nós?, Pergunta-lhe o deputado Henrique de Carvalho. *Sim*, replica Pedro Américo, *desterrados da verdadeira vida civilizada*. E continua.

Desterrados do nosso século, em que não temos um teatro da nossa língua, quando a Escócia já o tinha da sua em 1430, a França pouco depois, e assim Veneza, Florença e quantos países, no meio das vicissitudes de sua vida política, puderam imitar tão ilustres exemplos.

De modo tal que a história do teatro é a história da civilização moderna, é a história das atuais nacionalidades.

E, pois, por brio nacional, por decoro pátrio, atendam o Sr. presidente e mais dignos membros desta câmara a este assunto tão próprio para elevar o nome da República que nada ou quase nada fez ainda para as belas artes.²⁹⁸

²⁹⁶ Ibidem, pp. 522-523.

²⁹⁷ Ibidem, p. 523.

O deputado João Lopes, então lembrou que o governo republicano havia reformulado a Academia Nacional de Belas Artes e o Instituto Nacional de Música. Pedro Américo, por sua vez, considerava estas iniciativas de pouca monta, diante do fato desse mesmo governo ter proscrito a pintura histórica, ignorando a qualidade por ela alcançada e a missão patriótica que desempenhava. Sobre isso, dizia ele:

Porque, senhores, é necessário não esquecermos de que a arte tem uma missão patriótica; é necessário não sustentarmos, como já tenho ouvido no meu país e aqui mesmo, que a *arte não tem pátria*; proposição tão falsa quanto injusta se pronunciada por um estadista.

Só em um sentido abstrato se pode afirmar que a arte não tem pátria, e vem a ser quanto à universalidade da linguagem plástica, à sua tendência à irradiação pelo entusiasmo que desperta. De qualquer outro modo, e principalmente para coonestar o descuido do homem público pelo cumprimento de um dos maiores deveres de patriota, essa afirmação é um crime de lesa verdade, de lesa nacionalidade.

A própria ciência, muito menos dependente do temperamento e do caráter humanos, muito mais impessoal e abstrata, adquire sua feição particular na filosofia escocesa, por exemplo, na filosofia alemã, no modo de pensar positivo do inglês, ou nas aplicações práticas e utilitárias do norte americano.

Mas, se assim é a respeito da ciência, que não devemos dizer da literatura, que cria a tragédia de Racine, o drama de Corneille, a comédia de Moliere, tão diferentes das composições congêneres de Lope de Vega, Schiller, ou Goldoni? Que não diremos das belas artes, da pintura e da escultura góticas na Idade Média, como na arquitetura em todas as épocas, e ainda nos tempos modernos, em que renasce simplificada, humana e amável, como todas as criações da poesia e da razão?

Se não houvesse para arte uma pátria, como há para todas as funções sociais, como explicar as diferenças, tão essenciais e manifestas, entre esses diversos grupos de produções estéticas, que nós apelidamos de *escolas*? Como explicar a diversidade das manifestações subjetivas reveladas na diferença entre as produções da *escola italiana* e as da *escola holandesa, francesa, espanhola* ou *alemã*?

Não, Srs. deputados, não é exato que a arte não tenha pátria, como não é verdade que exista grande mestre ou grande nação sem um cunho especial de ser, sem o seu temperamento, o seu caráter, o seu entusiasmo e o seu estilo.²⁹⁹

Acrescentou, adiante, que, se a arte ainda não tem pátria entre nós, passará a ter quando houver lugar e aceitação para as produções do nosso engenho. Neste ínterim, o deputado Henrique Carvalho lembra que o país ainda não dispunha de meios para promover o talento artístico. Pedro Américo, então, voltou-se para ele dizendo:

Pois, façamo-lo, criamo-lo com o nosso esforço e o nosso patriotismo. Senhores, é necessário o entusiasmo da nação para exaltar o engenho, dando-lhe a justa consciência de sua força; como é indispensável ao artista o reconhecimento e a estima populares, para susterm sua alma, abrasada das dolorosas lutas que ostenta com o próprio pensamento, e das quais saem as grandes obras. Michelangelo era um caráter profundamente republicano; entretanto em uma época de tamanho despotismo a própria tiara inclinou-se, prestando homenagem àquele gigante, cuja abnegação fê-lo,

²⁹⁸ Ibidem, p. 523.

²⁹⁹ Ibidem, p. 524. Itálicos do autor.

por vezes, esquecer o mundo em que vivia, para trabalhar sem companheiro, na solidão e no silêncio da noite.³⁰⁰

Sem obter resposta, então, declarou ser este um período de decadência, cujos sintomas poderiam ser detectados na crescente desqualificação e superficialidade dos espetáculos oferecidos ao público, cada vez mais degenerado. Ele parecia mesmo prenunciar o fenômeno da sociedade de massas, da crescente expansão da mediocridade, creditada pelos analistas sociais ao aligeiramento e, em muitos casos, como no nosso, à carência de educação geral e estética – tão bem enfatizadas por Pedro Américo como a condição precípua para o desenvolvimento do país, por ser a única com capacidade de dotar os homens da faculdade de analisar e julgar com critérios de qualidade. E concluiu os trabalhos daquele dia, com as seguintes considerações:

Onde estão os nossos artistas; emigraram? Onde estão os nossos dramaturgos? Onde estão Arthur de Azevedo, Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Valentim Magalhães, Soares de Souza, Alúzio de Azevedo, Azeredo Coutinho, Augusto Fabregas, e tantos outros, cuja talento devera ter constantes ocasiões de se exercer em produções dignas de sua fama e de um teatro adequado à grandeza desta nação? Por que abandonaram os meus ilustres amigos de infância Drs. Ladisláo Netto e Manoel Pereira Reis as belas artes, à que dedicaram a sua primeira mocidade e para as quais tinham vocação tão decidida? Onde estão Decio Villares e Aurelio de Figueiredo, que a República não os vê e o público não distingue encarregando-os de trabalhos de significação patriótica?

Estão desanimados ou retraídos diante da indiferença geral; como os talentosos dramaturgos que há pouco citei estão intimidados pela perspectiva de deverem, por força, fazerem sua pena girar em torno do *cancan e da pirueta*, centro comum de toda a produção teatral destinada a excitar os aplausos de um público degenerado.

Eis porque me elevo no seio do parlamento para tratar de assuntos tão diversos daqueles que constituem a preocupação habitual do político e do financeiro; eis porque na minha empedada linguagem não posso deixar de vos importunar... com o meu protesto de cultor da ciência, da literatura e da arte, contra essa antecipada e vergonhosa decadência intelectual a que chegamos, não somente por culpa de um ou de outro governo, em particular, mas pela de todos quantos se têm deixado avassalar pelas paixões estranhas e contrárias ao interesse da civilização pátria.³⁰¹

A sessão do dia 27 de julho foi, mais uma vez, marcada pela defesa da função eminentemente educativa da arte. Desta feita, como se aproximava a Exposição Universal de Chicago, muitos estavam envolvidos em providenciar a participação do Brasil, num certame artístico do qual Pedro Américo tantas vezes havia representado a pintura brasileira. Desta feita, ele alertava as autoridades sobre a oportunidade que eventos dessa magnitude ofereciam para que medidas que excediam o campo puramente artístico fossem pensadas. Neste sentido, providências de caráter educativas e profissionais deveriam ser tomadas. Apesar da absoluta

³⁰⁰ Ibidem, p. 525.

³⁰¹ Ibidem, pp. 525. Grifos da autora.

falta de interlocutores para aprofundar a discussão, ele chegou a delinear, mesmo sem precisão de detalhes, um projeto de estruturação que dava uma conformação sistêmica a organização e ao funcionamento da educação brasileira. Neste amplo espectro de um sistema nacional de educação, a formação técnico-profissional não foi esquecida.

Partindo, então, de uma perspectiva sistêmica, em que a ação educativa subsume, necessariamente, o ensino de artes, Pedro Américo reafirmava, concretizando algo sempre presente em suas manifestações públicas, que as galerias, os teatros e os museus, quando criados, integrariam organicamente as instituições de ensino médio, assim como os ginásios, as escolas de aplicação e as escolas profissionalizantes. Desse modo, as instituições tradicionalmente responsáveis pela guarda e conservação das obras artísticas, pelo menos no caso do Brasil, funcionariam como espaços destinados a educação formal dos alunos regularmente matriculados no ensino médio e a educação informal do público em geral – viabilizada pelo acesso das pessoas às obras de arte. Tudo leva a crer, que a consequência mais imediata disso, foi a transformação do projeto de criação do Teatro Nacional, como veremos a seguir, em Teatro Normal. Por enquanto, vejamos o que Pedro Américo dizia sobre uma conveniente formação técnica nas artes e ofícios e da participação do país na Exposição Universal de Chicago.

Fará bem o governo em querer representar dignamente o Brasil; e se as nossas circunstâncias o permitissem, eu lhe pediria que contemplasse a comissão brasileira com um grupo de operários nacionais, a exemplo do que se praticam nos outros países em semelhantes conjunturas.

Com efeito, tive a satisfação de apertar a mão calejada do operário belga, dinamarquês, austríaco, russo, mexicano, na última exposição de Paris, onde não vi, entretanto, o meu patricio, apesar dos esforços officiosos e officiais para que na sessão brasileira não deixassem de figurar, como em todas as precedentes, a eterna borracha, as amostras do café, e até a pele do tamanduá e da jibóia, quando faltava quase tudo quanto podia atestar ao mundo que não somos mais um povo rude e primitivo.

Eis, Sr. presidente, por quais razões trago para a Câmara a discussão de questões científicas como a criação de três Universidades, artísticas como a de uma Galeria Histórica, ou literárias como a do Teatro Nacional.

E porque o maior dos obstáculos que se opõem à criação e manutenção dessas instituições de utilidade, não material e positiva, mas intelectual e moral, deriva das dificuldades financeiras do país, creio poder lembrar aos meus ilustres colegas, que bastaria a supressão de três ou quatro legações brasileiras em países com os quais não mantém o nosso quase nenhuma relação, como por exemplo a Rússia, o México.

Sr. presidente, o projeto das três universidades está longe de exprimir uma idéia insulada das outras que deveriam entrar na organização do ensino, qual ele se desenha no meu cérebro; onde tal instituição se liga a outras menos vastas, porém igualmente úteis no sistema, compreendendo o que hoje se chama Ginásio, Escolas Profissionais, Escolas de Aplicação Científica e Artística, e finalmente as Galerias de Arte e os Museus de História Natural, auxiliares indispensáveis em um completo organismo de ensino público.

No que tange ao *Teatro Nacional*, peço aos meus ilustres colegas que me apoiem na tribuna ou com o seu voto, reconhecendo o Congresso a conveniência de se satisfazer essa aspiração patriótica, essa

aspiração da inteligência brasileira; abandonando assim as suas preocupações políticas, o materialismo que tudo invade, o exclusivismo dos assuntos irritantes e ardentes da atualidade.

E termino a minha curta alocução recordando que, se é verdade que as belas artes e as letras pátrias não vêm salvar o nosso crédito no meio das atuais dificuldades de ordem diversa, não é menos verdade que nenhuma artista, nenhum comediógrafo, ou dramaturgo, concorreu com o seu esforço estético para elevar o país ao deplorável estado a que se reduziram a ciência e o patriotismo dos nossos grandes financeiros.³⁰²

Em 05 de agosto, Pedro Américo novamente sobe à tribuna da Câmara Federal para reclamar da contradição com a qual o país se debatia. Observando seus oradores, publicistas, artistas e intelectuais, dizia ele, a sociedade brasileira parecia uma filha diletta deste século de liberdade e de luz. Essa aparência avançada é contraditada, acrescentava ainda, quando se constatava que a sociedade continuava a viver das tradições as mais francamente medievais. A comparação entre as vultosas somas despendidas com a política internacional e a inepta política interna exemplificava tal antinomia.

Pedro Américo não se conformava com indiferença do legislativo em relação às políticas públicas, sempre justificadas pela falta de verbas, e sugeriu um meio através do qual se poderiam obter recursos para o ensino – a supressão da representação diplomática nos países com os quais o Brasil não mantinha relações comerciais. Reforçando essa linha de argumentação, ele apresentou os dados do Tesouro Nacional sobre as rendas e os custos dos principais consulados, e defendeu que os recursos advindos somente com a extinção das legações do México e de S. Petersburgo seriam suficientes para a criar e manter instituições educativas imprescindíveis ao progresso do país.

Após a análise dos gastos de alguns consulados, concluía ele sobre a inconveniência da possível supressão da legação brasileira junto à Santa Sé, não por motivos religiosos, o que pareceria lógico em se tratando de um católico. Mas a defesa se prendeu particularmente aos aspectos simbólicos de que se revestia a representação. Pedro Américo via no Vaticano um dos mais importantes centros fomentadores da genialidade humana e da preservação do patrimônio cultural moderno. O trecho, a seguir, dá uma idéia do papel desempenhado pela igreja católica como uma instituição a um tempo promotora e protetora da arte.

Ora, senhores, se nós, em vez de estudar nos colégios ou nos liceus as memórias do despotismo das eras abjetas, estudássemos a do descobrimento da verdade, a história do método, a biografia dos grandes inventores e dos grandes artistas; se educássemos o nosso coração no amor dos mártires da ciência e o espírito na veneração da imparcialidade como da virtude a mais digna deste século, não havíamos de desconhecer que, historicamente, nenhuma outra potência, além da autoridade dos

³⁰² Ibidem, pp. 568-569. Grifos da autora.

pontífices de Roma, amparou com igual eficácia o espírito de liberdade, sem o qual fora impossível qualquer progresso social.

Sinto não estar diante de uma assembléia acadêmica, para desenvolver convenientemente esse ponto da história, essa face geralmente desconhecida da influência da Igreja sobre o estabelecimento da liberdade intelectual sobre que assenta o edifício da moderna civilização. Seja-me, porém, permitido convidar os meus ilustres colegas a lançar os olhos para a época medieval, e aquela grande página das crônicas do espírito humano, conhecida pelo nome de Renascimento.

Quase que adivinho a objeção que as minhas palavras estão gerando na mente dos ilustres membros desta casa, isto é, a objeção tirada das perseguições contra Galileu, perseguições atribuídas ao poder eclesiástico quando foram instigadas pela inveja dos colegas, pelo fanatismo dos peripatéticos, emperrados representantes de uma ciência aluída ao sopro da demonstração matemática e da observação telescópica.

Não é somente na história de uma ou outra ciência em particular, que encontramos a confirmação da influência benéfica dos pontífices. O desenvolvimento da literatura, o da própria comédia, com as suas ousadias e os seus arrojados, deve aos papas a incessante progressão que vai de Erasmo, com o *Elogio da Loucura*, a Machiavel, com a *Mandrágora*.

É, porém, na história das belas artes, na luta travada no último quartel da Idade Média entre os espectros do passado e as novas criações da estética, que se evidencia a ação decisiva dos pontífices romanos em favor da liberdade de pensar.

É na reforma realizada por Michelangelo na capela Sixtina, e pelo pintor de Urbino, nas câmaras do Vaticano, que se pode apreciar a grandeza da reação do espírito moderno contra as peias de ferro da tradição. É ali que se pode contemplar pela primeira vez, desde a época greco-romana, a nudez e a beleza do corpo humano; e com elas, com a consciência de que aqueles dois colossos da Renascimento têm da importância do seu papel e da plenitude da sua liberdade, a imensidade da revolução operada na esfera das idéias, do sentimento e da moral.

Colocadas sob a proteção do pontífice, no coração da Roma antiga, bárbara e intolerante, um desses pintores abraça em um só painel a vasta duração dos séculos, julga os homens, os manda, ele, leigo, quer para o céu com os mártires e os anjos, quer para o inferno, com um príncipe da Igreja, seu conterrâneo; o outro concebe ingenuamente a Igreja universal, aplaina as barreiras das seitas, nulifica os preconceitos dos cultos e glorifica os mil modos de pensar da espécie humana. Tal é a obra de Raphael.

