

# REVISTA ILUSTRADA

## CORTE

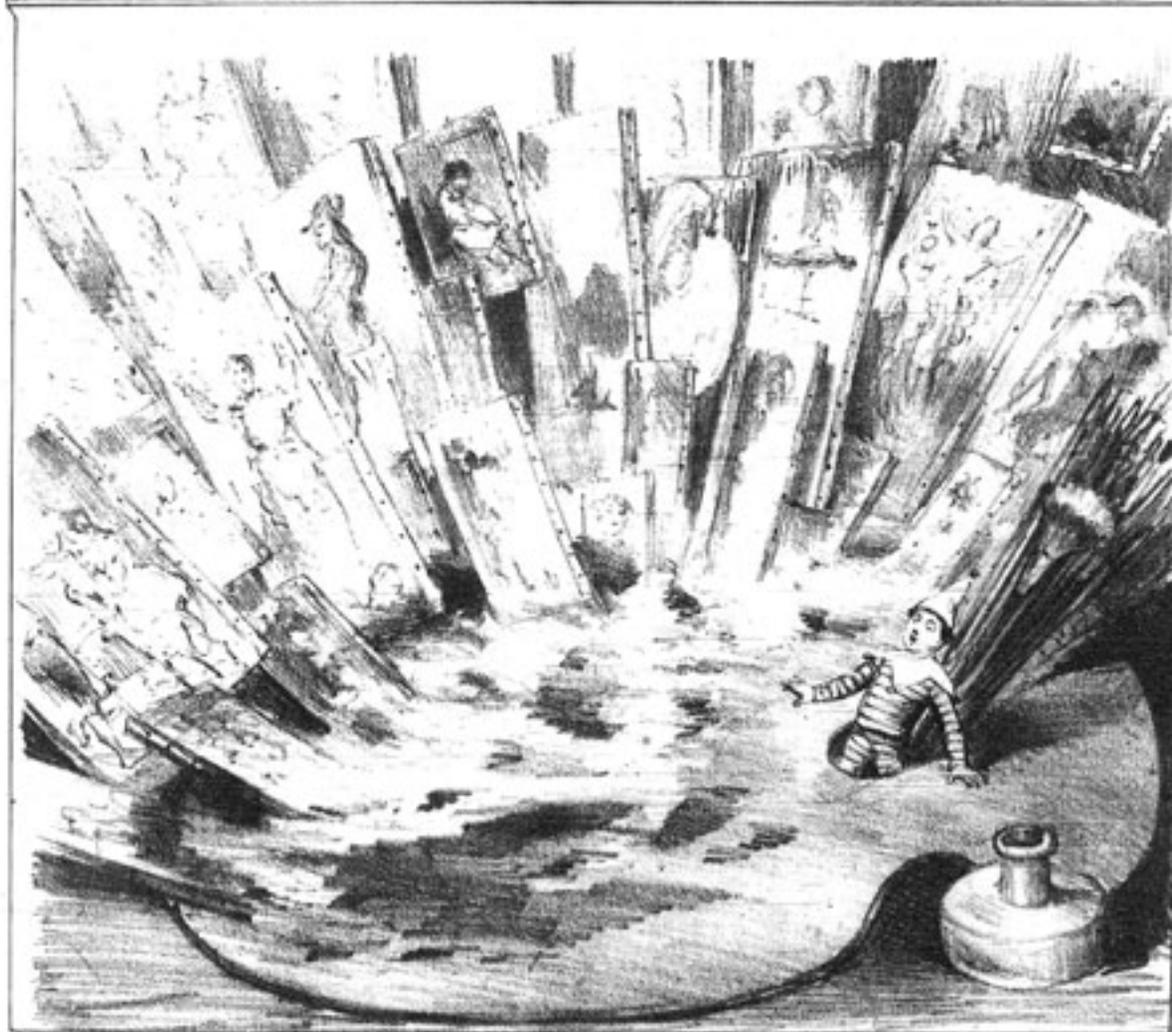
|           |         |
|-----------|---------|
| Anno      | 16 5000 |
| Semestre  | 8 5000  |
| Trimestre | 5 5000  |

## PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
A RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 50, SOBRADO.

