

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**O ENSINO DO DESENHO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES DO
RIO DE JANEIRO E O ACERVO DO MUSEU D. JOÃO VI
(1826-1851)**

PATRICIA RITA CORTELAZZO

CAMPINAS, 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**O ENSINO DO DESENHO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES DO
RIO DE JANEIRO E O ACERVO DO MUSEU D. JOÃO VI
(1826-1851)**

PATRICIA RITA CORTELAZZO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

CAMPINAS , 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

C818e Cortelazzo, Patrícia Rita.
O ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o acervo do Museu D. João VI : (1826-1851) / Patrícia Rita Cortelazzo. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador : Paulo Mugayar Kühl.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Academia Imperial das Belas Artes. 2. Desenho –
Estudo e ensino. I. Kühl, Paulo Mugayar. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Este trabalho é dedicado à memória de meu pai,
eterno motivador e à minha mãe, companheira e
grande incentivadora.

AGRADECIMENTOS:

Ao professor Paulo Mugayar Kühl, meu orientador, pela idéia inicial do trabalho, sugestões e apoio.

Às professoras Lygia Eluf, primeira pessoa a me receber no Instituto de Artes e a me orientar quanto às aulas que deveria frequentar, Maria de Fátima Couto e Valéria Alves Esteves de Lima, examinadoras do trabalho na fase de qualificação, pelo carinho e atenção da leitura e pelas orientações relevantes que foram indicadas. À Nana, pelo precioso tempo das suas aulas...À Mari, pela atenção e carinho.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro e a museóloga do Museu D. João VI, por proporcionarem condições para o encaminhamento da pesquisa e pela atenção, permitindo o acesso aos desenhos que foram fotografados.

Ao Luiz, qualquer palavra não seria suficiente para agradecer por tudo. Da acolhida em sua casa às dicas e patrocínios. Ao Marco, tanto pelo incentivo, quanto pelo patrocínio de viagem e ajuda no registro fotográfico dos desenhos. Sem eles, este trabalho com certeza, não teria se concretizado. E já que estamos em família, meu obrigada ao Cacá, Landa e Isô.

Às amigas Aline, Cristiana, Camila, Cristina e Vanessa que já passaram ou passarão por esta etapa, pela troca de experiências e aflições. Aos companheiros de trabalho, coordenação e direção, pelo grande carinho e paciência.

Muitas pessoas deveriam ter sido mencionadas, mas, talvez a memória e a brevidade do momento não tenham feito a devida justiça. Assim, a todos os colaboradores, amigos e reais incentivadores que direta ou indiretamente contribuíram com esse processo, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO:

Este trabalho teve como objetivo analisar o ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro no período compreendido entre o ano de 1826, quando têm início oficial as aulas da Academia, e o ano de 1851, com o fim da gestão de Félix Emile Taunay. Inicialmente examinamos a situação do ensino artístico nacional, no período que antecedeu a vinda da Família Real ao Brasil e como se dava, nessa época, o ensino do desenho nas Academias Européias de maior destaque. Em seguida, foram apresentadas as principais propostas que nortearam o trabalho dos alunos da Academia, apontando as disciplinas estudadas e a metodologia utilizada. Através das obras localizadas e catalogadas, foi feita uma breve análise das características do ensino do desenho sob influência da arte acadêmica.

SUMÁRIO

Introdução.....	21
Capítulo 1. Aspectos Teóricos da Arte Acadêmica envolvendo o Desenho	
1.1 Antecedentes à Missão Artística Francesa.....	27
1.2 Repensando a Arte Acadêmica.....	37
1.3 O Desenho nas Academias.....	43
Capítulo 2. Propostas e Metodologia de Ensino da Academia Imperial	
2.1 A Proposta de Le Breton para a Instalação da Escola Nacional de Belas Artes.....	53
2.2 Outras Propostas de Ensino.....	63
2.3 A Metodologia no Ensino do Desenho na Academia Imperial.....	73
Capítulo 3. As obras do acervo de Desenhos do Museu D. João VI	
3.1 Identificação dos Desenhos da Academia no Museu D. João VI (1826-1851).....	99
3.2 Um Olhar sobre as Obras.....	103
Considerações Finais.....	127
Anexos.....	129
Referências.....	239

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Os Ossos, Andréas Vesalius.....	46
Figura 02: Os Músculos, Andréas Vesalius.....	46
Figura 03: La Ressurrection de Lazare, Jouvenet.....	75
Figura 04: Vênus et les Amours, Albane.....	75
Figura 05: São Gerônimo no Deserto, Salvados Rosa.....	76
Figura 06: Laoconte e seus filhos, cópia do Museu do Vaticano.....	79
Figura 07: Estudo da Osteologia, Henrique José da Silva.....	84
Figura 08: Estudo da Osteologia (detalhe), Henrique José da Silva.....	87
Figura 09: Desenho Anatômico, Henrique José da Silva.....	89
Figura 10: Desenho Anatômico, Henrique José da Silva.....	90
Figura 11: Nu masculino sentado, Henrique José da Silva.....	92
Figura 12: Estudos (cópia de Perugino, Fra Bartolommeo, Pinturicchio), Henrique José da Silva.....	93
Figura 13: Estudos (cópias de Perugino e Rafael), Henrique José da Silva.....	94
Figura 14: Cabeça (quatro estudos – cópia de Michelangelo), Henrique José da Silva	95
Figura 15: Herma de Homero, Francisco J. Bittencourt da Silva	106
Figura 16: Traçado da mediatriz, Herma de Homero.....	108
Figura 17: Retrato de criança “Araújo”, José dos Reis Carvalho.....	111
Figura 18: Figura Feminina Alada, Curvilho D’Ávila.....	113
Figura 19: Mediatrizes e diagonal, Figura Feminina Alada.....	115
Figura 20: Nu Masculino Recostado, Francisco P. Medeiros Gomes.....	116
Figura 21: Linhas inclinadas, Nu Masculino Recostado,	117

Figura 22: Busto feminino, Antonio José Pinto.....	119
Figura 23: Nu masculino sentado (academia), Henrique José da Silva.....	122
Figura 24: Linhas inclinadas, Nu masculino sentado, Henrique José da Silva	124
Figura 25: Herma de Homero, Francisco J. Bittencourt da Silva.....	131
Figura 26: Retrato de criança “Araújo”, José dos Reis Carvalho.....	133
Figura 27: Figura Feminina Alada, Curvilho D’Ávila.....	135
Figura 28: Nu Masculino Recostado, Francisco P. Medeiros Gomes.....	137
Figura 29: Retrato Masculino, Antonio José Pinto.....	139
Figura 30: Busto feminino, Antonio José Pinto.....	141
Figura 31: Paisagem de Valência, José Joaquim dos Reis.....	143
Figura 32: Estudo do Pé, Henrique José da Silva.....	145
Figura 33: Estudo do Pé, Henrique José da Silva.....	145
Figura 34: Boca (dois estudos), Henrique José da Silva.....	147
Figura 35: Boca (dois estudos), Henrique José da Silva.....	147
Figura 36: Boca (dois estudos), Henrique José da Silva.....	149
Figura 37: Estudo de Boca e Nariz, Henrique José da Silva.....	149
Figura 38: Orelha, Henrique José da Silva.....	151
Figura 39: Cupido segurando coroa de flores, Henrique José da Silva.....	151
Figura 40: Cupido segurando véu, Henrique José da Silva.....	153
Figura 41: Cupido, Henrique José da Silva.....	153
Figura 42: Cupido com corneta, Henrique José da Silva.....	155
Figura 43: Cupido recostado, Henrique José da Silva.....	155
Figura 44: Cupido, Henrique José da Silva.....	
Figura 45: Criança sentada, Henrique José da Silva.....	157

Figura 46: Menino, Henrique José da Silva.....	159
Figura 47: Cupido sentado com corneta, Henrique José da Silva.....	159
Figura 48: Nu masculino sentado, Henrique José da Silva.....	161
Figura 49: Estudo de parte inferior do rosto, Henrique José da Silva.....	163
Figura 50: Estudo de rosto (perfil), Henrique José da Silva.....	163
Figura 51: Estudo de rosto (perfil), Henrique José da Silva.....	165
Figura 52: Estudo de rosto (perfil), Henrique José da Silva.....	165
Figura 53: Estudo de parte inferior do rosto (perfil), Henrique José da Silva.....	167
Figura 54: Estudo de parte inferior do rosto (perfil), Henrique José da Silva.....	167
Figura 55: Figura de santo (cópia de Fra Bartolommeo), Henrique José da Silva....	.
Figura 56: Cabeça (cópia de Michelangelo), Henrique José da Silva.....	169 169
Figura 57: Estudos (cópia de Perugino e Rafael), Henrique José da Silva.....	171
Figura 58: Estudos (cópia de Perugino, Fra Bartolommeo e Pinturicchio) Henrique José da Silva.....	171
Figura 59: Estudo de cabeça (cópia de Andréa Del Sarto), Henrique José da Silva .	173
Figura 60: Estudo de cabeça (cópia de Michelangelo), Henrique José da Silva.....	173
Figura 61: Figura masculina (cópia de Nicolas Poussin), Henrique José da Silva....	
Figura 62: Figura masculina (cópia de Filippino Lippi), Henrique José da Silva.....	175
Figura 63: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	175 177
Figura 64: Estudo de cabeça (perfil), Henrique José da Silva.....	177
Figura 65: Estudo de cabeça (perfil), Henrique José da Silva.....	179
Figura 66: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	179
Figura 67: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	181
Figura 68: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	181

Figura 69: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	183
Figura 70: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	183
Figura 71: Busto Masculino, Henrique José da Silva.....	
Figura 72: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	185
Figura 73: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	187
Figura 74: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	187
Figura 75: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	189
Figura 76: Estudo de rosto, Henrique José da Silva.....	189
Figura 77: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	191
Figura 78: Estudo de rosto, Henrique José da Silva.....	191
Figura 79: Estudo de rosto (perfil), Henrique José da Silva.....	
Figura 80: Estudo de rosto, Henrique José da Silva.....	193
Figura 81: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	195
Figura 82: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	195
Figura 83: Nu masculino sentado (academia), Henrique José da Silva.....	197
Figura 84: Nu masculino sentado (academia), Henrique José da Silva.....	
Figura 85: Nu masculino sentado (academia), Henrique José da Silva.....	
Figura 86: Nu masculino de pé (academia), Henrique José da Silva.....	
Figura 87: Nu masculino com criança (academia), Henrique José da Silva.....	201
Figura 88: Nu masculino sentado (academia), Henrique José da Silva.....	
Figura 89: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	203
Figura 90: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	205
Figura 91: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	205
Figura 92: Figura feminina mitológica, Henrique José da Silva.....	207

Figura 93: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	207
Figura 94: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	209
Figura 95: Estudo de rosto, Henrique José da Silva.....	209
Figura 96: Estudo de cabeça, Henrique José da Silva.....	211
Figura 97: Estudo de cabeça masculina (perfil), Henrique José da Silva.....	
Figura 98: Desenho anatômico (frente), Henrique José da Silva.....	213
Figura 99: Desenho anatômico (costas), Henrique José da Silva.....	213
Figura 100: Desenho anatômico (pé), Henrique José da Silva.....	215
Figura 101: Estudo da osteologia, Henrique José da Silva.....	215
Figura 102: Desenho anatômico (frente), Henrique José da Silva.....	217
Figura 103: Nu masculino infantil, Henrique José da Silva.....	217
Figura 104: Estudo de pé, Henrique José da Silva.....	219
Figura 105: Estudo de rosto, Henrique José da Silva.....	219
Figura 106: Estudo de mão, Henrique José da Silva.....	221
Figura 107: Estudo de mão, Henrique José da Silva.....	221
Figura 108: Estudo de mão, Henrique José da Silva.....	223
Figura 109: Desenho anatômico (pé), Henrique José da Silva.....	223
Figura 110: Desenho anatômico (pé), Henrique José da Silva.....	225
Figura 111: Estudo de rosto (perfil-cópia), Henrique José da Silva.....	225
Figura 112: Desenho de Ornato (folhas de acanto), Henrique José da Silva.....	227
Figura 113: Desenho de Ornato (folhas de acanto), Henrique José da Silva.....	227
Figura 114: Desenho de Ornato (folhas de acanto), Henrique José da Silva.....	229
Figura 115: Desenho de Ornato (florão), Henrique José da Silva.....	229
Figura 116: Desenho de Ornato, Henrique José da Silva.....	231

Figura 117: Desenho de Ornato (florão), Henrique José da Silva.....	
Figura 118: Desenho de Ornato (folhas de acanto), Henrique José da Silva.....	231
Figura 119: Desenho de Ornato (folhas de acanto), Henrique José da Silva.....	233
Figura 120: Desenho de Ornato (folhas de acanto), Henrique José da Silva.....	233
Figura 121: Desenho de Ornato (folhas de acanto), Henrique José da Silva.....	235
Figura 122: Desenho de Ornato (folhas de acanto), Henrique José da Silva.....	235
	237

QUADROS

Quadro 01: Resumo das Escolas/Aulas em que o desenho era praticado, até a fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 12/08/1816...	
Quadro.02. Assuntos Gerais.....	64
Quadro 03: Obras utilizadas como modelo nas aulas de desenho.....	77-78
Quadro 04: Coleção de Gesso.....	80-81

INTRODUÇÃO

Com a chegada ao Rio de Janeiro, em março de 1816, dos artistas que faziam parte da Missão Francesa, cujos propósitos eram transformar a imagem da cidade tornando-a mais civilizada, mudanças gradativas passaram a acontecer tanto na produção, quanto no ensino artístico local. Finalmente, transcorridos dez anos da chegada destes artistas e após diversos entraves políticos e burocráticos, a Academia Imperial de Belas Artes é inaugurada no mês de novembro de 1826, efetivando-se uma nova orientação do fazer artístico, voltado para um ensino sistematizado, segundo padrões estabelecidos e que deveriam ser seguidos por aqueles que desejassem atingir o status e o reconhecimento de artista.

Ao analisarmos a bibliografia existente sobre a produção artística do século XIX no Brasil percebemos que dentro dessa nova metodologia de ensino, as pesquisas priorizam questões históricas mais amplas, abordando grandes temas, mas deixam de tratar o desenho e seu ensino com o merecido valor e importância para a produção da Academia.

Devido à valorização dada ao desenho para a formação artística, esta pesquisa procura estudar como se dava o processo de ensino desse desenho realizado na Academia Imperial de Belas Artes, segundo as orientações dos artistas franceses e de seu primeiro diretor, o português Henrique José da Silva. Não se trata de uma pesquisa com a finalidade de criticar a estética “convencional” adotada pela Missão Artística Francesa, mas sim, observar os desenhos realizados principalmente pelos alunos, o que era ensinado nas aulas, a metodologia de ensino seguida e quais os exemplos utilizados durante as aulas.

Para tanto, priorizou-se o período de 1826, com o início efetivo das aulas na Academia, até o ano de 1851, quando se encerra a administração de Félix Emile Taunay,

marcando um “ciclo” de consolidação da Academia Imperial. O Museu D. João VI localizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro foi o local que apresentou maior número de desenhos realizados entre os anos de 1826 a 1851, com trabalhos de alunos pouco conhecidos, pois aqueles que atingiram maior destaque, não se encontram no referido Museu.

Sendo assim, limitamos nossas pesquisas ao acervo de desenhos do Museu D. João VI, por seu caráter desconhecido, uma vez que a maioria daqueles que se encontram, por exemplo, no Museu Nacional, compreendem o período posterior a 1851 e contam com nomes como Manuel de Araújo Porto-Alegre, Vítor Meireles, Rodolfo Amoedo, Zeferino da Costa, mais reconhecidos do público e constantes nos estudos em história da arte.

A pesquisa teórica sobre o ensino na Academia Imperial, foi realizada no acervo dos arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, atas, registros de cartas e catálogos de exposições.

O Capítulo 1 inicia abordando questões relativas à função e ao ensino do desenho antes da chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro, procurando situar o leitor quanto a subordinação da arte às questões religiosas, mostrando que o interesse real pelo aprendizado do desenho se acentuou no final do século XVII e início do século XVIII. Em seguida, são apontadas as principais idéias que nortearam o ensino nas academias européias, mas principalmente na Academia da França, na qual os artistas estrangeiros que integravam a Missão Francesa, haviam tido sua formação. Para encerrar esse capítulo que aborda os aspectos relacionados à prática de ensinar nas academias, estão relacionados conceitos específicos a respeito de como o desenho era ensinado e praticado nas academias européias.

No capítulo 2 são tratadas as propostas de ensino elaboradas para o funcionamento da Academia, procurando salientar todo o conteúdo mais especificamente ligado ao desenho. Da primeira proposta elaborada por Joaquim Le Breton para a instalação da Escola de Belas Artes, até as propostas dos diretores Henrique José da Silva e Félix Emile Taunay, tendo este último organizado uma melhor distribuição das aulas e sido o responsável pelo período de consolidação da Academia Imperial. O fechamento desse capítulo vem apontar exatamente como se dava o ensino do desenho na Academia do Rio de Janeiro, utilizando para tanto as imagens de estudos de Henrique José da Silva, os modelos utilizados nas aulas, material de grande importância para a compreensão do ensino oficial no país.

O Capítulo 3, na sua primeira parte, faz referência às obras localizadas e catalogadas que pertencem ao Museu D. João VI, bem como aos artistas que integraram as primeiras turmas de alunos da Academia. Para concluir, na parte seguinte, foram selecionados alunos e respectivas obras, até o ano de 1851, com breve biografia e discussão técnica de uma obra de cada aluno. Devido ao elevado número de desenhos de Henrique José da Silva que auxiliaram na comprovação das estratégias de ensino, terminamos com a observação de uma de suas academias.

Para finalizar, nos Anexos, procuramos colocar todos os desenhos que foram localizados, tanto os que tratavam do corpo humano, quanto os de ornatos, utilizados na decoração das novas construções.

Capítulo 1

Aspectos Teóricos da Arte Acadêmica

Envolvendo o Desenho

1.1. Antecedentes à Missão Artística Francesa

“Mau grado os esforços encomiásticos de alguns escritores, inspirados por exagerado racionalismo, o que resulta aos olhos dos julgadores imparciais é que a arte brasileira dos princípios do século XIX era, e fora até então, quase nula.

