



A casa que queria ser palácio: a residência dos estucadores Meira

The house that wanted to be a palace: the residence of the plasterers Meira

Dr. Alberto Martin Chillón

Como citar:

CHILLÓN, A.M. A casa que queria ser palácio: a residência dos estucadores Meira. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2, p.239-256, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4199>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4199>.

Imagem: América, mármore, Museu Sacro de São João del Rei. Arquivo do autor.

A casa que queria ser palácio: a residência dos estucadores Meira

The house that wanted to be a palace: the residence of the plasterers Meira

Dr. Alberto Martin Chillón*

Resumo

Na revista *A Renascença*, em dezembro de 1905, foi publicado um pequeno artigo intitulado "As Parcas", de autoria de Chaves Pinheiro, tratando de um frontão feito pelo escultor, encomenda do estucador Antônio Alves Meira, membro de uma das mais importantes famílias de estucadores do Rio de Janeiro. A casa da família Meira se constitui como um exemplo extraordinário de casa de artista, construindo a imagem do estucador tanto socialmente, fazendo uso de elementos artísticos tradicionais e de prestígio como o frontão e as esculturas de mármore que rematam a fachada, como artisticamente, testemunha da reivindicação dos artífices e do próprio papel do artista.

Palavras chave

Escultura; estatuária; Segundo Reinado; artes decorativas.

Abstract

The magazine *A Renascença*, in December of 1905, published a small article titled "As Parcas" [The Fates]. From Chaves Pinheiro, dealing with a pediment made by the sculptor, commissioned by plasterer Antônio Alves Meira, member of one of the most important families of plasterers in Rio de Janeiro. The house of the Meira's family house is an extraordinary example of an artist's house, building the image of the plasterer both socially, making use of traditional and prestigious artistic elements such as the pediment and the marble sculptures that finish the facade, as artistically, witness the claim of the artificers and the role of the artist.

Keywords

Sculpture; statuary; Second Reign; decorative arts.

A revista MODOS, revista do grupo de pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender, propôs no seu dossiê "O artista em representação: imagens de artistas através da História da Arte" indagar a respeito das construções históricas da imagem do artista, trazendo a reflexão para o contexto brasileiro e latino-americano, do passado e do presente. Partindo das perguntas propostas – quais são as representações da figura do artista e como se transformaram ao longo do tempo?, intelectuais ou artesãos, mártires ou demônios, ingênuos ou revolucionários, loucos ou filósofos? –, propomos aqui uma reflexão sobre a construção da imagem de uma família de estucadores, a família Meira, através de sua própria casa.

A casa dos estucadores Meira, uma pequena habitação coroada por um frontão com um relevo em gesso representando as Parcas nos permite, partindo da própria obra, e especialmente de seu frontão, entender como um pequeno sobrado se conforma como imagem do artista e de prestígio social, através não só do uso do frontão, senão do relevo que o ocupa, uma produção mitológica clássica que reivindica os estucadores Meira como artistas e não só como meros executores ou artífices. Assim, a partir deste estudo de caso abordaremos o próprio estatuto da arte e do artista, focando na escultura, no Rio de Janeiro do século XIX e a discussão entre o artífice e o artista.

Vários são os exemplos de retratos ou autorretratos de artistas escultores durante o século XIX brasileiro, ainda que alguns deles tenham se perdido no decorrer da história: Francisco Manuel Chaves Pinheiro criaria o busto em homenagem a Louis Rochet¹; Pedro Américo pintaria o retrato de Cândido Caetano de Almeida Reis², a quem seu discípulo Emmanuel Lacaille dedicaria um relevo com seu retrato³; Rodolpho Bernardelli, o escultor mais retratado, modelaria um relevo com o retrato de Chaves Pinheiro e seu próprio autorretrato⁴; Chaves Pinheiro junto com Quirino Antônio Vieira realizariam o busto de Honorato Manuel de Lima⁵, entre outros.

Precisamente uma obra deste último escultor, talvez seja uma das mais destacadas de todo o século, o busto de mármore⁶, que realizou em homenagem ao seu mestre, Marc Ferrez, apresentado na Exposição Geral de Belas Artes de 1854. A obra, doada à Academia Imperial de Belas Artes após a morte do escultor pela sua viúva, foi amplamente elogiada pela imprensa. A revista *Guanabara*, a destacou por ser a primeira obra em mármore do escultor, realizada sem auxílio de ninguém, que se destacava por "além da perfeitíssima semelhança, uma execução enérgica e um acabado como os dos bons práticos da arte" (Rios, 1938: 282-283).

Seria esta obra que levaria Manuel de Araújo Porto-Alegre a escrever um dos textos mais importantes sobre a escultura no século XIX brasileiro, "O novo estatuário". Este pequeno texto, publicado na *Ilustração Brasileira* em julho de 1854, configura-se ao mesmo tempo como um manifesto político, um elogio ao imperador e ao futuro, uma reflexão sobre a própria escultura e a apresentação de uma nova era para a arte nacional e a escultura na figura do novo estatuário, Honorato Manuel de Lima.

Este texto resulta fundamental para a nossa reflexão, pois expressará claramente uma divisão fundamental na escultura oitocentista entre a estatuária e a escultura. Porto-Alegre explicita como a "esculptura é propriamente a arte de esculpir, cinzelar e entalhar, e a estatuária é a arte que representa o homem e o divinisa" (Porto-Alegre, 1854: 138). O escultor é o artista que "modela, e levanta toda a

especie de escultura que está debaixo do dominio da architectura" (*Ibidem*: 138), e o estatuário "permanece em toda a sua individualidade, porque a sua obra domina o pedestal em que repousa, extorna o nicho em que se eleva, ennobrece os typanos (sic) que anima, e sagra os altares em que colloca as suas magestosas representações" (*Ibidem*: 138).