## PROVINCIAS

|          |         |
|----------|---------|
| Anno     | 20 5000 |
| Semestre | 11 5000 |
| Avulso   | 15 000  |



Grande exposição geral das Bellas Artes.  
Ficavemos certamente deslumbrados diante os innumeros quadros que nascem  
das palhetas. — Talento e óleo de linhaca, e viva a pintura!

# AS EXPOSIÇÕES GERAIS DA ACADEMIA DE BELAS ARTES: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro

Leticia Squeff

Exposições Gerais da Academia de Belas Artes   coleccionismo  
mercado de artes no Rio de Janeiro do século 19

*A intenção deste artigo é discutir o lugar das Exposições Gerais da Academia de Belas Artes na vida cultural do II Reinado. Trata-se de mostrar como se articulavam essas exposições ao teatro de corte de dom Pedro II e, por outro lado, de destacar seu papel no incipiente mercado de artes do Rio de Janeiro.*

Uma história das Exposições Gerais – Egbas já foi traçada, em suas linhas mestras, por alguns autores. Apesar disso, pode-se afirmar que se conhece pouco a respeito desses eventos, o que chama atenção, tendo em vista, em primeiro lugar, sua longevidade. Entre 1840 e 1884 a Academia Imperial de Belas Artes – Aiba promoveu 26 Exposições Gerais, apresentando 3.315 obras de 516 artistas,<sup>1</sup> em média, portanto, uma exposição a cada dois anos. Talvez se possa aventar que aconteceu aqui o que se passou na historiografia europeia: durante muito tempo os Salões e exposições organizadas no âmbito acadêmico foram desprezados pelos pesquisadores, mais interessados em reconstituir a trajetória dos *refusés* e dos que construíram as bases para o surgimento das vanguardas.<sup>2</sup> Também no Brasil a arte oitocentista foi durante longo tempo pouco estudada, e as Egbas foram objeto de algumas enumerações e crônicas, mas raramente atraíram análises mais profundas.<sup>3</sup>

Vale lembrar que o interesse pelas exposições ganha sentido quando iluminado por perspectiva historiográfica que ultrapassa o objetivo de discutir apenas o “conteúdo” das obras. Alguns historiadores vêm mostrando como os critérios artísticos, bem como o maior ou menor valor atribuído a um ou outro artista, são afetados por contextos mais amplos: o mercado, o museu, padrões de gosto que funcionam

THE GENERAL EXHIBITIONS OF THE ACADEMY OF FINE ARTS: court theater and formation of an art market in Rio de Janeiro | *The purpose of this article is to discuss the place of the general exhibitions of the Academy of Fine Arts in the cultural life of 19th-century Rio de Janeiro. I intend to show their relationship with the “court theater” of D. Pedro II and also emphasize their role in the incipient art market of Rio de Janeiro.*  
| **General exhibitions of the Academy of Fine Arts; Collectionism, 19th-century Rio de Janeiro art**

Ângelo Agostini  
Ilustração para Salão caricatural de 1884  
Fonte: Revista Ilustrada, 1884, ano 9, n. 396. Arquivo Edgard Leuenroth  
– IFCH/ Unicamp

muitas vezes de maneira independente daqueles que regem a apreciação das artes visuais. Desse ponto de vista, interessa entender também a trajetória das obras, o contexto em que foram expostas, suas relações com imagens e modos de ver próprios a determinada época, entre outros aspectos.<sup>4</sup>

Meu objetivo é apontar como as Egbas articulavam-se ao que já foi chamado por mais de um pesquisador de “teatro de corte” de dom Pedro II,<sup>5</sup> bem como a importância desse evento para o surgimento de um incipiente mercado de artes no Rio de Janeiro.

### **As exposições e o teatro de corte**

Praticamente desde sua fundação a Academia promovia exposições – indício de que havia interesse, já por parte dos mestres franceses, em fazer da instituição criada no Rio de Janeiro mais do que simples escola de artes. Já em 1829, apenas três anos após a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes, Debret promoveu sua primeira exposição de alunos. Em 1840 o diretor Felix-Émile Taunay conseguiria emplacar uma ideia sobre a qual vinha falando em discursos e artigos de jornal: ampliar a exposição da Academia, tornando-a acessível a todos os interessados. As Exposições Gerais de Belas Artes teriam, a partir de então, papel fundamental tanto no funcionamento da Academia quanto na vida cultural do Império. Algumas das principais obras de arte do período monárquico foram apresentadas, justamente, durante essas mostras.<sup>6</sup>