Salvo uma ou outra manifestação de medíocre intuição do ofício, neste ou naquele primitivo, os nossos pintores e escultores só haviam dado mostras de maior rudimentariedade artística. Nas nossas feíssimas igrejas, exceção feita de uma ou outra, a decoração interna e as telas e painéis provinham de verdadeiros pintamonos.”(Afonso Taunay)¹

Com as palavras de Taunay iniciamos nossa reflexão a respeito da produção artística encontrada no país pela Missão Francesa, ao chegarem ao Brasil no início do século XIX. Percebemos que a arte produzida anteriormente à chegada da Missão ao Brasil causou ao artista francês que aqui aportou, certo desprezo, por acreditar que esta se apresentava de forma primitiva e pouco estudada. A produção artística encontrada no país foi considerada por alguns estrangeiros recém chegados, a impressão de um trabalho de pouco valor, autodidata, como podemos notar na fala de Afonso Taunay, descendente de um dos integrantes da Missão. Na verdade, esta visão foi superada pelos historiadores da arte que, através de estudos, encontraram pensamentos contrários aos de Taunay, mais condizentes com a arte produzida no Brasil Colonial. Conforme o pensamento de Adolfo Morales de Los Rios Filho, menos envolvida com estas questões francesas, percebe-se a

¹ TAUNAY A E. *A missão Artística de 1816*, edição do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Typ. Jornal do Commercio, Rodriguez&Cia, 1912, p. 6.

relevância dada à arte produzida neste período, bem como aos artistas que, mesmo sem condições apropriadas para a realização de seus trabalhos, “*fizeram obras notáveis, notabilíssimas, para o seu tempo...*”²

É de conhecimento que, dentre os trabalhos que foram encontrados, realizados na sua maioria por artesãos anônimos e escravos, eram praticamente inexistentes os registros que documentassem a arte brasileira, não permitindo aos mestres franceses o conhecimento do que se produzia antes de chegarem ao Brasil. Sendo assim, com a sua chegada em 1816, além das intenções didáticas, eles preocuparam-se também com a elevação da condição do artista na sociedade, procurando aliar suas habilidades manuais ao conhecimento intelectual que somente a formação acadêmica (segundo o que acreditavam) poderia proporcionar naquele momento.

A partir do descobrimento do país, a arte era considerada pelos jesuítas como instrumento de catequização e divulgação das doutrinas da religião católica, submetendo-se às suas necessidades e tendo na escultura a sua maior e mais significativa produção. Acreditavam que a imagem religiosa era a melhor forma de representar a vida dos santos, dos anjos e da Virgem Maria para aqueles que precisavam ser inseridos nos preceitos religiosos, mas que não tinham o menor conhecimento da leitura e da escrita. A preferência do momento era dada ao tridimensional, mais próximo de uma “realidade corpórea” capaz de comover e sensibilizar a população.³

² MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, Empresa A Noite. p. 145.

³ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A Imagem Religiosa no Brasil*. In: Mostra do Redescobrimto. Arte Barroca. São Paulo. 2000. p. 39.

Ainda dentro dessa concepção, a escultura devia ser realizada de forma simples e agradável aos olhos para que os mais humildes pudessem ter condições de compreender a importância da religiosidade. Conforme trecho escrito por São Boaventura: “*as imagens não foram introduzidas na Igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura dos simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória*”.⁴

De fato, os jesuítas encontraram um povo inculto, no que dizia respeito à religião, que não compreendia a língua que falavam e, portanto, nada melhor do que a imagem para despertar o gosto e o interesse pela religiosidade, assim como a lembrança mais rápida e muito mais eficaz do que as palavras, que uma imagem poderia causar. Não pretendemos nos estender neste assunto, mas torna-se importante a compreensão da função das imagens para a criação das oficinas de arte, que tinham como principal objetivo o de ensinar aos aprendizes a confecção de esculturas religiosas que viriam posteriormente ornamentar as igrejas, com claros objetivos de catequizar a população local. De qualquer forma, as oficinas conventuais espalharam-se por toda a costa brasileira, atingindo o seu auge no século XVII.⁵

Por volta de 1732 a pintura brasileira também passa a ser valorizada, contando com seu repertório voltado na maioria das vezes para os temas sacros, por influência das ordens religiosas que produziam, financiavam e divulgavam as obras de arte, sendo que a pintura considerada “profana” estava centrada praticamente em retratos de pessoas ligadas à corte.

⁴ MENOZZI, Daniele. *Les Images. L'Église et les arts visuels*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1991. p. 132. Embora o texto de São Boaventura tenha sido escrito aproximadamente em 1260, bem anterior ao período da colonização no Brasil, consideramos útil sua presença, por exemplificar um pensamento que vem ao encontro das idéias dos jesuítas que se instalaram no Brasil para divulgar a fé cristã, a partir de 1549.

⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A Imagem Religiosa no Brasil*. In: Mostra do Redescobrimento. *Arte Barroca*. São Paulo. 2000. p. 48

Nota-se no período uma produção pictórica menor, se comparada aos trabalhos de esculturas de imagens, uma vez que a ausência dos tradicionais patrocinadores da nobreza e das cortes européias, não favorecia a presença do artista pintor. Segundo Jaelson Britan Trindade *“até a difusão do ensino acadêmico, no século XIX, a pintura no Brasil foi uma arte subsidiária, acessória das obras de arquitetura, seja a edifícios, seja a retabular”*.⁶

Lembramos que as primeiras manifestações artísticas de maior reconhecimento datam do final do século XVII, mais precisamente do ano de 1695, com os trabalhos realizados por Frei Ricardo do Pilar, reconhecido como o primeiro pintor deste período a apresentar considerável número de obras de arte de caráter religioso.

No Brasil do século XVIII, a formação artística que acontecia nas oficinas dirigidas pelos mestres de ofícios atinge o seu apogeu. Apesar de os alunos seguirem os ensinamentos obtidos nessas “escolas”, nas quais também moravam, começam sentir a necessidade de aprimorar seus conhecimentos.

Pinturas e esculturas eram tidas até então, como ornamentações, uma vez que estas ocupavam papel secundário para o ‘público’ vigente, que não estava preparado para esta apreciação. *“Os pintores não se consideravam – nem eram considerados – artistas livres, criadores conscientes da sua individualidade. A falta de assinatura em suas obras atesta que social e espiritualmente eles pertenciam à classe dos artífices, à gente humilde do povo, aos ofícios mecânicos, nos quais o mestre fica integrado na coletividade do ateliê e onde todo o ateliê trabalha no estilo do mestre. Além disso, atesta a concepção da importância preponderante do conteúdo sobre a forma, concepção tanto mais natural*

⁶ *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. Curador: Emanuel Araújo. São Paulo. SESI, 1998. p. 248.

quando se recorda que as representações religiosas constituem a maior parte das pinturas colônias”⁷

Fato é que já podem ser encontradas desde essa época tentativas de através das artes, remodelar a funcionalidade da capital e a imagem desta. Porém, como os pintores não dispunham de grandes recursos e técnicas para a elaboração de suas obras, em sua maioria com função religiosa, sentem a necessidade de aprimoramento do desenho para a melhor realização de seus trabalhos, via de regra uma consequência de um aprendizado praticado “à maneira” do mestre. A importância do desenho é notada na elaboração do trabalho, com algumas tentativas de imitação de estampas e desenhos de grandes mestres como Ticiano, Rafael, Dürer e Veronese, entre outros, no intuito de tornar as obras mais “graciosas” aos olhos dos espectadores.

Ainda no tocante ao desenho, outro aspecto de seu ensino é percebido no Rio de Janeiro no período que antecede a chegada da Missão Francesa, com a aula de Fortificação do Rio de Janeiro em 1669, na qual a necessidade do estudo do desenho passa a ser primordial para ser empregado na arquitetura, construção e engenharia. Esta Aula foi considerada curso regular por Ordem Régia de 19 de agosto de 1738. Com a transferência da Aula para a tropa de Artilharia do Rio de Janeiro, em 1767, o estudo do desenho passa a ser mais restrito, só voltando a ser valorizado com o ensino da engenharia militar em 1774, ao dar ênfase ao planejamento de fortificações. Somente com a fundação da Aula Pública de Desenho e Figura, com a presença de Manoel Dias de Oliveira, em 20 de novembro de 1800 é que o desenho passa a ser estudado de forma mais especializada, mas ainda de

⁷ LEVY, Hannah. *A pintura Colonial no Rio de Janeiro*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 08. Rio de Janeiro, 1944.

forma pouco sistematizada, servindo mesmo de estímulo ao exercício da pintura, como já comentamos anteriormente⁸(ver quadro 1).

No final do século XVIII os artistas começaram a viajar para a Europa para aprenderem e aperfeiçoarem suas técnicas, uma vez que no país não havia grandes escolas de arte até então. Assim, aqueles que na Europa aprenderam o ofício, voltaram e procuraram repassar os ensinamentos abstraídos, como os artistas Manoel da Cunha, fundador de uma escola de pintura e Manoel Dias de Oliveira, “o Romano”, fundador da primeira Aula Pública de Desenho e Figura, no ano de 1800.⁹

Na verdade, as iniciativas destes artistas acabam contribuindo para estimular a prática da pintura, havendo relatos de que os alunos do próprio Manoel Dias, anos mais tarde e com as aulas da Academia em funcionamento, procurarem pelos ensinamentos mais modernos de Debret, como relata Alexandre Eulálio:

*“Certo cauteloso espírito de inovação, denotando veleidades ainda iluministas de elementos atuantes na administração joanina, abrem o nosso Oitocentos com medidas interessadas em contribuir para o progresso das atividades artísticas na América Portuguesa... Contudo, documentos ainda mais expressivos da rápida oscilação do gosto artístico da época, constituirá o fato de, vinte anos mais tarde, os alunos que se formam com Oliveira ‘o Romano’ abandonarem o artista envelhecido, passando-se em grupo para a tutela mais moderna de Debret”.*¹⁰

⁸RUBENS, Carlos. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, Biblioteca Pedagógica Brasileira, 1941. p. 26- 38.

⁹ Idem, p. 35.

¹⁰ EULÁLIO,A. Escritos.organizadores: Waldman,Berta e Dantas, Luis. Campinas, São Paulo, Editora da Unicamp,SP, Editora Unesp, 1992, p.142

Antes de se preocupar com as técnicas de construção e elaboração de um quadro, a arte do período colonial demonstrou interesse pelo conteúdo e pela mensagem que suas obras estariam transmitindo. Países católicos produziram um número imenso de obras de caráter religioso, como forma de combater as idéias protestantes e incentivar o culto às imagens, para obterem maior conhecimento dos ensinamentos religiosos. No Brasil não foi diferente. Porém, como não contávamos com a mesma tradição artística que tinham os países europeus, a produção ficou voltada, salvo raras exceções, exclusivamente às necessidades da Igreja.

Em meio a esse contexto, a chegada da família real e sua corte ao Brasil acabam propiciando as condições necessárias para a mudança definitiva nos rumos da arte brasileira, num ambicioso plano de criar a imagem de um país que em breve passaria à categoria de Reino. Para tanto, a presença de artistas vindos de um centro cultural como a França tinham o propósito de enaltecer este projeto. Esta nova proposta de ensino acaba trazendo profundas mudanças para a produção artística, sendo que o estudo do desenho assumiria o papel principal no aprendizado das artes e ofícios que estariam por acontecer.¹¹

A chegada dos artistas franceses aponta para o início de uma mudança da própria produção artística e de seu processo de elaboração. Despertar o gosto pelas Belas-Artes, que até então não fora a principal necessidade sentida por aqueles que estavam envolvidos com essa produção seria mais um desafio a ser percorrido por aqueles artistas que aqui aportaram justamente para trabalharem com um ensino voltado para a produção de obras de grande valor artístico. A vinda da Missão Artística Francesa representa, para a tradição historiográfica, o marco inicial para uma nova fase do ensino sistematizado das artes em

¹¹Veja-se a palestra proferida pelo professor Jorge Coli, gravada em vídeo: “O Barroco no Brasil”, UNICAMP, 98min. Coleção Artes Plásticas, no. chamada 351, tombo IA 395. Agosto-2000.

nosso país trazendo o rigor e a disciplina em reação a uma arte que os mestres franceses tinham pouco conhecimento de como era trabalhada na colônia.

Através dos processos de criação acadêmicos mais rigorosos, procuraram elaborar uma nova imagem da colônia. Por isso, é preciso salientar que a produção artística que precedeu a chegada da Missão era considerada, naquele momento e inclusive pelo poder real, alheia aos acontecimentos artísticos que ocorriam na Europa e incapaz de divulgar uma imagem digna de um novo contexto político e social pelo qual a colônia estava passando.¹²

¹² Segundo Nelson Aguilar, curador Geral da Mostra do Redescobrimento em Arte Barroca: “*O sintagma ‘barroco colonial’ embutia uma idéia de atraso, de provincianismo, que o poder sucessivamente real, imperial e republicano do Rio de Janeiro fazia questão de confirmar.*” p.32.

Quadro 1: Resumo das Escolas/Aulas em que o desenho era praticado, até a fundação da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios em 12/08/1816.¹³

DATA	AULAS	OBSERVAÇÕES
1669	Aula de Fortificação do Rio de Janeiro.	Ensino do desenho da construção e da engenharia.
19/08/1738	“Aula” considerada curso regular.	Mestre: Sargento Mor do terço de Artilharia, José Fernandes Pinto Amorim.
1767	Aula do Regimento de Artilharia.	Transferência da Aula das fortificações da cidade para o Regimento de Artilharia.
18/09/1774	Aula Militar do Regimento de Artilharia.	Estudo e Planejamento de Fortificações.
1793	Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho do Rio de Janeiro.	Curso de seis anos, compreendendo: desenho, matemática, artilharia, fortificação e início oficial da arquitetura civil no último ano.
1795	Academia de Aritmética, Geometria Prática, Fortificação, Desenho e Língua Francesa.	Curso de um ano e meio, sendo o desenho estudado três vezes por semana, durante uma hora.
20/11/1800	Aula Pública de Desenho e Figura.	Professor Manoel Dias de Oliveira.
4/12/1810	Criação da Academia Real e Militar.	Lente de desenho no 2º e 4º anos: Capitão do Real Corpo de Engenheiros: João José Ferreira de Souza.
12/08/1816	Criação da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios.	Projeto elaborado por Le Breton.

¹³Quadro realizado a partir de BARATA, Mário. Raízes e Aspectos da História do Ensino Artístico no Brasil. Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, 1966, no. 12, p. 41-47.

1.2. Repensando a Arte Acadêmica

Antes da abordagem sobre o ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, no início do século XIX, faz-se necessária uma compreensão mais clara a respeito da arte acadêmica ensinada nas academias européias, em especial na Academia da França, pois os artistas que aqui se instalaram para ensinar o ofício das belas artes tiveram sua formação na mesma.

Não nos cabe aqui esgotar o assunto, mas apenas levantar as questões mais relevantes que se inserem neste campo das artes, para que então possamos compreender melhor a proposta de ensino elaborada por Le Breton¹⁴ em 1816 e apresentada às autoridades brasileiras, representando o marco inicial para o ensino oficial das artes no Brasil, tendo como sede a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, fundada no Rio de Janeiro.

Recordando brevemente algumas das idéias pensadas pelas Academias, sob o ponto de vista artístico, as formas "barrocas" de arte passaram a ser rejeitadas por seus excessos, tornando-se ultrapassadas e, sob alguns aspectos, consideradas de mau gosto e incapazes naquele momento de representar a nova sociedade que vinha se formando. *“Na luta do rococó versus neoclassicismo – da qual este último sai vencedor-temos o equivalente do combate ‘Ancien’ versus ‘Nouveau Régime’, Iluminismo versus ‘obscurantismo’. O neoclassicismo elimina a derradeira fase do barroco, ao mesmo tempo que a Revolução Francesa elimina a ‘Ancien Régime’.*¹⁵

¹⁴ Sobre a proposta de ensino elaborada por Le Breton, trataremos mais adiante.

¹⁵ Coli, J. *Da Luz e da Sombra*. Folhetim – Folha de São Paulo, 1987.

O ato da criação artística, ensinado e praticado nas academias européias, passou a ser modificado, rejeitando os excessos das composições barrocas. Os freqüentadores das Academias acreditavam que, desta forma, viriam a contribuir para a construção de uma nova imagem da cidade na Europa e de uma nova sociedade, fosse empregando uma arquitetura que satisfizesse às necessidades sociais e econômicas, mais funcional, fosse através de pinturas que exaltassem os feitos heróicos de uma sociedade mais justa, sendo representada na pintura com as cores mais sóbrias, nos desenhos com seus contornos mais nítidos, fugindo dos efeitos rebuscados da arte que representava o antigo regime.¹⁶

As mudanças de conceitos, leis e técnicas procuravam explicar os acontecimentos através da razão e da ciência buscando explicação às questões, não pela fé, mas pela razão. A idéia de construção de um mundo mais justo, racionalmente projetado, tem reflexos diretos na produção artística das academias de arte, que propõem justamente esta construção racionalmente projetada, pois nela se encontra toda a sustentação de um ensino rigoroso adotado pelas Academias, estruturado numa composição em que o desenho se torna o principal instrumento de viabilização do trabalho.

Neste contexto, os artistas não poderiam se esquivar de um papel representativo na nova sociedade que se formava.

Nessa mesma época, as escavações das cidades de Herculano e Pompéia (1748), possibilitaram um maior conhecimento e valorização da Arte Antiga, trazida ao conhecimento dos alunos por intermédio dos desenhos e cópias de esculturas que foram realizadas por artistas como Piranesi, que desenhou gravuras não apenas das ruínas das cidades, mas também das antiguidades romanas. De grande importância também foram os

¹⁶ Coli, J. *Da Luz e da Sombra*. Folhetim – Folha de São Paulo, 1987.

trabalhos prestados pelos arqueólogos viajantes, que a partir de suas escavações sobre os grandes monumentos tomavam suas medidas, realizavam seus desenhos, e acabavam publicando artigos que chegavam ao conhecimento da população em geral, aumentando o interesse e a curiosidade sobre a Antiguidade.¹⁷ As novas descobertas, principalmente no que diz respeito às esculturas, foram consideradas modelos de inspiração aos alunos das Academias uma vez que, nas obras encontradas naquelas cidades, percebeu-se que os artistas empregavam as proporções exatas, conseguindo atingir simplicidade e grandeza, ideais pretendidos pelos acadêmicos. Nas aulas das Academias, os alunos eram incentivados a realizar cópias de modelos como: Apolo de Belvedere, Laocoonte, Hércules de Farnese, Guerreiro de Borghese, Vênus de Médici e Fauno de Barberini, por serem consideradas obras que representavam o tipo físico ideal.¹⁸

Segundo Winckelmann e Mengs, a arte grega do período clássico encontrava-se cheia de simplicidade e grandeza e assim sendo, a **cópia dos grandes mestres da Antiguidade era aconselhada, para que o artista da atual sociedade conseguisse captar sua essência**, uma vez que a arte da Antiguidade apresentava-se de maneira comedida, ou seja, contendo a representação das grandes paixões, através de seus rígidos contornos e da grande habilidade técnica.¹⁹

O Neoclassicismo foi o *“movimento que se salientou pelo caráter deliberado com que pretendeu restaurar a herança clássica, através de uma pureza e autoridade que desafiam as complicações formais do barroco tardio... se tornou a expressão perfeita de*

¹⁷ Coleção: *Saber ver a arte Neoclássica*. São Paulo, Martins Fontes, 1991. p. 9-13.

¹⁸ Dicionário OXFORD de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 22-23.

¹⁹ FABRIS, Annateresa. *O Classicismo nas Artes Plásticas*. In O Classicismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 264.

*uma arte revolucionária, racional e austera. Deformar-se-á durante o Império ao tornar-se a manifestação de uma nova glória e de uma nova pompa”.*²⁰

A idéia de construção das Academias certamente nos remete à Academia de Platão, localizada em Atenas no bosque das Oliveiras, onde se ensinava a filosofia. No ano de 1563 encontramos a criação da Accademia Del Disegno em Florença, fundada por Cosimo de Médici, tendo como promotor Giorgio Vasari. Em seguida, temos a fundação da Accademia di S.Luca, em Roma. Com as Academias fica estabelecida uma nova imagem do artista e de seu trabalho, propondo soluções que resolvam de maneira objetiva uma grande questão: a perfeição do desenho que leve à beleza ideal. As Academias passam a valorizar a pesquisa teórica e intelectual do artista, abrindo novos caminhos para discussões sobre a arte e a formação artística. Para atingir tais metas, a aplicação ao estudo do desenho era incentivada através de esboços, para que a unidade da composição fosse alcançada. Estas Academias tornam-se referência de bom exemplo, inclusive para os artistas Neoclássicos, que retomam alguns de seus ideais.