Essa consagração de todos os tempos e de todas as sociedades, no seio do Cristianismo, essa serena reconciliação de todos os antagonismos filosóficos e religiosos no fundo do santuário, é o cosmopolitismo moderno, mais completo do que o do papa Eugênio e do Concílio de Florença; é a cidade de Deus mais vasta que a de santo Agostinho; é a história mais universal que a de Bossuet; é, finalmente, o grandioso espetáculo da liberdade da imaginação e da expressão, e o evoluir contínuo da eternidade dentro dos muros do Vaticano.

Se, depois dessa análise rápida, mas universal, nos transportarmos pela imaginação até Roma, ao centro das grandes construções arquitetônicas realizadas com os dinheiros da parte mais seleta da humanidade durante séculos e séculos, e entrarmos finalmente na cidade Leonina, com seus 30.000 habitantes, e na régia do Vaticano, com sua guarda, que pode impedir o passo a todos os soberanos da Europa, com as suas 11.000 câmaras, ilustradas pelo gênio dos grandes artistas, e seus admiráveis museus, e suas primorosas indústrias de mosaicos e suas ricas bibliotecas, e tudo quanto transforma aquela portentosa régia em um incomparável conservatório das mais gloriosas tradições do espírito humano, da qual sai para todos os ângulos da terra a voz que penetra até o fundo da alma de tantos e tantos milhões de seres inteligentes; se refletirmos nesse conjunto de circunstâncias, que fazem do chefe espiritual da igreja um soberano privilegiado e da sua soberania uma soberania excepcional, a um tempo sem território e sem limites territoriais, deveremos reconhecer que a igreja católica é não somente uma potência, mas uma potência de primeira ordem!³⁰³

³⁰³ Ibidem, sessão do dia 25 de agosto, pp. 115-117. Grifos da autora.

CAPÍTULO VI

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO E SEUS ROMANCES:
PERSONAGENS IMAGINÁRIOS EM PALCOS REAIS

I – INTRODUÇÃO

Neste capítulo, fazemos uma análise de conteúdo dos romances de autoria de Pedro Américo. Seguindo a cronologia de suas edições, o primeiro, *Holocausto*, escrito em 1882, e o segundo, *Amor d'Esposo*, em 1886, foram impressos na cidade de Firenze. O terceiro, *O Foragido*, redigido no ano de 1899, teve sua publicação em Paris e, o último, *Na cidade Eterna (sonho de juventude)*, de 1901, na cidade de Lisboa.

Se se pretende estabelecer um traço marcante e comum entre os quatro romances poderemos dizer, de partida, que três deles têm como protagonista um brasileiro que nasce e vive, pelo menos durante os primeiros anos de sua existência, no sertão nordestino. Estes homens, pois são todos do sexo masculino, dada a solidez da educação recebida na casa paterna e no próprio ambiente em que nasceram, são pessoas obedientes aos princípios religiosos do catolicismo, sem serem necessariamente católicos praticantes. Dada a sensibilidade do caráter, têm grande inclinação para as artes visuais, para a música e a literatura. E em função, sobretudo, de sua firmeza moral, enfrentam incontáveis padecimentos. Seguindo a temática da literatura romântica da segunda metade do século XIX, sofrem pelo amor de jovens virtuosas, angelicais, prendadas e bem formadas intelectualmente.

O contraponto desses personagens virtuosos, e conseqüentemente, a causa dos sofrimentos inflingidos aos jovens amantes ingênuos e puros de alma, é a falta de escrúpulo de pessoas traiçoeiras e gananciosas. Desse modo, um outro importante aspecto a ser ressaltado nestes romances é o maniqueísmo, é a luta do bem contra o mal, onde os homens bons representam a dignidade humana, enquanto os homens maus perseguem e, de forma implacável, condenam seus opositores a uma vida de padecimentos e, finalmente, a morte. É inegavelmente a luta do amor, identificado pela generosidade, lealdade e dedicação,

sentimento que somente os bons conhecem, contra sua antinomia, o ódio, definido pela ganância, pela infidelidade e pelo desprezo.

Muito embora tenhamos clareza de que essas obras são fruto de sua imaginação, elas nos fornecem informações sobre uma faceta praticamente desconhecida de Pedro Américo, a da sua incursão no terreno da ficção literário. Além disso, esses quatro romances são textos da maturidade, escritos a partir dos 39 anos de idade, e os únicos editados visando um público não especializado. É a primeira vez que o vemos pensar livremente, sem o compromisso com a defesa de teses ou mesmo da busca de convencer seu leitor ou interlocutor. De todo modo, é impossível não tirar de cada um deles uma lição.

Ao construir sua narrativa misturando realidade com ficção, o autor, mais uma vez, e com genial sutileza, demonstrava a sua preocupação com o país. Como os personagens atuavam em cenários reais, os leitores eram levados indiretamente a pensar sobre os problemas que afetavam o Brasil. Desse modo, os protagonistas se envolviam com temas como a escravidão, o progresso, a política, o planejamento urbanístico e a situação do país no concerto das nações civilizadas da época.

Antes de passarmos para a leitura dos romances, gostaríamos de declarar que, não obstante a nossa dificuldade em extrair dessas obras a variedade de informações que elas fornecem, pela erudição e sensibilidade com que o autor os compôs, eles são parte fundamental no conjunto das fontes que servem de acesso a surpreendente e multifacetada personalidade de Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

II – HOLOCAUSTO

O *Holocausto*, primeiro romance escrito por Pedro Américo, tem 406 páginas. Editado na cidade de Firenze, no ano de 1882, está dividido em 36 partes e contém uma dedicatória endereçada a Guimarães Júnior,³⁰⁴ o *caro amigo*, que Pedro Américo diz ter *brilhantes dotes de escritor e poeta e raras qualidades de cidadão e amigo*.³⁰⁵

Já na dedicatória ele anunciava a intenção de conduzir seus leitores pelos meandros políticos e sociais do nosso país, ao afirmar que a trama foi,

³⁰⁴ Luiz Guimarães Júnior (1845-1898), diplomata, poeta, teatrólogo, romancista e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, foi amigo de Pedro Américo desde os tempos em que estudaram no colégio Pedro II. Ele é autor de sua primeira biografia, escrita em 1871.

³⁰⁵ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Holocausto*. Firenze, 1882, p. V-VIII.

Inspirada da viva recordação de fatos em grande parte sucedidos na minha presença, ou na de amigos dignos do maior crédito, a história da singular existência que procurei aqui esboçar, servirá para demonstrar o quanto tem a nossa sociedade progredido neste último quarto de século, e, ao mesmo tempo, o quanto ainda lhe resta a caminhar para merecer o incomparável país que Deus lhe assinou por cenário.³⁰⁶

Essa visão positiva, no entanto, foi imediatamente ampliada pela percepção das reais dificuldades enfrentadas pelos artistas.

Enquanto as paixões políticas corroem as inteligências eleitas e estragam quase tudo quanto em nosso país tem alguma beleza, vai o magnânimo coração brasileiro achando prêmios para todas as energias e prantos para todas as desgraças, menos para as grandes vocações artísticas, que lutam heroicamente e sucumbem, depois de alastrarem o solo de luzes e o umedecerem de lágrimas.³⁰⁷

Não deixa de causar espécie a forma como Pedro Américo construiu seu enredo mesclando ficção e realidade. A trama, obra artística originada na fantasia do autor, foi, no entanto, ambientada em locais reais cuja descrição é, como bem disse Cardoso de Oliveira, *de uma fidelidade quase fotográfica*.³⁰⁸

Com este romance, podemos dizer que Pedro Américo prestava uma homenagem à Areia, sua cidade natal, ao sertão nordestino e ao homem que ali vivia. A detalhada descrição topográfica da cidade de Areia – com a rica variedade de sua fauna e flora, de seus acidentes geográficos naturais e artificiais – serve de cenário para os episódios mais significativos da dramática saga de Agavino,³⁰⁹ o personagem principal da narrativa.

Adotado pela escrava Bárbara logo após o nascimento, foi amamentado por uma cabra, depois vendido como escravo para, novamente, ser capturado e protegido por Bárbara. Desde criança Agavino demonstrava interesse pelos estudos das ciências e da religião, bem como disposição para a poesia e as artes. Nesta fase, conheceu a fonte de todas as suas alegrias: o amor de Palmyra; e a causa de todos os seus infortúnios, a rivalidade de Ruines Gama, o colega de quem salvou a vida e que se transformará em seu algoz.

Antes, porém, de passar a detalhar a infeliz existência de Agavino, é interessante transcrevermos as previsões feitas pela cigana Rhadamina porque ela é um resumo da sua vida.

³⁰⁶ Ibidem, p. V-VI.

³⁰⁷ Ibidem, p. VII.

³⁰⁸ OLIVEIRA, José Manuel Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras*. Brasília: Ed. Senado Federal, 1943, p. 58.

³⁰⁹ Agave é a planta da qual deriva o sisal. Resistente aos problemas causados pelas secas é bastante cultivada no nordeste brasileiro. Na Paraíba, a plantação foi incrementada comercialmente no início de século XX, principalmente nos municípios de Areias e Cruz do Espírito Santo, terra de Augusto dos Anjos. O nome do personagem, Agavino, certamente é uma derivação do agave como sinônimo de sertanejo.

Hás de ser um grande desgraçado, porque tens talento, virtudes, e um coração puro. Eu não careço ler o teu destino na palma da tua destra, porque ele está escrito na tua fronte e nos teus atos. Oh, como te há de ser triste a existência! [...] Povo, pátria, grandes e pequenos, sábios e ignorantes, tudo escarnecerá de ti quando te vir passar acabrunhado e aflito pelo caminho do dever e do sacrifício. Triste e solitário como um condenado em sua cela, nem ao menos poderá sorrir para a mulher a quem amas, sem logo sentires nos lábios o amargor da mirra e o roçar do cardo selvagem. Em vão invocarás a justiça dos homens: ela zombará da tua ingenuidade, e até te perseguirá por louco. Expelido do seio da tua pátria, hás de voltar a ela como a criança que se desmama. [...] O bálsamo da esperança há de ser-te vedado. [...] Sabes qual há de ser o último gole do teu cálice de amargura? O ciúme. Esse há de fulminar-te! Finalmente, a própria ciência humana, em que crês, e com que acabas de ameaçar-me, há de mutilar-te o cadáver para provar aos curiosos, que tinhas o interior físico de um malvado! Eis o prêmio da tua virtude! E agora, que ouviste, vai, caminha e sofre: será por tua livre vontade!³¹⁰

Não deixa de chamar a atenção, pelo menos neste romance, o fato de o autor estabelecer uma convivência pacífica do racionalismo científico com o misticismo, que ele denominava de *instinto providente dos irracionais*, uma vez que vemos todas as profecias da cigana se confirmarem ao longo do texto. Abandonado logo após o nascimento e vendido como escravo ainda criança, no início da juventude fez parte da resistência areiense na qual lutou a favor do Império e foi ferido pelos rebeldes e levado como prisioneiro para fora da cidade. Salvo pelo médico naturalista dinamarquês Jacques Dumond, tornou-se membro da expedição por este chefiada até reencontrar Bárbara. Por intermédio da escrava fica sabendo que Palmyra, pensando que ele estivesse morto, desejou entrar para um convento. Durante a viagem de retorno para Areias, Bárbara é assassinada por Ruines Gama. Quando finalmente chegou à cidade, foi recebido com uma grande recepção festiva. Porém, passada a sensação inicial de alegria, foi tomado por um sentimento instintivo de desânimo e tristeza que o levaram a recordar de Rhadamina e a fazer os seguintes questionamentos:

E se a profunda filosofia, esclarecida pelas ciências positivas, que estudam as leis do mundo físico, e pelas ciências psicológicas, que estudam as do mundo intelectual, ainda não pode explicar o instinto providente dos irracionais, os fatos do magnetismo, do espiritismo e da *dupla visão*, como poderá explicar essa misteriosa presciência do bem e do mal, tão freqüente ao aproximarem-se as grandes vicissitudes?

Ciência humana, tu és o objeto mais maravilhoso do mundo quando as tuas afirmações, como as do panteísmo racional de Krause, abrangem as confissões da tua ignorância; quando, porém, como as do materialismo, do idealismo cético, do positivismo fisiológico, e de outros sistemas igualmente exclusivos, elas são absolutas e arrogantes, então tu não és mais do que uma coisa desabridamente ridícula.³¹¹

São dúvidas de um jovem ante os seus dilemas interiores. Curiosamente, na sua busca desesperada em compreender os próprios sentimentos, ele fazia duas constatações desesperadoras. A primeira, de caráter racional, dizia respeito a falibilidade e a incapacidade

³¹⁰ AMÉRICO, *Holocausto*, pp. 42-44.

³¹¹ *Ibidem*, p. 133.

da ciência e da filosofia da época em responder às inquietações humanas. A segunda, e que ele relutava em admitir, pareciam confirmar as místicas previsões da cigana. Acusado de raptor de Palmyra é obrigado a fugir para a capital. Durante esta viagem conhece um bacharel, presidente da província da Paraíba e futuro ministro de estado. Homem prepotente e inculto, seu personagem simboliza o desprezo das autoridades brasileiras por todos aqueles que não se ocupavam *da ciência administrativa e da economia política*. Quanto aos artistas, Sua Excelência, o presidente da província da Paraíba, os via como o *ente mais inútil e abjeto da sociedade; ainda mais que o poeta, porque esse ao menos carece de estudos preparatórios para escrever com gramática*.³¹²

Se, durante a viagem, o convívio com as autoridades políticas foi decepcionante, as primeiras impressões da cidade, logo após o desembarque, lhe descortinaram um cenário ainda mais desolador, que ele descreveu da seguinte maneira.

O panorama que se desdobrava diante de seus olhos, composto da aproximação ótica ou real de montes escavados e pequenos edifícios de disparatados contornos e absurda arquitetura, e tendo por fundo as sombrias montanhas da Tijuca; a grande quantidade de gaiotas da mais desgraciada espécie, que adejavam em torno dos navios, ou pousavam na superfície turva do mar, onde boiavam as fezes dos mercados e as impurezas de uma cidade privada de esgotos; o inumerável cardume de pequenas embarcações, que rodeavam o vapor tripuladas de negros esfarrapados e homens brancos falando a branda língua dos Brasileiros com um acento estranho; as brancas falúas, com sua maruja de escravos cobertos apenas com a tanga remando ao som do azorrague do contramestre; aquelas praias esqueléticas e despidas de qualquer artefato hidráulico, das quais os estrangeiros se compraziam em tirar a fotografia, para zombarem do nosso pouco asseio; a multidão de gente maltrapilha e asquerosa, que se via em cima das rústicas pontes de desembarque; tudo isto junto a um calor superior aos dos sertões, a um horizonte cor de barro, a uma atmosfera úmida, pesada e impregnada dos mais ambíguos perfumes, e as notícias que por toda parte soavam de febres, carestia, crises comerciais, e calamidades de todo o gênero, impressionou Agavino de modo bem diverso do que esperava sê-lo, mormente depois de ouvir as histórias contadas a bordo pelo presidente – em cujo conceito era o Rio de Janeiro uma capital digna do reino das utopias –, e de admirar a costa desde Cabo Frio até a Gávea, a grandiosa entrada da barra, a vasta e pitoresca baía, que se encurva até a base da incomparável serra de Petrópolis, em uma palavra, o espetáculo de uma natureza opulenta, e pródiga dos mais augustos esplendores; natureza digna, por conseqüência, de inspirar os legisladores e os arquitetos Brasileiros, assim como as pompas fluminenses inspiravam o presidente em seus sublimes arrojados oratórios.

Porque, na sua desculpável ignorância de provinciano, julgara que, no todo, a populosa cidade se aproximava mais e um certo ideal, que não saberia bem definir, mas que era a um tempo magnífico e nobre, como esse formoso país de que, de algum modo, ela devia ser a imagem, e como o vasto e riquíssimo império de que era capital.³¹³

Mas o didatismo, sempre presente nos textos de Pedro Américo, é patente quando ele ressaltava, logo de contínuo, que, apesar de tudo isso, podia-se observar que a cidade vinha

³¹² Ibidem, p. 190. Esse entendimento de que artista não precisa estudar, foi sempre combatido por Pedro Américo que dedicou a vida em proclamar a necessidade de formação escolar com ênfase na cultura humanística para todos, principalmente para os artistas.