A primeira, em 1840, contava com dez expositores, sendo seis professores da Academia. A exposição de 1843 já incluía 28 participantes. O número de pessoas que expunham obras, entre artistas locais e estrangeiros, cresce de modo impressionante a

partir de então. Em 1849, na décima edição do evento, seriam 23 expositores. Dez anos depois, 94, sendo três mulheres e 68 estrangeiros. Outra prova do sucesso da iniciativa é que na década de 1860 começam a ser publicados os catálogos independentes de cada Exposição Geral.<sup>7</sup> Não por acaso, em 1868 o secretário João Maximiano Mafra escrevia ao diretor Tomás Gomes dos Santos que era preciso exigir a apresentação dos convites na abertura da exposição, para evitar a entrada de penetras.<sup>8</sup> De tal forma esses eventos entraram no calendário da corte, que já em 1839 um cronista observava: “A visita à Academia das Belas Artes entrou este ano a ser da moda.”<sup>9</sup>

As Exposições Gerais entraram rapidamente no calendário de eventos dos mais influentes personagens da corte de dom Pedro II: políticos, funcionários, ricos comerciantes e visitantes estrangeiros: “Presentemente a corte e a cidade afluem com ativa curiosidade às salas do palácio das artes, e o belo sexo afronta os raios de um sol perpendicular em romaria ao templo do gosto.”<sup>10</sup>

No dia 10 de dezembro de 1843, às 10 horas da manhã, o casal imperial foi recebido na Academia pelo ministro do Império, o diretor da instituição e a congregação de professores. “Estavam já reunidos vários convidados da corte e corpo diplomático.” O cronista descreve a visita dos monarcas e faz questão de mencionar diante de quais obras o imperador ficou mais tempo. O final do pequeno texto dá uma ideia da importância que as exposições estavam ganhando: os monarcas se demoraram por duas horas na Academia. Antes de ir, dom Pedro teria garantido ao diretor o quanto estava “(...) satisfeito com a exposição deste ano.”<sup>11</sup> As visitas do imperador à Academia acabariam tornando-se um hábito.

A ideia de que visitar as Exposições Gerais era passatempo de um grupo seletivo e refinado de pessoas se manteria nas décadas seguintes: "Visitamos a academia das Belas Artes, que abriu ontem as portas à turba dos amadores, que esperavam ansiosos por esta época do ano, em que podem ir maravilhar-se das criações do gênio dos apóstolos da arte divina."<sup>12</sup>

Na edição de 1859, o diretor expediu ofício solicitando que a Guarda de Honra, vestida em grande gala, estivesse presente no dia da inauguração. Também requisitou da polícia do Rio de Janeiro guardas para cuidar das salas e evitar "danos às obras". Finalmente, expediu solicitação para "mandar pelo Jardim Botânico de Lagoa Rodrigo de Freitas [riscado] fornecer flores e folhas de canela e mangueira para ornar o edifício desta Academia no dia 15 de março, em que S.M. o Imperador se digne honrar a abertura da Exposição Geral."<sup>13</sup>

No romance *Mocidade morta* (1899), escrito pelo crítico Gozaga Duque, já caracterizado como *roman à clef* por mais de um pesquisador, o sistema composto por artistas, público e críticos que viviam ao redor da Academia em finais do século 19 seria descrito com grande minúcia.<sup>14</sup> É esse texto poético que fornece uma pista de como eram utilizadas essas folhas de mangueira e canela:

*Um cheiro acre de folhagem esparzida, desganhada de fresco, infiltrava-se no ar, saturando-o, como se boiasse em torno do bojo, suspenso na claridade, turbulando à sua grandeza os aromas capitosos dos antigos festivais de triunfo, cheios de pandorga épica de campânulas e trombetas ao escaldar hosânico das recepções aos bravos, sob a agitação farfalhenta de palmas e florear de tirsos (...)*<sup>15</sup>

Com notável argúcia, o romancista detecta os efeitos simbólicos da decoração sobre os visitantes da Academia. Folhas, palmas e tirsos não apenas perfumavam e decoravam os ambientes, como também evocavam as festas da antiguidade. A referência ao universo clássico aliava-se à pompa que cercava o imperador, dotando de 'tradição' instituição, monarca e nação, que eram ainda bastantes novos se comparados aos do contexto europeu.