No tocante às aulas, as Academias européias destacavam o ensino e aprendizado do desenho observado, sobretudo a partir de moldes das esculturas, sendo que o emprego dos temas antigos era muito comum e valorizado. Todos os aspectos que uma obra de arte poderia atingir ou requerer (do bom gosto à técnica) deveriam ser explorados para que o artista formado contasse com um amplo conhecimento artístico, alicerçado em

²⁰ COLI, Jorge, *Da luz e da Sombra*. Folhetim – Folha de São Paulo, 1987.

compreensões que integrassem os conhecimentos técnicos a processos mentais, “*destituída de detalhes inúteis e triviais*”.²¹

Com o ensino acadêmico, a valorização da Antigüidade Grega e Romana vem à tona, privilegiando aqueles que contavam com uma formação cultural que não era ensinada nos ateliês dos grandes mestres mas sim nas Academias, onde a história das culturas antigas servia de tema importante e necessário para ser explorada pelos artistas.

Um dos princípios mais importantes do ensino acadêmico era o de que toda a obra artística poderia ser trabalhada segundo a lógica e a razão, como relata Annateresa Fabris citando os escritos do livro *Entretiens sur les plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-1668) de Félibien des Avaux que serviram de base para o ensino Acadêmico: “*o estudo das estátuas antigas deve corrigir a natureza; a composição é espiritual porque se dá na imaginação e precede a execução; o desenho, mesmo não sendo nobre, é essencial para representar a história, a fábula, e expressão; a beleza, que é proporção, não depende de regras e sim da razão*”.²² Assim, os motivos que tornavam o projeto realizado pelo artista de suma importância, só poderiam ser satisfatoriamente concluídos através do desenho de medidas e proporções exatas, submetidos a uma técnica, agente da execução racional.

O incentivo às cópias da Antigüidade era muito grande, pois, acreditava-se que através destas cópias o artista poderia encontrar o melhor caminho de representação das

²¹FABRIS, Annateresa. *O Classicismo nas Artes Plásticas*. In *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 269.

²²FABRIS, Annateresa. *O Classicismo nas Artes Plásticas*. In *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 271.

figuras humanas, aprendendo e espelhando-se nos exemplos deixados pelos antigos, para representarem a realidade da sua época.

Existem ainda diversas regras empregadas nas aulas das academias, como nas aulas de modelo vivo, nas quais a importância da anatomia humana na elaboração dos desenhos era fundamental e assim, o estudo das partes do corpo humano, era subsídio necessário para que depois houvesse condições de desenhar o todo.

Outro fator a ser observado diz respeito à hierarquia dos gêneros, dentro da qual a pintura histórica passava a ter maior importância que os demais gêneros, uma vez que esta apresentaria uma reunião de todos aqueles outros (paisagem, natureza morta).

Recordando estes aspectos essenciais a respeito de como a arte acadêmica era pensada e ensinada, torna-se mais fácil a compreensão do que pensavam os artistas e professores franceses que vieram para o Brasil para ensinarem as artes e ofícios, uma vez que estes tiveram sua formação dentro das academias européias.

Segundo Nicolas Pevsner, um número crescente de Academias surgiu na Europa a partir de 1720, demonstrando a importância que essas instituições de ensino adquiriram durante o século XVIII. Em seu levantamento, registra a fundação de 29 academias novas na França, 13 na Itália, 15 nos países alemães, 13 nos Países Baixos dentre outras, mantendo sempre os princípios básicos da educação praticada nas primeiras academias mencionadas anteriormente.²³

²³ PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte: pasado y presente*. Madrid, Cátedra, 1982. p. 35-37.

1.3. O Desenho nas Academias

Pensar o ensino do desenho nas Academias remete-nos ao período do Renascimento, quando foi fundada a primeira Academia, de Lorenzo, o Magnífico, por volta de 1490 em Florença. É neste momento que tem início um ensino com objetivos claros de fornecer aos alunos conhecimentos fundamentados em conceitos científicos mas, sobretudo, baseados no estudo da Antigüidade. Aproximadamente um século depois, em 1563, é fundada em Florença a *Accademia del Disegno*, de Giorgio Vasari, tendo como função, não apenas as questões pedagógicas do ensino, como também a finalidade de assegurar a seus membros uma posição independente das guildas e corporações. Contudo, a Academia de maior destaque é fundada em Roma, em 1593: *L'Accademia di San Luca*, com um programa que se estenderá até fins do século XIX, servindo de modelo para todas as Academias de arte que ainda seriam inauguradas.

Devemos destacar ainda, a Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fundada na França em 1648 por um grupo de pintores que procurou estabelecer padrões que determinavam um ensino rigoroso e sistemático do desenho (entre outros). Na verdade, a Académie inspirou-se no modelo italiano de ensino, mas tornou-se exemplo de qualidade, sendo respeitada por todos.

Em seu programa de ensino, o desenho era a base que daria condições ao futuro artista de encontrar seu estilo próprio. Na dinâmica das aulas, eles copiavam os desenhos realizados pelos professores, seguiam as normas de proporção dos modelos em gesso das esculturas clássicas originais, acreditando que o estudo destas obras permitiria ao aluno a correção das imperfeições da natureza. O desenho estava condicionado a regras submetidas

às construções geométricas do espaço. Assim, após estes conhecimentos e estudos preliminares, o aluno deveria passar ao estudo do modelo vivo.²⁴

O programa de ensino seguido pela maioria dessas Academias remete à *Accademia di San Luca*, sendo iniciado com o estudo da perspectiva. Tendo o aluno apreendido os conceitos necessários para a representação no papel das formas visíveis na natureza, passaria a realizar desenhos copiados das obras-primas dos grandes mestres, na aula de desenho “à antiga”, aprendendo a exercitar a visão sobre os modelos de alta qualidade e aplicando a escala de proporções necessária aos desenhos em estudo. O nível mais elevado do aprendizado estava reservado ao desenho de observação do modelo vivo, que colocava em evidência as experiências dos estudos precedentes aos quais os alunos haviam sido submetidos.

Outra Academia bastante importante nesse contexto foi fundada em Bolonha, em 1582, pelos irmãos Annibale e Agostino Carracci e seu primo Ludovico. A programação das aulas era submetida a um rigoroso programa de ensino que dividia as disciplinas em matérias específicas, colocando à disposição dos alunos um grande número de pessoas que serviam de modelo vivo de qualidade, sendo a anatomia humana ensinada através da dissecação de cadáveres. Porém, não se negligenciava a formação teórica, considerada de suma importância. Neste ponto, as Academias que foram fundadas posteriormente, insistiam na importância do ensino da geometria, da perspectiva, da anatomia e da arquitetura. Com o tempo, passaram a ensinar também a história, a mitologia, a poesia, a iconologia e estudos da cor, das luzes e sombras.

²⁴FABRIS, Annateresa. *O Classicismo nas Artes Plásticas*. In: *O Classicismo*. São Paulo. (Editora Perspectiva), 1999. p. 263-272.

Nesse período, era comum que o trabalho do artista estivesse ligado a um médico anatomista, pois para que o estudo da anatomia pudesse avançar, os desenhos realizados pelos artistas é que permitiriam que os detalhes anatômicos fossem memorizados. Por outro lado, o conhecimento do funcionamento interno do corpo humano, proporcionava ao artista uma representação mais fiel dos corpos e de seus movimentos. É de conhecimento que Leonardo da Vinci trabalhava com o médico Marco Antônio della Torre, realizando estudos detalhados dos músculos. Michelangelo estava ligado ao médico Colombo, chegando a realizar disseções ele mesmo, para aperfeiçoar seus conhecimentos anatômicos.²⁵

Outro artista que podemos destacar é Ticiano, com seu aluno Calcar, que trabalharam com Andréas Vesalius (1514-1564), um dos maiores anatomistas daquele tempo, considerado o "pai da anatomia moderna" e escritor do livro "De Humani Corporis Fabrica".²⁶

Os escritos de Vesalius foram de grande importância, uma vez que contestavam a obra de Galeno, única reconhecida até então e que continha descrições de órgãos humanos equivocadas, pois o médico grego realizava suas disseções em cães e macacos. Assim, as correções no "Fábrica" permitiram o melhor conhecimento das funções do corpo humano, proporcionando aos alunos outras fontes de pesquisa para aprofundarem seus conhecimentos. Como exemplos destes estudos, seguem-se duas figuras ilustrativas (Figuras 1 e 2), mostrando ossos e músculos humanos.

²⁵RIBEIRO, Victor de Miranda. *Breves Noções de História da Anatomia Artística*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, 1964, p.115-121.

²⁶ VESALIUS, Andréas. *De Humani Corporis Fabrica. Epítome. Tabule Sex*. São Paulo, Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

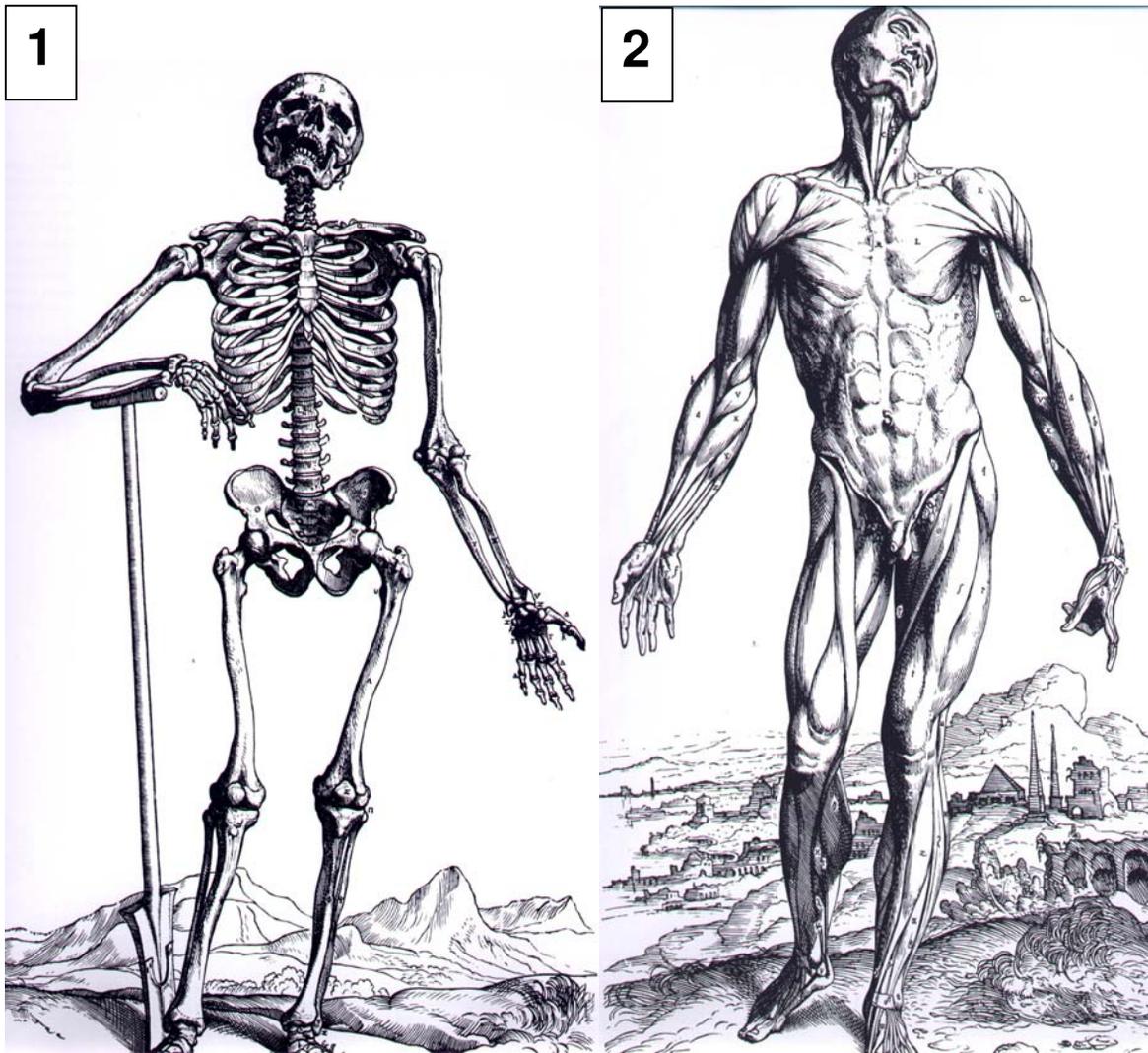


Figura 1: Uma representação do aspecto anterior dos ossos do corpo humano conjuntamente articulados. Figura 2: Primeira Gravura dos Músculos.²⁷

²⁷VESALIUS, Andréas. *De Humani Corporis Fabrica*. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Editora da Unicamp, 2002. pp. 91 e 99.

Assim, o trabalho de artistas e anatomistas se complementava e, mesmo por razões distintas, eles tinham total interesse no conhecimento da anatomia humana.

Com esse método de ensino mais sistematizado, abriu-se espaço para um número maior de especialistas que, se por um lado eram capazes de dividir as disciplinas com um enfoque mais específico, por outro, suas teorias não eram apresentadas necessariamente da mesma forma, não havendo o mesmo grau de exigência para a arte figurativa apresentada pelos alunos.

Foi a partir dessa problemática que surgiu a necessidade de serem definidos critérios mais objetivos para os resultados esperados dos futuros artistas. Acreditava-se que o desenho deveria ser realizado de maneira "imparcial", ou seja, ser representado fielmente como o modelo e seguir regras específicas, para que assim também pudesse ser facilmente submetido a uma crítica objetiva.

A forma deveria ser representada com objetividade através do uso das linhas simples, sem a complexidade das curvas barrocas, visando a reprodução de sua estrutura objetiva. Paradoxalmente, notamos a firmação do modelo inanimado das esculturas do período greco-romano como forma ideal para se estudar o corpo humano, modelo máximo da perfeição almejada por um artista. Assim, a cópia das obras primas dos clássicos era parte integrante do currículo das Academias, fato que tornaria os artistas de formação acadêmica excelentes desenhistas.²⁸

Outro aspecto do ensino que passa a ser valorizado nas Academias européias que ensinavam o desenho é a representação da figura humana nua, nas aulas de modelo vivo,

²⁸Sobre a pedagogia artística do desenho: TEISSING, Karel. (tradução de Mario Barboni) *Le Tecniche Del Disegno*. Itália, Fratelli Melita Editori. 1991. p.11-12.

conseqüência dos conhecimentos artísticos e científicos proporcionados a partir da segunda metade do século XV. Anteriormente ao Renascimento, a representação da figura humana não era fruto da observação direta do modelo nu, sendo representada de forma simbólica, sem grandes revelações anatômicas e físicas da mesma.

Com a necessidade dos desenhos se tornarem mais fiéis à realidade e progredirem na representação imagética da figura humana, além dos conhecimentos anatômicos adquiridos através das dissecções, buscou-se a observação direta do modelo nas aulas, o que gradualmente contribuiu para a descrição exata do corpo humano. Ainda na segunda metade do século XV, surgem os primeiros modelos profissionais, e o desenho do nu se torna então, disciplina autônoma praticada nas Academias, com regras de proporções estabelecidas para a elaboração dos desenhos. Porém, é de conhecimento a dificuldade de se encontrar modelos que satisfizessem os critérios estéticos desejados, sendo os artistas muitas vezes obrigados a recorrer aos velhos soldados e homens que freqüentavam os banhos públicos, às prostitutas, às suas amantes e esposas.

A princípio acreditava-se que o corpo masculino estaria mais bem provido das proporções simétricas perfeitas, além de haver certa reserva contra a representação do nu feminino, realizado por artistas do sexo oposto. Questões morais ou de ordem estética, o fato é que na época do Renascimento havia uma freqüência maior na apresentação da figura masculina.

Quanto a representação do corpo feminino, relata Karel Teissing que se acreditava naquele momento que o corpo feminino apresentar-se-ia de maneira assimétrica, não sendo o mais indicado para a representação da beleza ideal. Menciona também a idéia de *Cennino Cennini*, em seu *Trattato della pittura (1473)* que coloca justamente essa questão em evidência, defendendo o estudo do corpo masculino como harmoniosamente

proporcional.²⁹ Somente no século XVIII, na França, é que o desenho do nu feminino passa a ser mais estudado e praticado.

Aos modelos que posavam nas aulas, era aconselhado que permanecessem em uma posição estática, para que o estudo atento dos alunos pudesse captar as suas características anatômicas, suas proporções e, enfim, todo o seu conjunto. Para auxiliar na pose dos modelos, muitos estudos preliminares da figura humana mostravam-se apoiados em qualquer objeto, para que pudessem manter o equilíbrio.

Como algumas das posições desejadas pelos artistas acabavam se tornando muito cansativas, estes tiveram que aprender a fazer esboços rápidos que captassem os principais gestos e movimentos dos corpos para que, de memória, pudessem desenhar seus estudos com maior cuidado. Na verdade, os modelos deveriam propiciar aos alunos um maior conhecimento do corpo humano, daí a grande importância da aula de modelo vivo e a conseqüente observação do nu.

Foi com esses princípios que as Academias seguiram seu percurso, alicerçadas nos conhecimentos da Arte Antiga para subsidiar seus ensinamentos. Annateresa Fabris relata que a beleza e perfeição dos corpos das esculturas, bem como a cópia das obras primas da Antiguidade, também deveriam estar preocupadas em destacar as virtudes da alma.³⁰

Em suma, o ensino proposto nas Academias européias priorizava o desenho bem estruturado, segundo regras que empregavam conceitos da geometria, simetria e outros componentes das ciências exatas. Diferentemente do estilo colonial, que priorizava mais as questões que destacassem os aspectos ligados à religião conforme já mencionado, as

²⁹ TEISSING, Karel. (tradução de Mario Barboni) *Le Tecniche Del Disegno*. Itália, Fratelli Melita Editori. 1991. p. 54.

³⁰ Conceitos baseados nas reflexões de Winckelmann. FABRIS, Annateresa. *O Classicismo nas Artes Plásticas*. In *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 272-277.

Academias procuraram fundamentar seus ensinamentos segundo uma sistemática de ensino marcada pela primazia do desenho, elevando assim, a condição do artista considerado um artesão até a chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil.³¹

³¹ Sobre o contexto que envolve a chegada da Missão Francesa ao Brasil, ver: LIMA, V. E. A. - *A Academia Imperial das Belas Artes: Um Projeto Político Para As Artes No Brasil*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, SP, 1994, pp.261.