³¹³ Ibidem, pp. 196-197.

recebendo algum melhoramento artístico, mas que estes, quando aconteciam, eram ainda bastante acanhados.

Aqueles que desde muito conhecem o Rio de Janeiro, e se recordam do que ainda era quinze, e mesmo dez anos antes da guerra do Paraguai, avaliaram a legitimidade de semelhante desânimo; porque o verdadeiro calçamento das ruas, a edificação dos mais elegantes palacetes, o aformoseamento e ajardinamento das praças, a construção dos esgotos, da grandiosa alfândega, a ereção das memórias de bronze que imortalizam a heroicidade e o gênio, tudo ou quase tudo do quanto vai prestando à nossa capital uma feição menos discorde com a dignidade de uma grande nação, foi obra destes últimos vinte anos; e, entretanto, considerada na sua exterioridade quer arquitetônica quer higiênica, a famigerada Corte ainda está bem longe de corresponder às necessidades e, principalmente, ao ideal da vida civilizada.³¹⁴

Ao longo do texto Pedro Américo denunciava os maus tratos de que os africanos eram vítimas, e isto tanto da parte das pessoas comuns quanto das autoridades brasileiras. Porém, a forma como Agavino descrevia a frequência e a violência desses episódios na cidade do Rio de Janeiro, somos levados a pensar que em algumas províncias do sertão do nordeste brasileiro, como era o caso da Paraíba e do Ceará, a situação do negro escravizado já tinha chegado a um tal grau de absorção que a violência física era pouco comum, e quando acontecia ela se dava muito mais pelo caráter de crueldade individual de quem os praticava do que pelo abuso à condição do escravo – daí a estranheza e indignação com que o Agavino os retratava. A seguir, transcrevemos dois desses episódios. No primeiro, a cena de violência tem como palco a hospedaria em que o personagem se instalara e que era uma das mais famosas da cidade. Do diálogo travado entre o proprietário e seu hóspede percebemos a banalização da violência e a futilidade da motivação.

Tinha dormido durante cerca de três ou quatro horas, quando uns gritos pungentes, como de pessoa atormentada por bárbaro castigo, o acordaram de repente. – “É sonho ou realidade?” – disse Agavino levantando-se e escutando com apurada atenção. E a voz continuou a chamar em grito por quantos santos há, sem que ninguém parecesse despertar com aquele ruído sinistro. Então o mancebo abriu a porta, desceu as escadas e exclamou para o dono da estalagem, que lhe apareceu de mangas arregaçadas, com um grande látego na mão, e os braços salpicados de sangue.

- Onde são estes gritos? Acudamos! De onde partem não sabe?
- Ora vejam só o meu caro senhor! E o que tem *vosmicê* com isso? Nunca viu castigar um escravo não? Tenha a bondade de não se meter com os negócios da minha hospedaria! – respondeu-lhe enfadado o homem dos formigueiros na cara, volvendo-lhe as costas.
- Pois eu protesto contra esta inaudita barbaridade; e juro que amanhã as autoridades hão de saber deste fato atroz!...
- Jure lá e proteste quantas vezes quiser, que eu todos os dias castigo os meus escravos, e nunca autoridade nenhuma se introduziu cá no governo de minha casa!... E demais não há quem não faça o mesmo por aí assim na sua terra – tornou-lhe José Carqueja batendo-lhe a porta donde tinha saído, e dando volta à chave.

³¹⁴ Ibidem, p. 198.

E os gritos continuaram mais agudos e mais desesperados! Então o provinciano compreendeu que não devia demorar-se ali nem mais um instante: tornou a descer as escadas, bateu de novo as palmas e disse ao mesmo homem que lhe aparecera:

- Faça-me o favor de dizer: quanto lhe devo?
 - Oh meu rico senhor da minha alma! – respondeu-lhe Carqueja em tom melífluo e humilde; – pois quer se retirar a esta hora, por causa de uma coisa à toa? Não se escandalize com as chicotadas que dei no negro, o diabo de um velho que nunca se emenda, e à boquinha da noite ia-me chupando todo o resto das batatas de ontem... E que boas batatas: feitas com manteiga!
- O moço insistiu, pagou o que devia, e saiu à procura de outro albergue; parecendo-lhe impossível que na capital do Império, de onde devia partir para as províncias o exemplo da boa polícia, dos costumes brandos, da civilização enfim, se deixassem impunes semelhantes e tão vergonhosos fatos – já pouco freqüentassem outros pontos do país. Essa sua resolução provava, entretanto, que ele os supunha incomparavelmente mais raros do que na realidade o eram.³¹⁵

No segundo episódio, somamos a violência banal e fútil de proprietários comuns com o abuso da autoridade constituída. Acrescentemos a isto, o fato de que a vítima é uma mulher e de toda a cena se desenrolar num período de eleições para vereador. Merece destaque a sutileza com que Pedro Américo nos faz ver que as agressões partem justamente daqueles que deveriam garantir a ordem e proteger as pessoas. De certa forma, o texto ajuda a compreender o papel que a polícia foi chamada a desempenhar originalmente no Brasil e de como o suborno e o abuso da autoridade já estão presentes e bastante arraigadas no país. Acreditamos mesmo que um leitor atento poderá descobrir ainda muito mais coisas nesta breve passagem que passamos a transcrever.

De efeito, apenas a uns trezentos passos da casa de José Carqueja, encontra dois *pedestres* a espancarem uma preta, a quem haviam ligado as mãos com uma das correias da farda. Há um tempo compadecido e indignado, assim fala aos policiais:

- Oh camaradas, então o que é isso? Não há autoridades, para estarem assim a maltratar esta pobre mulher?
 - Nós somos autoridade! – responderam-lhe quase uníssonos; – e está preso como arrecoluta – continuou um deles gaguejando, – pra não se mete com os ciúme cá da gente! Arruma, Zé dos tamancos, que enquanto aturá as eleição não há quem possa com nós!
- E depois do tal *Zé dos tamancos* dar ainda muito na preta, levaram ambos o moço à estação da polícia, onde até quase cinco horas e meia da manhã esperaram pelo comandante, um fresco e rubro alferes, rapaz dos seus dezenove anos, de lenço perfumado e buço de veludo, que fora jogar as prendas com umas pardas floristas que moravam nos sótãos de uma casa no largo de São Francisco de Pádua. Antes, porém de chegar àquela veneranda autoridade, um dos pedestres foi-se arrastando por cima de um banco, sobre o qual se deitara, até aproximar-se o mais que podia do sertanejo, e mirando bem este da cabeça aos pés, disse-lhe ceceoso e brando: – “Vossa senhoria não é daqui?... E dizê que qué está assim a espera do diabo do alferes... O alferes não vem cá hoje. Ora Vossa Senhoria não terá aí uma moedinha de quinhentos réis prós camaradilha? Depois os camaradilha dormia, e Vossa Senhoria podia fugí a gosto...”
- Agavino não moveu os lábios. Poucos minutos depois chegou o comandante. Entrou tossindo, rosnando, e fumando um cigarro que tinha um insuportável cheiro de couve.
- Então que diabos é isso?! Mais um vadio? – gritou arrogante, arrastando uma cadeira de palhinha, e colocando-a no chão com tanta força, que os três pés que ela tinha ficaram reduzidos a dois.

³¹⁵ Ibidem, pp. 202-203.

- Sim sinhô, seu comandante – respondeu-lhe o gago tirando da boca um pedaço de charuto que mascava e colocando-o no bolso da calça; – este roceiro fartou o respeito à otoridade, e nós prendeu pra arrecoluta.
- Ah seu tabaré, então vossê pensa que está lá na sua tapera? – perguntou-lhe em grito o rubicundo alferes.
- Tanto é lá a minha pátria como aqui, senhor Alferes; e demais eu não faltei respeito a autoridade alguma; estranhei, sim, a estes guardas o procedimento deles, porque a hora em que fui preso estavam maltratando de pancadas uma pobre mulher, o que na verdade é um ato impróprio de agentes da polícia.
- Não era pancada não, seu Alferes – acudiu um dos policiais –, era uns cafuné que nós tava dando na Chica dos Canudo, pro mode ela não se virá de repente prós liberá inimigo do seu tenente Pernetá...
- Desafouro deste vagabundo! Já e já o levem prós fuzileiros! E nem mais uma palavra, roceiro do diabo! – redarguiu furioso o comandante, levantando-se de um escabelo em que se havia assentado, e dando na cadeira quebrada uma grande bordoada com a espada dentro da bainha.³¹⁶

Agavino não tinha dúvidas de que somente uma mudança estrutural do sistema econômico e do regime político transformaria o país numa nação civilizada. Acabar com o escravismo e proclamar a *República* significava dar vez àqueles *que só desejam a igualdade entre grandes e pequenos*.³¹⁷

Ele se mostrava muito cauteloso em relação a temática do desenvolvimento, sobretudo naqueles aspectos que envolviam a expansão territorial, que no nosso caso estava sendo feita de forma desordenado e sem qualquer planejamento. Vejamos o que dizia Agavino sobre a *desastrosa* ocupação da cidade:

Então as florestas que cingiam todo o sistema de montes e colinas, que vai de Santa Tereza à Tijuca e à Gávea, e cujo aspecto daí para cima começava a modificar-se pela altitude, ainda se podiam chamar *virgens*; porque foi nesse último quarto de século que a iconoclastia e estúpida mania de derrubar as matas para assentar no lugar delas a ridícula chacarinha, a venda de molhados, e até os pestíferos *cortiços* de colonos, onde o estrangeiro que foge assombrado da atmosfera da cidade vai encontrar o miasma em vez do perfume, a lama em vez da catadupa, a varejeira em vez do colibri e o cevado em vez da borboleta; foi nestes últimos vinte e cinco anos, dizemos, que essa bárbara mania atingiu o seu atual e assustador desenvolvimento. De modo que naquela época, quem olhasse da planície para cima, veria os montes literalmente cobertos de verdura, e de espaço a espaço esmaltados de orquídeas, serjanias, cesalpíneas, de uma cor rubanesca maravilhosa. Hoje, ao contrário, quem olha para lá não avista mais tapetes de flores, nem o verde matizado de outrora, mas a pedreira parda e nua, a cinzenta derrubada, as leiras de hortaliça realçando as belas tintas de alguns retalhos de antigas florestas, as fitas de pó por onde sobem os carros, e finalmente as renques de casinhas caídas, que parecem as costuras do capote velho e remendado em que se tem transformado o esplêndido manto da natureza. Infelizmente este horrendo vandalismo continua a adquirir em todo o Brasil proporções tão colossais que, se lhe não puserem freio, os futuros naturalistas hão de duvidar muito da sinceridade dos historiadores que, desde a descoberta da América do Sul, têm descrito com tamanho entusiasmo as nossas matas; e até se hão de instituir prêmios para quem descobrir em que lugar do capote, então ruço e pelado, existiu realmente um vegetal diferente da couve, da urtiga e da erva de Santa Maria, que hão de ser, incontestavelmente, os mais ilustres representantes da futura flora brasileira.³¹⁸

³¹⁶ Ibidem, pp. 203-205.

³¹⁷ Ibidem, p. 215.

³¹⁸ Ibidem, pp. 233-234.

E nos momentos de maior desespero, para retomar o equilíbrio e apaziguar o espírito, Agavino ia buscar conforto na arte e na ciência. Na arte, porque lhe portava a beleza mais sublime, e na ciência, porque esta se ocupava em desvendar os mistérios da matéria. Porém, para se chegar a elas era necessário o conhecimento. E Agavino, então, começava a pensar sobre a necessidade de educar o povo. E sobre o tipo de educação que seria mais adequada. A conclusão do jovem era a de que somente uma educação desinteressada, livre dos dogmas religiosos e políticos poderia formar o homem verdadeiramente instruído.

A arte e a ciência apareceram-lhe então no espírito como duas estrelas benditas em céu despovoado de luzes, para o reconfortar na resignação, guiá-lo no caminho do ideal, e o reconciliar com a Santa Causa das coisas, sem sacrifício da consciência e da liberdade, de contínuo ameaçadas das dúvidas nuncias de irremediáveis descrenças. Uma explicar-lhe-ia a beleza, outra o problema da existência. Por ventura trar-lhe-iam elas algum alívio nessa grande forja de desgostos a que se chama vida social. Eis como pouco a pouco foi-lhe invadindo a consciência de uma idéia nova, a superioridade real do homem instruído; um amor ardente diverso do amor da mulher, o do verdadeiro e do belo; uma convicção diversa da crença viva dos teólogos, a convicção de que a noção teológica de Deus e do universo carecia ser convertida em princípio científico, para se manter perante as formidáveis dúvidas do cristianismo; um sentimento congênere e entretanto superior ao estreito e exclusivo patriotismo dos políticos, o amor da humanidade; uma virtude, enfim, mais nobre do que aquela de que fazem timbreos que temem as penas eternas, isto é, a contínua prática do bem por amor do bem, sem preocupações de temores do inferno nem de esperanças das celestes beatitudes.

Despertadas assim, as forças morais e intelectuais da sua alma começaram a desenvolver-se, a se aperfeiçoar, a sentir a sede de liberdade, condição essencial da perfectibilidade humana; e eis como à impaciência da fuga veio juntar-se no seu ânimo o desejo de frequentar as mais celebres escolas da ciência européia.³¹⁹

E foi justamente em busca de novos conhecimentos que ele fugiu para a Europa. Durante sua estada naquele continente vai a Portugal, país responsável pela nossa colonização, a Inglaterra, porque representava o vigor do progresso e da economia capitalista, a França, pela efervescência cultural, a Itália pelos ensinamentos humanísticos e pela arte renascentista e, finalmente, ao Vaticano, por ser a sede do catolicismo e pelos tesouros artísticos ali conservados.

Voltou ao Brasil e ao ambiente sertanejo – local onde proclamava existir o verdadeiro *éthos* brasileiro –, fazendo muitos questionamentos sobre o progresso. Sim, porque o progresso só é benéfico quando está a serviço da maioria da população. Quaisquer outros objetivos que não tenham como fim a melhoria de vida dos agentes sociais pode levar a exploração e a devastação do meio e do homem. Por isso todos os brasileiros deveriam estar alertas para o perigo iminente que o progresso, sem planejamento, poderia acarretar ao país.

³¹⁹ Ibidem, pp. 248-250. Grifos da autora.

Quando o comércio e a indústria tiverem reduzido o Brasil a um vasto mercado de artefatos estupendos; quando o vapor, a eletricidade e ainda outras forças e agentes físicos tiverem transformado a singela e sossegada vida do Brasileiro em atividade produtora e inexaurível; quando a foice do colono não achar mais florestas que roçar, nem o fogo do lavrador arvores que queimar; quando as atuais povoações deste formoso país forem outras tantas opulentas cidades. E estas o paraíso dos especuladores (como já o é a capital do Império) e, finalmente, as máquinas de aviação, passando pelo céu em direções determinadas e juncando a terra de todos os produtos imagináveis da inteligência humana, persuadirem ao camponês que ele nada mais tem que desejar; então, no meio dos deleites da civilização e dos prodígios da ciência, se hão de concertar as liras abandonadas, para celebrar a legendária beleza das saudosas matas desaparecidas e com ela a candura desses ânimos verdadeiramente brasileiros, que todos nós conhecemos sem lhes tributar a merecida admiração.³²⁰

O romance termina, quando Agavino reencontra Palmyra sendo levada em cortejo fúnebre e prestes a ser sepultada. Após um breve lapso de tempo, dá seu último suspiro. Ele também morre logo em seguida. Seu corpo foi entregue à Faculdade do Rio de Janeiro, para que ali fossem feitas pesquisas sobre os caracteres patológicos da loucura. Confirmando, cabalmente, o que havia previsto a cigana Rhadamina.