Ao sediar as exposições, a Academia tornava-se local de encenação de ritual em que se afirmavam os valores monárquicos. Dom Pedro era recebido com pompa, o que atraía também as principais figuras da corte carioca. A esse 'teatro de corte'



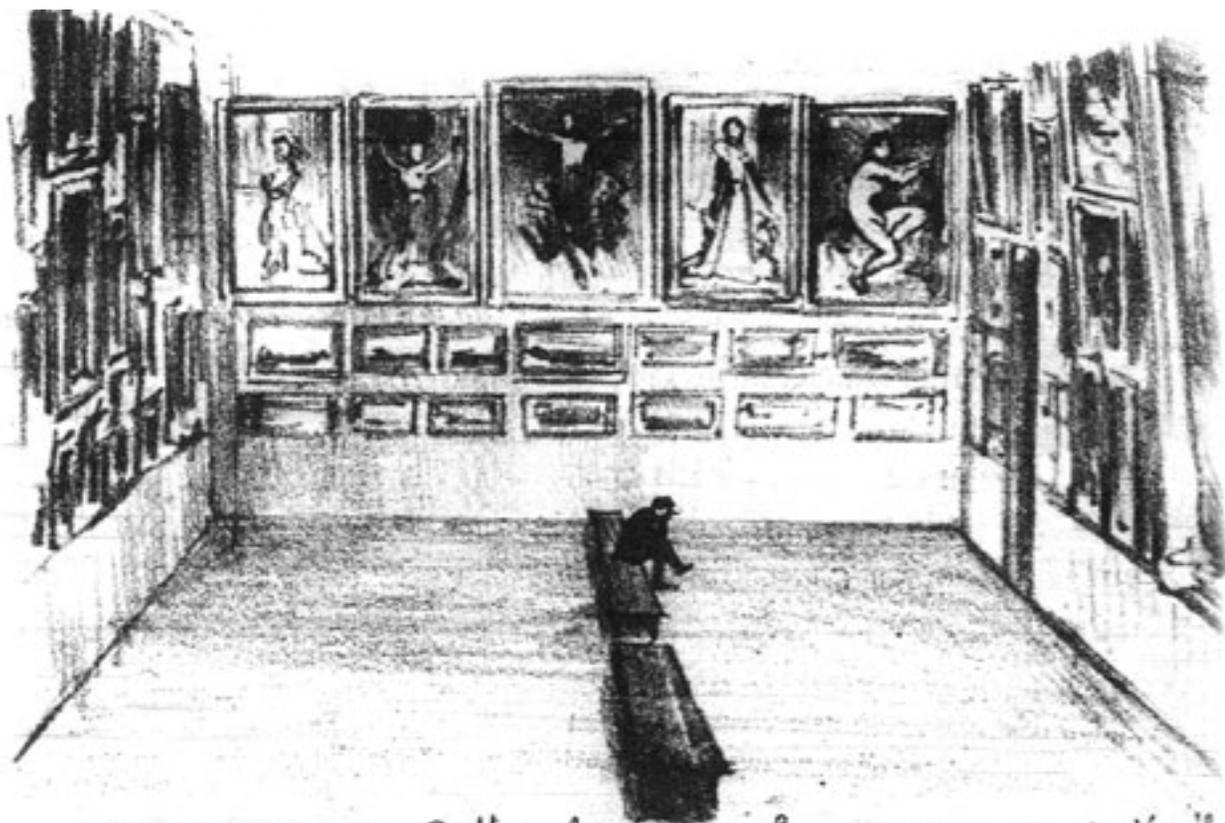
*Vamos à exposição e notamos com prazer que ella é muito concorrida. Até vimos lá a Sr. Bernardes com a sua respeitavel familia. E dizem que este povo não gosta das bellas artes... Verdade é que a entrada é gratuita.*

Ângelo Agostini  
Ilustração para *Salão* caricatural de 1884  
Fonte: Revista *Ilustrada*, 1884, ano 9, n. 396. Arquivo Edgard Leuenroth – IFCH/ Unicamp.

vinham associados, porém, valores próprios à nação independente: o hino nacional sempre abria o cerimonial. Finalmente, o evento era reverberado pelos jornais da corte, criando o que Benedict Anderson já chamou de “comunidade imaginada” que, nesse caso, associava as artes à vida cortesã e essas às práticas próprias a uma “nação” independente.<sup>16</sup>