Capítulo 2

Propostas e Metodologia de Ensino da Academia Imperial

2.1. A proposta de Le Breton para a Instalação da Escola Nacional de Belas Artes

A criação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro está inserida, como sabemos, em um momento histórico em que grandes mudanças aconteceram na colônia lusitana, desde a vinda da corte portuguesa para o Brasil em 1808, transformando o cotidiano da população local. Dentre as várias mudanças ocorridas, interessa-nos justamente aquela referente a um desenvolvimento cultural mais ordenado, que viria ao encontro do anseio dos artistas franceses em se estabelecerem em um país distante da França e serem capazes de ampliar o nível cultural dos artistas locais através do processo acadêmico de ensino.

Neste contexto, o idealizador do primeiro projeto de fundar no Brasil uma Academia de Artes e Ofícios, foi Joaquim Le Breton¹, que elaborou um plano para a instalação da Academia no Rio de Janeiro, apresentando-o a diplomatas portugueses, cabendo à instituição de ensino um papel educativo atualizado, instituindo uma nova maneira de se pensar a arte local, através da normatização do ensino superior, sendo o artista colocado em uma categoria até então não encontrada no país.

Ocorre que o primeiro manuscrito² elaborado por Le Breton, datado de 12/06/1816 e dedicado ao Conde da Barca, não é colocado em prática de imediato, acabando por ser “adiado” por pelo menos dez anos, pois a Academia só inicia suas atividades oficialmente em 1826.

¹ Joaquim Le Breton: nascido a 07/04/1760 em Saint-Meen de Gael, na Bretanha. Falece a 09/06/1819 no Flamengo, Rio de Janeiro. Foi Secretário Perpétuo da Classe de Belas Artes do Instituto da França, responsável pela vinda dos artistas franceses de formação acadêmica ao Brasil.

² LE BRETON, Manuscrito inédito sobre o Estabelecimento da Dupla Escola de Artes do Rio de Janeiro, em 1816.

Neste período recaíram suspeitas sobre os profissionais franceses, de que estes estariam vindo ao Brasil para exilarem-se e talvez tramarem um plano contra o governo de seu país. Houve também problemas de ordem financeira, que acabaram protelando a inauguração da Academia.³ Em vários documentos da Academia, encontramos também relatos sobre as divergências entre os artistas franceses e os portugueses, que se não atrapalharam a sua inauguração, dificultaram o consenso entre os professores na elaboração dos novos Estatutos.

Procuraremos, então, demonstrar que desde a proposta de Le Breton o lugar ocupado pelo desenho no processo de ensino, como principal meio de elaboração das obras de arte, vem tomando grande destaque, tornando-se a base do aprendizado da Academia.

*“Sendo a ciência do desenho a base da arte, os que melhor e de modo mais geral ensinam a desenhar serão os mais úteis à escola, sobretudo em pintura, escultura, gravura e ofícios que se ligam ao luxo. A prática de pintar com cores, de modelar e de esculpir com argila ou com matérias duras, só se alcança posteriormente e deve ser considerada secundária, pois não é dada sem princípios básicos”.*⁴

Neste trecho retirado do primeiro manuscrito de Le Breton endereçado ao Conde da Barca, datado de 12/06/1816, fica evidente a importância que o desenho toma na formação dos professores da academia, e conseqüentemente, na de seus alunos.

Le Breton aponta para a relevância da formação dos professores nos moldes acadêmicos, sendo este conhecimento fundamental para o bom encaminhamento das aulas

³Pedrosa, M. *Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos*. In *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Organizadora, Oflia Arantes, São Paulo, EDUSP, 1998.

⁴LEBRETON, *Manuscrito Inédito de Lebreton*, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. no. 14, Rio de Janeiro, 1959, p.294.

e para o funcionamento da escola. Segundo Alberto Cipiniuk, o classicismo que Le Breton se refere é aquele que vem ao encontro das idéias de Winckelmann, segundo as quais o estudante deveria submeter-se a um aprendizado sistemático, que o levasse ao controle de seus sentimentos durante a elaboração de seus trabalhos.⁵ Ainda sobre suas idéias, Winckelmann acreditava que o estudo técnico das obras (linha, volume, composição) aliado à análise dos movimentos culturais, levaria o artista a atingir a forma mais próxima da beleza ideal.⁶

Ao colocar a arte da Antigüidade Clássica como superior às demais, Le Breton incita a necessidade de seu estudo e compreensão, para que o artista acadêmico tivesse condições para desenvolver os grandes temas da pintura histórica, partindo da sistematização das técnicas do desenho, desenhando, pintando ou modelando a partir de figuras daquela cultura, que proporcionariam os melhores exemplos a serem estudados. Segundo Mario Praz, tais idéias enfatizavam que *“a figura, para ser bela, deveria ser indefinida, não exprimir qualquer afeto que, tolhendo a unidade, poderia ofuscar sua beleza”*.⁷

Estes princípios tão rígidos de elaboração da obra de arte segundo processos rigorosos, permeiam as idéias de Le Breton, que conforme Alberto Cipiniuk, *“Lebreton supõe que se deixarmos o estudante de arte abandonado ao seu próprio instinto ou sentimento, ele jamais será um grande artista, pois a imaginação e o sentimento devem ser*

⁵ CIPINIUK, Alberto. *A Pedagogia Artística de Lebreton*. In 180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997. p. 50.

⁶ Ver PRAZ, Mario. *Winckelmann*. In *Gusto Neoclássico*. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1990. p. 57-74.

⁷ PRAZ, M. *Gusto Neoclássico*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1990 p.61.

controlados pela concepção histórica".⁸ De fato, este pensamento de alicerçar o conhecimento de forma sistemática, aliando-os aos conhecimentos históricos adquiridos, é ponto de grande importância nas idéias de Le Breton.

Le Breton acreditava que devido à exuberância da vegetação brasileira, a pintura de paisagens seria um campo bastante vasto e inspirador aos artistas, conforme suas palavras no Manuscrito: "*O reino vegetal do Brasil interessa demasiadamente às ciências naturais para que o tornemos conhecido com fidelidade, mesmo em pintura. A descrição dos insetos*

do Surinã é preciosa, pois a arte, dirigida pela ciência, representou esses pequenos animais, nas plantas de que se nutrem. Assim, tornou-se agora necessário pintar a história natural. Falo da pintura de flores e de animais, mesmo a partir da origem da escola,..."⁹

Notamos por esta fala que era esperado, de sua parte, que a pintura de paisagem tivesse maior importância no Brasil mas, a despeito disso, continuava defendendo a primazia da pintura histórica.

Ao considerar a pintura, a escultura, a gravura e a arquitetura como manifestações artísticas que têm o desenho como base, Le Breton indica como o aprendizado do desenho deveria acontecer de maneira gradual, por etapas aplicadas parcial ou integralmente, conforme a área escolhida pelo aluno, iniciando com exercícios elementares de proporções e dimensões, cópias de estampas, de gravuras dos professores, de partes do corpo humano,

⁸ 180 Anos da Escola de Belas Artes, Anais do Seminário EBA 180, 20 a 22 de novembro de 1996, Rio de Janeiro, p. 50.

⁹ LE BRETON, *Manuscrito Inédito de Lebreton*, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. no. 14, Rio de Janeiro, 1959, p.289.

como olhos, bocas, mãos, pés e os desenhos das chamadas “academias” (corpos nus em diversas posições). Segue trecho de seu manuscrito:

*“Para todos os gêneros, portanto, os estudos acadêmicos serão os mesmos até o ponto de partida, que será logo indicado; os dois professores pintores, o escultor e o gravador farão desenhar, pintar ou modelar figuras acadêmicas, figuras segundo moldagens do antigo ou segundo modelo vivo. Sem isto, teríeis rapidamente, sr Conde, um formigueiro de artistas-abortos, saídos de vossa escola, e que seriam mais importunos que úteis”.*¹⁰

Em outra etapa relevante do ensino segundo Le Breton, o aluno realizaria as cópias de esculturas em gesso, réplicas de modelos gregos e romanos, para então completar o seu aprendizado com a etapa considerada a mais trabalhosa, realizada no atelier do pintor de história, através do desenho de observação do modelo vivo.

Portanto, dentre as áreas mencionadas acima, que necessitam do estudo mais sistemático e aprimorado do desenho, temos para a *pintura* a necessidade das três etapas completas do estudo do desenho (elementos gerais do desenho, desenho segundo a cópia de figuras e desenho do modelo vivo)¹¹. Esta é dividida entre a pintura de gênero histórico, considerada a mais importante, bem como a pintura de gênero que englobaria, por exemplo, a pintura de paisagens, na qual os alunos deveriam freqüentar pelo menos um ano as aulas de modelo vivo no atelier do pintor de história, para aperfeiçoarem as figuras que desejassem inserir em seus quadros. O autor observa também que aqueles que se dedicassem ao estudo de flores deveriam ter noções de botânica. Além disso, Le Breton

¹⁰ LE BRETON, *Manuscrito Inédito de Lebreton*, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. no. 14, Rio de Janeiro, 1959, p.288.

¹¹ *Idem*, p.288.

escreve sobre a importância da pintura sobre a história natural, em virtude da grande variedade de flores e animais presentes no país.

Os alunos que se destinassem ao estudo da *escultura*, segundo sua proposta¹², deveriam praticar as duas primeiras etapas de estudo do desenho, havendo uma alteração referente à última etapa que, diferentemente da aula de pintura, deveria ocorrer no atelier do professor de escultura, sendo que a modelagem também ocorreria a partir da observação do modelo vivo.

Quanto às aulas de *gravura*, por necessitarem ao máximo do desenho, Le Breton considerava que os alunos matriculados nesta especialidade deveriam frequentar “*todos os cursos da escola que têm por finalidade criar bons desenhistas*”.¹³

Finalmente, o ensino da arquitetura foi considerado por Le Breton de grande importância e utilidade para o país, necessitando de aulas teóricas e práticas, sendo que, nas aulas teóricas, o conhecimento e interesse pelo desenho seriam despertados nos alunos, através de exemplos dos “*mais perfeitos modelos da antiguidade e entre os mais belos monumentos da arquitetura moderna*”.¹⁴ Somente quando os alunos tivessem adquirido um bom conhecimento de questões como a história da arquitetura, princípios de construção dos monumentos antigos e modernos e visão perspectiva, poderiam passar à composição. As aulas de geometria seriam iniciadas com o ensino da aritmética. A perspectiva, também trabalhada pelos outros artistas, estaria ligada às aulas que tratariam da construção.¹⁵

¹² LE BRETON, *Manuscrito Inédito de Lebreton*, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. no. 14, Rio de Janeiro, 1959, p.289.

¹³ Idem. p.289.

¹⁴ Ibid. p.290.

¹⁵ Sobre a perspectiva, Le Breton comenta que se dará em um número limitado de lições. Na verdade, o tempo de estudo das várias modalidades de artísticas, não fica claro em seu manuscrito. Ver: p. 290.

Continuando suas declarações, Le Breton fala da importância de direcionar os alunos interessados em ingressarem na Academia, conforme os conhecimentos e habilidades já existentes, uma vez que se tratava de ensino gratuito. Aqueles que não contassem com um conhecimento prévio do desenho, deveriam ser encaminhados à escola de ofícios pois, devido à sua experiência no Instituto da França, os alunos matriculados sem o prévio conhecimento do desenho e habilidades para as Belas Artes, acabariam denegrindo a profissão do artista.

Deste modo, o autor defende a idéia da criação de uma dupla escola, com o intuito de preservar a profissão do artista de formação acadêmica, diferenciando-o do artesão, que para o bom desenvolvimento de suas atividades, não precisaria de um conhecimento tão aprofundado do desenho, da poesia e dos historiadores. Ainda no tocante à criação de uma dupla escola, Le Breton declara ter pensado em seu manuscrito baseando-se nas experiências positivas da Academia de los Nobles Artes do México, procurando “*dar as mesmas vantagens ao Brasil, com despesas infinitamente menores*”.¹⁶

Seus conhecimentos referentes à Academia do México foram adquiridos através das informações que obteve de Humboldt, julgando seu sucesso graças ao ensino do desenho, que contribuiu para a “*melhoria em muitos ramos da indústria e das Belas Artes, e a propagação simultânea do desenho nas artes e ofícios que dele podem aproveitar...*”.¹⁷

Na verdade, uma vez que as Academias em geral tinham como maior referencial a Académie de Paris, o plano para a nova instituição foi todo inspirado na Academia francesa. A referência à Academia do México deveu-se provavelmente ao seu exemplo de

¹⁶ LE BRETON, *Manuscrito Inédito de Lebreton*, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. no. 14, Rio de Janeiro, 1959, p.286.

¹⁷ Idem, p.286.

sucesso com o ensino das artes e dos ofícios, além de ter sido um projeto ousado para os países do novo continente, sem grandes tradições artísticas como os europeus.

Le Breton comenta sobre a importância da escola contar com uma boa coleção de obras dos grandes mestres, imprescindível tanto para os alunos quanto para os professores, pois: *“O mestre tem talvez tanta necessidade quanto os alunos de ligar-se, ele próprio, aos modelos que o inspiram, o retificam, o impedem de desviar-se; aliás, terminada a aprendizagem, resta ainda ao jovem pintor a tarefa de dar ao seu talento um caráter, uma fisionomia. E como o faria, se conhecesse somente os quadros de seu mestre e aqueles que o acaso lhe oferecesse aqui, em numero demasiado pequeno, e que talvez ainda não fossem suficientemente clássicos? É portanto necessário reunir quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas, como demonstração, ao mesmo tempo em que guiem e mesmo inspirem os professores”*.¹⁸

No decorrer de seu manuscrito, Le Breton relata todos os pontos que considera importantes para o sucesso da Academia, como o cuidado com o salário dos professores e a aposentadoria dos mais velhos, aconselhando que a Academia contasse com professores jovens, por se apresentarem mais dispostos, pois aqueles com idade mais avançada se encontrariam em “estado de declínio” e sem grandes estímulos. Como forma de incentivo e divulgação (dos novos artistas, dos professores e da Academia) menciona a importância de exposições anuais das obras realizadas pelos professores e alunos que se destacassem por seu talento ou pelo progresso mais evidente. Destaca também os prêmios de viagem,

¹⁸ LEBRETON, *Manuscrito Inédito de Lebreton*, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no. 14. Rio de Janeiro, 1959, p.298.

oferecidos àqueles alunos de grande talento, que deveriam ser enviados à Academia de Roma.

A proposta inicial para a Real Academia do Rio de Janeiro, que procurou inspirar-se nas Academias da França e de Roma tirando proveito daquilo que deu certo, aconselhando e direcionando o que considerava modelo para a criação da Academia, acabou se tornando um plano “engavetado”, que na verdade foi aqui discutido em virtude de sua importância como primeiro documento que pensou o ensino artístico do país e que serviu de inspiração para outros diretores, mesmo não tendo sido aplicado na íntegra.

2.2. Outras Propostas de Ensino

Com o falecimento de Le Breton, Henrique José da Silva¹⁹ foi convidado para ser o primeiro diretor da Academia, estabelecendo um segundo projeto datado de 12/11/1820²⁰, que de certa forma deu continuidade ao projeto de Le Breton com algumas alterações referentes aos cargos dos professores, bem como à nomeação de novos membros para o corpo docente da Academia.

Em se tratando da institucionalização do ensino Acadêmico, o fato das propostas não se diferenciarem muito pode ser justificado, tendo em vista que a formação das Academias acabava se remetendo aos modelos europeus, principalmente das Academias da França e de Roma.

O fato é que, mesmo com este novo estatuto, a Academia não inicia suas aulas devido a falta de uma organização interna, com propostas mais objetivas e a ausência de informações básicas. Oficialmente, as atividades iniciam no final do ano de 1826, quando a instituição passa a ser nomeada Academia Imperial de Belas Artes (ver Quadro 2).

¹⁹Henrique José da Silva, português, destaca-se como retratista. Convidado para lecionar na cadeira de desenho da Academia, em 1820, torna-se seu diretor, após ter ilustrado algumas gravuras em cobre de um poema, que muito agradaram ao Barão de São Lourenço, que o convidou para dirigir a Academia. Faleceu no Rio de Janeiro em 1834.

²⁰ Data que regulamenta o Decreto que cria a Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, fato que nos faz observar a pouca importância dada aos ofícios mecânicos.

Quadro 2: Assuntos Gerais.²¹

DATA	ASSUNTO
12/08/1816	Decreto cria a <u>Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios</u> .
12/11/1820	Decreto cria a <u>Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil</u> . Estatutos da Gestão de Henrique José da Silva.
05/11/1826	Inauguração da Academia Imperial de Belas Artes.
30/12/1831	Decreto cria novos Estatutos para a Academia, intitulado: <u>Reforma Lino Coutinho</u> .
25/05/1832	Criação do lugar de professor de Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões, só funcionando efetivamente a partir de 20/07/1837.
02/05/1834	Abertura da aula de Modelo vivo.

²¹ Arquivos do Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, UFRJ, Atas da Congregação, Índice dos Decretos e Regulações.

No período da gestão de Henrique José da Silva e o efetivo início das aulas, conforme relata Cybele Vidal Neto Fernandes²² foram determinadas seis classes de ensino, que se apresentavam de forma abrangente quanto às suas disposições, com aulas direcionadas conforme as necessidades do curso, divididos em grandes áreas conforme se segue:²³

- **1ª Classe - Área de Desenho:** nesta aula eram aplicados conhecimentos básicos do desenho, estudos de figuras, desenhos de paisagens e desenhos de ornatos.
- **2ª Classe - Área de Pintura:** aqui, os alunos deveriam aprender a trabalhar com as tintas e as telas, elaborando a pintura histórica, de retratos, de paisagens e de ornatos.
- **3ª Classe - Área de Escultura:** na qual os alunos aprendiam a esculpir figuras e ornamentos (que podiam ser integrados às construções arquitetônicas).
- **4ª Classe - Área de Arquitetura Civil:** os alunos aprendiam a perspectiva e a geometria prática.
- **5ª Classe - Área de Gravura:** nestas aulas eram ensinados vários gêneros de gravura.
- **6ª Classe - Área de Mecânica:** destinada a atender as necessidades da indústria.

²² Professora Doutora de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ.

²³ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e sua relação com o panorama internacional do ensino nas academias de arte*. In: 180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997. p. 149.

Embora esse primeiro estatuto já procurasse uma organização conforme as Academias de Arte européias, desde os primeiros trabalhos apresentados foi observada uma grande dificuldade em se fazer cumpri-lo, não apenas devido à situação política existente no país, mas também pela deficiência de conhecimentos básicos por parte dos alunos e mesmo a formação restrita dos profissionais da redondeza, sem condições para iniciar o ensino em um local com uma tradição artística muito diferente daquela conhecida pelos professores franceses.²⁴

Em 30/12/1831 foi aprovada nova reforma nos estatutos da Academia²⁵, elaborada a partir das idéias dos professores franceses e que viria a ser praticado na gestão de Taunay. Esta nova situação, por sua vez, estaria compreendida numa segunda etapa do processo de ensino pelo qual a Academia passou após a sua inauguração oficial, visto que na primeira, durante a gestão de Henrique José da Silva, o funcionamento das aulas acontecia de forma precária, não havendo muitos recursos para o trabalho pretendido pelos professores.