III – AMOR D’ESPOSO

Quatro anos depois de *Holocausto*, Pedro Américo escreveu seu segundo romance, *Amor d’Esposo*.³²¹ Editado na cidade de Firenze em 1886, o drama descrito em 161 páginas, foi definido pelo autor como sendo uma narrativa histórica. Tratava-se, na verdade, de um drama moral, cuja crítica principal recaía sobre a frivolidade dos costumes burgueses, particularmente as festas de salão e o modo vulnerável com que as mulheres ficavam expostas nesses ambientes aos cortejadores, adutores e sedutores, independentemente de seu estado civil.

O protagonista condena não somente os homens que vêem as mulheres como simples objeto de desejo, mas também às próprias mulheres que, ao se sentirem envaidecidas pelo assédio masculino, assumem esse papel de objeto. Nesse jogo de sedução, todos perdem, afirma o protagonista, porque são perdedores os que dele tomam parte.

A condição da mulher neste romance corresponde a uma imagem ideal de pureza e seriedade,³²² perfeitamente ajustada ao ambiente doméstico – espaço social a ela reservado, e

³²⁰ Ibidem, p. 353.

³²¹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Amor d’esposo: narrativa histórica*. Firenze: Imprensa dell’Arte della Stampa, 1886.

³²² Condição que perdurou por muitos anos ainda, pois em 1923, quase quarenta anos depois, uma revista dedicada ao público feminino italiano ainda estampava em suas páginas que as *qualidades essenciais numa mulher* (e parece que só dela!) são a *bondade*, a *virtuosidade* e a *humanidade*. Cf. *Almanacco della Donna Italiana*. Firenze: Bemporad e Figlio Editori, 1923, p. 50. Parece que a mulher somente começou a se libertar

no qual deveria atuar como mãe e esposa –, semelhante ao ideário feminino presente nos romances de Carolina Invernizio,³²³ escritora de grande sucesso, admiradora e amiga de Pedro Américo.³²⁴

De todo modo, é significativo o diálogo estabelecido entre Fernando, personagem masculino principal, e sua sogra, dona Flaminia, sobre o comportamento de homens e mulheres, particularmente nos salões de danças. Dos autores citados por Fernando, e que corroboram e fundamentam as suas apreensões sobre as intenções dos participantes dos bailes, lê-se os nomes e as respectivas obras de Octavio Feuillet, Paulo de Koch, Honorato de Balzac, Dumas Filho, William Jerrold e do brasileiro Alfredo Falcão.

No Prólogo, escrito em Paris no dia 15 de julho de 1884, Pedro Américo explicitava para os seus leitores porque definiu este romance como histórico.

A narrativa, que já se firmava em fatos colhidos em assídua observação, ganhou assim em veracidade o pouco que lhe faltava para ser completamente histórica. Até a intervenção da *Sogra* no desenvolvimento da ação imaginada para ligar uns aos outros os diversos elementos de que se compõe, realizou-se escrupulosamente exata, que por assim dizer plagiou o meu pensamento, e transformou em fotografia todos os quadros em que tentei descrevê-la.

Não é, pois, somente *uma verdade como idéia*, mas uma *verdade de fato* o que nestas páginas ofereço ao público; e salvo naquelas improvisações acessórias, inevitáveis e mesmo necessárias em trabalho de concatenação e de efeito dramático, tudo quanto escrevi é a expressão do real tal qual o foi, é e há de ser todas as vezes que o leitor quiser tentar a prova pondo-se nas condições dos meus personagens.³²⁵

A trama tem como palco as cidades do Rio de Janeiro e de Paris, mas, diferentemente dos demais romances em que a geografia das localidades, a arquitetura e seus objetos artísticos são analisados minuciosamente, neste as cenas se desenrolam nos interiores das casas, talvez porque nesta obra as descrições pormenorizadas objetivam quase que exclusivamente o conhecimento da personalidade dos personagens e do papel social que cada um representava. No Rio de Janeiro, Fernando conheceu Helena. Ali se casaram, tiveram seus dois filhos e passaram os melhores anos de suas vidas. Em Paris, cidade para onde se mudou

dessa função de esposa e mãe a partir sobretudo dos anos de 1970, com a revolução sexual proporcionada pelo uso da pílula anticoncepcional, pois nem mesmo a sua transformação em operária, processo violento do qual foi vítima com o advento da revolução industrial, foi capaz de alterar a posição que a sociedade lhe reservara secularmente.

³²³ Cf. SANGUINETI, Edoardo. “L’eccezione e la regola” e REIM, Ricardo. “Candide nefandezze e timorate perversioni”. In: INVERNIZIO, C. *Nero per signora*. Roma: Editori Riuniti, 1986, pp. VII-XIX e pp. XXI-XXXVIII.

³²⁴ Essa amizade e admiração foram muito bem demonstradas com a edição do opúsculo INVERNIZIO, Carolina. *Studi Filosofici sulle Belle Arti com cenni sulla vita ed opere del grande pittore brasiliano Dott. Comm. Pedro Americo e dei suoi due illustri allievi Decio Villares e Aurelio de Figueiredo*. Milano: Tipografia dei Monitore dei Teatri, 1877, 43 p. Aqui, a autora faz uma apresentação do pintor a sociedade fiorentina, ressaltando-lhe as qualidades profissionais e pessoais, poucas semanas antes de o pintor iniciar naquela cidade a exposição de sua tela *A Batalha do Avay*.

³²⁵ AMÉRICO, *Amor d’Esposo*, pp. 2-3. Itálico do autor.

com a família na tentativa desesperada de salvar o seu casamento, ele viveu os acontecimentos mais aflitivos que terminaram por culminar com a sua loucura seguida de morte, repetindo o mesmo desfecho dramático de Agavino.

Outro aspecto que aproxima Fernando do personagem principal do *Holocausto*, é que ambos são filhos de Areias, daí porque em muitas passagens ele é chamado de provinciano e de tabaréu. Homem de boa índole e estudioso aplicado, com vinte e um anos de idade já possuía uma *magnífica biblioteca, o herbário, a coleção insectológica e os instrumentos de observação, que ele havia adquirido à força de constância e de sacrifícios pecuniários, ou os desenhos arquitetônicos, os esboços literários e os cálculos matemáticos, em que se manifestava a transcendência do seu engenho.*³²⁶

Aos vinte e dois anos concluiu os estudos e se casou com uma moça prendada na feitura do bordado e das flores, e que tinha *noções muito exatas acerca das ciências naturais e particularmente da botânica, em idéias sobre literatura francesa, sobre a música, e principalmente no conhecimento das obras mais populares de Gounod, Liszt, Rubinstein, Gottschalk e os mestres italianos, cada um dos quais tinha nela uma admirável intérprete.*³²⁷ O casal vivia feliz numa chácara na Gávea, juntamente com os filhos Mario e Armida, quando foi surpreendido pela morte do pai de Helena. Dona Flaminia, a viúva, e sua filha mais nova Laura, passaram a morar com eles. Todavia, apesar de a nova situação lhe trazer algum desconforto, Fernando a justificava pelo fato de considerar-se,

A cabeça moral da família viúva, que ele podia e em homenagem ao amor da mulher e à memória do saudoso sogro devia proteger, ou amparar, e desejando restabelecer os contentamentos domésticos de Helena, consideravelmente diminuídos pela perda do amado progenitor, não se opôs Fernando à desejada reunião, e antes a apressou com solicitude. Por ventura lhe anteciparia ela a restauração da sua completa felicidade, abalada pela dor que acabava de pugir a todos.

Enganou-se. Apenas passado o período agudo das recíprocas ternuras causadas pelo luto, começaram as íntimas de dona Flaminia a reparar na simplicidade a que havia o Provinciano acostumado Helena, e a aconselhar a esta que se vestisse mais ricamente, exigisse carruagem, fosse às reuniões da boa sociedade, freqüentasse a casa delas, amigas de sua mãe, desses saraus, atendesse às requintadas variações da moda: em uma palavra, se tornasse mulher superior, filha de general, esmaltando a existência com os deleites do seu tempo e de sua idade, e não permitindo lhe dessem quinaus de elegância simples pobretonas, que elas viam com inveja estarem desfrutando muito dessas regalias da fortuna e do bom gosto.

Atendendo antes a conveniência de procurar noivo para a filha solteira, não reprovou dona Flaminia as imprudentes sugestões das suas amigas, e antes as corroborou com as próprias, tendentes a demonstrarem a Helena que ela ainda estava na flor da idade, era formosíssima; e tendo agora a quem confiar os filhos, à noite, podia sem receio ausentar-se de casa, quer na companhia do marido, quer na da irmã, ou ainda das suas melhores conhecidas; renunciando sem inconveniente àquele isolamento, que ninguém compreendia em pessoa de tão boa situação e fortuna.

Para completar o novo aspecto moral e físico daquela casa, aí estava Laura com uma biblioteca romântica das menos escrupulosas, com um cortejo de namorados a espreitarem-na a todas as horas

³²⁶ Ibidem, p. 7.

³²⁷ Ibidem, p. 21.

do dia, e com os inconvenientes resultantes da sua maneira de pensar, do seu temperamento ardentíssimo, e dos efeitos produzidos na imaginação dos conhecidos pela sua manifesta independência.

De modo que tudo, ou quase tudo, conspirava para transmutar em alegria rumorosa e ostensiva a plácida felicidade do Provinciano. Semelhantes às nuvens contrariamente eletrizadas, que movidas por correntes atmosféricas opostas produzem tempestade, estavam preparados os elementos necessários para que não tardasse em desfechar alguma comoção moral aí onde pouco antes só reinava sossego e paz doméstica.³²⁸

Como a esposa se tornava mais e mais pensativa, nervosa, sonhadora e fria para com o marido, e como parte dessas sensações, pensava ele, se deviam ao distanciamento da cidade, Fernando resolveu mudar-se com a família para um bairro do centro do Rio de Janeiro. Porém, isto não foi suficiente para alterar o estado de ânimo da esposa e dele próprio. Sim, porque também ele, em virtude das dificuldades vivenciadas no casamento, começou a ser acometido de apatia e depressão. Atendendo aos conselhos de amigos, parte com a família, a sogra e a cunhada para uma temporada em Paris, o centro intelectual da Europa.

Depois de algum tempo desfrutando da cidade e não podendo mais resistir à insistência dos conhecidos, eles finalmente aceitaram, antes de retornarem para o Brasil, alguns convites para bailes e saraus. Como estas festas eram freqüentadas sempre pelas mesmas pessoas, os brasileiros terminaram por formar em torno de si um grupo de amigos e admiradores. As afinidades se encarregaram de aproximar mais intimamente uns dos outros. Num baile de máscaras, que marcaria a despedida daquela família da cidade de Paris, Fernando flagra a sua Helena nos braços de um galanteador francês. A decepção lhe foi fatal. Ele enlouqueceu, Helena perdeu a guarda dos filhos para um tio, a mãe dela morreu de desgosto e a irmã se tornou amante de um velho que há muito tempo lhe cortejava. E assim termina tragicamente a história de Fernando.

IV – O FORAGIDO

*O Foragido*³²⁹ é o terceiro romance de Pedro Américo, escrito treze anos depois do segundo, *Amor d'Esposo*. Editado na capital da França em 1899, é composto de 220 páginas. Diferentemente dos anteriores, este romance traz pelo menos duas inovações. A primeira, é que vem acompanhado de uma apresentação detalhada da vida do autor feita por seu genro e

³²⁸ Ibidem, pp. 45-46.

³²⁹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *O Foragido*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, s/d. A contra-capa enuncia uma edição: Paris, 1889.

biógrafo, Manoel Cardoso de Oliveira, sob o título *Um milionário de glórias: notícia biográfica sobre Pedro Américo*.

Além desse perfil biográfico, o romance é antecedido também de um Proêmio, no qual Pedro Américo se dirigiu ao público com o fito de expor, ainda que de modo sintético, a maneira como compreendia as principais tendências do embate político-ideológico de sua época. Para que possamos acompanhar os termos da argumentação, optamos por transcrever o texto integralmente.

O mundo civilizado assiste atualmente e serve de teatro a uma luta terrível, a um duelo de morte entre as instituições nascidas nos tempos bárbaros, pelas quais se rege, e as assustadoras concepções dos tempos que despontam com idéias e aspirações novas.

Eivada de preconceitos ridículos, atenta ao interesse instintivo da conservação, tendo gloriosas e sagradas heranças a guardar e transmitir às gerações futuras, e naturalmente emperrada e tímida, sem querer nem poder renunciar aos seus vastos cabedais na ciência, na literatura e nas belas artes, nem à organização material da própria defesa, a sociedade atual vê com assombro negarem a beleza dos ideais, desenganarem-na das suas esperanças, tentarem derrocar o edifício da sua força; e temendo não poder resistir à ação dos tóxicos e dissolventes que ela própria, com uma longa série de exemplos imorais, e uma perversidade crescente, aconselhou a usar e ensinou a compor, reage desapiedadamente contra os filhos gerados nas suas entranhas e amamentados nos seus seios enfermos, enquanto eles, juntos ao leito de Procusto onde ela se estorce convulsa numa irremediável e precipitada senectude, estão prontos para a sufocarem no sangue, se falhar o veneno das doutrinas que espalham por toda a parte como corrosivos infalíveis.

O tufão revolucionário já rugia nos horizontes antes que ela percebesse – como parece ter finalmente percebido – que a sua fraqueza e a sua complacência em tolerar e animar uma empresa dissoluta e uma literatura perversa haviam de desencadear as medonhas enxurradas que estrepitam furiosas em todos os seios da terra, onde procuram abrigar-se apavorados os depositários da autoridade legal, custódios da tradição racionalmente legítima, condenados a desaparecerem na onda vingadora. E o pior é que, de envolta com uns e com outros, irá a legião dos artífices consagrados à edificação dos monumentos que, ainda depois do cataclismo, hão de ser apontados como a glória do espírito humano.

Que se apresse a escorar as represas e os diques destinados a abrandar o ímpeto da caudal torrente, cuja irresistível pujança fora inútil desconhecer, e que reaja contra si mesmo, quem não quiser perecer vilmente nessa luta fatal; luta mais do instinto do que da razão, mais do egoísmo e do despeito que de convicções profundas, mais da ambição feroz que de aspirações altruístas, como muitas vezes se inculca em ambos os campos; porém decisiva como a ação de um ciclone sobre o sarçal seco e quebradiço, e tão criminosa como os duelos e as batalhas.

De que parte está a razão? De ambas e de nenhuma. De ambas quanto ao direito que tem os indivíduos e os povos de aspirar à felicidade, conservando em paz os tesouros da existência; de nenhuma quanto a desconhecerem o princípio fundamental da harmonia das sociedades, quaisquer que estas tenham sido, sejam ou hajam de ser, isto é, que cada direito invocado para servir de pavês a interesses privados ou coletivos engendra, acarreta, ou pressupõe na vida do indivíduo ou das nações um dever correlativo. De modo que afirmar o primeiro é reconhecer e proclamar o segundo, quaisquer que sejam os sofismas ou subterfúgios com que se pretenda embair a ignorância, para coonestar a tirania.

Se este princípio, elementar e intuitivo, fosse geralmente compreendido e aceito, se aqueles que se arrogam o monopólio da verdade e do amor as turbas ou não truncassem, muito de indústria, para atribuírem a si próprios a primeira metade, esquecendo a outra, nem orgulho patriótico e a cobiça agressiva haviam de gerar os conflitos internacionais, sanguinolentos e vergonhosos, que vão cotidianamente obliterando nas sociedades o sentimento do justo, nem a atual escola filosófico-revolucionária, torturando e adulterando a ciência para erguer á altura de dogmas simples postulados paradoxais e egoísticos, havia de produzir a caterva de fanáticos e epiléticos que, a pretexto de servirem a uma idéia humanitária, vão lançando o terror e o desconforto no seio da multidão inofensiva e dos homens irresponsáveis; ao mesmo tempo que também não se teria que lamentar as reações injustas, loucas e imprudentes com que o velho organismo social, benemérito por um lado,

culpado e detestável por outro, vai procedendo, com tanto maior furor quanto é nele vívido o instinto da conservação, e legítimo o terror do desconhecido.