Porto-Alegre prioriza assim dois aspectos próprios da estatuária, a representação do homem como paradigma, sendo o imortalizador da sua memória, e a autonomia da estatuária da arquitetura, a não subordinação ao papel de decoração arquitetônica. O terceiro grande traço da estatuária seria o próprio material de trabalho, pois enquanto o "escultor trabalha em todas as materias, e o estatuário, rigorosamente fallando, é o homem do marmore e do bronze" (*Ibidem*: 138). Esse seria o motivo da escolha de Honorato Manuel de Lima como o novo estatuário, destacado por ser quem pela primeira vez e graças a esforços próprios dominasse o uso do mármore.

Quando estas três caraterísticas não se cumpriam, a estatuária não podia existir, fato que o autor relaciona com o estado de desenvolvimento da sociedade, do qual o estatuário seria apenas um reflexo. Assim, nas épocas que não permitiam a estatuária, o estatuário "não podia fallar: vivia da escultura, vivia uma vida secundaria, arrastrava uma existencia penivel, que o condemnava á mais triste e completa obscuridade" (Porto-Alegre, 1854: 138).

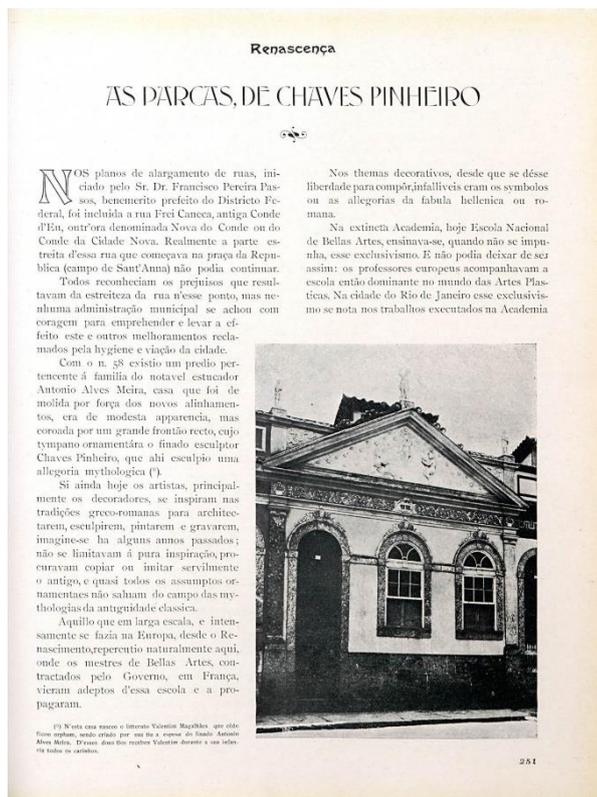


Fig. 1. A *Renascença*, dezembro de 1908. Fundação Biblioteca Nacional.

Partindo desta diferenciação entre a estatuária e a escultura, e ainda mais, entre a arte e o artesanato, ou a arte e as artes industriais, tão importante no Brasil oitocentista, analisaremos uma obra já notada pela historiografia (Alfredo, 2009: s/p), mas da qual não se conheciam testemunhas gráficas, a casa dos estucadores Meira. No entanto, no jornal *A Renascença* de 1905 foi publicado o artigo sobre *As Parcas*, de Chaves Pinheiro [fig.1], escrito sob as iniciais A. V., que incluiu a única imagem conhecida da casa (*A Renascença*, 1905: 251).



Fig.2. Detalhe de *A Renascença*, dezembro de 1908. Fundação Biblioteca Nacional.

A pequena casa situada na rua Frei Caneca n. 58, propriedade do estucador Antônio Alves Meira, foi demolida na reforma Pereira Passos e aparece descrita na imprensa como "de modesta aparência, mas coroada por um grande frontão recto, cujo tympano ornamentára o finado escultor Chaves Pinheiro, que ahi esculpio uma allegoria mythologica" (*Ibidem*) [fig.2]. Este frontão e a decoração exterior da casa é o ponto central de reflexão deste artigo, entendendo a casa como um elemento de representatividade social, como imagem do estucador perante a sociedade, ao final como a imagem do artífice-artista. Refletiremos assim sobre uma parcela do ambiente artístico pouco tratada, a dos

artesãos ou artífices, artistas decoradores, profissionais das artes aplicadas ou artes industriais, que compartilham espaço com os artistas, no sentido intelectual do termo, mas não compartilham a mesma consideração e reconhecimento social e artístico.

Portanto, nosso objeto de estudo se baseia em um dos poucos exemplos conhecidos de casa de artista, e um exemplo raro de casa de artífice, a casa de Antônio Alves Meira, integrante de uma das mais importantes famílias de estucadores atuantes no Rio de Janeiro oitocentista. A família Meira, assim como o mundo dos decoradores ou artífices, ainda é pouco conhecida, e se constitui como um tema escassamente tratado. Os trabalhos desenvolvidos no projeto *A casa senhorial*, da Fundação Casa Rui Barbosa, vieram preencher esta lacuna, e o trabalho de Ana Maria Pessoa dos Santos e Ana Lucia Vieira dos Santos especialmente no campo dos estucadores no Rio de Janeiro do século XIX. Também outras pesquisadoras como Isabel Mayer Godinho Mendonça e Maria Augusta Marques (2008), em Portugal, contribuíram enormemente ao conhecimento dos estuques em Portugal e da família Meira de um modo extenso (Mendonça, 2017).

Partindo destes trabalhos, vemos como a família Meira se constitui como uma das principais famílias de estucadores da cidade, realizando múltiplos trabalhos. Originária do norte Portugal, concretamente de Afife, Concelho de Viana do Castelo, aparece pela primeira vez no Brasil em meados do século XIX, com a presença de Domingos Alves Meira, morto em 1869, cujo trabalho continuaram seus sobrinhos, Bartolomeu Alves Meira e Antônio Alves Meira, entre outros membros da família. Santos (2017: s/p) oferece novos dados sobre eles, mais abundantes no caso de Bartolomeu (1837-1901), nascido em Portugal, aluno de Antônio de Pádua e Castro na Academia Imperial de Belas Artes, onde recebeu medalha de ouro em 1866. Participou das obras de remodelação da Igreja do Santíssimo Sacramento da Candelária e da construção da nova sede da Associação Comercial.