Na gestão de Félix Émile Taunay que partiria do ano de 1834 até o ano de 1851, e com as modificações do estatuto de 1831, já em vigor, a Academia passou a contar com os Prêmios de Medalha, as Exposições Gerais (a partir de 1840) visando o incentivo aos alunos para que estes expusessem seus trabalhos às autoridades e ao público e, finalmente, os Prêmios de Viagem (a partir de 1845) oferecidos àqueles que se destacassem mais em suas atividades. Neste novo estatuto as aulas foram redimensionadas em grandes áreas e todas contavam com a carga horária de disciplinas que envolvessem o desenho e seus conhecimentos básicos, por um ano, como ponto de partida para seus estudos, sendo que as

²⁴ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e sua relação com o panorama internacional do ensino nas academias de arte*. In: 180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997. p. 9.

²⁵ Reforma Lino Coutinho, Ministro do Império.

aulas de modelo vivo só aconteceriam quando os alunos já dominassem as técnicas do desenho do corpo humano e da perspectiva linear.

Sendo assim, vejamos como ocorreu a classificação dessas novas classes²⁶ de ensino, conforme apontamentos de Cybele Vidal Neto Fernandes²⁷, que durou até o ano de 1854, com a nomeação de Araújo Porto-Alegre para a direção da Academia e quando se instituiu a Reforma Pedreira²⁸:

- **1ª Área - Pintura Histórica:**

Esta área seria destinada aos melhores alunos da Academia, aqueles que se destacassem por seu grande talento. Este gênero deveria estar comprometido com o *“programa oficial, devendo voltar-se para o culto à pátria através da narrativa do passado da nação; para a consagração da moral e das virtudes, através dos símbolos e das alegorias; para a representação da nobreza através dos retratos. Tais representações, de cunho oficial, iriam contribuir para a construção do imaginário da nação, no discurso narrativo dos temas representados.”*²⁹

- Conhecimento Prévio: - Desenho Linear e de Figuras (carga de um ano)
- Desenho de Moldagens (carga de um ano)

²⁶ No ítem 2.3 deste capítulo, trataremos com mais detalhes o que era tratado em cada disciplina estudada.

²⁷ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes. In: 185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002. p. 34.

²⁸ A Reforma Pedreira foi instituída na gestão de Araújo Porto-Alegre e não será abordada, por estar compreendida em outro período.

²⁹ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes. In: 185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002. p. 13

- Disciplinas Obrigatórias:
 - Osteologia (dois anos)
 - Miologia e Fisiologia das Paixões.
 - Modelo Vivo (nos últimos anos do curso, com professores de desenho, pintura, e escultura).

- **2ª Área - Pintura de Paisagem:**

A pintura de paisagem constituiu uma área independente da pintura histórica, devido aos vários aspectos da fauna e flora brasileiras.

- Conhecimento Prévio:
 - Desenho de Figuras (carga de um ano)
 - Desenho de Moldagens (carga de um ano)
- Disciplinas Obrigatórias:
 - Osteologia (carga de dois anos)
 - Miologia e Fisiologia das Paixões
 - Modelo Vivo (nos últimos anos do curso, com professores de desenho, pintura, e escultura).

- **3ª Área - Escultura:**

Partindo destas aulas, a estatuária em mármore foi a representação mais encontrada, bem como a mais valorizada, apresentando-se também a escultura de ornatos e a de pedras preciosas. Outra forma de trabalho era realizada em barro, para depois ser feita a fundição em bronze. Em 1831, com a reforma Lino Coutinho, a gravura de ornatos

passou a ser praticada, devido a necessidade de se cunhar moedas e medalhas, sendo bastante empregada a técnica do baixo-relevo.³⁰

- Conhecimento Prévio: - Desenho Linear (carga de um ano)
- Desenho de Figuras (carga de um ano)
- Desenho de Moldagens (carga de um ano)
- Disciplinas Obrigatórias: - Osteologia (dois anos)
- Miologia e Fisiologia das Paixões
- Modelo Vivo (nos últimos anos do curso,
 com professores de desenho, pintura, e
 escultura).

- **4ª Área - Arquitetura:**

Este curso deveria ser completado em 5 anos.

- Conhecimento Prévio: - Desenho Linear e de Figuras (carga de um
 ano)
- Geometria Descritiva (carga de um ano)
- Geometria Elementar (carga de um ano, na
 Academia Militar)
- Desenho de Moldagens (carga de um ano)
- Disciplinas Obrigatórias: - Osteologia (carga de dois anos)

³⁰FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes.*
In: 185 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002. pp.25-27

- Miologia e Fisiologia das Paixões (carga de dois anos)
- Modelo Vivo (carga de dois anos)

Todos os alunos, quando terminassem o terceiro ano de estudos, deveriam freqüentar o curso de Ótica, na Academia Militar, para que pudessem receber o diploma. Deveriam também participar dos concursos semestrais expondo seus trabalhos e concorrendo às medalhas de ouro, prata e menção honrosa.³¹

Em decreto de 19/07/1837, as cadeiras de Osteologia e Miologia e Fisiologia das Paixões davam lugar à de Anatomia e Fisiologia das Paixões. Também era criada a cadeira de Gravura.

Deste modo, os estatutos que determinavam a estrutura de funcionamento da Academia sofreram algumas modificações desde a proposta de Le Breton, tratada anteriormente. Percebemos que no período de 1826 a 1851, objeto de nosso estudo, encontramos basicamente duas etapas compreendendo gestões diferentes, sendo que a inicial, está inserida no período de 1826 a 1831, sob gestão do artista português Henrique José da Silva (diretor de 1820 a 1834), quando se definiram os alicerces do ensino acadêmico, pouco fecundo do ponto de vista da produção artística. A segunda, representada pela respeitada figura de Felix Emille Taunay, que colocou em prática as reformas de 1831, teve início em 1834 e encerrou-se em 1851, caracterizando-se pelo

³¹ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes. In: 185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002. p.34.

encaminhamento mais objetivo das propostas de ensino, em defesa do ideal grego como modelo a ser suplantado.

Para Morales de Los Rios Filho, *“Os pintores da Missão proporcionaram aos discípulos: grande correção no desenho; composições mais equilibradas, destacando-se, principalmente, o melhor agrupamento das figuras; emprego de outras tintas, além das geralmente utilizadas e, como consequência, mais ousadia no colorido; e maior conhecimento da perspectiva, do claro-escuro e das sombras. Neo-classicistas, por excelência, souberam, entretanto, encaminhar os discípulos no estudo do nu, da anatomia, da natureza morta, da paisagem e da marinha”*.³²

Na verdade, mesmo após conhecermos parte das propostas de ensino, sabemos que a fala de Morales de Los Rios foi bastante generosa, pois nas produções inseridas nos dois períodos em questão, ainda não podemos perceber uma produção artística em número considerável e que nos permita concordar na íntegra com o seu pensamento. Aliás, pelo contrário: trata-se ainda de uma produção pouco estudada, cuja dimensão é pouco conhecida, representando o início de um ensino ainda em implantação.

Assim, concluímos o período em estudo com as propostas de ensino apresentadas à Academia, nem sempre praticadas, mas importantes por darem início à instituição de um currículo oficial para as belas artes.

³² TAUNAY, A.E., *A Missão Artística de 1816*, Publicações da diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no. 18, 1956, pág. 51.

2.3. Metodologia no Ensino do Desenho na Academia Imperial

Conforme mencionado, o início das aulas na Academia deu-se num período conturbado, envolto por acontecimentos políticos que desviavam a atenção para questões distantes das necessidades que se faziam presentes para que o ensino acontecesse segundo os padrões desejados. Os professores contavam com pequeno acervo de obras, na sua maioria réplicas de pinturas e estampas trazidas por Le Breton, que serviam de exemplos para serem estudados e copiados em aula. A Academia não contava com moldagens em gesso, sabendo-se apenas da existência de alguns trabalhos deixados por professores e alunos, sem registros que nos permitam mencioná-los.

As disciplinas tratadas durante o período de aprendizado em que os alunos encontravam-se na Academia pretendiam direcionar o aprendizado para componentes que dariam subsídios para que quando formados, os novos artistas tivessem condições de atuar no mercado de trabalho. Sendo assim, trataremos o que era estudado em cada uma das disciplinas mencionadas no projeto que fez parte da gestão de Felix Emile Taunay³³, pois a maioria dos desenhos³⁴ de alunos que foram localizados em nossa pesquisa, foi realizada durante o período em que o referido diretor esteve na direção da Academia.

Assim sendo, dentro das quatro grandes áreas (Pintura Histórica, Pintura de Paisagem, Escultura e Arquitetura) determinadas na Reforma Lino Coutinho em 1831, estaremos abordando o que era ensinado tanto nas disciplinas necessárias como pré-

³³ Estaremos abordando com mais detalhes as áreas que fizeram parte da gestão de Felix Emile Taunay, uma vez que já mencionamos o que era estudado nas disciplinas que envolveram a gestão de Henrique José da Silva. Além disso, do período que compreende sua administração, não foram localizados desenhos de alunos.

³⁴ Os desenhos localizados serão tratados no Capítulo 3.

requisito para a compreensão de outras, quanto nas disciplinas obrigatórias, procurando ainda enfatizar aquelas que tomavam o desenho como instrumento de ensino.

- **Desenho de Figuras:** estudava as figuras humanas em suas partes separadas e completas. Para o estudo da figura humana, o conhecimento da geometria e da perspectiva linear estudados a partir dos conhecimentos do desenho linear, tornava-se indispensável para a representação dos corpos inteiros ou de suas partes. Para estas aulas, os alunos contavam com cópias de quadros que faziam parte do pequeno acervo da escola, bem como as cópias de estampas e gravuras.

O acervo das obras adquiridas por Le Breton e trazidas ao Brasil foi constituído por originais de obras ou réplicas de originais (Figuras 03, 04 e 05), devido ao alto custo das obras-primas.³⁵ A relação destas obras apresentada no Quadro 3, será transcrita conforme pesquisa de Gean Maria Bittencourt sobre A Missão Artística de 1816, que por sua vez baseou-se no Dicionário de Belas Artes elaborado por Regina Monteiro Real.³⁶

³⁵ BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística de 1816*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 2a. edição retundida. 1967. p. 17.

³⁶ Idem. p. 18.



Figura 03: Jouvenet, La Resurrection de Lazare. MNBA.³⁷



Figura 04: ALBANE, Venus et les Amours. MNBA.³⁸

³⁷ Fonte: Exposição. *Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Ministério da Educação e Cultura. MNBA. 1960.



Figura 05: SALVATOR, Rosa. São Gerônimo no Deserto. MNBA.³⁸

³⁸ Fonte: Exposição. *Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Ministério da Educação e Cultura. MNBA. 1960.

Quadro 3: Obras utilizadas como modelo nas aulas de desenho.³⁹

OBRA	AUTOR	DIMENSÃO
Une herodiade	Lamiane (?)	1.21 x 1.0
Une tête de Jesus tenant la boule du monde	Leonardo da Vinci	0.90 x 0.93
Deux rues de Venise	Canaletti	0.70 x 0.97
Le Christ et la Vierge	Le Brun	0.84 x 0.72
Deux paysages	Salvator, Rosa	0.70 x 1.20
St. Bruno	Jouvenet	0.63 x 0.52
La Mort	Poussin	0.73 x 0.98
2 petits tableaux sur cuivre	Paul Brill	0.20 x 0.27
Venus et les amours	Albane	0.69 x 1.15
L'Ange conduisant Tobie	Nome do autor ilegível	0.58 x 0.43
L'arche de Noé	Nome do autor ilegível	-
Low et la fille	Veronese	1.86 x 1.41
S. Jerome, paysage	Le Mol (?)	1.14 x 1.69
Deux rues de Venise	Canaletti	0.71 x 0.97
Les Pelerins d'Emaus	Ecole espagnole de Pedro Del Tint (?)	1.20 x 1.52

³⁹Segundo Gean Maria, as listas das obras adquiridas por Le Breton foram obtidas por Bernardelli, no Consulado Francês, a pedido de Afonso de E. Taunay, contendo “erros de grafia, devido ao descuido do copista”. As medidas das telas foram transcritas conforme a publicação do Ministério da Educação sobre a *Missão Artística de 1816. Quadros Trazidos por LeBreton*. MNBA. Rio de Janeiro. 1948

La resurrection de Lazare	Jouvenet	1.19 x 1.99
Le mariage de la Vierge	Poussin	1.15 x 1.66
S. François sur bois	Ribera	0.95 x 0.69
Une vierge entourée de fleurs	Van Kessel (?)	0.53 x 0.48
Deux tableaux de Christ exposé au peuple	P. Franck	0.34 x 0.26
Une tete d'un Senateur de Venise	Tintoretto	1.18 x 1.02
Le Baptisme de Jesus, sur cuivre	Albane	0.17 x 0.26
Le Martyr de S. Barthelemy	Ecole de Parme	1.20 x 0.94
La mort de S. François	S. Ricri	0.98 x 1.35
L'ecole d'Athenes	Copie de Raphael	0.58 x 1.20
Apotheose de S. Paul	Copie du Dominician	0.72 x 0.55
La chasse aux Cerf	Sheiders	1.50 x 2.29
Des tombeaux	Salvator	0.66 x 0.50
S. famille	Copie de Raphael	0.91 x 0.77
Grand tableaux de fleurs	-	1.50 x 2.27
Une outre grande de id	-	1.47 x 2.14
La mort	Turenne	0.89 x 1.16

- **Desenho de Moldagens:** as moldagens em gesso compunham outra fonte importante de estudos, na qual os alunos deveriam realizar cópias em desenho e tomar contato com obras greco-romanas e renascentistas, partindo da observação das moldagens. A compra da coleção de estátuas foi organizada por Marc Ferrez e concretizada apenas em 17/11/1837. Isto nos faz observar que durante a gestão de Henrique José da Silva, os alunos tiveram pouco contato com as clássicas moldagens, contando apenas com poucos exemplos deixados na Academia. No Quadro 4, apresentamos uma relação das obras utilizadas nas aulas, conservadas até hoje e localizadas no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, conforme figura abaixo.



Figura 06: Laoconte e seus filhos. Cópia do Museu do Vaticano

Quadro 4: Coleção de Gesso⁴⁰

OBRA	AUTORIA	ORIGINAL
Sócrates	Autor desconhecido	Museu do Latrão, Roma
Afrodite, deusa do amor	Praxíteles (cópia)	Museu do Louvre, Paris
Sileno e Dionísio	Autor desconhecido	Museu do Louvre, Paris
Demóstenes	Autor desconhecido	Museu do Vaticano, Roma
Jovem Senhora Romana	Cópia de obra romana	-
Fauno e o Cabrito	Autor desconhecido	Museu do Latrão, Roma
Amazonas	Autor desconhecido	Museu do Vaticano, Roma
Vitória de Samotrácia	Cópia do original (1863)	Museu do Louvre, Paris
Mercúrio de Belvedere	Autor desconhecido	Museu do Vaticano, Roma
Marte de Borghese	Autor desconhecido	Museu do Louvre, Paris
Vênus de Aries	Autor desconhecido	Museu do Louvre, Paris
Discóbulo	Escola de Elêuteras	Museu do Vaticano, Roma
Mercúrio de Belvedere	Cópia de obra greco-romana	-
Jasão atando a sandália	Cópia de obra greco-romana	-
Vênus de Milo	Cópia de Paxíteles	Museu do Louvre, Paris
Torso de Homem	Cópia de obra greco-romana	-
Centauro e o Amor	Autor desconhecido	Museu do Louvre, Paris
Vênus de Vienne	Autor desconhecido	Museu do Louvre, Paris
Antinúos	Autor desconhecido	Museu Nacional de Nápoles

⁴⁰ Esculturas identificadas conforme pesquisa realizada no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Baco	Autor desconhecido	Museu do Vaticano, Roma
Lutadores	Autor desconhecido	Galeria Uffizi, Florença
Guerreiro combatendo	Autor desconhecido	Museu do Louvre, Paris
Apolo Sauróctono	Autor desconhecido	Museu do Louvre, Paris
Augusto	Cópia do Período Romano	Museu do Louvre, Paris
Laconte e seus Filhos	Autor desconhecido	Museu do Vaticano, Roma
Castor e Pólux	Autor desconhecido	Museu do Prado, Madri
Flautista	Cópia de obra greco-romana	-
Philopoemen	Autor desconhecido	Museu do Louvre, Paris
Escravo	Cópia de Michelangelo	Museu do Louvre, Paris
Apolo de Belvedere	Autor desconhecido	Museu do Vaticano, Roma
Diana Caçadora	Autor desconhecido	Museu do Louvre, Paris

- **Geometria Elementar:** nesta aula ocorria o aprendizado dos principais elementos da geometria como ponto, linha, retas (paralelas e oblíquas), circunferência, elipse, poliedros, plano, estudo dos ângulos reto, obtuso e agudo, enfim, os elementos básicos para a compreensão das demais ramificações da geometria. Segundo Prefácio do Vol. 11 dos Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes⁴¹:

"Linha vertical é, como sabemos, a linha que cai de cima para baixo, sem pender mais para um lado, nem para outro. É a linha de prumo, ou, propriamente, a linha que dirige o peso dos corpos à gravitação da terra.

Linha Horizontal é a que, em posição deitada, pende igualmente para ambos os lados. É a linha que, em alto mar, parece separar o mar do céu.

Linha Oblíqua é a que não for vertical, nem horizontal. Ela tem infinitas direções.

Os ângulos, como sabemos, são os espaços compreendidos entre duas linhas retas, que se encontram em um ponto. Distinguem-se em ângulos reto, obtuso e agudo.

Ângulo reto é formado por duas perpendiculares, entre si, e mede 90 graus.

Ângulo obtuso é maior do que o reto e mede mais de 90 graus.

Ângulo agudo é menor do que o reto e mede menos de 90 graus."

⁴¹ *Mecanismos e Proporções da Figura Humana*. Prefácio. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, ENBA, 1956. Vol. 11. p. 29 e 30.

- **Geometria Descritiva:** partindo dos conhecimentos adquiridos nas aulas de geometria elementar, os alunos deveriam ter condições de aplicá-los, representando as figuras da natureza, com suas três dimensões (comprimento, largura e altura) na folha de papel atentando para os mecanismos e proporções exatas da figura humana, buscando obter a melhor correção das dimensões e equilíbrio nas composições. Na aula de geometria descritiva, o aluno deveria aprimorar seus conhecimentos das figuras geométricas e suas propriedades, para compreender e desenhar a localização destas formas no espaço.

As disciplinas citadas até o momento deveriam permitir aos alunos o conhecimento necessário para poderem iniciar seus estudos voltados mais especificamente para as disciplinas obrigatórias, empregando os conhecimentos adquiridos até então.

Seguem as disciplinas específicas dos cursos, nas quais continuaremos abordando os aspectos relevantes em que o desenho se enquadrava.

- **Osteologia:** estudava as funções mecânicas dos ossos, partindo do conhecimento do esqueleto humano, capaz de representar os mecanismos e diversos posicionamentos possíveis de serem realizados em uma figura. Os alunos aprendiam a observar o esqueleto, marcado com letras e números indicativos, designando as partes do corpo, os nomes dos ossos e suas funções. Na Figura 07, podemos observar o esquema utilizado em aula por Henrique José da Silva e localizado no Museu D. João VI entre seus desenhos.