### Organização dos quadros e formas de apreciação

A inauguração de uma Exposição Geral era objeto de longos preparativos e muitos gastos. Para organizar a de 1879 foram chamados pintores, douradores, carpinteiros, ferreiros, lustradores, servidores que cuidassem da lavagem da casa e da arrumação de ferragens e esculturas. A relação menciona Luiz de Castro Teixeira, que teria ficado



“Exposição de Bellas-Artes.” — Em todo o mez de Nov. continuou a haver extraordinaria concurrencia, sobretudo nas 5.<sup>as</sup> feissas, dias consagrados a fina flôr da Sociedade fluminense!

Ângelo Agostini  
Ilustração para Salão caricatural de 1884  
Fonte: Revista Ilustrada, 1884, ano 9, n. 396. Arquivo Edgard Leuenroth  
— IFCH/ Unicamp.

responsável pela “(...) colocação de todas as obras expostas; trabalhos de armador, e aluguel das respectivas fazendas”<sup>17</sup>

A rápida descrição dá ideia de como devia parecer-se a Exposição Geral aos visitantes. A Academia carioca seguia o exemplo dos Salões europeus de decorar as paredes com fazendas e tecidos finos e, sobre eles, pendurar os quadros. Nesse aspecto, os douradores eram mais do que necessários, pois cabia-lhes preparar as molduras dos quadros. Em contraste com os tecidos de cores fortes, o dourado das molduras sobressaía, delimitando os espaços entre os quadros. *A Revista Ilustrada* traz representação notável da aparência desses eventos.

Na imagem de Ângelo Agostini, veem-se embaixo os quadros menores – aparentemente, paisagens – e, em cima, obras maiores, em meio às quais é possível reconhecer telas de Pedro Américo, como *A Carioca*, *A Noite com os gênios do estudo e do amor*, *Judite rende graças a Jeová por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, entre outros. Os bancos no centro da sala também evocam a estrutura dos Salões franceses, cujos espaços para repouso serviam a um tipo de fruição artística muito característico: permitiam a contemplação lenta e meticulosa das obras, a comparação entre os diversos quadros expostos, bem como a troca de opiniões entre os espectadores.

As obras eram dispostas bem próximas umas das outras, muitas vezes cobrindo toda a extensão da parede, do teto ao nível do olhar. Ocupando todos os centímetros disponíveis, os quadros ficavam quase colados uns aos outros, o que só era possível porque cada obra era vista como entidade independente, fechada em seu próprio esquema perspético, isolada de sua vizinha pelas pesadas molduras.<sup>18</sup>

Nos salões franceses, esse padrão expositivo herdado dos antigos gabinetes de curiosidades cedo começa a se revestir de hierarquias.<sup>19</sup> Em primeiro lugar, tratava-se de solucionar um problema de espaço. Além disso, a organização das obras obedecia àquela dos gêneros de pintura. No alto, ficavam os quadros maiores, geralmente as cenas bíblicas ou mitológicas, ou de grandes feitos históricos. Esses quadros dificilmente eram compreendidos, pois só uma parte do público possuía cultura suficiente para entender as refinadas alusões históricas e mitológicas que continham, motivo pelo qual, aliado a suas grandes dimensões, geralmente ocupavam a região mais alta da parede. A seguir, vinham os retratos e os quadros considerados “melhores”. E por último, a pintura de gênero, a natureza-morta, as paisagens.<sup>20</sup> A imagem de Agostini revela que a Academia carioca organizava sua exposição segundo os princípios expográficos e os valores artísticos dos salões franceses.

### **As Exposições Gerais e o surgimento de um mercado de artes no Rio de Janeiro**

Nem tudo na Academia carioca, porém, seguiu o caminho trilhado pelo modelo francês. Na verdade, uma análise comparativa indica que, pelo menos no que se refere às Exposições Gerais, a experiência acadêmica no Rio de Janeiro teve desdobramentos peculiares. Para examinar a questão, vale retomar a história dos Salões franceses até finais do século 19.