Antônio, por sua vez, foi casado com sua prima Maria Quitéria Alves Meira, e se destaca com o trabalho de remodelação da Igreja Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, entre 1862 e 1872. A *Gazeta de Notícias* de 28 de fevereiro de 1881 define assim a exposição das obras do estucador na Rua da Constituição, 7, "(...) vasos, balaústres para platibandas, telhas vidradas, azulejos, artefatos para jardins, florões e trabalhos de estuques expostos, nota-se que alguns desses objetos são fabricados mesmo no próprio estabelecimento do sr. Meira" (Santos, 2017: s/p).

A presença de Antônio Alves Meira nas publicações comerciais especializadas como o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* e *Almanak Laemmert* é intermitente, mas aparece anunciando seus serviços entre 1873 e 1897, e além de estucador se anuncia em diferentes categorias, como "Pintores e decoradores de casas, navios, seges, taboletas, firmas, letreiros e forradores de papel", "Pintores, decoradores e forradores de papel" ou "Ornamentos".

Neste ponto é necessário apontar que a única fonte que relaciona esta casa com Antônio Alves Meira, e o frontão com o escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro, é a própria notícia de *A Renascença* assinada com as iniciais A. V. Numa tentativa de comprovar esta informação (*A Renascença*, 1905: 251), consultamos os Almanques da época que situam o estucador em diferentes endereços: rua do Ouvidor, 105 em 1873; rua do Ouvidor 97 em 1875; rua da Constituição, 7 em 1884; em 1885 apresenta

dois endereços, Rua Malvino Reis, 10 como estucador, e Constituição, 7 e Rio Comprido, 10 como decorador e forrador de papel; e pela primeira vez em 1891 aparece na que seria depois a rua Frei Caneca, a antiga rua Conde d'Eu, número 48, além da rua dos Ourives, 16. O endereço proporcionado pelo crítico de *A Renascença*, rua Frei Caneca, número 58, aparece pela primeira vez como endereço do estucador em 1894 e será seu último endereço conhecido em 1897, última vez que aparecerá no *Almanak Laemmert*. Embora não figure nos Almanques antes de 1873, desde 1862 Antônio Alves Meira recebe barro de Viana do Castelo e gesso de Lisboa, e em 1868 aparecerá como residente da Freguesia do Sacramento. Possivelmente a aparição do estucador individualmente no *Almanak* pode ser causada pelos litígios que iniciou com Domingos Alves Meira em 1872 e Gaspar Alves Meira em 1873.

Efetivamente o endereço marcado seria demolido nas reformas da cidade a começos do século XX, quando se procurava:

estabelecer uma ligação entre o litoral da região central e os bairros do oeste da cidade, tais como Estácio de Sá e Engenho Velho, para onde confluíram diversos caminhos que ligavam ao subúrbio. Para cumprir tal intuito, projetou-se uma linha formada pelas ruas da Assembléia e Carioca, praças Tiradentes e da República, ruas Visconde do Rio Branco, Frei Caneca e Estácio de Sá (...). Para efetuar essa linha de comunicação, foi necessário o alargamento das ruas da Assembléia e da Carioca, demolindo-se todas as casas do lado par, e também do trecho da Rua Frei Caneca desde a Praça da República até o canto da Rua General Caldwell, demolindo-se todos os prédios do lado par (...) (Azevedo, 2003: 50).

Assim, o endereço marcado como residência do estucador, apenas aparece ligado a ele em 1894, dez anos após a morte do escultor Chaves Pinheiro, pelo que não podemos estabelecer uma ligação direta entre o escultor e o frontão do sobrado, além da informação oferecida pelo crítico de *A Renascença*. Este tipo de obra, frontões em relevo, não é alheio à produção do escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro⁷, um dos escultores mais importantes durante o Segundo Reinado.

Chaves Pinheiro foi professor de Estatuária na Academia Imperial de Belas Artes por mais de 30 anos. Foi nomeado professor substituto de Estatuária por Decreto de 11 de outubro de 1850 (*Brasil: Ministério do Império*, 1875: 5), ocupando o cargo entre 1850 e 1852, e efetivo, por Decreto de 16 de fevereiro de 1852 (*Ibidem*), entre 1852 e 1884. Em seu posto privilegiado como acadêmico, foi responsável pela formação da maior parte dos escultores do período, decidindo os programas didáticos e os materiais. Recebeu muitas encomendas, além de ser responsável por muitos dos pareceres sobre as obras que o Governo devia comprar, assim como do julgamento de monumentos e das obras dos pensionistas e alunos. Em definitivo, Chaves Pinheiro se constituiu como um dos escultores nacionais mais prestigiosos e reconhecidos socialmente até a sua morte, ainda que esta consideração não correspondesse a uma situação econômica equiparável.

Foi reconhecido com o grau de Cavaleiro e Oficial da Ordem da Rosa e cavaleiro da Ordem de Cristo (Gazeta de Notícias, 1884), e visitou Paris com a comissão brasileira por ocasião da Exposição Internacional de 1867, como encarregado de conhecer as moldagens em gesso dos grandes museus

européus. Será responsável da criação das grandes imagens do imperador dom Pedro II na segunda metade do século: a representação equestre do imperador na rendição da Uruguaiana, 1866, que representou o Brasil na Exposição Internacional de Paris de 1867; a estátua pedestre do imperador em bronze de 1861, participante da I Exposição Nacional de 1861; e a estátua pedestre do imperador de 1870, da qual existem várias fundições.