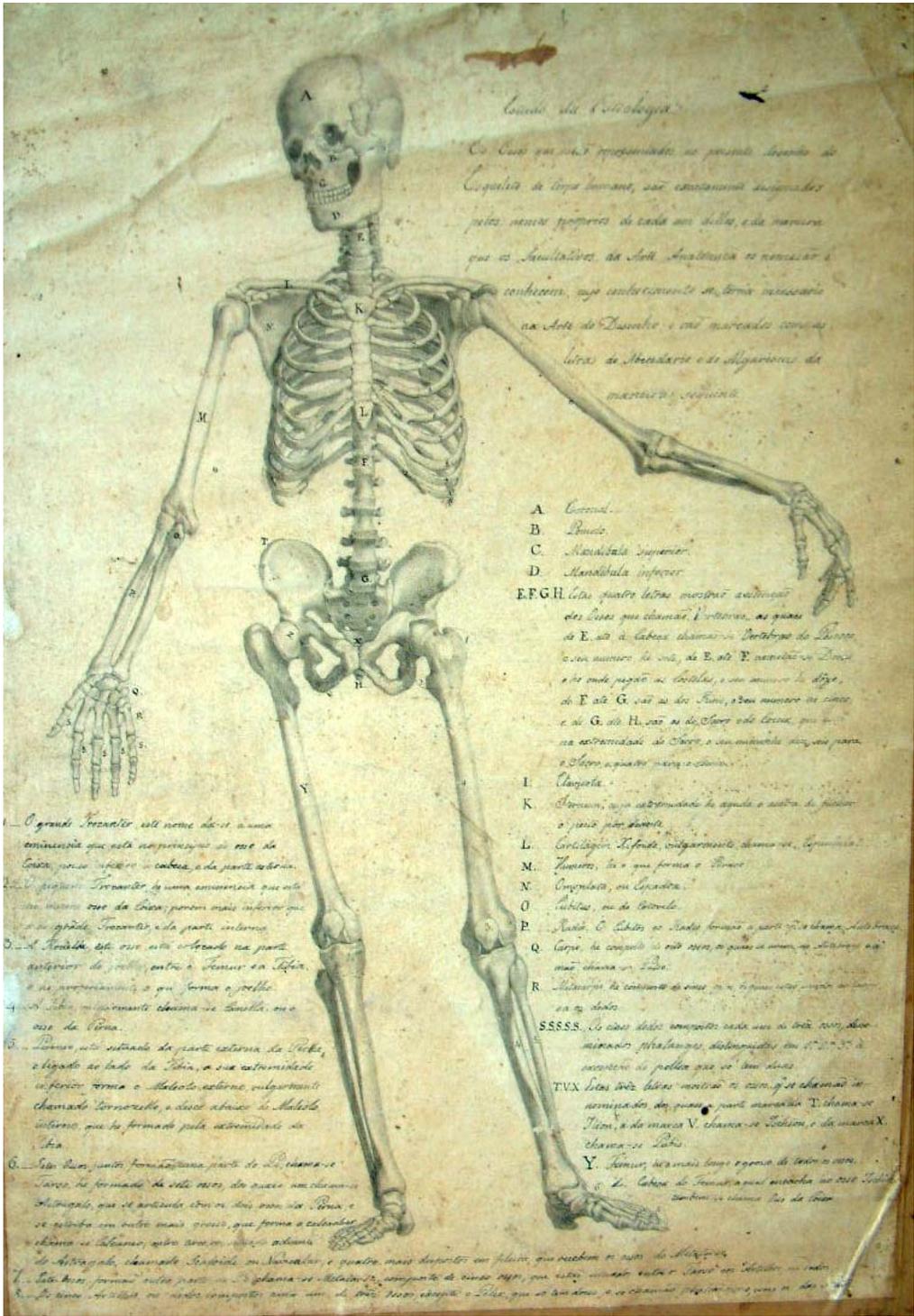


Figura 07: Henrique José da Silva. Museu D. João VI.
 Estudo da Osteologia.
 Crayon/Papel – s/d
 60,0 x 42,0

Em virtude da importância do desenho indicado na Figura 07, transcreveremos as anotações de Henrique José da Silva, na íntegra, com o intuito de evidenciar os pontos importantes que eram indicados, bem como suas considerações pertinentes. Sendo assim, na lateral direita da folha podemos ler conforme a grafia do texto:

“Estudo da Osteologia

Os Ossos que estão representados no presente desenho do Esqueleto do Corpo humano, são exactamente designados pelos nomes próprios de cada um deles, e da maneira que os facultativos da Arte Anatômica os nomeião e conhecem, cujo conhecimento se torna necessário na Arte do Desenho e vão marcados com as letras do Abecedário e do Algarismo da maneira seguinte:

A- Coronal

B- Pomato

C- Mandíbula Superior

D- Mandíbula inferior

E.F.G.H.- Estas quatro letras mostram a extensão dos ossos que chamão Vértebras, as quaes de E até a cabeça chamão-se Vértebras do Pescoço, o seu numero he sete, de E até F, nomeião-se Dorso e he onde pegão as Costelas, o seu numero he doze, de F até G são as dos Rins, o seu numero he cinco, e de G até H, são de Sacro e de Cócix, que está na extremidade do Sacro, o seu numero he dez, seis para o Sacro e quatro para o Cócix.

I- Clavicola

K- Externum, cuja extremidade he aguda e acaba de feichar o peito

L- Cartilagem Xifoide, vulgarmente chama-se Espinhela

M- Humeros, he o que forma o Braço

N Omoplata, ou Espadua

O- Cubitus, ou do Cotovelo

P- Radio. O Cubitus ou Radio formão a parte que se chama Ante braço

Q- Carpo, he composto de oito ossos, os quais se unem ao Ante braço e a mão, chama-se Pulso

R- Metacarpo, he composto de cinco ossos, os quais estão unidos ao Corpo e a os dedos

S.S.S.S.S. Os cinco dedos compostos cada um de três ossos, denominados phalanges, distinguidas 1ª. 2ª. 3ª. À excepção do pollix que só tem duas

T.V.X.- Estas três letras mostram os ossos que chamão inominados, dos quais a parte marcada T chama-se Ilion, a da marca V chama-se Ischion e a marca X chama-se Púbis

Y- Fêmur, he o mais longo e grosso de todos os ossos

Z- Cabeça do Fêmur, a qual encacha no ossa Ischion, também se chama Osso da Coixa”

Na lateral esquerda da folha lemos:

1- O grande Trocanter, este nome da-se a uma eminência que está no principio do

osso da Coixa, pouco inferior à cabeça, e da parte externa

2- O pequeno Trocanter, he uma eminência que está no osso da Coixa; porém mais

inferior que a do grade Trocanter, e da arte interna.

3- A Rodella, este osso está colocado na parte anterior do joelho, entre o Fêmur e

a Tíbia e he propriamente o que forma o joelho.

4- A tíbia, vulgarmente chama-se Caxilha ou o osso da Perna

- 5- *Peroneo, está situado da parte externa da Perna e ligado ao lado da Tíbia, a sua extremidade exterior forma o Maléolo externo, vulgarmente chamado tornozello, e desce abaixo do Maléolo interno, que he formado pela extremidade da Tíbia.*
- 6- *Estes Ossos juntos formão uma parte do Pé, chama-se Tarso, he formado de sete ossos, dos quais um chama-se Astragalo, que se articula com os dois ossos da Perna, e chama-se Calcâneo; outro terceiro citado adiante do Astragalo chamado Icafoide ou Navicular, e quatro mais dispostos em fileira, que recebem os ossos do Metatarso.*
- 7- *Estes ossos formão outra parte do Pé chama-se Metatarso, composto de cinco ossos que estão situados entre o Tarso e os Artelhos ou dedos.*
- 8- *Os cinco Artelhos, ou dedos, compostos cada um de três ossos, excepto o Pox, que só tem dois, e se chamão phalange como os das mãos. "*

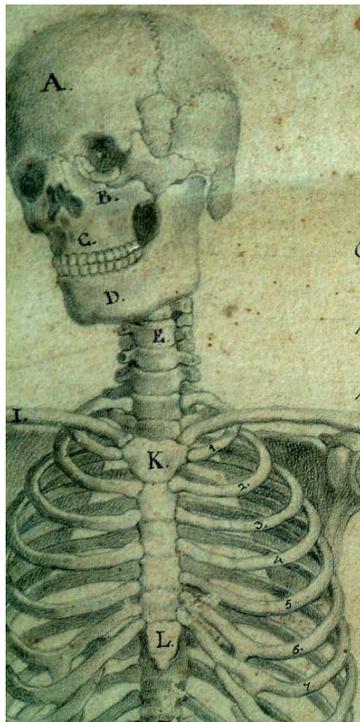


Figura 08: Henrique José da Silva.

Estudo da Osteologia

(Detalhe)

- **Miologia e Fisiologia das Paixões:** estudo dos músculos, do movimento dos corpos, das suas proporções e equilíbrio, através de esculturas da mitologia (Figuras 09 e 10). Para este estudo se fazia necessário o conhecimento das linhas: vertical, horizontal e oblíqua, dos ângulos: reto, obtuso e agudo, (conceitos aprendidos nas aulas de geometria elementar), pois acreditava-se que através das linhas e dos ângulos o desenho atingiria maior exatidão para a representação do movimento das figuras. Nesta aula também era praticado e observado nos desenhos, o *centro de gravidade dos corpos*, conhecimento necessário para que as figuras se apresentassem em perfeito equilíbrio. Ao desenhar, o aluno deveria ter em mente que conforme a posição dos corpos, ocorreria um deslocamento do seu centro de gravidade.

Motivo de reflexão, pois seria observada toda vez que fosse necessário o desenho do corpo humano, a compreensão da localização do centro de gravidade do corpo era necessária pois deveria estar situada na linha vertical da base de sustentação do mesmo. Segundo o professor Victor de Miranda Ribeiro, as principais posições são: “*a vertical simétrica (com o peso do corpo distribuído igualmente nos dois pés), vertical assimétrica (com o peso do corpo incidindo sobre um pé, servindo o outro pé apenas como adjuvante do equilíbrio) e que os franceses chamam de hanchée; vertical na ponta dos dois pés; ajoelhado; sentado e acocorado*”.⁴²

⁴² RIBEIRO, Victor de Miranda. *Atitudes do corpo Humano – Regras Gerais de Equilíbrio. Estação Vertical. Apoio Simétrico. Apoio Unilateral. Eixos do Corpo Humano.* Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, 1966. p. 123.



Figura 09: Henrique José da Silva. Museu D. João VI
Desenho Anatômico (corpo inteiro - frente)
Crayon/Papel – s/d
55,5 x 38,2



Figura 10: Henrique José da Silva. Museu D. João VI.

Desenho Anatômico

Crayon/Papel - s/d

54,8 x 37,0

-Modelo Vivo: para que esta aula fosse acompanhada satisfatoriamente, o aluno deveria ter cursado as disciplinas anteriores, praticando através do desenho os conceitos adquiridos através de seus estudos, para que então, através dos modelos que posavam durante as aulas, pudessem se aplicar ao estudo do modelo vivo. Na verdade, a profissão de modelo não era usual, havendo grande dificuldade para serem encontrados modelos que se enquadrassem nos quesitos desejados. Serviam de modelo alguns escravos com estrutura corpórea considerada artística, ou atletas também em condições de serem desenhados. Esta aula só pôde ser oficializada em 2/05/1834, sendo realizada nas ocasiões em que contavam com o modelo-vivo.

O estudo destas disciplinas, realizado individualmente, propiciava ao aluno o aperfeiçoamento da arte do desenho, base para o estudo das diversas áreas oferecidas pela Academia. Basicamente, era necessário que o aluno se empenhasse em realizar as cópias das réplicas de desenhos, estampas, pinturas e esculturas dos célebres artistas que tinham à disposição, realizando as academias (Figura 11), os estudos pormenorizados do corpo, as cópias dos grandes mestres (Figuras 12, 13 e 14) considerados segundo os ideais acadêmicos, essenciais para o sucesso e futuro artístico do aluno.⁴³

⁴³Para maiores esclarecimentos sobre o que era ensinado nas disciplinas citadas nesse capítulo, recomendamos a leitura dos vários textos dos Arquivos do Museu Nacional de Belas Artes, como os vols. 11, 19, 21.



Figura 11: Henrique José da Silva. Museu D. João VI
Nu Masculino Sentado (academia)
Carvão/Papel – s/d
48,2 x 30,2



Figura 12: Henrique José da Silva. Museu D. João VI.
Estudos (cópia de Perugino, Fra Bartolommeo,
Pinturicchio)
Grafite/Papel – s/d
39,3 x 27,3



Figura 13: Henrique José da Silva. Museu D. João VI

Estudos (cópias de Perugino e Rafael)

Sanguínea/Papel – s/d

45,5 x 30,0



Figura 14: Henrique José da Silva. Museu D. João VI
Cabeça (quatro estudos- cópia de Michelangelo)

Grafite/Papel – s/d

27,4 x 39,2

As imagens anteriores, dos vários estudos realizados a partir de cópias de obras e o desenho do esqueleto humano, representam um material de grande importância na confirmação dos modelos utilizados em aula. Não podemos afirmar que a Academia tivesse algum exemplo dos trabalhos de Andréas Vesalius, mas a semelhança entre os esqueletos representados pelas figuras 01 de Vesalius e 07 de Henrique José da Silva e também os desenhos que representam os músculos do corpo (09 e 10) comparativamente com a figura 02, de Vesalius, confirmam o interesse pelo processo empregado pelos artistas do passado.

Capítulo 3

As Obras do Acervo de Desenhos do Museu D. João VI

3.1. Identificação dos Desenhos da Academia no Museu D. João VI (1826-1851)

Ao iniciarmos as pesquisas sobre o ensino do desenho, tínhamos como objetivo catalogar aqueles produzidos no período compreendido entre 1826 e 1851, que estivessem localizados na cidade do Rio de Janeiro, no Museu Nacional, no Museu D. João VI e em outras localidades que tivessem em seu acervo indícios da presença de desenhos dos alunos da Academia. Porém, devido às dificuldades de acesso às obras e ao tempo dispendido, a pesquisa acabou tomando outro rumo, tornando-se alvo então, apenas as obras localizadas no Museu D. João VI, na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, local que concentra grande parte dessa produção.

Os desenhos localizados, em sua maioria, haviam sido realizados pelo professor e diretor da Academia, Henrique José da Silva, nos quais pudemos encontrar verdadeiras comprovações da metodologia de ensino que era aplicada, como as cópias das famosas academias. Dos alunos, encontramos número muito reduzido de obras, que se resumem praticamente a um desenho de cada um dos que se seguem: Francisco Joaquim Bittencourt da Silva, José dos Reis Carvalho (pintor de flores e professor de desenho na Escola Naval), Curvilho D'Ávila, Francisco de Paula Medeiros Gomes, Antonio José Pinto e José Joaquim dos Reis.

Segundo as pesquisas, dos alunos formados por Debret, de José Correia de Lima (1814-1857), um dos primeiros alunos da Academia que frequentou as aulas de Debret, não existe nenhum registro no Museu D. João. Na lista de alunos de Debret, dos quais também não foram localizados desenhos no referido Museu, contamos ainda com os seguintes nomes: “*Manuel de Araújo Porto-Alegre, seu discípulo mais famoso, Francisco Pedro do Amaral (diretor das obras de pinturas ornamentais dos palácios imperiais e da Biblioteca*

*Imperial); José da Silva Arruda (pintor de história natural, substituto do professor de pintura de paisagem e secretário da Academia); Francisco de Souza Lobo (que não alcançou renome); Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (substituto de José Correia de Lima na cadeira de Pintura Histórica em 1857); Simplício Rodrigues de Sá (professor de pintura da Côrte, substituto de Debret na cátedra de Pintura Histórica); José de Cristo Moreira (professor de desenho da Escola Naval); Afonso Falcoz e Guilherme e Augusto Muller”.*¹

Durante a pesquisa realizada no Museu D. João VI, foi possível encontrar catalogados 834 desenhos, realizados desde o início das aulas na Academia em 1826, até a primeira metade do século XX. Os registros são organizados pelos nomes dos artistas, em ordem alfabética, e não em ordem de registro numérico seqüencial crescente, conforme organizado nesta pesquisa. Dentre estes desenhos, 150 não estão identificados quanto à sua autoria e cerca de 400 obras, não contêm data. Sendo assim, torna-se mais complexa a pesquisa, pois em muitos casos, só pudemos ter a certeza do período em que a obra foi realizada, em função da data de nascimento e morte dos artistas que, nem sempre é conhecida. Além destas observações, percebemos o problema que nem todos os desenhos catalogados puderam ser encontrados, uma vez que o acervo de obras raras encontra-se em uma sala que comporta todo o material artístico “depositado”, sejam pinturas, esculturas e os próprios desenhos, entre outros.

Assim sendo, devido à importância das obras localizadas, testemunhas de um período da história do ensino artístico no Brasil e pouco conhecidas, mesmo por artistas e

¹Segundo BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Museu das Armas Ferreira da Cunha. Petrópolis. 1967. p. 31.

historiadores da arte, apresentamos os desenhos e estudos em ordem alfabética de autores, seguindo a numeração catalográfica organizada em ordem crescente de todos os títulos pertencentes ao Museu D. João VI, conforme o período em estudo². Cabe lembrar que mesmo apresentando-se em maior número, os desenhos do diretor Henrique José da Silva também estarão incluídos na apresentação, devido a sua importância e também por elucidarem o que era copiado, quais pintores de renome eram utilizados como modelo e o que era privilegiado no exercício do desenho.³

² Para facilitar a leitura do trabalho, as figuras encontram-se nos Anexos da presente dissertação.

³ Segundo BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Museu da Armas Ferreira da Cunha. Petrópolis. 1967. p. 31.

3.2. Um olhar sobre as Obras

“Nunca se acabe em vós a fé nos modelos gregos, eles dão a chave do estudo da natureza... é deles, mas só deles, como de uma base certa, que se pode atirar o vosso vôo poético para um infinito de combinações novas, para um sistema de modificações da arte que venha, um dia, a constituir a Arte brasileira” (Taunay)³

Ao nos depararmos com os desenhos realizados na Academia, pensamos em aplicar sobre os mesmos, algumas técnicas de construção nas quais temos conhecimento serem utilizadas na elaboração dos desenhos e pinturas. Uma das técnicas que buscamos, foi o emprego da *secção áurea*, para nos auxiliar no estudo dos componentes geométricos utilizados nos desenhos em questão. Esta técnica era uma das mais aplicadas para o enquadramento de figuras, sendo empregada pelo menos desde o século III a.C. e retomada pelos artistas renascentistas, quando estes buscavam inspiração na Antigüidade Clássica. É de conhecimento que não apenas na Antigüidade e no Renascimento, mas também em outras épocas, como no período Neoclássico, este recurso foi utilizado intencionalmente pelos artistas, para melhor distribuírem os elementos nos quadros. A *secção áurea* também pode ser utilizada como meio de estudo na verificação das proporções existentes entre as partes da obra, fato que nos interessou, uma vez que estamos tratando das particularidades dos desenhos isolados e não inseridos numa tela.

³ Trecho da fala de Felix Emile Taunay, proferido na sessão pública de dezembro de 1849, retirado de: GALVÃO, Alfredo. Notas sobre as Moldagens em Gesso, da E.N.B.A. da U.B. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, ENBA, 1957, p. 127.