Colocar-nos-íamos ao lado dos reformadores, se os víssemos respeitarem o alheio racional interesse, e conterem os impulsos e as iras na esfera da demonstração. Do ensinamento, e da evangelização paciente, contínua, sincera e verdadeiramente científica; sem atentarem contra a imunidade da lei que as necessidades consagraram á manutenção do bem comum, nem desconhecaram os altos critérios da história na computação do valor relativo dos elementos progenitores do progresso. Dar-lhes-íamos a chama de nossa alma, quando os víssemos acatarem a vida humana, qual intangível e sacrossanto tesouro, e com ela tudo quanto procede dos seus instintos naturais e harmônicos; em vez de pregarem – em contradição com o sentimento íntimo – que o fruto do trabalho é um roubo, que a virtude é um modo de ser tão involuntário como a beleza, que o gênio é uma nevrose, uma degeneração as mais das vezes epiléptica, que o atestado material ou moral do reconhecimento público a quem prestou serviços ao seu país não passa de um odioso privilégio, e que, finalmente, o operário envelhecido na lida diuturna em prol dos seus irmãos, transformou-se, porque já não tem o vigor de outrora, em importuno parasita que, á semelhança dos neonatos aleijados da República de Platão, urge eliminar da cena do mundo.

Porque semelhante concepção biológica, ou sociológica, não é um progresso, é um retrocesso á confusão bárbara e caótica dos tempos primitivos, é uma ameaça de novos e monstruosos crimes de lesa-razão e lesa-humanidade, embora absolvidos de antemão por pretendidas investiduras científicas, que seriam, acaso viessem um dia a triunfar, o mais ilocável e monstruoso dos privilégios; e como tal ela jamais poderá granjear as simpatias das consciências tranqüilas e dos espíritos serenos. Em vez de perigosos acrobatismos, o que estes devem aconselhar é a supressão, modificação, ou remoção das causas do conflito, de um lado pela demonstração contagiosa dos exemplos inspirados da justiça, do bem e do belo, de outro pela renúncia dos enfezados sentimentos de inveja, de cobiça e de vingança. Um pouco de abnegação e de altruísmo completariam a obra começada.

Ninguém tome, pois, o presente esboço, nem como uma tese favorável ás novas idéias, nem como uma defesa das instituições contemporâneas; mas simplesmente qual tentativa de demonstração da ingenuidade daqueles que, acreditando na infalibilidade da justiça humana, fogem, como de cães enraivados, dos homens marcados do ferrete de uma perseguição legal; porque nem sempre o são, na Itália, como na França, como na Alemanha, como em todo o mundo.

Impressionados por certos recentes fatos deploráveis, muitas pessoas julgam com extrema severidade uma das mais ilustres nações da Europa. Ora, todas as grandes individualidades têm um lado negativo, que lhes ocupa o segundo plano da existência, e um lado positivo, por onde de preferência devem ser julgadas; e nenhum país mais do que a Itália produziu obras de grande valor e de homens beneméritos. Se não tentamos demonstrá-lo, é porque isso não pode caber no pequeno molde de uma simples fantasia literária.

E terminando este devaneio, mais devido á inspiração momentânea do que a uma intenção determinada, pedimos vênia ao leitor para transcrever aqui o que em outros opúsculos, e quando tinha apenas dezenove anos de idade, já havia o autor destas linhas pressentido como uma lei histórica, e vem a ser que,

“Do mesmo modo que a cada feito da virtude ou a cada transgressão do dever corresponda na vida do indivíduo um estado particular de satisfação ou de pena para a consciência, a cada favor concedido ao mérito ou ás instituições benfazejas, e a cada injustiça porventura praticada para com um homem útil ou a uma classe importante, corresponde na história das nações uma série de conseqüências mais ou menos favoráveis, mais ou menos fatais ao progresso.”

O Autor.

25 de março de 1899.³³⁰

Como podemos inferir, do exposto, Pedro Américo se utilizou deste espaço para, mais uma vez, integrar a arte no amplo contexto das questões sociais. Se não, vejamos. Segundo ele, do ponto de vista contextual, *o mundo civilizado* se debatia num *duelo de morte* entre duas forças contraditórias: o novo contra o antigo. Os termos da antinomia seriam então, de

³³⁰ AMÉRICO, *O Foragido*, 1889, pp. LIII-LXI. Note-se, que o texto foi escrito oito meses antes da Proclamação da República do Brasil.

um lado, o antigo, representado pelas *instituições nascidas nos tempos bárbaros*, e do outro, *as assustadoras concepções dos tempos que despontam com idéias e aspirações novas*. As críticas que ele elabora em relação as primeiras, dão conta de que apesar de tratarem-se de instituições contaminadas *de preconceitos ridículos*, elas também seriam, não nos esqueçamos, dados seu *instinto de conservação e legítimo terror do desconhecido*, as responsáveis pela transmissão das tradições *racionalmente legítimas*, bem como das *gloriosas e sagradas heranças* que formam o patrimônio cultural historicamente acumulado pelas sociedades. O outro lado, representado pelas novas concepções, estas sim, geradas nas entranhas da sociedade moderna, as apreciações recaíam, por sua vez, sobre o ideário socialista ou da *escola filosófico-revolucionária* que, com o intuito de expandir seu novo sistema de idéias e fundar uma nova ordem social, *estão prontas a sufocarem no sangue*, ou seja, a de se valerem da violência armada, uma vez que venha a *falhar o veneno das doutrinas*. E Pedro Américo imputava como criminosas todas as ações violentas, as guerras, os duelos e as batalhas. E o fazia não simplesmente para defender o princípio da harmonia entre os povos, mas também por reconhecer que nos embates violentos a destruição atingia mais diretamente os homens e os monumentos artísticos, portanto, *os tesouros da existência e a glória do espírito humano*, para usar as expressões por ele cunhadas.

A partir dessa visão conjuntural, Pedro Américo então se indagava: e a razão, de que lado estaria, do lado do antigo ou do novo? Ele, então, respondia: *de ambos e de nenhum. De ambos quanto ao direito que têm os indivíduos e os povos de aspirar à felicidade, conservando em paz os tesouros da existência; de nenhum quanto a desconhecem o princípio fundamental da harmonia das sociedades*. Neste sentido, enquanto o fundamento das mudanças sociais não estivesse alicerçado na *supressão, modificação ou remoção das causas dos conflitos*, e os *exemplos* não fossem *inspirados na justiça, do bem e do belo*, e as correntes de pensamento não renunciassessem *ao sentimento de inveja, cobiça e vingança*, ou seja, sempre que o princípio da paz fosse ignorado, o homem permaneceria incapaz de optar por um ou outro lado. Eis, portanto, em linhas gerais, os termos da proposição pacifista do pintor de *Paz e Concordia*.³³¹

³³¹ *Paz e Conórdia* ou *Alegoria da Civilização*. 1902. 300 X 431 cm. Óleo sobre tela. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty. Rio de Janeiro.



Alegoria da civilização ou Paz e Concórdia. 1902.P. Americo c.i.d. Dimensõe: 300x431 cm. óleo sobre tela. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty. Rio de Janeiro.

E o romance, de que tratava, afinal? A trama se desenrola num contexto convulsionado, que passa por mudanças políticas significativas, semelhante ao descrito no Proêmio e muito próximo do que se vivia no Brasil. É um momento de intrigas e perseguições, em que os vencedores nem sempre são os mais dotados de virtudes pessoais ou mesmo os de maior capacidade para gerir a coisa pública. De todo modo, este romance também obedecia a fórmula maniqueísta do primeiro, na medida em que tratava do confronto de duas personalidades antagônicas: o bom e sincero Ângelo Galgani e o mau e fingido Ramis della Lega. Nas palavras de seu criador, o ponto de partida de toda a drama estará, de certo modo, na personalidade dos dois personagens. Vejamos, então, como eles foram construídos.

Ângelo era uma alma há um tempo afetuosa e enérgica, para a qual não haviam hesitações possíveis quando se tratava de auxiliar um amigo. Ligado de profunda afeição a um dos mais procurados advogados do foro Lombardo, e seu antigo colega nos estudos secundários, Ramis della Lega – moço bem relacionado e protegido, mas de caráter dissimulado, e cuja principal ambição política era dirigir um dia os destinos de sua província – condescendeu com ele a ponto de copiar-lhe uns arriscados escritos destinados à publicidade, os quais os diretores de dois importantes periódicos da Lombardia, receando granjeassem-lhes amaríssimos desgostos, principalmente por causa da violência da linguagem, não teriam de certo estampado com as cruzezas originais.

Há revolucionários que o são por obedecerem a uma idéia impessoal, e outros que em vez de se deixarem arrastar por simples ideais, sentem no recôndito de suas almas tenebrosas o impulso de sentimentos inconfessáveis: Della Lega era destes.³³²

Enquanto o poeta e artista milanês Ângelo era um *esposo, pai e cidadão impecável*, Della Lega era um falsificador, adulator, traiçoeiro e mentiroso, em suma, uma figura desprezível. Ângelo era casado com Ermínia Borgo, seu primeiro e único amor, com quem tivera um filho, Vittorio.

Devido aos conflitos políticos de que muitas províncias italianas serviram de palco no século XIX, os impressos elaborados pelos partidários do republicanismo passaram a ser vistos como subversivos e Ângelo foi perseguido pela polícia. Fugiu inicialmente para a Suíça e depois para o Brasil, onde vai morar nas imediações de Piracicaba, interior de São Paulo. Durante a viagem, fez amizade com um catalão de sua idade que morre dias antes do navio atracar no porto. Ângelo assumiu, desde então, a identidade do morto, passando a se chamar Antonio Carlos e em seguida tratou de divulgar intencionalmente o seu suposto falecimento por toda a Itália. Della Lega, por sua vez, depõe na polícia contra Ângelo, acusando-o de subversivo, intercepta a correspondência que este enviava para a mulher e, aproveitando-se da viuvez de Ermínia e de olho na herança deixada por seu pai e pelo falecido marido, a pediu em casamento. Vittorio morre e Ermínia começou a padecer de profunda

³³² Ibidem, p. 2.

tristeza. Ignorando tudo isto, e incapaz de esquecer a esposa e o filho, alguns anos depois Ângelo retornou à Itália. Seu objetivo era o de os reencontrar e vir com eles morar no Brasil. Ao saber de que sua esposa havia se casado com o homem que lhe traiu, ele invade a casa em que ela habitava com Della Lega. Após ser reconhecido, Ângelo escapa milagrosamente de ser morto pelo rival, que lhe atinge com vários tiros. Porém, este morre, após um golpe desferido por Ângelo. Dias depois, já completamente louco, ele invadiu novamente a casa de Ermínia. Desta vez não tem a mesma sorte. Um antigo empregado de Della Lega o atinge com um tiro mortal. Ermínia, ao ver o marido morto, lança mão de um punhal e se suicida.

Como a intenção do autor é ressaltar a necessidade da paz, da harmonia e da justiça social, vejamos, então, o que dizia o personagem Ângelo Galvani, a respeito da luta de classes e dos limites da *doutrina socialista*.

Antes de passar adiante, deveremos dizer, que os conhecimentos de Ângelo Galvani acerca do movimento, meio evolutivo meio revolucionário, que se manifesta em todas as nações sob a forma de mais ou menos bem definido socialismo, não passavam da superfície das teorias; e estas, de mil modos expostas com evidência na conversação dos seus colegas do jornalismo, nos opúsculos especiais sobre a matéria, e mesmo nos rascunhos do doutor Della Lega, haviam-no cativado. Demais, como protesto contra a grande soma de injustiças e abusos acumulados durante séculos e séculos de incontestado predomínio de certas classes sociais em detrimento dos direitos e das aspirações das outras classes, ou antes como sistematização científica de aspirações fundadas em uma nova concepção biológica e econômica, as doutrinas preconizadas pelos adeptos das radicais mudanças sempre lhe pareceram, bem que de difícil aplicação, irresistivelmente sedutoras. O que ele não admitia era a aliança do partido doutrinário com os fanáticos do delito; porque, ao passo que o primeiro tendia – no seu conceito – a formar convicções progenitoras do esfacelamento progressivo dos antigos sistemas da ordem pública, e a facilitar a sua substituição gradual por um novo organismo moral e econômico, essas demonstrações violentas da bomba e do punhal, completamente contraditórias com os planos do coletivismo racional e harmônico, pondo em sobressalto a sociedade e avivando o horror instintivo dos indefesos as surpresas do desconhecido, acarretavam consigo perseguições iníquas e demoravam o triunfo das idéias apregoadas como dominadoras do mundo.³³³

No interior desse conflito, é a arte quem vem em socorro do homem, proporcionando-lhe beleza e enlevo, por isso dedicava espaço privilegiado a descrição pormenorizada dos monumentos artísticos da cidade de Firenze. Desse modo, temos uma idéia de como eram as suas preleções, pois assistimos verdadeiras aulas sobre a arquitetura, as pinturas e as esculturas do Palazzo Vecchio, das Basílicas de San Miniato, Santa Croce, Santíssima Annunziata e da cúpula do Duomo de Santa Maria del Fiore, das esculturas de Davi, dos túmulos de Giuliano e Lorenzo di Medici existentes na capela da Igreja de San Lorenzo, do Bargello, e por intermédio de Ângelo, Pedro Américo falava ainda da emoção que desperta nos sentimentos quando se está diante de tais *tesouros*.

³³³ Ibidem, p. 22.

É tudo? Não: libado nas asas da fantasia, o espírito reevoca e vivifica o passado, rompe os horizontes geográficos, suprime as relutâncias da história, profetiza o futuro, e vai ataviando de luz e pérolas os dois segmentos da realidade que têm por elo o presente, em que ele se mira jubiloso ou melancólico, segundo o estado da consciência e a natureza dos reflexos que a atingem. Tal é a potência virtual dos monumentos de arte.

Qual é o homem cuja imaginação, desperta por semelhantes objetos, não se sente arrebatada aos parâmetros do ideal? Qual a mente que rasteja após o que é mesquinho e acidental, quando transportada as deslumbrantes regiões do infinito; ou o coração que pode permanecer indiferente e frio em presença de tantos artefatos inspiradores do amor a um tempo abstratos ardente do belo? Qual o crítico, o juiz, ou o filósofo, finalmente, que, sob a ação do imaginar suscitado na alma por essa ressurreição do passado, não se sente, semelhante ao impecável Areópago em presença da nudez de Frynéa, inclinando a absolver dos seus defeitos esse povo predestinado, que, durante os mais fecundos períodos da história, representou o glorioso papel de preceptor do espírito humano.³³⁴

Todavia, Pedro Américo não esqueceu de criticar o Renascimento como sendo um período marcado pela agitação e pelo despotismo, bem como pela conhecida intolerância religiosa na qual muitas condenações sumárias foram praticadas, a exemplo daquela que vitimou o líder religioso Gerolamo Savonarola. Sua visão sobre o momento áureo da arte ocidental não obedecia a um deslumbramento incondicional, pois a ele também dirigiu as seguintes observações:

Eis o *Duomo*, junto ao qual e ainda sob cujo teto tantos dramas e tantas tragédias se consumaram, e perto do qual Genoveva degli Amieri, despindo as vestes sepulcrais, viu-se repudiada pelo estremecido esposo, assombrado daquele amor que o túmulo não pudera extinguir. Eis o vulto bronzeado do Palácio Velho, ironicamente retinto da luz vermelha do Ocidente, como para recordar as sinistras eras em que a faustosa morada dos maiores déspotas do Renascimento italiano serviu de cárcere, recreio, fortaleza, lupanar e patíbulo; enquanto dos seus pavimentos ensangüentados, das suas janelas dessimétricas, dos seus eirados semeados de instrumentos de suplicio, improvisados algozes atiravam à rua, mortos ou semivivos, as vítimas do ódio dos grandes, do furor político e do furor da plebe.