No entanto, o escultor realizou obras de temáticas variadas, como grandes grupos, estátuas, projetos para monumentos, retratos, obras efêmeras, decorações, baixos-relevos, assim como em diferentes materiais, como mármore, bronze, ferro, pedra, madeira, barro ou gesso. Na produção do escultor destacam-se algumas obras em baixo-relevo em gesso, semelhantes ao tímpano da casa Meira. Obras como o projeto para frontão noticiado por Fatima Alfredo:

que tinha como destino o frontispício do Palácio do Rio de Janeiro, mas que não foi finalizado. Tratava-se de uma representação alegórica do pintor, recebendo a palheta das mãos do gênio da cor. O grupo alegórico era formado por uma mulher com asas de borboleta e um gênio do desenho que lhe entrega um lápis. O gênio, por sua vez, era caracterizado por um rapaz com enormes asas de pássaro, como aquelas das aves que alcançam altos vôos. (Alfredo, 2008: s/p)

Neste ponto, após os breves apontes sobre a família Meira e Chaves Pinheiro, tentaremos mostrar aqui como tanto o frontão quanto a decoração da casa se constituem como um discurso auto-referencial de prestígio artístico, numa tentativa de equiparar o trabalho dos decoradores com o dos artistas, e prestígio social, pela carga simbólica do próprio frontão como elemento construtivo.

Partimos para isso da comprovação de que a casa pertenceu ou foi ocupada por Antônio Alves Meira, pelo menos desde 1894. Segundo o texto, o próprio crítico conheceria pessoalmente o estucador, tendo trabalhado com ele em algumas ocasiões, definindo-o como bom e honesto, afirmando que a família do estucador sempre residiu nesse endereço. Seguindo as afirmações do crítico de *A Renascença* trabalhamos sobre a hipótese de que Chaves Pinheiro decorasse o frontão, sendo, por esse motivo, anterior a 1884, data da morte do escultor. Devido ao pouco interesse da historiografia pelos artesãos ou artistas decoradores, pouco sabemos da vida e obra de Alves Meira, e qual seria sua relação com Chaves Pinheiro, que o crítico aponta como sendo de mestre e aluno na Academia Imperial de Belas Artes.

Em primeiro lugar, a eleição de um frontão clássico resulta eloquente, ainda mais levando-se em consideração as características da humilde casa, que se coroa com um elemento tradicional de prestígio. Assim, a casa dos Meira colocava-se junto às grandes construções da corte, que possuíam esse tipo de frontões, recorrentes na arquitetura doméstica especialmente depois da construção do palácio da marquesa de Santos (1824-1827), decorado não só com frontões, senão com um rico programa iconográfico interno de inspiração clássica, realizado em estuque e tradicionalmente atribuído aos irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez. Tanto edifícios religiosos quanto seculares recorreram ao frontão como elemento decorativo, desde teatros, hospitais, palácios, igrejas, instituições, sedes de governo, etc. Como o palácio da marquesa de Santos, também podemos mencionar o Palácio Imperial de Petrópolis, a Biblioteca Nacional, a Escola Politécnica, a Quinta de Boa Vista, o palacete do conde de Itamaraty no

Alto de Boa Vista, o palacete do barão da Lagoa, hoje Casa Ruy Barbosa, o palácio de João José Ribeiro da Silva, o palacete São Cornélio, o Hospital da Venerável Ordem Terceira do Carmo, ou um grande número de igrejas.

Dentre o conjunto de frontões oitocentistas que ainda merecem ser mais estudados, alguns se destacam pela sua riqueza e importância, como o frontão da Academia Imperial de Belas Artes, 1826, quase uma réplica do relevo sobre a porta da fachada oriental do Palácio do Louvre, *A Vitória distribuindo coroas*, de Pierre Cartellier, de 1810; o frontão do Cassino Fluminense, 1860, em estuque, obra de Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte Moraes, representando *O Gênio de Brasil e as Musas* (Chillón, 2014); ou o frontão do Hospital de Santa Luzia da Santa Casa da Misericórdia, obra em pedra de Luigi Giudice, inaugurado em 1868, que apresenta uma elaborada *vanitas*.

Especialmente estes três frontões mencionados se destacam pelo programa iconográfico, inspirado na tradição artística e religiosa, que recorrem a modelos imperiais europeus, como o frontão da Academia; a modelos clássicos revisitados em prol de necessidades nacionais, como o frontão do Cassino Fluminense; ou a modelos da tradição católica barroca, como o frontão do Hospital de Santa Luzia. Em todos os casos, os frontões recebem, em diferentes materiais, relevos não apenas decorativos, senão com anseios monumentais, como depositários de um caráter moralizador ou civilizador e herdeiros de toda uma tradição artística.

Será neste mesmo sentido no qual a casa Meira incidirá, pois, uma pequena casa de estucadores terá um relevo historiado de inspiração clássica e erudita, entre os poucos exemplares da cidade, todos eles situados em grandes edificações e realizados por grandes artistas.



Fig.3. América, mármore, Museu Sacro de São João del Rei. Arquivo do autor.

Por outro lado, o relevo do frontão se complementar­á com três esculturas que o rematam, sendo apenas reconhecível a escultura central, que representa o continente americano na figura de uma indígena seminua ataviada de cocar e saia de penas, armada com arco e flechas e pisando um jacaré. Diante da qualidade da imagem pouco podemos afirmar deste grupo de esculturas, mas a estátua de América nesses moldes era frequente no mercado artístico brasileiro e internacional [fig.3], encontrando outros exemplos semelhantes em residências palacianas, formando parte do grupo dos quatro continentes, o mais frequente junto com o grupo das quatro estações ou as virtudes, ou também esculturas representando a indústria, o comércio e a agricultura. Exemplos destes grupos podem ser encontrados na Quinta de Boa Vista, no Hospício dom Pedro II, no palacete São Cornélio [fig.4] e na maioria de grandes palácios, palacetes e casas de relativa importância, como indicadores de riqueza e prestígio social.



Fig.4. Palácio São Cornélio, com a estátua de América. Fonte: <<http://www.acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/168-palacete-cornelio>>.