O emprego dessa técnica nos trouxe pouca contribuição, uma vez que o produto final desse estudo não determinou pontos significativos para serem mais explorados. Outro fato a ser levado em consideração, é que a maioria dos desenhos se refere a estudos ou cópias de obras como pinturas, estampas, ou esculturas, realizados com a intenção do aluno aprimorar seus traços, estando ainda distante, a idéia de elaboração e estruturação das pinturas em telas. Sendo assim, talvez o emprego da secção áurea se aplicasse melhor para a observação das pinturas do período, trabalho para outros pesquisadores.

Devido ao número reduzido de desenhos localizados de cada aluno, tornou-se mais complexo tratar do estilo pessoal de cada um, visto que, com apenas uma obra, não poderíamos tomá-la como referência de indicações das características de cada aprendiz. Assim, buscamos um olhar mais abrangente, atento às linhas, aos contornos, à textura, enfim, a outros elementos, mais evidentes na elaboração dos desenhos, sem a preocupação de apontar estilos pessoais de algum dos artistas pesquisados. Procuramos observar as obras e abstrair o que elas nos demonstram com maior clareza, atentando principalmente para as evidências da metodologia e do processo de elaboração dos desenhos.

Para esta análise, priorizaram-se os trabalhos que tratavam da figura humana e por isso, obras como a do artista José Joaquim dos Reis, *Paisagem de Valência*, não foram inseridas na análise que se segue. No caso do artista apresentar mais de uma obra, como Antonio José Pinto e Henrique José da Silva, o critério de seleção para a análise priorizou desenhos das academias e cópias de esculturas em gesso, tão importantes para o ensino, ou a qualidade expressiva da obra e o tema, evitando a repetição de imagens.

Para complementar as informações, buscamos as biografias dos artistas, conforme o Dicionário Crítico da Artes⁴, mas apenas os artistas Henrique José da Silva e José dos Reis Carvalho foram localizados.

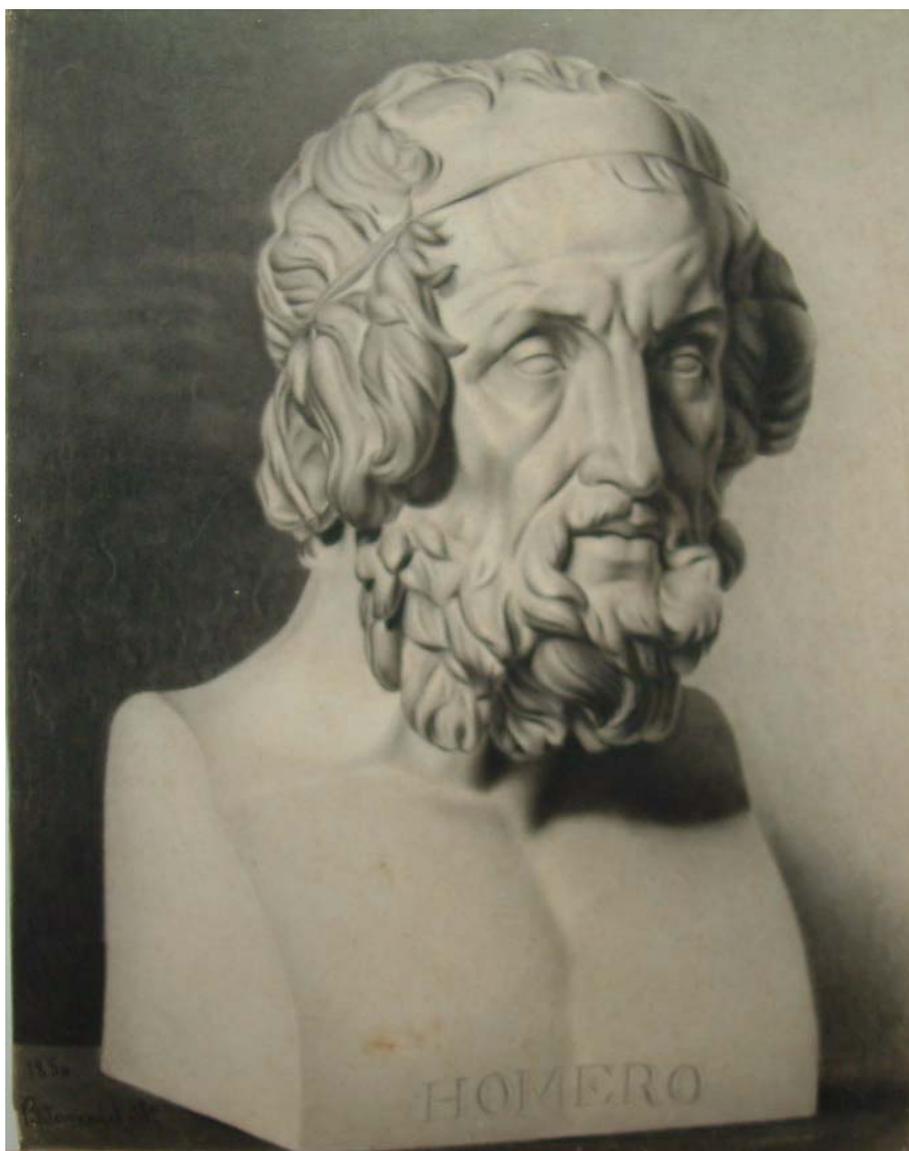
⁴ TEIXEIRA LEITE, J. R. - *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

Bittencourt da Silva, Francisco Joaquim (1831-1911)

Figura 15: Herma de Homero (cópia de escultura), 1850.

Carvão/papel

62,0 x 49,0 cm



Das obras apresentadas, Herma de Homero é a que mais se aproxima do período final de nossa pesquisa, sendo importante observar que, com exceção do desenho de Henrique José da Silva, todos os outros trabalhos desta análise se apresentam no período em que a Academia estava sob a direção de Félix Emile Taunay e, portanto, já contava com uma estrutura mais adequada para o aperfeiçoamento artístico.

A cópia do busto de Homero demonstra uma das etapas de ensino que incentivava a cópia de esculturas em gesso, como fonte de aprimoramento técnico por parte dos alunos. Tomamos o desenho como um exercício de cópia conscientemente empregado, realista ao ponto de nos confundir se a imagem não seria a da própria escultura. O desenho impressiona por seus contornos definidos e pelos contrastes de luz e sombra apresentados. Os campos escuros, principalmente no fundo da figura, acabam evidenciando ainda mais seus contornos de linhas contínuas, que delimitam o desenho, dando a ele um ar de seriedade e dureza, tal qual o material em que foi trabalhado originalmente.

A passagem do claro para o escuro se dá de forma mais abrupta, como podemos perceber na sombra abaixo da barba ou nas laterais direita e esquerda da figura. As luzes e sombras parecem servir como elementos definidores da forma, acentuando a sensação de solidez do desenho.

O elemento mais importante da imagem é a linha, que se apresenta praticamente ininterrupta, inclusive na barba e nos cabelos, formando campos fechados que acabam delimitando os elementos da figura.

Se traçarmos as linhas que dividem ao meio a base e a lateral do desenho (Figura 16), poderemos observar que, dividido em quatro retângulos menores, aquele que se encontra no canto superior direito, apresentará todo o rosto da imagem. O centro da obra representado pelo encontro das linhas que dividem o desenho ao meio está um pouco

abaixo do centro perceptivo, como nos definiria Fayga Ostrower, propositadamente para equilibrar o peso da parte inferior do desenho.⁵

Ainda com referência à Figura 16, notamos a ocupação de todos os quadrantes de forma equilibrada, demonstrando a preocupação com as proporções e o equilíbrio.

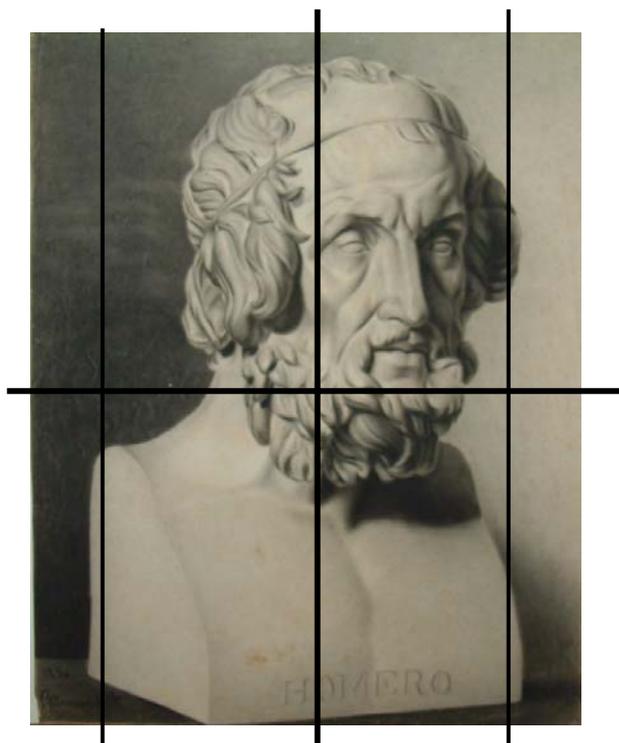


Figura 16: traçado da mediatriz⁶.

⁵ OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro. Editora Campus, 1983. p. 51.

⁶ Mediatriz: reta que divide um segmento ao meio.

Podemos considerar o desenho como um exemplo de trabalho realizado pelos alunos, a partir da cópia de esculturas. Talvez por se tratar de uma cópia, as questões levantadas quanto ao equilíbrio e proporção da obra fossem dispensáveis, porém cabe lembrar que estas questões deveriam ser abordadas em aula, para que o aluno, quando à frente de sua própria criação, atentasse para esses aspectos na estruturação de suas obras.

Carvalho, José dos Reis⁷ (?-?)

José dos Reis Carvalho nasceu no Ceará e faleceu no Rio de Janeiro. As datas de nascimento e morte não são conhecidas, mas sabe-se que viveu no século XIX. Foi aluno da primeira turma da Academia Imperial de Belas Artes, no ano de 1826 e, conseqüentemente, discípulo de Debret, que o considerava pintor de flores e decorador.

Participou das exposições de 1829 e 1830 apresentando na sua maioria, cópias de trabalhos de Debret, como Prisão, Marinha, Retrato de Giulio Romano, entre outras de sua autoria, nas quais demonstra o gênero que viria a se destacar como o “*primeiro pintor de flores de nossa escola*”. Também participou de duas Exposições Gerais, em 1843 e 1865, sendo que nesta última foi premiado com a medalha de ouro.

Críticos como Tomás Gomes dos Santos, Gonzaga Duque e Homem de Melo, relatam sobre suas habilidades no tocante à fidelidade com que representava flores e frutas e na paciência com que as pintava.

Apesar de seu reconhecido talento, ao que tudo indica, quando faleceu vivia esquecido no interior do Rio de Janeiro.

⁷ Considerações elaboradas a partir da leitura de: TEIXEIRA LEITE, J. R. - *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988. p. 438.

Figura 17: Retrato de Criança “Araújo”, 1837.

Grafite/papel

14,2 x 10,6 cm.



Da obra de José dos Reis Carvalho, pouco pudemos analisar, uma vez que sua imagem apresentou-se bastante apagada. Parece um esboço rápido que, apesar da dificuldade em se observar o traçado das linhas da figura, podemos dizer que a mesma se apresenta de forma contínua e segura, mais em evidência no rosto do menino, delimitando seu contorno.

Quanto à sua distribuição, notamos a concentração do rosto do menino no canto superior esquerdo, sendo que o restante da figura parece ter sido interrompida, não acabada, mas este fato não nos parece relevante, uma vez que o trabalho transmite a idéia de um rápido desenho, sem grandes pretensões ou cuidados. No desenho não há evidências de linhas auxiliares para construção.

O registro do desenho em questão se deu apenas por ser este o único exemplo do artista, sendo que, o que mais nos chamou a atenção foi o olhar da criança, mais natural que no exemplo do desenho anterior (cópia da escultura Herma de Homero). Isto mostra uma outra técnica utilizada para o aprimoramento do desenho e, desta vez, não uma cópia de escultura, mas provavelmente de alguma estampa, demonstrando uma delicadeza no trato da figura a ser representada.

D'Avila, Curvilho

Figura 18: Figura Feminina Alada, 1843.

Crayon/carvão/papel

53,5 x 42,3 cm



Observando a figura notamos que, neste caso, o aluno não utilizou o fundo preto para evidenciá-la. Mesmo assim, ela se destaca do fundo em função de seu acentuado contorno linear. Temos algo semelhante a um bloco maciço, concentrado no canto esquerdo do papel e outro, ao centro, representado pelas asas do anjo.

O tecido do manto apresenta um caimento pesado principalmente na medida em que vai se aproximando da base do desenho. Seus recortes e dobras são claramente acentuados pelas linhas e pelas delimitações dos claros e escuros.

Quanto às asas, comportadamente enquadradas, apresentam um caimento denso, longe da idéia de leveza das penas.

O rosto é representado com poucos detalhes, bastando às linhas de contorno para expressarem o momento de oração do anjo, introspectivo, em concordância com o gesto das mãos, acentuando a idéia geral de recolhimento.

Se traçarmos as linhas divisórias das laterais e da base do desenho, perceberemos como mostra a Figura 19 que a linha vertical central coloca o desenho justamente dividido em duas partes: as asas e o corpo. Já a linha central horizontal, enquadra a parte superior do corpo no canto esquerdo do papel, mais uma vez comprovando a idéia da distribuição dos pesos do desenho, para equilibrá-los com o todo.

Outra linha importante que nos mostra o movimento que a obra adquire, é a diagonal, que é acompanhada paralelamente pela inclinação do rosto (Figura 19).



Figura 19: Mediatrixes e Diagonal.

Medeiros Gomes, Francisco de Paula

Figura 20: Nu Masculino Recostado (academia), 1843

crayon/carvão/papel

69,6 x 49,0 cm.



A escolha desta academia, embora tenha sido cortado um de seus braços, nos demonstra a importância desse estudo e a variedade de modelos (estampas) que eram utilizados para o aluno realizar suas cópias.

Notamos que o autor não se preocupou com um tratamento específico para o fundo da composição, detendo-se no desenho da figura, empregando com certeza os conhecimentos das aulas de osteologia e miologia evidenciados na musculatura salientada na figura, que apresenta toda a tensão dos músculos contraídos.

O braço estendido que aponta para algum lugar ou objeto, nos conduz a acompanhar seu movimento no sentido oposto, fato que acaba tornando evidente as linhas inclinadas nas quais a figura parece estar apoiada, conforme notamos na Figura 21.

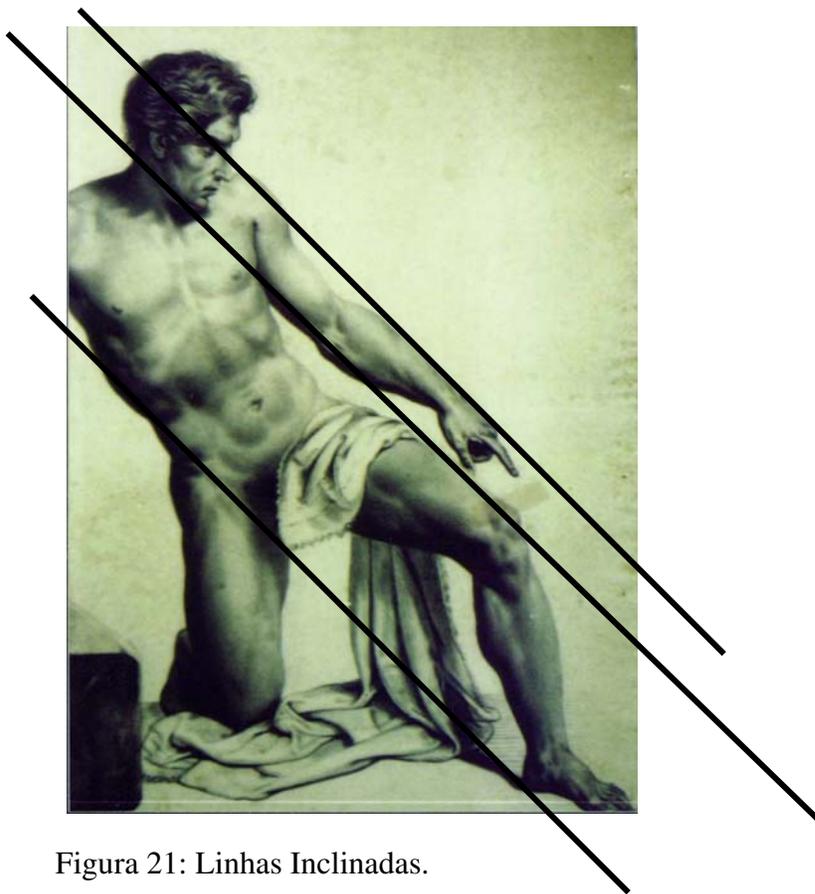


Figura 21: Linhas Inclinadas.

O tecido que cai da perna ao chão é marcado pela alternância de claros e escuros, fortemente delimitados por linhas de contorno ou espaços preenchidos que transmitem a sensação de algo pesado. Ainda sobre os efeitos da luz, observamos que a sombra projetada pelo pé à frente, nada mais é que um contorno escuro, que procura formar o desenho da própria perna.

A sombra presente no corpo parece ter sido meticulosamente calculada, encontrando-se em partes que se correspondem. Na verdade, notamos que os efeitos de claro e escuro empregados neste desenho, parecem ter sido mais explorados, chegando em alguns momentos a apresentar-se de forma mais gradual.

Quanto à expressão fisionômica, das análises realizadas até o momento, é a em que mais se evidencia certa emoção, transmitindo um estado de ânimo que poderíamos considerar mais explícito, embora ainda contido.

Pinto, Antonio José

Figura 22: Busto Feminino, 1843.

Crayon/papel

67,5 x 55,0 cm



O Busto Feminino em questão é um dos desenhos que se encontra em pior estado de conservação, chegando a ter algumas de suas partes separadas em minúsculos pedaços de papel.

Iniciando pela relação entre figura e fundo, observamos que o aluno trabalhou o fundo da imagem com certa textura de tonalidade bastante escura, o que acaba evidenciando a figura que está no primeiro plano.

Os efeitos de luz e sombra parecem mais suaves, em alguns locais mais pronunciados, em outros menos, permitindo maior leveza à imagem. As linhas são firmes e seguras, apresentando-se definidas de tal forma que nos permitem observar com clareza os limites dos vários elementos do desenho.

Silva, Henrique José da⁸

Nasceu em Lisboa no ano de 1772, cidade na qual teve destaque como retratista. No ano de 1820, “*achava-se*” no Rio de Janeiro, data em que foi convidado pelo Barão de São Lourenço para ilustrar a tradução de seu poema Pope, com gravuras em cobre. Devido ao satisfatório desempenho na execução da tarefa que lhe foi designada, o Barão lhe ofereceu o cargo de professor de Desenho da Escola Real de Belas Artes, e também diretor, para substituir Joachin Le Breton, que havia falecido no ano anterior.

Sua nomeação ao cargo sofreu várias críticas por parte dos artistas franceses que o consideravam um pintor medíocre, responsável por perseguir os artistas franceses, dificultando o desenvolvimento do trabalho que desejavam praticar na Academia.

O fato é que, apesar das críticas sofridas Henrique José da Silva foi um grande desenhista, conforme comprovam seus desenhos. Faleceu no ano de 1834, no Rio de Janeiro e foi substituído na direção da Academia por Félix-Émile Taunay.