A Academia francesa começou em 1699 a promover os chamados Salões, que passaram a acontecer de forma sistemática a partir de 1737, tendo papel fundamental na história da arte europeia. Até então, o público só entrava em contato com arte de alto padrão secundariamente,

em festas religiosas ou cívicas, quando aristocratas e burgueses abastados expunham suas posses em pátios de igrejas e praças públicas.<sup>21</sup> Com o advento do Salão, o homem comum podia ter acesso aos quadros, experimentando prazer antes reservado apenas a uma exclusiva elite de mecenas e seus amigos íntimos. O Salão é, assim, a primeira experiência de arte totalmente pública da Europa.<sup>22</sup>

Tradicionalmente a pintura histórica era gênero de grande prestígio, mas, assim como a estatuária, dependia das encomendas estatais para ser realizada. Os custos envolvidos na preparação e realização de grandes telas, assim como dos monumentos, eram elevados. O objetivo inicial dos Salões era, por isso, mostrar ao público as grandes obras de história comissionadas pelo Estado aos membros da Academia.

O destino e os objetivos do Salão mudam para sempre com a Revolução Francesa. Em 1791, a Commune des Arts propõe que o Salão passe a ser aberto, expondo não apenas as obras dos membros da Academia, mas de todos os artistas julgados aptos para tal. Alguns anos mais tarde, Vivant Denon convence Napoleão de que era mais rentável para o Estado comprar quadros que já estavam em exibição.<sup>23</sup> Como resultado, por volta de 1870 o dinheiro oferecido pelo governo para quadros de história tornara-se tão pouco, que só os iniciantes se dedicavam aos assuntos históricos. A maioria, incluindo artistas acadêmicos, sobrevivia da venda de quadros menores para colecionadores privados. Lentamente o mercado de artes passa a funcionar fora do Salão. E pinturas de paisagem e retratos – mais acessíveis ao grande público, nem sempre culto ou abastado o suficiente para consumir a pintura de história – passam a ocupar cada vez mais espaço nas paredes do Salão. E a Academia, que antigamente detinha o monopólio não apenas sobre a formação

artística, através da École, mas também sobre o que deveria e podia ser mostrado, através dos Salões, começa a perder importância.

Todo o processo gerou diversos movimentos de revolta não apenas entre artistas que rompiam, em alguma medida, com os valores tradicionais, mas também entre os acadêmicos, descontentes com a perda de privilégios e clientes – consequência da ampliação do número de artistas e de gêneros de pintura. Tornando-se pouco atrativos tanto para os que desde meados do século, com Courbet, começam a procurar espaços alternativos para expor suas obras quanto para os demais artistas, os Salões acabaram suprimidos no final do século. Pode-se dizer, assim, que o desenvolvimento e ampliação desses espaços resultaram, na França, no enfraquecimento da Academia e seus dispositivos.

Já no caso do Rio de Janeiro a história reveste-se paulatinamente de contornos próprios. Como sede da corte e principal porto do Império, a cidade concentraria crescente comércio de luxo. Quadros e livros misturavam-se a objetos de decoração e móveis em leilões e lojas.<sup>24</sup> Sabe-se de alguns leilões promovidos por comerciantes, geralmente estrangeiros, que incluíam a venda de obras de arte, caso do que foi realizado, em 1840, por Luiz A. Boulanger, incluindo a venda de “Riquíssima coleção de painéis a óleo, pertencentes às escolas italianas, flamenga, alemã e francesa”. O leiloeiro acrescentava que os amantes das belas pinturas encontrariam diferentes “gêneros reunidos: paisagens, combates, *tableaux de genre et mythologiques*, retratos, panoramas, muitos quadros da história sagrada, o nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, descida da cruz (...)”, além de aquarelas, objetos e vestimentas de luxo.<sup>25</sup> Na década de 1850, o comércio de luxo receberia impulso ainda maior graças à liberação de capitais antes comprometidos com o tráfico de

escravos. A cidade foi invadida por novos hábitos de consumo: cavalos árabes, jóias, relógios, 'roupas feitas', produtos manufaturados com as mais diferentes funções foram introduzidos no dia a dia da 'boa sociedade'.<sup>26</sup> Nesse contexto, também objetos de arte passam a ser cada vez mais comercializados.