Estas esculturas rematando as fachadas dos grandes palácios aparecem frequentemente, na sua maioria em mármore, mas existem exemplos de estátuas em outros materiais, o que também influenciaria na sua valorização. O palácio do visconde de Rio Seco, por exemplo, é decorado com esculturas representando a indústria, o comércio e a agricultura, muito presentes na cidade carioca como símbolos de progresso e civilidade, mas realizadas em barro cozido, enquanto os materiais mais comuns eram a louça branca de Porto ou o mármore. Este tipo de obras nos leva de novo à periferia da arte no seu entendimento oitocentista, obras em série, mais próximas do artesanato e das artes industriais do que de uma criação artística. No entanto, a importação de obras deste tipo será muito

significativa e predominante na época, destacando-se especialmente a importação de obras em ferro fundido de Val D'Osne (Junqueira; Cruz, 2005), obras em terracota de Villeroy, ou obras em mármore produzidas na Europa e exportadas através das grandes firmas como estabelecimentos associados, das quais poucos sabemos.



Fig.5. Prédio da rua Riachuelo, 1854. Fonte: <<http://azulejosantigosrj.blogspot.com/2012/09/lapa-i-rua-riachuelo.html>>.

Por esse motivo, e pela qualidade da foto, não podemos definir categoricamente o material das esculturas, mas a tipologia da América é semelhante às estátuas em mármore oitocentistas presentes em palácios e jardins de Europa e América, podendo se encontrar estátuas semelhantes em construções domésticas, como o grande sobrado da atual rua Riachuelo, do qual pouco se sabe, mas que, construído em 1853, ostentava também uma grande escultura de América coroando o frontão [fig.5]. Assim, seja qual fosse o material, a casa Meira complementa a imagem projetada com seu frontão com esculturas em série, possivelmente de mármore, iguais àquelas presentes nas mais importantes residências da Corte.

Precisamente a diferenciação entre decorativo e artístico resulta fundamental no pensamento artístico oitocentista e nos remete de novo às palavras de Porto-Alegre no seu texto *O novo estatuário*, quando explicita a diferença clara entre a estatuária e a escultura, em termos de material e também hierárquicos. Segundo suas palavras "o escultor trabalha em todas as materias, e o estatuário, rigorosamente fallando, é o homem do marmore e do bronze", ao mesmo tempo que a "esculptura é propriamente a

arte de esculpir, cinzelar e entalhar, e a estatuária é a arte que representa o homem e o divinis" (Porto-Alegre, 1854: 138) . O escultor é o artista que "modela, e levanta toda a especie de esculptura que está debaixo do dominio da architectura", e o estatuário "permanece em toda a sua individualidade, porque a sua obra domina o pedestal em que repousa, extorna o nicho em que se eleva, ennobrece os typanos [sic] que anima, e sagra os altares em que colloca as suas magestosas representações" (Porto-Alegre, 1854: 138).

Já na própria Academia Imperial de Belas Artes e graças aos esforços de Porto-Alegre nos pressupostos da Reforma Pedreira, dividiu-se o ensino escultórico entre estatuária e escultura de ornatos. Sem dúvida, a estatuária foi a mais importante e prestigiosa, como pode-se observar na eleição dos pensionistas, entre os quais nenhum aluno de escultura de ornatos alcançou o prêmio de viagem à Europa. Manuel de Araújo Porto-Alegre em seu texto *O novo estatuário* (1854) define a escultura como a arte de esculpir, cinzelar e talhar. O escultor trabalharia todas as matérias, e o estatuário seria o artista do bronze e do mármore. Assim, o fim inevitável da escultura era a estatuária, pois segundo Porto-Alegre, a escultura era uma vida secundária, e o artista que vivia dela arrastava uma penosa existência, que o condenava à mais triste e completa escuridão, reclamando com essas palavras a proteção do governo aos escultores e ao mesmo tempo afiançando a posição social e econômica do artista.

Os estatutos de 1855 estabeleciam no artigo 31 como a estatuária seria ensinada "conforme os bons principios da escola classica, e segundo a pratica recommendada aos esculptores e gravadores nos artigos 26, e 27, assim como os prescriptos aos pintores historicos nos artigos 38 e 39" (*Brasil: Ministério do Império*, 1855: 5-6). Fica clara a orientação estética e didática da estatuária, focada na arte clássica, e que, na prática, compartilha e reúne aspectos de várias outras disciplinas, como a escultura, a gravura e a pintura histórica. Como os escultores de ornatos, os estudantes de estatuária trabalhariam a madeira, o granito, o mármore e outros materiais que o professor julgasse conveniente ao exercício e progresso da respectiva indústria. E, como os gravadores, desenhariam em ponto maior os modelos que lhes fossem apresentados, e se exercitariam por meio do desenho na composição de grupos e alegorias, além de aplicar-se a trabalhos metálicos e de pedras. O artigo 38, referido à pintura histórica, estabelecia que o professor da disciplina tomasse:

especial cuidado em aperfeiçoar os seus alumnos na arte de modelar as fôrmas, nas regras de compor a grupar, e nos conhecimentos necessarios para bem illuminarem os objectos. Para este fim fará com que pintem grupos de bustos, e estatuas antigas, e se exercitem na aula do Modelo vivo, e no estudo da anatomia e physiologia dos pintores. (*Ibidem*: 5)

O artigo 39, para os alunos mais adiantados, estipulava a composição de objetos históricos, preferindo sempre os temas nacionais ou religiosos. Para o acesso ao curso de estatuária, os alunos, como pré-requisito, deviam ter sido aprovados em matemática aplicada, e frequentado as aulas de desenho geométrico e figurado, com pleno conhecimento das formas e claro-escuro.

Por sua vez, a cadeira de escultura de ornatos foi criada na reforma de 1855, com o intuito de ensinar "a escultura de toda a sorte de ornatos tanto architectonicos como industriaes" (*Ibidem*: 4), assim como a cerâmica "no que he relativo ao estudo das fôrmas e ornamentos dos vasos" assim como a "arte de

modelar e esculpir plantas e animais" (*Ibidem*). Os materiais usados seriam os mesmos que na estatuária, destacando o uso da madeira, o gesso e o barro, e com eles o professor procuraria:

por si, e por conselhos de pessoas habilitadas, melhorar entre nós a dita Arte, não só no tocante á belleza, arranjo, e elegancia das fórmãs, como no que he concernente ao ensaio das melhores argillas, e dos methodos mais aperfeiçoados de pintar e vidrar vasos (*Ibidem*).