Nem a chuva abrandou a sanha popular no dia em que, á sombra da aquela arrojada criação de Arnolfo, arderam sobre a fogueira o grande Savonarola e os cadáveres de dois outros dominicanos, seus ardentes sectários.

Entre os gigantes de grez e de mármore, que a distância reduziu a proporções de insignificantes pigmeus, a imaginação busca perceber o Bargello, ridícula Bastilha florentina, dentro de cujos muros cometeram-se mais iniquidades do que na verdadeira, arrasada para dar lugar a um canal, veículo de riqueza, e a uma coluna simbólica da Liberdade. Mais além, de um lado, por toda a parte sombrias recordações, mudos testemunhos de atrozes agonias; e até nos campos, sobre as encostas, derrocados cenários de cobardias sem nome: seqüestros de pessoas e de propriedades para fins ilícitos, roubos colossais, estupros, adultérios, traições e assassinatos, que a tradição cingiu de um esplendor de inexplicável poesia.

Tal é, por exemplo, a trágica história de Bianca Cappello, nobre e bela veneziana que começa por fugir da casa paterna com um caixeiro, e acaba por envenenar o segundo esposo, Gran-Duque de Florença, e a si própria, na *villa* de Poggio Caiano, por ver malograda e descoberta a tentativa de fazer passar por seu um filho alheio; e tal ainda essa outra de Eleonora de Toledo, apunhalada pelo marido, Pedro de Medici, no castello de Cafaggiolo, onde o encontrara no quarto em que contava com o amante, um dos Antinori. Não é tudo. Nas cercanias de Vinci, pátria do maior homem do

³³⁴ Ibidem, p. 102.

Renascimento, Leonardo, tinham os fidalgos uma espécie de harém formado de lindas camponesas mandadas vir de longe, e que desapareciam misteriosamente apenas decaídas nas graças dos seus senhores.

De modo que, para meia dúzia de ações heróicas ou de fatos meritórios, aí está a história com o seu facho revelador a iluminar, para que bem a vejamos, toda essa monumental vestidura de misérias insondáveis e de crimes hediondos, embuçados, como o gênio e a virtude, na intangibilidade da glória.³³⁵

É uma crítica aos dirigentes políticos e econômicos de Firenze, mas é também uma crítica ao estado de desenvolvimento da sociedade e da forma como a História nos legou os episódios mais cruentos e insanos da prepotência humana, e que em muito se aproximam das concepções de Schiller, como vimos anteriormente. Sim, porque os prodigiosos tesouros da arte Ocidental foram produzidos em meio aos mais atrozes e emblemáticos espetáculos de crueldade contra a integridade e a liberdade humana. Não nos esqueçamos de que *as instituições antigas*, como bem lembra Pedro Américo, regem todo o aparato social, político e cultural da Europa neste período. Parecia ser exatamente isto o que queria dizer quando afirmava que somente a arte era, naquele momento, a atividade revolucionária e pacífica por excelência.

V – NA CIDADE ETERNA: um sonho de juventude

O quarto e último romance, *Na cidade eterna (um sonho de juventude)*,³³⁶ foi editado em Lisboa, no início do século XX, mais precisamente em 1901, ano em que Pedro Américo foi eleito deputado federal pela Paraíba do Norte. É uma obra, cujo texto, cuidadosamente elaborado, reflete, mais que qualquer outra, a maturidade do autor. Suas 255 páginas retratam a vida de Heitor de Montalvano, homem solitário cuja *alma lacerada*, mas plena de dignidade e de interioridade, e que tem sua vida detalhada na passagem a seguir:

Para aquele que conhece as miragens produzidas pelo imaginar de uma alma sequiosa, e já provou a tristeza que geram as desilusões da existência, só o mundo interior é digno de o abrigar, assim como de conter os ideais que ainda o embalam como um último afago; só o domínio dessas impalpáveis realidades nascidas no íntimo do sentimento e iluminadas pelo facho da poesia têm encantos que possam lenir as penas de um viver não confortado de esperanças.

Infelizmente foram estas as torturas que me fizeram pressagiar desde tenra idade a minha triste predestinação, quando nem a voz da consciência, nem a luz da experiência poderiam ainda guiar os meus passos, e iluminar a escabrosa vereda que eu tinha de percorrer antes de chegar a quadra da vida em que é impossível invocar novas crenças; foram estas as sinistras profecias do meu futuro padecer,

³³⁵ Ibidem, pp.176-179. Grifos do autor.

³³⁶ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Na cidade eterna: (sonho de juventude)*. Lisboa/Paris: Aillaud & Companhia, 1901.

e a causa oculta, porém eficaz e constante, da inexplicável melancolia, que desde os verdes anos como que me desterrava das humanas efêmeras alegrias.

Entretanto uma encantada força me alentava: era a Esperança. Iludido pelos seus sorrisos, criando nos homens, e confiando em mim próprio, pus em ação a pureza da minha alma, a atividade intelectual e moral de que a natureza me havia dotado, e aquilo a que os outros apelidavam de talento; sem suspeitar as discórdias que haviam de rebentar entre as minhas ilusões e a realidade do mundo em que eu vivia, nem prever as decepções a que a boa fé me havia de expor, nivelando-me com aqueles que não compreendem os seus semelhantes nem o problema da existência.

Desengano da ventura que eu buscava no amor exclusivo de uma mulher excepcional pelo espírito e pela beleza; moralmente alquebrado, porque em mim o afeto arrastava e avassalava todas as energias da sensibilidade, tentei um nobre esforço para reconstruir minha vida intelectual e afetiva, para dominar o imenso desalento que me invadira, para renovar esse mundo de ideais, de aspirações e de fé, que constituía o meu maior tesouro, e sobre o qual a desventura havia recalçado o sudário do desânimo; tentei ressurgir de mim próprio dirigindo a atenção para a minha Pátria.³³⁷

A exemplo dos romances anteriores, também neste o protagonista é um homem pleno de recato e de sólida formação intelectual, com inclinação para as ciências, as artes e a poesia e ilibada conduta moral, mas, e talvez por isto, predestinado ao sofrimento. Toda a sua vida foi marcada por uma *indefinível angústia* devido à impossibilidade de viver ao lado da mulher amada. Daí porque passou a canalizar as suas emoções para a atividade de deputado federal. Neste particular, Heitor de Montalvano acrescentava uma feição nova aos personagens centrais das tragédias escritas por Pedro Américo, na medida em que foi alçado pelo que ele chamava de *monstro sem entranhas – a política*. Vejamos então, qual o significado que ele atribuía ao Parlamento na nova ordem política que acabava de ser instaurada no Brasil.

No vigor da idade e da razão, mas ainda povoado o espírito das visões patrióticas, medindo os horizontes da existência não tanto pelo compasso da confiança pessoal como pela intensidade e pela nobreza do esforço de que me sentia capaz, evoquei as ilusões de outrora e corri a me alistar entre os que, com a palavra ou com a pena, procuravam aperfeiçoar o plano teórico da nova sociedade; troquei a pacata melancolia da vida contemplativa pelas tempestades da tribuna; lutei cheio de renúncia pessoal, de patriotismo e de boa fé, para imprimir à fisionomia da nova criação os lineamentos de uma obra destinada a crescer no afeto do povo pela demonstração constante de benefícios que só eu imaginava, porque só eu, no seio do alto areópago, era bastante simples para englobar numa intuição única as esperanças da Pátria e a felicidade do Cidadão.³³⁸

Eis, então, o papel a ser desempenhado pelo Legislativo: o de formulador de leis e princípios que regulassem o funcionamento do país, visando o seu aprimoramento. Entretanto, Montalvano não deixava de apontar que o mais grave dos problemas do Parlamento, mesmo que viesse a assumir a função que lhe cabia na composição do Estado, era a sua incapacidade de sozinho resolver os crônicos problemas de que a Nação padecia e que prejudicavam, em seu nascedouro, a criação de uma República realmente representativa, pois a cidadania era negada a maioria da população. Tudo levava a crer que o personagem criado por Pedro

³³⁷ Ibidem, pp. 1-3.

³³⁸ Ibidem, pp. 3-4.

Américo tinha consciência da complexidade dos problemas nacionais e da gravidade do momento de transição por que passava o país.

Toda essa reflexão em torno do papel da mais importante instituição representativa do cidadão deixava claro que Montalvano, diferentemente de Agavino, aquele jovem desbravador, sedento de novas descobertas e de novas experiências intelectuais, era um homem introspectivo e melancólico, cuja vida seguia carregada de pesares.

Volvi então os olhos da alma para o mundo das existências impessoais: para a ciência que enobrece e para as letras que deleitam, para o desenvolvimento dos fenômenos puramente filosóficos, para onde, em suma, eu esperava descobrir um ideal que me confortasse e uma luz que me guiasse nessa tentativa de fugir a mim próprio, a memória do meu passado, e a ânsia renascente de despedaçar as cadeias da minha decadência... Fulminado por um raio interno – a consciência do infortúnio –, e posto na impossibilidade de acompanhar a humanidade na sua feroz e crescente corrupção, abati-me na estrada, exausto e descrente, enfermo e pobre, sem mais poder ousar um último esforço de reação na tremenda síntese de dor que me consome e me aniquila.

O aspecto do tûmulo convida a meditação.

De que serviram a sociedade ou a mim mesmo os pungentíssimos cuidados, e o labutar diuturno, e os sacrifícios com os quais eu buscava me aperfeiçoar e nobilitar, e que aos outros homens pareceriam ridículos, porque excediam a compreensão comum; e quais resultados coroaram os meus esforço e galardoaram tanta virtude de trabalho, de afeto e de sofrimento?³³⁹

A escolha de viver em Roma se deveu ao *ardor de que era capaz um coração de artista, e a impaciência de uma alma anelante de comoções transcendentais*.³⁴⁰ Mas também ao fato de a cidade representar *uma singular criação humana que, nenhuma teve predecessora na história e, provavelmente, jamais será repetida na sucessão dos tempos*. Não havia deslumbramentos, as descrições artísticas e históricas dos monumentos vêm acompanhadas de uma explanação sobre o custo social que os dirigentes políticos impuseram a cada época respectiva.³⁴¹

Logo ao chegar a cidade, hospedou-se na pensão da condessa Ermena Granada, com quem estabeleceu uma convivência bastante amistosa. Além do arcebispo Pio Marcello e de sua sobrinha Eponina, Montalvano passou a conviver mais proximamente com a duquesa Myra d'Hellemburgo e com sua filha Ivania, por quem se apaixonou e foi prontamente correspondido.

Alugou um estúdio no centro da cidade e começou imediatamente a trabalhar. O seu desejo de criação, levou-o a pensar na elaboração de uma *obra duradoura*, de uma espécie de *triufo imaginário*. Vejamos, então, a originalidade com Pedro Américo, através de

³³⁹ Ibidem, pp. 5-6.

³⁴⁰ Vale lembrar que a maioria dos artistas e literatos que conheceram a cidade de Roma dedicou, pelo menos, uma obra em sua memória.

³⁴¹ Este romance pode ser útil também como guia para quem deseja conhecer a cidade, pois a forma como lugares e obras são descritos instiga o interesse e facilita a compreensão até mesmo do mais distraído turista.

Montalvano, estabeleceu uma necessária relação entre o processo criativo – no qual somente a imaginação atua – e o sublime sentimento do amor. Eis como ele identificava criação artística com amor.

O pensamento de um triunfo imaginário, mas tão certo quanto era ardente o desejo de o realizar, impunha-se-me com a exação de um plano sabiamente burilado. A impaciência de criar uma obra duradoura tornou-se-me tão intensa e tão ardente, que me devorava como se fosse uma verdadeira febre de conquista.

A gestação do ideal é dolorosa como a do monstro repugnante, e, entretanto tem seduções e atrativos que obcecaram e arrastam. Raramente a abstração na arte está desligada das concretizações egoísticas, que só o amor explica sem rodeios. Quer se chame Zeuxis ou Parrazius, Rafael ou Canova, Dante ou Leopardi, todo aquele que sob o influxo do entusiasmo produziu obras imorredouras, por certo teve de queimar o mais puro incenso de sua alma no altar do Amor, enquanto pareceu absorto no mundo dos abstratos enlevos. Eu não podia furtar-me à lei comum.

A arte, a paixão e a glória confundiram-se em um problema aparentemente insolúvel, e, entretanto cheio de atrativos pela sua complexidade. Era necessário resolvê-lo com os instrumentos que a própria arte punha ao meu alcance, e as luzes que a visão de imortalidade e o entusiasmo pela beleza acendiam-me no intelecto, e não deixar passar o ardor sem a realização do prodígio.

Nessa espécie de procriação intelectual, em que o artista como que perpetua a sua própria vida além da ilusão da morte, a resolução material do problema impõe-se como no fato fisiológico ela é acompanhada de revelações e espasmos que só podem ser contidos no misterioso poder da substância perceptível pelos sentidos. É do processo da conversão do invisível em fenômeno sensível, que se originam as infundas dificuldades, os passageiros triunfos, o desânimo persistente, as repentinas humilhações, a esperança renascente, a luta, enfim, que caracteriza a singular gestação, de cujo bom ou mau êxito depende a glória ou a vergonha do artífice.³⁴²

E prosseguia, explicitando algumas de suas descobertas no ato mesmo do processo criativo, ou seja, as sensações íntimas vividas antes da materialidade, antes da feitura da obra artística propriamente dita.

Habitado às convicções científicas, eu não acreditava no fato sobrenatural da *inspiração*. Achava inútil a hipótese do influxo maravilhoso de uma entidade superior – o *Gênio* – à que se costuma recorrer para evitar na linguagem ordinária a explicação de um fenômeno complexo de ordem intelectual, produzido por um processo oculto e não verificável, mas às vezes por causas conhecidas. Entretanto começava a descobrir em mim a presença de desusadas e impulsivas forças, que atribuía a uma involuntária auto-sugestão, mas a cujo império todo o meu ser se curvava como se obedecesse a uma lei biológica independente de mim próprio.

Fugitivos pensamentos de outrora me tornaram à mente modificados, impondo-se como elementos necessários à vida do espírito; imagens indelneáveis adquiriram contornos esculturais; idéias substâncias irromperam das misteriosas profundezas da consciência causando-me surpresas inefáveis; todo o meu ser começou a servir de cenário ao desenvolvimento de um painel muito mais complexo e mais vasto do que quantos havia criado a minha fantasia. E do mesmo modo que nos diversos tempos da digestão os alimentos mais diferentes vão se transformando em substância assimilável, assim na elaboração intelectual transformavam-se em poema de luz e decompunham-se em cantos de visível harmonia os conhecimentos, as idéias e até as simples noções durante meses e anos acumulados na capacidade mental.

Finalmente, diante da necessidade de dar uma feição corpórea as intangíveis preformações da imaginação, e sem poder sair das dimensões materiais que me eram impostas, urgia por termo a esse período embrionário e febril da atividade criadora, renunciar a uma parte da ofuscadora antecedência que me atormentava, sofrer a fantasia, e antepondo a arte de corporificar a idéia à ciência das

³⁴² AMÉRICO, *Na cidade eterna*, pp. 68-71.

concepções abstratas, lançar-me às lutas concludentes do trabalho, sem as quais as mais sublimes concepções da inteligência ficariam para sempre envoltas no vago e nebuloso manto do sentimento.³⁴³

Para, em seguida, discorrer sobre como se dava o processo de feitura da obra, de sua realização, já que esta deveria manter uma correspondência perfeita com a sua imaterialidade, com o imaginado. Merece registro, também, a coragem do autor em declarar as sensações de insegurança e temor que o acompanhavam durante a criação.

Apesar de pouco experiente, eu conhecia as dificuldades da arte, e sabia que uma obra mal começada era uma fonte de futuros tropeços que podiam comprometer-lhe o êxito final. Por isso estava intimidado. Semelhante a certos fervores, que desaparecem em presença do objeto que os deveria incitar, a minha febre se escondera de repente diante daquela tentadora página. Parecia-me, com feito, ter perdido a lembrança das proporções humanas, a noção da beleza, a recordação da aprendizagem escolar, a idéia das coisas recentemente contempladas e admiradas, os objetos todos que me inspiraram, enfim, e que agora me abandonavam à perplexidade da estranha amnésia.