Araújo Porto-Alegre faz referência a pelo menos dois colecionadores ativos no período: "Na galeria de quadros do Sr. Manoel José Pereira Maia, um dos homens mais curiosos e que tem maiores preciosidades em todo o gênero de Belas Artes, existe um painel de Manoel Dias representando a caridade romana."<sup>27</sup>

Menciona também José de Oliveira Barbosa, que teria, em sua coleção, alguns camafeus feitos por Mestre Valentim.<sup>28</sup> O representante do Brasil na Rússia, José Ribeiro da Silva, ofereceu à Academia quatro quadros de Jean-Baptiste Debret.<sup>29</sup> Em 1877 Henrique Diniz da Silva Faria vendeu dois retratos a óleo feitos por Henrique José da Silva para a Academia.<sup>30</sup> Outras referências encontradas no Museu D. João VI indicam que a prática de colecionar ou, pelo menos, de comprar obras de arte não era tão incomum no Rio de Janeiro oitocentista como em geral se pensa.

Em diversas exposições gerais não apenas dom Pedro II, mas também colecionadores particulares aproveitavam para apresentar obras de suas coleções.<sup>31</sup> A de 1859 exibia obras de nada menos do que seis colecionadores privados, além do imperador. A *Notícia do Palacio da Academia* daquele ano traz, a respeito disso, algumas informações interessantes. Havia três homens como o título de comendador entre os colecionadores, e pelo menos um estrangeiro.<sup>32</sup> O catálogo também é significativo do lugar

que esses homens ocupavam no âmbito da Exposição Geral: "N.B.: as descrições dos quadros e a designação de seus autores e escolas foram ministradas pelos seus possuidores, e exaradas no catálogo sem alteração; excetuam-se os quadros de S. Majestade o Imperador."<sup>33</sup>

O texto sugere que já circulavam em determinados meios diversos termos e conceitos próprios à atribuição de valor na tradição da história e da apreciação artística. Os apreciadores e proprietários de obras de arte da corte já possuíam, em alguma medida, noções próprias ao mercado de arte no Ocidente, tais como autoria, título, escola, entre outros. Esses valores eram informações importantes, pois situavam o lugar das obras na história da arte, destacando os artistas considerados "mestres" dos simples membros de uma ou outra "escola artística". Além disso, como o autor do catálogo faz questão de enfatizar, eram os próprios colecionadores que informavam a Academia a respeito da atribuição de suas obras. Afinal, o nome do artista, a "escola" à qual se filiava, o nome da obra, eram fundamentais para lhe atribuir valor. Desse modo, os catálogos das Egbas informam sobre a existência não propriamente de um mercado de artes, mas de um ambiente em que obras de arte eram encomendadas e/ou compradas.

As Exposições Gerais funcionaram não apenas para os artistas da Academia. Nem simplesmente eram momento em que se desenrolava mais uma cena do teatro de corte, tão importante para a manutenção da monarquia em terras tropicais. Funcionavam também a serviço de particulares que as usavam para negociar: expor e, quem sabe, vender, trocar, ou comprar obras de outros colecionadores. Desse ponto de vista, a experiência carioca transcorreu em sentido radicalmente

oposto ao que ocorreria nos Salões franceses. As Exposições Gerais foram importante instrumento para o funcionamento da corte e também para a estruturação de um incipiente mercado de artes no Rio de Janeiro do Império.

## NOTAS

**1** Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia de Belas Artes*. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990:13.

**2** Para uma discussão dessa questão no contexto francês, ver Mainardi, Patricia. *The end of the Salon: art and the State in the early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

**3** Dos autores que reconstituíram as Exposições Gerais podem-se citar Rios Filho, O ensino artístico: subsídios para sua história. In: *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, IHGB, 1938. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942. Mello Jr, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)*, v.1, Brasília/Rio de Janeiro: IHGB., 1984:204-352; e Levy, op. cit.

**4** Dos que trataram desses ou de assuntos correlatos, podem-se mencionar Haskell, Francis (*La norme et le caprice*. Paris: Flammarion, 1986; *Mecenas e pintores na Itália Barroca. Arte e sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: Edusp, 1997; *Passado y presente en el arte y en el gusto*. Madrid: Alianza Editorial, 1989); Gaethgens, Thomas W. *Versailles – de la résidence royale au musée historique*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1984; Crow, Thomas. *Painters and public life in Eighteenth-century Paris*. Yale: Yale University Press, 1991; Mainardi, op. cit., entre outros.