Segundo Cybele Vidal Fernandes, esta disciplina era importante porque formava os entalhadores, "com uma consciência superior em relação às belas artes, refletida na concepção e combinação dos ornamentos segundo a história dos estilos, propiciando-lhes sempre a liberdade criadora necessária a todo artista" (Fernandes, 2001: 225) assim como profissionais encaminhados ao trabalho cerâmico. Em ambos os casos procurava-se formar não "o técnico que mecanicamente iria realizar um serviço, mas o profissional criativo e consciente, conhecedor das possibilidades e das leis que devem reger o fazer artístico" (*Ibidem*: 225-226).

A criação desta cadeira tem que ser entendida dentro do interesse cada vez maior pelo ensino técnico, que expressaria, segundo Rafael Cardoso (2008), o aprendizado prático de artes aplicadas, mecânicas ou decorativas em oficinas ou ateliês. Como aponta Cardoso, no contexto artístico internacional "o declínio e/ou extinção das corporações de ofícios foi gerando uma situação de crise na formação de mão-de-obra, complicada pelo fato da organização de academias de belas-arts já ter instituído uma primeira separação entre artistas e artífices" (Cardoso, 2008, s/p). Mas, internacionalmente, segundo o autor, as Academias não se preocuparam diretamente pelo ensino técnico, persistindo a diferenciação entre artes maiores e menores. Curiosamente, o caso brasileiro se diferenciaria desta corrente geral, pois se introduziu a figura de aluno artífice, diante do aluno artista, no âmbito acadêmico, graças à Reforma Pedreira de 1855, impulsionada por Manuel de Araújo Porto-Alegre.

Como nota Letícia Squeff, "civilização, progresso, técnica e bem-estar eram valores reciprocamente complementares, almejados e cultivados por todas as nações do mundo" (Squeff, 2000: 109) e seria esse desejo de progresso que levaria a Porto-Alegre a incorporar ao ensino técnico profissionalizante, junto com a consciência de que a produção industrial deveria sair da mão de obra escravizada, com a clara visão de adaptar a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) às necessidades do país. Squeff nota outra característica específica no Brasil importante para o entendimento deste fenômeno: o preconceito da sociedade com as artes manuais, atraindo alunos que "vinham geralmente de famílias pobres, possuindo pouca, ou muitas vezes quase nenhuma, instrução" (*Ibidem*). A partir de um ponto de vista social, Squeff entende que:

Na reforma que implementou, Porto Alegre buscou fortalecer a Academia naquilo que era seu maior objetivo: a formação de artistas. A ênfase dada a uma formação prática vinha da convicção de que, em vista do baixo nível de instrução de alunos (e mesmo de professores), era preciso fornecer aos futuros "artistas" da instituição uma formação sólida, que os tornasse aptos a desempenhar as encomendas governamentais. Ao subdividir o curso da AIBA em técnico e artístico, Porto Alegre operaria uma cisão – até então inexistente – entre artífices e artistas. Separados por normas precisas, que demarcavam

disciplinas cursadas, tempo de curso, tipo de formação etc., artífices e artistas poderiam ter papéis mais bem definidos na sociedade da corte. Desse modo, talvez esta seja a maior realização, a longo prazo, da reforma promovida por Porto Alegre na Academia: delimitar o significado – mesmo que por oposição – do artista na sociedade imperial (Squeff, 2000: 114).

O outro grande polo formador de artistas seria o Liceu de Artes e Ofícios, fundado pela Sociedade Propagadora das Belas Artes. A Sociedade foi uma iniciativa de Francisco Joaquim Bethencourt da Silva que, em 23 de novembro de 1856, reuniu um grupo de 99 membros, entre "pintores, escultores, gravadores da Casa da Moeda, professores, médicos, advogados, funcionários públicos, militares, jornalistas, negociantes e artesãos" (Bielinski, 200 s/p), com o intuito de promover as artes, o ensino técnico-profissional e a formação de mão de obra qualificada, pois, segundo eles, "o notável atraso da indústria manufactureira no nosso paiz provém da falta de instrução profissional theorica e prática nos que se dedicam ao exercicio de seus diversos ramos" (Brasil: Ministerio do Império, 1871: 80). Assim, para conseguir esse objetivo, foi publicado um jornal dedicado à arte, *O Brasil artístico*, em 1857, e inaugurado um Liceu de Artes e Ofícios em 9 de janeiro de 1858, gratuito e sem nenhuma exigência prévia de qualquer tipo.

O ensino da escultura esteve na concepção do Liceu desde seus inícios, mas só pôde ser ministrado após a primeira grande reforma, quando foi reaberto em 1868. Até esse momento, "algumas aulas, como as de esculptura de ornatos e arte ceramica, de estatuaria, de pintura, e outras, as quaes entrão no plano dos estudos, não têm podido instituir-se pela insufficiencia da casa" (*Ibidem*, 1863: 16). As matérias relacionadas com a escultura seriam, do mesmo modo que na Academia Imperial de Belas Artes, estatuária e escultura de ornatos (*Ibidem*, 1867: 29), mas, reforçando o carácter técnico e industrial da instituição, acrescentou-se na segunda o ensino da arte cerâmica, e a gravura de medalhas e pedras preciosas é substituída pela gravura a talho doce, água forte e xilografia (*Ibidem*, 1871: 2), seguindo os passos do Instituto Artístico, depois Imperial, fundado pelos irmãos Fleuiss, que teve o primeiro curso de xilogravura no país (Arnone, 2014: 51). Esta disciplina só será instituída na Academia em 1882, com graves queixas da Congregação, que almejava a volta da gravura de medalhas por considerar que a xilogravura não tinha espaço no templo da arte, e seria mais indicada para uma escola de artes industriais. Oito anos depois, e sem um chegar a ser lecionada, a xilogravura foi substituída de novo pela gravura de medalhas pela reforma de 1890. O Diretor da Academia expressa claramente a diferencia entre a alta arte, a gravura de medalhas e pedras preciosas, e as artes aplicadas, a xilogravura, não tendo lugar estas últimas lugar no alto ensino da arte numa Academia de Belas Artes, debate que atravessa também o trabalho dos estucadores:

a supressão da antiga cadeira de gravura de medalhas, o que se fez substituindo-a pela de Xylographia, é, na minha opinião, um facto que não se justifica, porquanto importa um attentado ao alto ensino da arte e um deploravel corpo de delicto que depõe de modo irrecusavel contra a elevação e progresso do ensino artistico no paiz. V. Ex. bem sabe que uma Academia de Bellas artes é em toda parte uma instituição bem diversa de uma academia de arte applicada. Prosiguierei, pois, nesse intuito, dizendo que haveria grande acerto em ser restabelecida a aula de gravura de medalhas e de pedras preciosas, visto que não é possivel admittir que possa haver uma academia de bellas artes bem organizada e que portanto bem possa preencher seus altos fins no classico ensino da arte, sem uma

aula especial em que ensine tudo que o for relativo aos processos technicos usados na prática dessa bella arte do desenho. (*Brasil: Ministério do Império*, 1888: 9).

Aceito que "o paiz no qual os conhecimentos artisticos não occupam o primeiro lugar, não pôde proseguir rapidamente na senda do adiantamento e da riqueza" (*O Brasil Artístico*, 1857: 17-18), tornava-se imperativo resolver esta situação, já que as Belas Artes eram "o influxo de todas as industrias, as bases de toda a perfeição manufactureira" (*Ibidem*), e elas seriam as geradoras da indústria, que, por sua vez, era geradora do comércio, que não poderia existir sem que:

a industria nacional lhe dê nascimento. Devemos pois, nós do commercio, proteger as artes, visto serem ellas que nos devem auxiliar mais tarde, e por este motivo ao menos, ainda quando outros muitos e importantes não houvesse, concorrer de coração com todos os nossos esforços para a sustentação desta sociedade (*Ibidem*: 48).

Segundo Cardoso, entre 1860 e 1880 tanto o Liceu quanto a Academia ocupam o mesmo espaço e se dirigem ao mesmo público, mas, ainda assim, "existia uma percepção tradicional de que a AIBA ocupava uma instância superior na hierarquia da educação artística" (Cardoso, 2008: s/p).

A casa Meira se insere dentro desta divisão entre o técnico e o artístico, entre o artístico e o industrial. O próprio Alves Meira se apresenta como estucador, mas também como pintor decorativo, e é presumível que tenha se formado como aluno-artífice nas aulas de escultura de ornatos. A sua produção de vasos, balaústres para platibandas, telhas vidradas, azulejos, artefatos para jardins, flores e trabalhos de estuques, corresponde bem ao único programa conservado da cadeira de Escultura de Ornatos.

No arquivo do Museu dom João VI encontra-se um documento avulso que apresenta o programa da matéria. Embora não esteja datado, presumivelmente corresponde ao período imperial, e será apresentado aqui por ser um dos poucos testemunhos da estruturação da matéria. Nele a disciplina divide-se em cinco anos, distribuindo os conteúdos da seguinte forma: no primeiro ano, modelado em barro copiando ornamentos em gesso e exercícios em madeira; no segundo, modelado copiando estampas de ornamentação e decoração e trabalhos em madeira; no terceiro, cerâmica, estudos das formas simples e compostas, ornamentos de vasos nos diversos estilos (egípcio, grego, romano e moderno) e exercícios em mármore e outros materiais convenientes; no quarto, ornamentos de cimalthas, frisos, impostas, arquivoltas, etc., exercício de composições em relevo, meio relevo e baixo relevo, assim como fantasia para ornar espaços lisos, sobre-portas, sanefas, etc.; e no quinto estudos de capiteis das ordens clássicas (grega e romana), proporções das mesmas ordens, estudos do natural (modelos, copiar e compor grupos de figuras, folhagens, flores e animais de todas as espécies), e história da arte e da estética⁸.

Assim, podemos apreciar que os escultores de ornatos também recebiam uma formação em história da arte e estética, mostrando uma divisão menos rigorosa, como de fato acontecerá no mercado artístico, no qual, por exemplo, estatuários aparecem realizando trabalhos de estuque. O próprio Chaves Pinheiro realizaria em estuque algumas obras como os relevos do Salão Mor do Hospital de Santa Luzia da

Santa Casa da Misericórdia, que replicam o relevo do frontão exterior, obra de Luigi Giudice e os relevos do arco cruzeiro da igreja matriz de Nossa Senhora da Glória, artista que junto com Cândido Caetano de Almeida Reis, dois dos mais importantes escultores do período, ia "gastando a vida, ou em acanhados ensaios, ou em mesquinhos ornatos para os pobres edifícios públicos ou particulares, que por aí se levantam por empreitada" (Ferreira, 2012: 116).

Como assinala Chiarelli em sua introdução ao livro sobre Felix Ferreira, o crítico carioca, em seus textos, trata constantemente da "popularização do ensino da arte, com a resolução da dicotomia arte-técnica no Brasil e com o problema da divulgação das obras de arte para um público mais amplo" (*Ibidem*: 11). Ferreira debate a arte no país em nível da cultura material e não de maneira abstrata, "propõe a existência concreta dos objetos de arte como índice incontornável para qualquer reflexão sobre a arte no país" (*Ibidem*: 16), outorgando especial importância à arquitetura, e é nesse sentido que sua crítica às poucas encomendas recebidas por Chaves Pinheiro e Almeida Reis era antes uma crítica à arquitetura realizada no país do que propriamente uma crítica ao estado da escultura nacional.