Como, porém, a causa dessa singular perturbação residia antes na impressionabilidade do meu espírito do que fora dele, antes na extrema tensão de uma corda prestes a vibrar que na imperícia da mão que tinha de a percutir, e esta confundia-se com aquela na mesma crise mental, o fenômeno foi passageiro, e a reação tão salutar, que deixou-me na alma a impressão de quem desperta de uma síncope causada por um susto pueril.

Então comecei a readquirir rapidamente a consciência de mim próprio, a tornar ao sentimento das minhas forças e do meu estilo, a libertar-me daquela espécie de pusilanimidade estranha ao meu caráter, até me achar de todo sereno e confiante ao sair do labirinto interior das idéias, dos sonhos e dos receios; conseguindo, finalmente, delinear a composição, e com tal felicidade, que me senti possuído de um novo entusiasmo, o entusiasmo oculto, concentrado e íntimo que nasce de um nobre esforço coroado de sucesso.

Ninguém imagina por quantas vicissitudes passa a concepção do artista antes de revestir a sua forma definitiva. Mesmo quando parece ter chegado a um grau de determinação além do qual a faculdade imaginativa sente-se esterilizada pela demasia do esforço, ela é suscetível de aperfeiçoamento, e até de encantos não contidos na idéia inicial, que de simples e modesta como despontou no cérebro, tornou-se variada, opulenta e complexa, para depois, pelo processo analítico da execução, modificar-se na deficiência ou na riqueza dos recursos materiais.³⁴⁴

A definição de objeto de arte, bem como a necessidade do estudo e do conhecimento das obras referenciais, da ‘frequênciação’ das obras primas dos grandes mestres da arte, para o apuro técnico dos futuros artistas, são aspectos de que Pedro Américo não se furtava em dar relevo. Como fez no próximo trecho, quando descreveu o processo de feitura de uma pintura.

Imaginando diversos modos de desenvolver o assunto estético, não pude, entretanto, dormir a noite seguinte, por mais que buscasse a necessária serenidade na satisfação obtida e na esperança de uma conclusão feliz. Como o amor, o entusiasmo artístico assemelha-se a uma exaltação patológica, que só se acalma com as supremas possessões; e estas dependiam de uma série de lutas coroadas do triunfo decisivo. Uma concepção vagamente delineada não é um quadro, porém a simples exposição gráfica e sumária de uma intenção. Para se tornar obra de arte é necessário que passe pelo árduo e penoso processo da análise e do estudo, e se exorte de beleza plástica, até representar toda a virtude da faculdade criadora, e com ela a máxima potência dos recursos técnicos do artista.

Para quem não suspeitasse as dificuldades dessa progressão a empresa era fácil: bastaria pintar uma figura de mulher moça coroada de luz, no meio de figuras aladas ou envoltas em nuvens e roupas

³⁴³ Ibidem, pp. 72-73.

³⁴⁴ Ibidem, pp. 74-75 e 87.

flutuantes. Não assim para mim, que havia procurado desvendar o segredo da beleza das Madonas de Rafael em Paris, em Florença e em Roma, ou das Virgens de Corregio na catedral e no Museu de Parma; que havia admirado a suavidade da pintura congênere de Prudhon, as qualidades técnicas da Conceição de Murillo no Museu do Louvre, e o magistral colorido da Assunção de Ticiano na Academia de Veneza; e que, por conseqüência, rir-me-ia do meu orgulho se, pronto o painel, não reconhecesse nele ao menos algumas das qualidades daquelas inimitáveis criações.

Entretanto, como era mister determinar definitivamente o meu ideal no todo, nos tipos e nos acessórios, e por uma escala descendente de análises e individuações parciais, ir dando forma, corpo e encantos óticos ao que despontara como uma harmonia fugitiva nos segredos da minha mente, fui cobrindo devagar a grande tela, até vê-la decuplicada na aparência das suas dimensões, e transformada na imagem grosseira da idéia que eu afangava.

Toda a dificuldade resumia-se em transladar para a superfície de um pano aparelhada a unificação do excelso acorde; e depois, ao aspecto da figura essencial e dos motivos mais importantes da composição, acrescentar os incidentes secundários de luz e cores, sem perturbar e antes aumentando a intensidade do sentimento, visivelmente musical, contido na minha idéia.

A pintura é a música dos olhos; porém mais do que a arte dos sons ela é analítica e sugestiva.³⁴⁵

À primeira vista, estas declarações parecem saídas da boca de um neófito, dado o entusiasmo e a emoção com que são descritos o processo criativo desde o momento em que a obra de arte é concebida até chegar a sua materialidade. Porém, se o estado de excitação relatado nos faz imaginar um iniciante no seu ofício, a serenidade e a segurança das reflexões sobre os princípios estéticos que fundamentam todo o processo revelam, no entanto, um profissional maduro e amante ardoroso de seu *métier*. E no caso de Montalvano, este pequeno excerto, pode ainda testemunhar a coerência conceitual que pautou toda a trajetória intelectual de Pedro Américo desde, pelos menos, os 21 anos de idade, quando publicou os primeiros estudos sobre as artes.

É surpreendente que este senhor de 58 anos de idade, pintor consagrado e alvo de tantos comentários, ainda se ocupasse (e com vigor juvenil!) em reafirmar que um objeto *para se tornar obra de arte é necessário que passe pelo árduo e penoso processo da análise e do estudo, e se exorte de beleza plástica, até representar toda a virtude da faculdade criadora, e com ele a máxima potência dos recursos técnicos do artista*. É bem verdade que nestas poucas linhas estavam condensadas as principais concepções que vinha defendendo desde 1864.

Neste ano de 1901 Pedro Américo mantinha residência em Firenze. Foi nesta cidade que recebeu a notícia de que havia sido eleito deputado. Dado que tanto ele quanto o seu personagem conviviam num ambiente de acalorados debates sobre artes, Montalvano traçou um breve panorama sobre as duas principais escolas que disputavam, como dizia ele, *o predomínio do gosto na Europa*:

³⁴⁵ Ibidem, pp. 75-76 e 77. Grifos da autora.

Uma inspirada das idéias preconcebidas dos filósofos idealistas e firmada na observação de obras de arte dificilmente analisáveis, sustentava e proclamava a independência da fantasia; outra, estribada em uma das condições essenciais da arte – a imitação do natural –, e usurpando à ciência um princípio tirânico, *o verdadeiro*, tendia a balizar o dogma da superioridade absoluta das obras por assim dizer calcadas sobre a realidade.

Repugnavam-me as discussões teóricas em que se acha interessada alguma paixão dominante, e por isso continuei a crer que *o belo* era o princípio fundamental de uma arte como a pintura, tão rica nas suas variadas manifestações, e por conseqüência igualmente sujeita a invocar opiniões filosóficas exclusivas e opostas, para explicar a excelência ou justificar a extravagância dos seus produtos.

Além disto, de onde quer que viesse a beleza, e qualquer que fosse a sua índole, que se dirigisse à inteligência pura ou falasse a linguagem dos sentidos, que procedesse das ficções da arte ou dos mistérios da criação, a sua presença sempre despertou em mim um sentimento de poesia tão veemente e tão sublime, quanto o é nos homens bem dotados a intuição absoluta da justiça. Tal é a forma do meu espírito.³⁴⁶

Com isto ele afirmava, mais uma vez, que a sua opção estética longe estava de qualquer filiação com as correntes realista ou idealista. Declarava-se adepto exclusivamente do belo como princípio plástico, que só tem existência na arte. E não no belo como um conceito calcado na natureza ou na fantasia.

Tudo parecia correr dentro da normalidade na vida de Montalvano, não fosse *uma indefinível angústia que acompanhava os meus atos*, como ele próprio dizia, e uma dor que *sem motivo determinado e plausível, formava a profecia interna da minha entidade sensível*. Era a mesma sensação de tristeza profunda, inconsciente, que acompanhava todos os protagonistas de Pedro Américo. Neste caso específico, os problemas começaram a se concretizar quando o personagem declarou o seu amor a Ivania. Dona Myra, sua mãe, teve uma reação inesperada: tentou seduzir Montalvano. Como foi rejeitada, passou a perseguir os jovens amantes e, num ato de desespero, ofereceu a mão da filha a outro homem. Como nada o dissuadia a desistir de casar com Ivania, Myra o responsabilizou pela gravidez da moça que lhe servia de modelo vivo. Ivania, bastante perturbada pelo ciúme, afogou-se no Grande Canal de Veneza. Ele, por sua vez, ao ver seu estúdio incendiado no dia da inauguração da tela em que vinha trabalhando, também pôz termo a própria vida, jogando-se da ponte Sant' Angelo.³⁴⁷

³⁴⁶ Ibidem, pp. 95-96. Itálicos do autor.

³⁴⁷ Esta ponte é a que dá acesso ao famoso Castel Sant' Angelo, local onde o chefe de polícia Scarpia torturou e matou Mario Cavaradossi, o pintor e único amor de Tosca. Foi também neste castelo que Cavaradossi, antes de morrer, cantou para sua amada a bela ária *E lucean le stelle*. Cf. *Tutti i libretti di Giacomo Puccini (1858-1924)*. Milano: Garzanti Editore, 1995, pp. 171-223.

CONCLUSÕES

PEDRO AMÉRICO E A DEFESA DA ESCOLA PÚBLICA E DEMOCRÁTICA

Pedro Américo de Figueiredo e Melo foi um personagem multifacetado, muito comum no panorama cultural do século XIX e, por isso mesmo, difícil de ser ‘definido’ ou ‘explicado’. Intelectual atuante, no exercício de suas atividades de artista, professor, filósofo, romancista e parlamentar, observamos em seus discursos um traço de singularidade que não advém necessariamente da seriedade com que debatia os temas mais candentes, nem mesmo da amplitude e profundidade com que formulava seus argumentos e apresentava soluções para os problemas de seus país. A sua singularidade reside na orientação humanística, no tratamento dispensado a temática da educação e na visão que tinha da escola como a mais importante instituição formadora da nova nação.

Pedro Américo devotou toda a sua vida, de modo sistemático e permanente, à causa da arte e da educação artística. Fiel aos princípios do Humanismo, para ele o aprimoramento e a correção ética das sociedades estavam organicamente ligados à qualidade estética – daí, porque, concebia a arte no âmbito das necessidades humanas. Importante componente das estruturas cognitivas do pensamento e das representações simbólicas, a arte era vista numa perspectiva de privilégio e de conquistas de algumas sociedades que chegaram a atingir um certo grau de desenvolvimento intelectual. Porém, essa conquista deveria ser disseminada através das estruturas institucionais que as sociedades civilizadas haviam criado, ou seja, através das escolares.

Quando, nos dias de hoje, observamos a acirrada controversia sobre a finalidade da educação escolarizada, temos uma pálida idéia das adversidades sofridas por intelectuais que, como ele, tinham opinião contrária àquele ideário reforçador dos sistemas econômicos dominantes – e para os quais, a escola, como qualquer outra instituição a seu serviço, deve atender aos apelos do mercado preparando os jovens para o trabalho.³⁴⁸

³⁴⁸ Não é mera coincidência a defesa que organismos econômicos nacionais e internacionais reiteradamente fazem da educação. A questão é que esses organismos vêm ditando um tipo de educação, tanto básica quanto superior, ajustada ao mercado e voltada exclusivamente para formação de mão-de-obra. Como o quantitativo de empregabilidade da mão-de-obra qualificada é um dos itens para o estabelecimento do *ranking* mundial das economias, o conceito de educação vem se reduzindo drasticamente. É bem verdade que algumas vezes têm-se

Do material aqui analisado, fica clara a importância que Pedro Américo atribuía ao fenômeno educativo, especialmente nas suas reflexões sobre a função social e o papel institucional que a escola pública vinha desempenhando nas sociedades letradas como o mais importante instrumento de inclusão e de promoção das camadas sociais historicamente excluídas.

Neste sentido, acreditamos que, quando Pedro Américo declarava a escola pública como o elemento decisivo para o desenvolvimento das economias modernas, possivelmente a sua intenção fosse a de sensibilizar as autoridades para o potencial estratégico do investimento em educação. O que não é pouco. Mais, do seu texto, podemos ainda inferir que, para além do aspecto econômico, havia também o aspecto político, o da vinculação de reciprocidade entre a educação e a democracia – que ele, muitas vezes, chamava de liberdade.³⁴⁹ Apesar da tese não ser original – e no caso de Pedro Américo, a acusação pela falta de originalidade foi um recurso que serviu para desqualificar o artista e o patriota - ele foi, sem sombra de dúvidas, um dos mais combativos propagadores da importância da escola pública para a instauração da democracia em nosso país.³⁵⁰

levantado contra os desígnios dominantes na atualidade, e que muito nos lembram a de Pedro Américo há mais de um século. Vejamos como um professor de Economia observa o quanto a falta de reflexão na educação superior tem colocado a “Universidade contra o Social”. *Nesses tempos, por assim dizer, ‘bicudos’ para a ‘sociedade do trabalho’, a cujos estertores estamos todos assistindo, é de estranhar que nossas Universidades estejam abdicando de seu papel de produzir um conhecimento que sirva – pode soar ingênuo – à promoção dos valores humanos para dedicar-se a estratégias meramente acomodatórias à realidade, expressas em conteúdos meramente interpretativos e funcionais, dirigidos aos conformismo com o mercado, com as práticas mercantis de destruição dos fundamentos (naturais) da vida. Nunca, como hoje, a realidade se impôs tão fortemente como ideologia, que faz o homem atual, em nome desse realismo, adaptar-se ao presente estado de coisas com a resignação de quem o faz como se estivesse diante de um fenômeno natural qualquer, contra o qual nada pode fazer senão aceitar seu curso normal, já que nada poderia mesmo ser diferente do que tem sido.* Cf. NASCIMENTO, A. J. “Ciência e Destrutividade Social” In: *Candeieiro: Revista de Política e Cultura da Seção Sindical dos Docentes da Universidade Federal de Sergipe-UFS*. Ano VIII, vol. 11 e 12, fevereiro/2005, p. 7.

³⁴⁹ Para Pedro Américo liberdade (política) e conhecimento (obtido pelo estudo permanente) eram palavras sinônimas e, em quaisquer circunstâncias, dizia ele, *o espírito não deve procurar esconder sua ignorância, mas dissipá-la*. Cf. AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *A Ciência e os Sistemas: questões de história e filosofia natural*. Op., cit., p. 17.

³⁵⁰ Pelo menos dois teóricos da educação, John Dewey e Paulo Freyre, dedicaram suas vidas ao estudo dessa relação entre escola pública e democracia. A escola pública, ao que tudo indica, pode mesmo ter se transformado na instituição mais democrática das sociedades contemporâneas. E dizemos isto, porque, excetuando-se a escola pública, todas as demais instituições sociais estabelecem normas contratuais que se aplicam somente a determinado grupo. É assim, por exemplo, com os partidos políticos, com as igrejas, com os sindicatos, e com as demais instituições públicas. Pertencer a essas instituições pressupõe a aceitação prévia de seus dogmas, ideologias ou mesmo da legislação que disciplina a conduta de suas partes constitutivas. O certo é que, uma vez quebrado o pacto, contrariada a defesa de interesses pessoais ou de grupos, desfaz-se o compromisso.

O que se constata é que, enquanto as instituições da sociedade civil têm sua razão de ser na defesa de interesses específicos de parcelas da população, a escola pública – mantida e administrada pelo poder público –, tem que garantir a participação de todas as pessoas, independentemente de raça, credo, origem, nacionalidade, partido político, profissão, sexo, idade, estado civil ou condição social. Para que alguém nela permaneça basta, tão

Do ponto de vista da função social da escola pública, das atribuições e competências a ela conferidas pelas várias sociedades, em diferentes momentos, desde sua criação, como propiciadora de prestígio na escala hierárquica social, Pedro Américo apregoava com obstinada determinação que, dada sua capacidade de formar as consciências e preparar para o trabalho, a escola pública deveria fazer parte dos direitos constitucionais das sociedades contemporâneas.