**5** O termo é utilizado por pesquisadores como Carvalho, J. M. de. *A construção da ordem; teatro de sombras*. 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003; e Schwarcz, L.M. *As barbas do imperador: dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, entre outros, para descrever as festas, cerimônias e rituais do governo imperial.

**6** Os artistas costumavam preparar obras especialmente para apresentar nas exposições coletivas, fossem promovidas pela Academia ou, mais tarde, na República, pela Escola Nacional de Belas Artes. Ver Cavalcanti, Ana Maria Tavares. A relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século X. *Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004:49-58.

**7** Fato também observado por Fernandes, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes. 1850-1890*, tese de doutorado, UFRJ, 2001.

**8** “Cartas de João Maximiano Mafra a Tomás Gomes dos Santos, sugerindo medidas a serem tomadas na solenidade e premiação de artistas. Acompanha carta aprovando as sugestões.” 1868, Arquivo do Museu D. João VI:1275.

**9** *Correio das Modas*, 1839, apud Marques dos Santos, Francisco. “Subsídios para a história das belas artes no Segundo Reinado – as belas artes na Regência”, *Estudos Brasileiros*, v. 9, ano V, Rio de Janeiro, 1942:16-149 (101).

**10** “Comunicado. Academia das Belas Artes, exposição pública de 1842”, *Jornal do Commercio*, 18 de dezembro de 1842.

**11** “Visita de SS.MM. Imperiais à Exposição Geral da Academia das Belas Artes”, *Jornal do Commercio*, 10 de dezembro de 1845.

- 12 M. A. "Academia das Belas artes", *Jornal do Commercio*, 18 de dezembro de 1852.
- 13 "Minutas de ofícios da AIBA, solicitando designação de uma guarda de honra em virtude da presença do imperador na abertura da Exposição Geral, como também flores e folhas de canela e mangueira do Jardim Botânico, que era Lagoa Rodrigo de Freitas, para ornar, e uma guarda de 12 homens do corpo policial da corte para vigilância da exposição" (11.3.1859) Arquivo do Museu D. João VI:1575.
- 14 Eulálio, Alexandre. Sobre *Mocidade Morta*. In *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988:183-89.
- 15 Gonzaga Duque, *A arte brasileira*, São Paulo/ Campinas, Mercado de Letras, 1995, p.:16.
- 16 Anderson, B. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- 17 "Relações das contas das despesas efetuadas com a Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada em 15.3.1879" Arquivo do Museu D. João VI: 3019.
- 18 "A pintura de cavalete é como uma janela portátil que, colocada na parede, cria nela a profundidade do espaço", O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002:8.
- 19 Schaer, Roland. *L'Invention des Musées*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- 20 Crow, op. cit.
- 21 Há excelente descrição em Haskell, 1997, op. cit.
- 22 "But the Salon was the first regularly repeated, open, and free display of contemporary art in Europe to be offered in a completely secular setting and for the purpose of encouraging a primarily aesthetic response in large number of people", Crow, op. cit.:3.
- 23 "In this gesture, the Salon became a store, and artists became free-market small producers", Mainardi, op. cit.:14.
- 24 Sobre o assunto ver, por exemplo, Marques dos Santos, op. cit.
- 25 Marques dos Santos, op. cit.:119. Sobre o assunto ver também Cavalcanti, op. cit.
- 26 Alencastro, L.F. Vida privada e ordem privada no império. In Alencastro, L.F. (org.), *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- 27 Porto-Alegre. Manoel Dias, o Romano. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1848, suplemento.
- 28 Porto-Alegre. Iconografia brasileira. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1856:371.
- 29 Apud Levy, op.cit.:131.
- 30 "Minuta de ofício da AIBA ao ministro do Império remetendo a conta da aquisição de dois retratos a óleo de Henrique José da Silva e vendidos por Joaquim Diniz da Silva". Arquivo do Museu D. João VI: 1329.
- 31 Sobre o assunto ver Rios Filho, op. cit.
- 32 *Notícia do palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio De Janeiro e da exposicao de 1859*. Rio de Janeiro, Typographia Imparcial J.M.N. Garcia, 1859.
- 33 Idem, ibidem.
- Leticia Squeff** é professora de arte ocidental do séculos 18 e 19 no Departamento de História da Arte da Unifesp (Guarulhos, São Paulo). Vem desenvolvendo pesquisas sobre arte no Brasil e na América Latina nos séculos 18 e 19.