Nesse sentido a divisão estaria menos ligada ao material do que ao próprio estatuto da obra artística, como produção intelectual e criativa. Ainda que as informações sobre os artífices sejam escassas, alguns anúncios da imprensa destacam as oficinas próprias de escultura de ornatos, o que denota um certo grau de criatividade, copiando modelos ou não, mas como afirma Santos (Santos, 2017: s/p) são necessários "estudos voltados à circulação de produtos, técnicas e profissionais envolvidos com as artes decorativas, em especial entre Portugal e Brasil". A modo de conclusão podemos apreciar como a casa Meira se constitui como um exemplo extraordinário de residência de artista, através da qual Antonio Alves Meira constrói sua imagem perante a sociedade, transformando um humilde sobrado através de um grande frontão historiado e as esculturas que o coroavam. Por um lado, mostrava a sua relevância econômica e social, pois como afirma Santos a rede familiar dos Meira "garantiu a seus membros acesso aos mercados e a bons contratos, além de ascensão econômica e social, em diferentes praças brasileiras" (*Ibidem*: s/p). Por outro, e mais importante, a casa Meira é testemunha privilegiada da própria consideração do artista, e parece querer contradizer as palavras proferidas por Manuel de Araujo Poto-Alegre em 1855, quando criticava a péssima formação dos estucadores, aos que interpelava assim:

E vós, estucadores, apóstolos caprichosos de uma arte bastarda e insignificante, que mascarais diariamente esta cidade, e a ides convertendo n'uma cidade mourisca; porque fazeis tectos pesados como os de um subterrâneo; porque nivelais o toucador com a cripta funerea; porque povoais de engrimaços e folhagens as frentes dos edificios, sem idéas, sem pensamento algum?! (Ferrari, 2008: s/p)

Nesse sentido a casa Meira ostenta um frontão historiado de tradição clássica, com ideia e pensamento, nos termos de Porto-Alegre, que se integra no reduzido número de frontões deste tipo existentes na cidade, entre os quais se contava o próprio frontão da Academia Imperial de Belas Artes. Assim o estucador coloca sua casa muito mais próxima do trabalho dos estatuários do que dos próprios escultores de ornatos, e se erige como um monumento aos artífices, como uma tentativa de reconhecimento social, ostentando os elementos típicos das residências palacianas, e artístico,

mostrando na sua fachada um discurso culto de tradição clássica, que pressupunha um conhecimento erudito.

Referências

- ALFREDO, M. F. *Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro*. Dissertação de mestrado, Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.
- ARNONE, M. F. *A gravura como difusora da arte: Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, n. 10, maio-ago. 2003.
- BIELINSKI, A. C. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.
- BRASIL: MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1855.
- BRASIL: MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1863.
- BRASIL: MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1867.
- BRASIL: MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1871.
- BRASIL: MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1875.
- BRASIL: MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1888.
- CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.
- CHILLÓN, A. M. O Gênio do Brasil e as Musas: Um manifesto ideológico numa nação em construção. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_amc.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.
- CHILLÓN, A. M. O gênio e o copião de cavalos ou Almeida Reis e Chaves Pinheiro: originalidade e cópia na escultura brasileira oitocentista. *Figura*, v. 6, n. 1, jan-jun. 2018, p. 33-67.
- DUQUE-ESTRADA, L. G. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro. Campinas: Mercado das letras, 1995.
- FERNANDES, C. V. N. *Os Caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.
- FERRARI, Paula (org.). Manoel de Araujo Porto Alegre: Discurso pronunciado na Academia das Belas Artes em 1855, por ocasião do estabelecimento das aulas de matemáticas, estéticas, etc. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/map_a_1855_discurso.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.
- FERREIRA, F. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas Tadeu Charelli, Porto Alegre: Zouk, 2012.
- GALVÃO, F. A. Francisco Manuel Chaves Pinheiro, um grande escultor do século XIX brasileiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 324, 1979.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, 25 de outubro de 1884.
- JUNQUEIRA, E; CRUZ, P. O. *Arte francesa do ferro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2005.
- MARQUES, Maria Augusta. Dos estuques do Porto – o contributo dos Meiras. In: *Livro de Actas I Encontro sobre estuques portugueses*, 2008.

MENDONÇA, Isabel M. G. O estuque ornamental e o apelo do exótico em interiores portugueses: Domingos Meira e as gravuras de Owen Jones. In: *IV Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

O BRASIL ARTÍSTICO. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, 1857, tomo I, Typ. Imparcial de de B. Baptista Brasileiro.

PORTO-ALEGRE, M. de A. *Ilustração Brasileira*, julho de 1854, p. 139-141.

RIOS, A. M. de los. *O ensino artístico: subsídio para a sua história*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1938.

SANTOS, A. L. V. dos; SANTOS, A. M. P. dos. Estucadores portugueses no Rio de Janeiro. In: *I Congresso Internacional da História da Construção Luso-brasileira*, 2013, Vitória - ES. Anais do I Congresso da História da Construção Luso-brasileira. Rio de Janeiro: PoD, 2013. v. 1. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/artigos/Estucadores%20portugueses%20no%20Rio%20de%20Janeiro.pdf> Acesso em: 10 de dezembro de 2018.

SQUEFF, L. C. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Cadernos Cedex*, ano XX, n. 51, nov. 2000.

Notas

* Professor adjunto da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui graduação, licenciatura e mestrado em Historia del Arte pela Universidad Complutense de Madrid (e doutorado em Artes (História e Crítica da Arte) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Membro do grupo Entresséculos. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História e Crítica da Arte, atuando na arte do século XIX, especialmente na escultura, sobre conceitos como academismo; modernidade e tradição; indianismo e construção da imagem nacional brasileira. E-mail: albertomchillon@gmail.com.

¹ Obra de paradeiro desconhecido

² *Retrato de Cândido Caetano de Almeida Reis*. Pedro Américo, 1888. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

³ Obra de paradeiro desconhecido.

⁴ *Autorretrato* de Rodolpho Bernardelli, gesso, 36 x 22 x 18 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

⁵ Obra de paradeiro desconhecido.

⁶ O original em mármore conserva-se no Museu dom João VI, EBA/UFRJ e o modelo em gesso no Museu Nacional de Belas Artes.

⁷ Sobre Chaves Pinheiro, ver: Duque-Estrada, 1995; Galvão, 1979; Fernandes, 2001; Alfredo, 2009; Chillón, 2018: 33-67; Brasil: Ministério do Império, 1875: 5.

⁸ Avulso n. 1.746, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Artigo recebido em janeiro de 2019. Aprovado em março de 2019.