No tocante ao seu papel institucional, Pedro Américo dedicou-se com impressionante afincamento em convocar o Estado a tomar para si a responsabilidade de criar entre nós uma escola orientada pelos princípios da laicidade, da universalidade e da gratuidade. Ardoroso defensor da liberdade religiosa, sobretudo por reconhecer que a religião é uma escolha exclusivamente individual ou do grupo familiar, ele dizia que o ensino escolar público, pelo caráter científico dos conhecimentos veiculados, deveria ser autônomo, dissociado de qualquer religião e, portanto, não-confessional. Em vista disso, muito embora não anunciasse explicitamente, ele abraçava a causa da Laicidade, cujo objetivo é o de garantir a todos, independentemente da crença professada, o direito a educação escolarizada, o que, por outro lado, reforça a idéia da liberdade de ensino e da tolerância religiosa, na medida em que às igrejas caberiam a criação e a manutenção de suas próprias escolas, estas sim livres para o estudo comprometido com a formação de seus fiéis.

Amparado nos princípios da isonomia e da forma democrática de governo, Pedro Américo definia a educação como um direito básico do cidadão que deve fazer parte dos serviços oferecidos pelo Estado – a única forma de garantir a todos o acesso irrestrito à escola. Agindo assim, ele se colocava ao lado dos partidários do princípio da Estatalidade.

Além do mais, é possível perceber no seu discurso a defesa dos Princípios da Gratuidade – que isenta do pagamento de quaisquer taxas pecuniárias – e o da Universalidade – que acolhe a todas as culturas, sexos, estado civil, opção político-partidária, etc. Desse modo, podemos dizer que Pedro Américo, homem de espírito republicano, lutava em todas as frentes para que o Estado brasileiro instaurasse as condições essenciais para o acesso de todos à educação de qualidade.³⁵¹

somente, o respeito às regras jurídico-constitucionais impostas à sociedade geral. Mesmo aquelas normas que disciplinam o seu funcionamento interno, como os Regimentos, devem adequar-se às condições peculiares das comunidades da qual a escola e seus integrantes fazem parte.

³⁵¹ Na segunda metade do século XIX, o acesso à escola concentrava os esforços dos defensores da educação pública. No início do XXI, no entanto, o embate é outro. Se, por um lado, o Estado Brasileiro universalizou o acesso, por outro, não tem se mostrado competente para garantir a permanência dos alunos nas escolas públicas. Para que tenhamos uma idéia da dificuldade dos jovens brasileiros em continuarem seus estudos

Assim, ao discutir publicamente sobre a importância e os rumos da educação pública, Pedro Américo não se cansava de alertar para a necessidade de que a educação escolarizada levada a efeito em nosso país objetivasse uma efetiva e sólida formação geral, com ênfase na sensibilidade (criativa e imaginativa) e na aquisição, ampliação e aprofundamento dos conhecimentos humanísticos e filosóficos necessários a todos (e tão ameaçados naqueles tempos como nos de agora). O foco privilegiado é o da melhoria da qualidade de vida dos brasileiros e, não somente, o desenvolvimento do país.

vejamos os dados do Censo Escolar para o ano de 2004, em que as taxas de abandono no Ensino Médio chegam a 15,3 % (1.402.822 de alunos) e as de reprovação a 10,53% (965.207 de alunos). Isto numa população de 34,8 milhões de jovens na faixa etária entre 15 e 24 anos, o que representa 19,1 % da população total do país, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE. Para o Ensino Fundamental, os índices são igualmente desesperadores: 7,79 % (2.648.326 de alunos) abandonaram a escola e 12,83 % (4.363.909 de alunos) foram reprovados. Os dados apresentados pela Pesquisa Mensal de Empregos-PME, realizada nas regiões metropolitanas do Brasil, dão conta de que 23 % das pessoas entre 16 e 24 anos não estudavam nem trabalhavam em dezembro de 2005. Cf. “Educação: 1,4 milhão de jovens largam o ensino médio”. *Carderno Cotidiano, Jornal Folha de S. Paulo*, C4, 24/03/2006.

REFERÊNCIAS

1. BIBLIOGRAFIA

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph. *Viagem ao Brasil (1865-1866)*. Brasília: Ed. Senado Federal, 2000.

ALMEIDA, Horácio de. *Pedro Américo, notícias biográficas*. João Pessoa: União Editora, 1943.

AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO, Pedro. *A Ciência e os Sistemas: questões de História e Filosofia Natural*. João Pessoa: Editora Universitária, 1999.

_____. *Discursos Parlamentares*. Brasília: Câmara Federal.

_____. *Discursos Acadêmicos*. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1870.

_____. *Holocausto*. Florença: Tipografia Cenniniana, 1882.

_____. *Amor d'Esposo*. Florença: Imprensa dell'Arte della Stampa, 1886.

_____. *O foragido*. Paris: H. Garnier, 1899.

_____. *Na cidade eterna (sonho de juventude)*. Lisboa: Aillaud & Cia., 1901.

ARAÚJO PORTO-ALEGRE, M. de. "Discurso" In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1856, p. 123-53.

_____. *Correspondência com Paulo Barbosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. "Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro." In: *RIHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1935, p. 605-11.

_____. "Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense." In: *RIHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1841, p. 547-57.

_____. "Relatório." In: *RIHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1857, p.38-62.

_____. "Iconografia Brasileira." In: *RIHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 349-55.

- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Storia dell'Arte italiana*. 3 ed. Firenze: Sansoni, 1992. 3 V.
- BARATA, Mário. “Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro” In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1959, nº 14, p. 283-307.
- _____. “Araújo Porto-Alegre e a Missão artística francesa.” In: *Revista do Livro*. S. Paulo, ano II, nº 5, março, 1957, p. 83-93.
- BARBOSA, Ana Mae. *História da Arte-Educação*. S. Paulo: Max Lemonad, 1986.
- _____. *Arte-Educação no Brasil*. 3 ed. S. Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. (org.). *O ensino de arte e sua história*. 3 ed. S. Paulo: MAC/USP, 1990.
- _____. *A imagem no ensino da arte*. 2 ed. S. Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Arte-Educação: conflitos/acertos*. S. Paulo: Max Limonad, 1984.
- _____. *John Dewey e o ensino de arte no Brasil*. 3 ed. S. Paulo: Cortez, 2001.
- _____. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2 ed. S. Paulo: Cortez, 2003.
- _____. *Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais*. S. Paulo: Cortez, 2005.
- BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BERENSON, Bernard. *I pittori italiani del Rinascimento*. Milano: BUR Saggi, 2001.
- BERGER, Manfredo. *Educação e dependência*. S. Paulo: Difel, 1984.
- BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- _____. (org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, M. de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.
- BRAMLY, Serge. *Leonardo da Vinci 1452-1519*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2001.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Ed. UNB, 1991.

- _____. *Arte e Storia*. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 1990.
- BURKE, Peter, *O Renascimento italiano*. S. Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- _____. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. S. Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- _____. *História e teoria social*. S. Paulo: Ed. UNESP, 2002;
- CALDEIRA, Jorge. *A nação mercantilista*. S. Paulo: Editora 34, 1999.
- CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. S. Paulo: Ed. UNESP, 1999.
- _____. *Fondamenti teorici del processo formativo*. Napoli: Liguori Editore, 1996.
- _____. *La ricerca storico-educativa in Italia (1945-1990)*. Milano: Mursia, 1995.
- _____. (org.). *La Toscana e l'educazione: dal settecento a oggi – tra identità regionale e laboratorio nazionale*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1998.
- CARREIRA, Eduardo (org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Ed. UNB, 2000.
- CHASTEL, André. *A Arte Italiana*. S. Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. (org.). *Leonardo*. Roma: Giunti, s/d.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Os bestializados*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CHASTEL, André. *A Arte Italiana*. S. Paulo: Martins Fontes, 1991.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* S. Paulo: Editora SENAC/SP, 2005.
- CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Buenos Aires: Argos, 1947.
- COTRIM, Álvaro. *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da Renascença*. Brasília: Ed. UNB, 1995.
- DUQUE, Luís Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- _____. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Minas Gerais: Ed. UFMG, 2001.
- FAORO, R. *Os donos do poder*. 5 ed. Porto Alegre: Globo, 1979.

- _____. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4 ed. S. Paulo: Globo, 2001.
- FAURE, Élie. *A arte renascentista*. S. Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FEBVRE, Lucien. *Michelet e a Renascença*. S. Paulo: Scritta, 1994.
- FERRAZ, M. & FUSARI, M. *Metodologia do Ensino de Artes*. S. Paulo: Cortez, 1993.
- _____. *Arte na educação escolar*. S. Paulo: Cortez, 1993.
- FICHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.
- FLEURY, Renato Sêneca. *Pedro Américo*. 2 ed. S. Paulo: Melhoramentos, s/d.
- FRAGOSO, João Luís. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. S. Paulo: Perspectiva, 1973.
- FRANSCINA, F. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. S. Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- FREITAS, Marcus Vinicius. *Charles Hartt, um naturalista no império de Pedro II*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- GALVÃO, Alfredo. "Felix Emílio Taunay e a Academia das Bellas Artes." In: *Revista do Patrimônio Histórico e Nacional*. Rio de Janeiro, 1968, pp. 137-271.
- _____. "Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro." In: *RIHAN*. Rio de Janeiro, nº 14, 1959, pp.19-120.
- GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. S. Paulo: UNESP, 1996.
- _____. *L'umanesimo Italiano*. Roma-Bari: Laterza e Figli, 2004.
- _____. *La cultura filosofica del Rinascimento italiano: ricerche e documenti*. Bologna: Tascabili Bompiani, 2001.
- _____. *La cultura del Rinascimento*. Milano: Il Saggiatore, 1990.
- GADOTTI, Moacir. *Pensamento pedagógico brasileiro*. S. Paulo: Ática, 1987.
- GENOVESE, Giovanni. "Historiografia da educação hoje: tendências e problemas." In: *Educação e Sociedade*. S. Paulo, ano XVII, nº 54, jan/1996, pp. 14-33.

- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1776-1788*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vitor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Conselho Federal de Cultura, 1977.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. *Perfil biográfico de Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Brown & Almeida Editores, 1871.
- GUINSBURG, J. (org.). *O Classicismo*. S. Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. (org.). *O Romantismo*. S. Paulo: Perspectiva, 1993.
- HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- INVERNIZIO, Carolina. *Studi Filosofici sulle Belle Arti*. Milano: Tipografia dell'Afontiere dei Teatri, 1877.
- JOHNSON, Paul. *O Renascimento*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KANT, Immanuel. *Sobre a pedagogia*. 2 ed. Piracicaba: Ed. UNIMEP, 1999.
- KRISTELLER, Paul. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus, 1986.
- _____. *Il pensiero e le arte del Rinascimento*. Roma: Donzelli Editore, 1998.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O Estado Monárquico: França, 1460-1610*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LANDUCCI, Giovanni. *L'occhio e la mente: scienze e filosofia nell'Italia del secondo ottocento*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987.
- LUDERIN, Pierpaolo. *L'Art Pompier: imagens, significati, presenças dell'altro ottocento francês (1860-1890)*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *A Nova História*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- _____. *História e Memória*. 3 ed. Campinas, S.P: UNICAMP, 1994.
- _____. *São Francisco*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. S. Paulo: Ed. EDUSC/Imprensa Oficial, 2002. 2v.

- _____. *São Luís*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. & NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LEVY, Carlos R. Maciel. *Giovanni Battista Castagneto (1851-1900): o pintor do mar*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- _____. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. "Sobre a micro-história." In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. S. Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- _____. "Usos da biografia." In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: o belo*. S. Paulo: Ed. 34, 2004.
- LOMBARDI, José Claudinei (Org.). *História da Educação: o debate teórico-metodológico atual*. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.
- LOS RIOS, Adolfo Morales de. *O Rio de Janeiro Imperial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- _____. "O ensino artístico: subsídio para a sua história (1816-1889)." In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- MANACORDA, Mario A *História da educação*. S. Paulo: Cortez, 1989.
- MASTERS, Roger. *Da Vinci e Maquiavel: um sonho renascentista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- MARTINS, Lincoln. *Pedro Américo, pintor universal*. Rio de Janeiro: FBB, 1994.
- MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo Squarema*. S. Paulo: Hucitec, 2004.
- MELLO JÚNIOR. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

- MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. S. Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MOACYR, Primitivo. *A instrução e o Império: subsídios para a História da Educação no Brasil*. S. Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, 2 v.
- NABUCO, Joaquim. *Um estadista do Império*. 5 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- NAGLE, Jorge. *Educação e Sociedade na Primeira República*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Material Escolar, 1974.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. S. Paulo: Ática, 1996.
- NEVES, Maria Lúcia Pereira das. *O império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- NISKIER, Arnaldo. *Educação Brasileira*. S. Paulo: Melhoramentos, 1989.
- OLIVEIRA, José Manoel Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras*. Brasília: Ed. Senado Federal, 1943.
- OSINSKI, Dulce. *Arte, História e Ensino: uma trajetória*. S. Paulo: Cortez, 2001.
- PALLARES-BURKE, MariaLúcia Garcia. *The Spectator, o teatro das luzes: diálogo e imprensa no século XVIII*. S. Paulo: HUCITEC, 1995.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. S. Paulo: Martins Fontes, 2000.
- PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. 3 ed. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. S. Paulo: Ed. EDUSP, 1998.
- PEKALA, Madalena de Fátima Zaccara. *Pedro Americo: vie et oeuvre*. França: Universite de Toulouse-Le Marail, 1995.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- REGO, José Lins do. *Pedro Américo*. Rio de Janeiro: CEB, 1943.
- RIBEIRO, Maria Luísa. *História da Educação Brasileira*. 8 ed. S. Paulo: Cortez, 1986.
- RODRIGUES, Antonio. *Tempos modernos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- ROMANELLI, Otaíza. *História da Educação no Brasil*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- ROMERO, Silvio. "Filosofia no Brasil" In: *Obra Filosófica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

- RUBENS, Carlos. *Victor Meireles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- SALES, Heloisa. *O ensino de Artes e sua história*. S. Paulo: MAC/USP, 1990.
- SANFELICE, José Luís (org.) *História e História da Educação: perspectivas para um intercâmbio internacional*. Campinas, SP: Autores Associados: HISTEDBR, 1998.
- SAVIANI, Dermeval. “Tendências e Correntes da Educação Brasileira.” In: MENDES, D. *Filosofia da educação brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 2 ed. S. Paulo: Iluminuras, 1990.
- SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do imperador*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. S. Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SIQUEIRA, Antonio Carlos. “Arte, Educação em Kant e Schiller.” In: DUARTE, Rodrigo. *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. pp. 182-92.
- SYMONDS, J. *El Renacimiento en Italia*. México: F. de Cultura Económica, 1992.
- SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: UNB, 1983.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. S. Paulo: Ed 34,1998.
- VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. 3 ed. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1991.
- VERNASCHI, Elvira. *O ensino de Artes nas Universidades*. S. Paulo: USP/CNPq, 1993.
- VINCI, Leonardo Da. *Trattato della pittura*. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1996.
- _____. *Obras literárias, filosóficas e morais*. S. Paulo: Hucitec, 1997.
- VISALBERGHI, Aldo. *Pedagogia e scienze dell’educazione*. Milano: Mondadori, 1999.
- WARNKE, Martin. *O artista da corte*. S. Paulo: Ed. EDUSP, 2001.
- WHITE, Michael. *Leonardo: o primeiro cientista*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Il bello nell’arte: scritti sull’arte antica*. Torino: Einaudi, 1973.
- _____. *Storia dell’Arte nell’Antighità*. Milano: Abscondita, 1990.

_____. *Pensieri sull'Imitazione*. Palermo: Aesthetica, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. S. Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *A Arte Clássica*. S. Paulo: Martins Fontes, 1990.

ZANINI, Walter. (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. S. Paulo: Moreira Sales, 1983, pp. 379-449.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.