⁸ Considerações elaboradas a partir da leitura de: TEIXEIRA LEITE, J. R. - *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988. p. 478.

Figura 23: Nu Masculino Sentado (academia)

Crayon/Papel – s/d

54,0 x 37,5



Terminamos nossa análise com um desenho daquele que mesmo não tendo sido aluno da Academia, foi membro de grande importância, como professor e diretor da mesma. De Henrique José da Silva é o maior número de obras que foram localizadas nas pesquisas realizadas no Museu D. João VI. Podemos dizer que se seu talento não era muito reconhecido pelos artistas franceses, a olhos vistos, não media esforços para aprimorar seu trabalho, uma vez que encontramos grande número de desenhos de academias e estudos de partes do corpo humano.

Quanto ao presente desenho, podemos dizer que se apresenta claramente como um estudo, onde o cuidado com a perspectiva pode ser observado através do posicionamento da figura e das caixas em que ela se encontra sentada. O desenho do corpo humano, embora tenha o cuidado em representar a musculatura contraída, parece-nos estranho em suas partes. Talvez muita cintura para um corpo masculino. Mesmo assim, a primazia da linha de contorno evidenciando o desenho, não foge à regra da maioria das obras que pudemos analisar.

A figura demonstra certo movimento, em função da posição em que o modelo se encontra. Nas linhas inclinadas (Figura 24) podemos notar não apenas esse movimento, como também certa noção de profundidade.

O olhar é fixo, na direção em que as linhas se divergem.

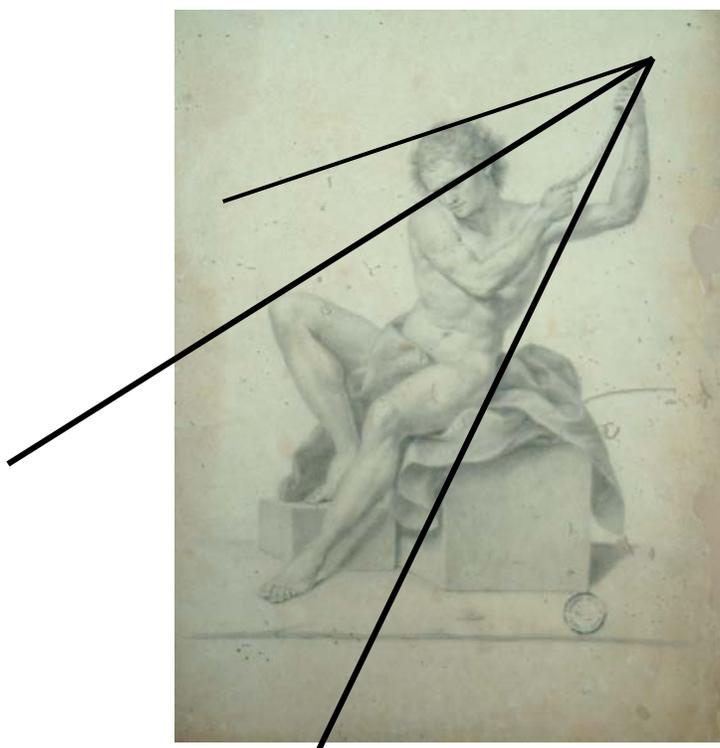


Figura 24: Linhas Inclinadas

A discussão das obras mencionadas parece nos levar a uma conclusão: a relevância da linha sobre os efeitos de luz e sombra. Linhas contínuas, traços seguros, uma distribuição do desenho proporcionalmente projetada e equilibrada. Os desenhos discutidos, embora em pequena quantidade, refletem com muita clareza uma metodologia que era de fato praticada. Se a qualidade das obras satisfaz ou não aos anseios de espectadores, não nos cabe julgar. Nosso interesse era justamente comprovar que o ensino através dos moldes acadêmicos era praticado na Academia Imperial, mesmo com todas as dificuldades apresentadas para sua firmação e reconhecimento.

“ Um desenho diz mais que mil palavras”

(Confúcio)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre o ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes a partir das obras localizadas no Museu D. João VI, do período de 1826 a 1851, enfrentou alguns problemas, uma vez que o tema do desenho foi pouco mencionado nas atas e documentos pesquisados. Assim, o conteúdo teórico escasso sobre a metodologia de ensino, só não foi prejudicado graças ao acervo de desenhos, que embora não contasse com grande número de obras dos alunos da Academia, dispunha de um número suficiente para cumprir satisfatoriamente a tarefa de nos apontar os caminhos da prática de ensino aplicada nessa escola.

Ao localizarmos os desenhos no Museu D. João VI, pudemos perceber que a produção artística da Academia reflete uma metodologia do fazer artístico baseada em uma estruturação mais organizada e sistematizada, pois encontramos menção à realização da cópia e de exercícios de observação das várias partes do corpo humano e localizamos estudos de alunos e do professor Henrique José da Silva que comprovam a idéia de que isso ocorria. Pudemos também perceber a nítida intenção em se efetivar um ensino mais rigoroso e cuidadoso com as questões técnicas da linha e da forma, nos moldes das academias européias, mesmo que não se tenha atingido um grau elevado de perfeição e aprimoramento.

A tarefa a que nos propusemos, localizando as obras do período em questão, nos surpreendeu por seu caráter inédito. Os desenhos do acervo precisam de restauração e também de maiores cuidados para que sua conservação possa contribuir com novas pesquisas sobre o ensino e a produção realizados naquela época.

Outra questão que nos causou surpresa foi a quantidade de desenhos realizados pelo professor e diretor da Academia, Henrique José da Silva, que muito contribuíram para a comprovação da metodologia empregada nas aulas. Talvez isso se deva apenas ao fato de sua posição privilegiada ter permitido um maior cuidado e eficiência na conservação e guarda dos desenhos. Entretanto outras hipóteses não podem ser descartadas e, para tanto, talvez o referido artista e sua produção devessem ser pesquisados com maior aprofundamento, trabalho que poderia vir a ser realizado por outros pesquisadores.

Para concluir, acreditamos que o conhecimento e a análise dos desenhos localizados trouxeram grandes contribuições à pesquisa, pois permitiram o melhor conhecimento das técnicas empregadas em aula. Porém, tão importante quanto o início de uma discussão sobre o processo de ensino do desenho na Academia Imperial, foi o registro de um número de obras organizadas visualmente neste trabalho segundo a época de sua realização, podendo despertar o interesse de artistas e pesquisadores e quem sabe, possibilitar que o atual acesso restrito ao Museu possa ser ampliado e atinja um número cada vez maior do público em geral.

ANEXOS

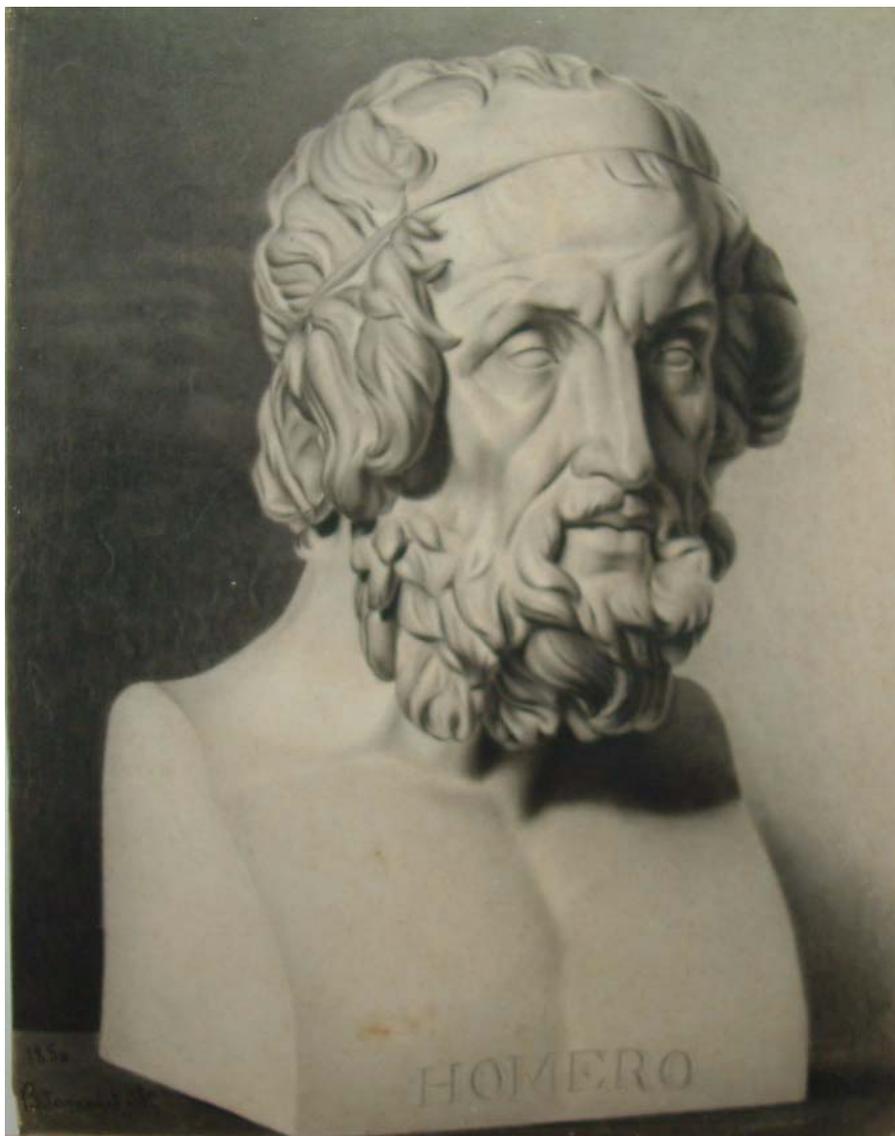
1-Bittencourt da Silva, Francisco Joaquim (1831-1911)

Figura 25 - Herma de Homero (cópia de escultura), 1850.

Carvão/Papel – 1850

62,0 x 49,0

no. reg. 268



2- Carvalho, José dos Reis (?-?)

Figura 26 - Retrato de Criança “Araújo”

Grafite/Papel - 1837.

14,2 x 10,6

no. reg. 1902



Do referido artista encontramos catalogadas 13 obras. Oito apresentam data a partir de 1859. As obras: “Quartel da fortaleza”, “Vaquejada”, “Penitentes em Sobral” e “Vegetação – Facheiro”, estão sem data, podendo ou não, serem incluídas no período estudado.

3- D'Avila, Curvilho (? -?)

Figura 27 - Figura Feminina Alada

Crayon/Carvão/Papel - 1843.

53,2 x 42,3

no. reg. 536



4-MEDEIROS GOMES, Francisco de Paula

Figura 28 - Nu Masculino Recostado (academia)

Crayon/Carvão/Papel – 1843

69,6 x 49,0

no. reg. 535



5- PINTO, Antonio José

Figura 29 - Retrato Masculino

Crayon/Carvão/Papel – 1843

61,6 x 49,0

no. reg. 538

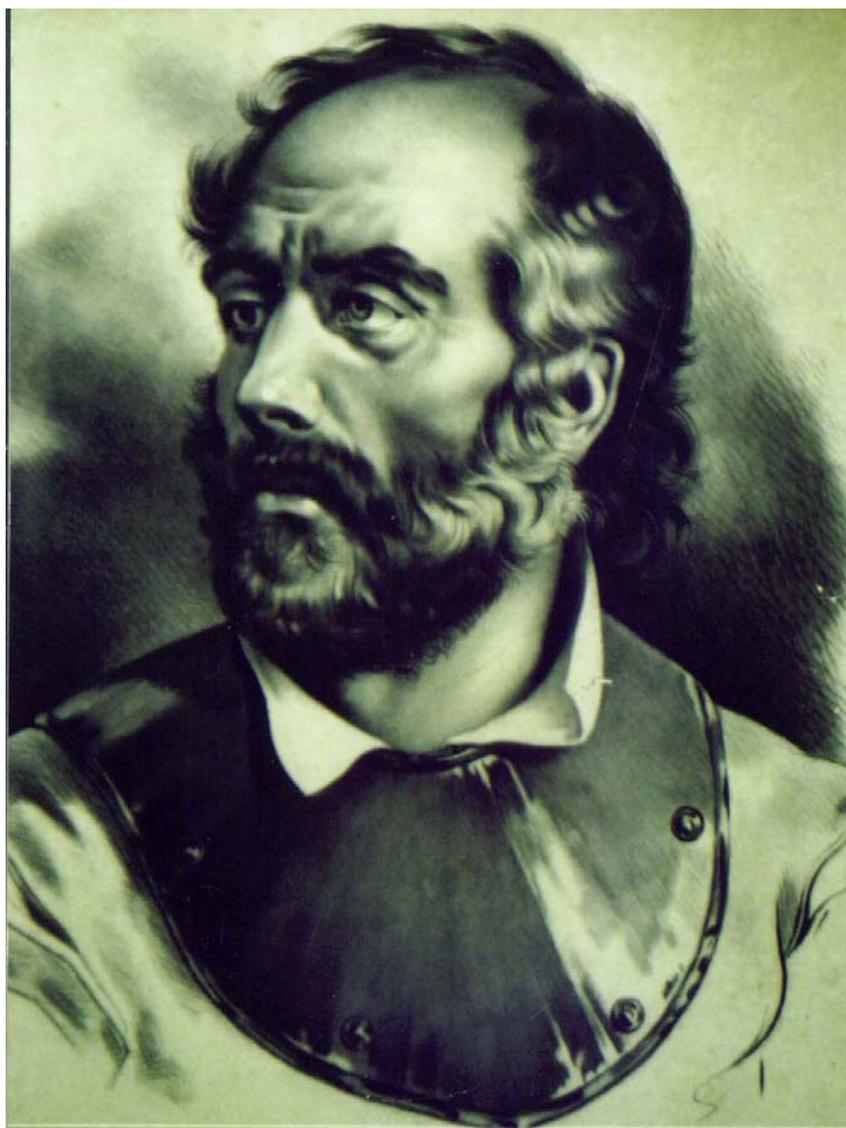


Figura 30 - Busto Feminino

Crayon/Papel – 1843

67,5 x 55,0

no. reg. 517



6- REIS, José Joaquim dos

Figura 31 - Paisagem de Valência

Crayon/Giz/Sangüinea/Papel – 1843

29,3 x 43,7

no. reg. 293



O desenho “Cabeça de Touro” do mesmo artista encontra-se sem a data.

7- SILVA, Henrique José (1772-1834)

Figura 32: Estudo do Pé

Crayon/Papel – s/d

37,9 x 27,5

no. reg. 378



Figura 33: Estudo do Pé

Crayon/Papel – s/d

18,7 x 22,7

no. reg. 379

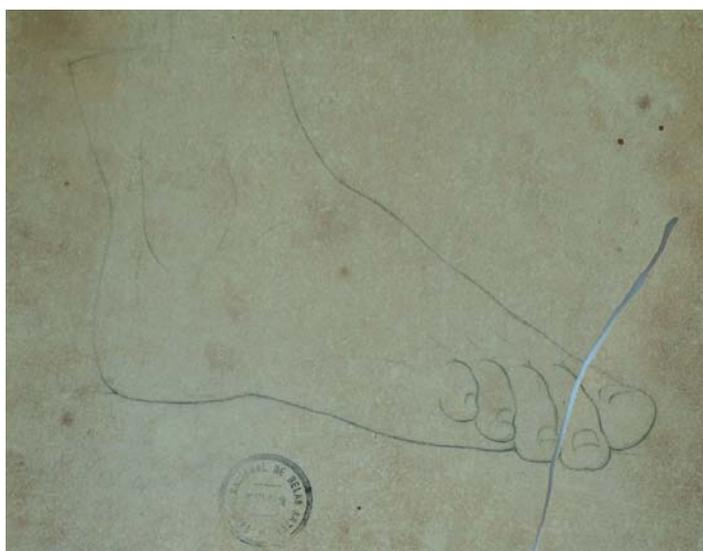


Figura 34: Boca (2 estudos)

Crayon/Papel – s/d

18,8 x 22,9

no.reg. 380

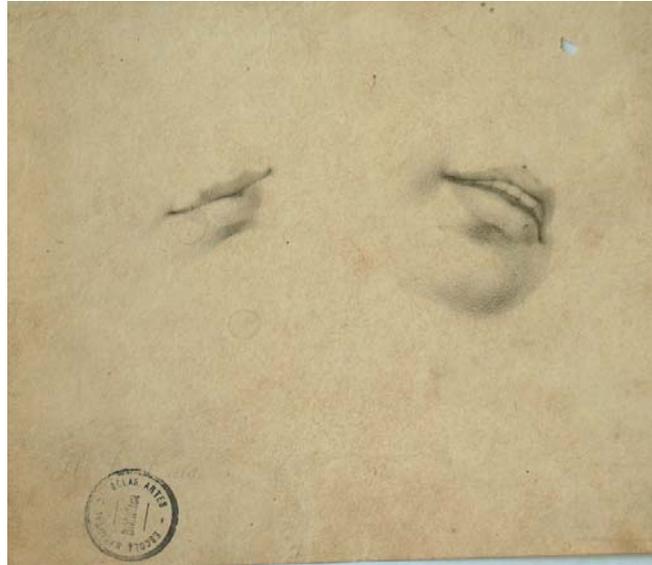


Figura 35: Boca (2 estudos)

Crayon/Papel – s/d

18,8 x 23,5

no.reg. 381



Figura 36: Boca (2 estudos)

Crayon/Papel – s/d

25,0 x 20,0

no.reg. 382

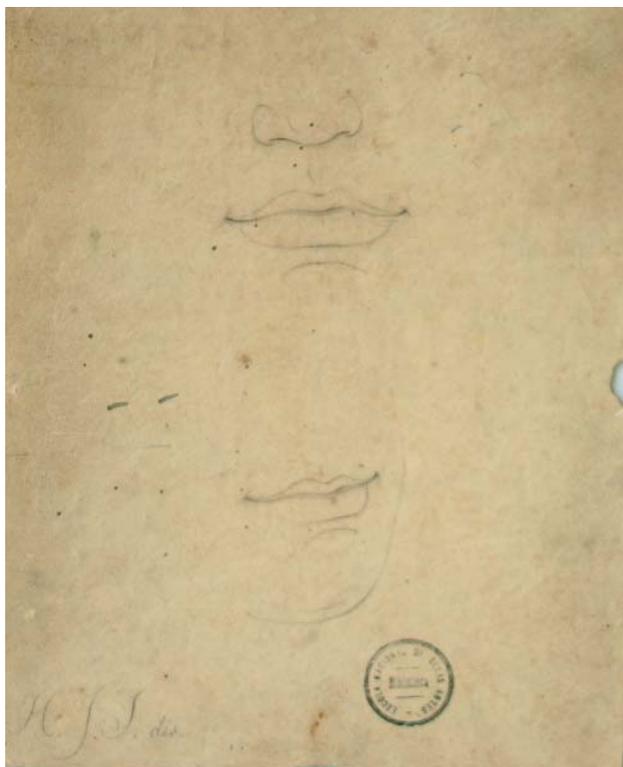


Figura 37: Estudo de Boca e Nariz

Crayon/Papel – s/d

23,2 x 18,8

no.reg. 383

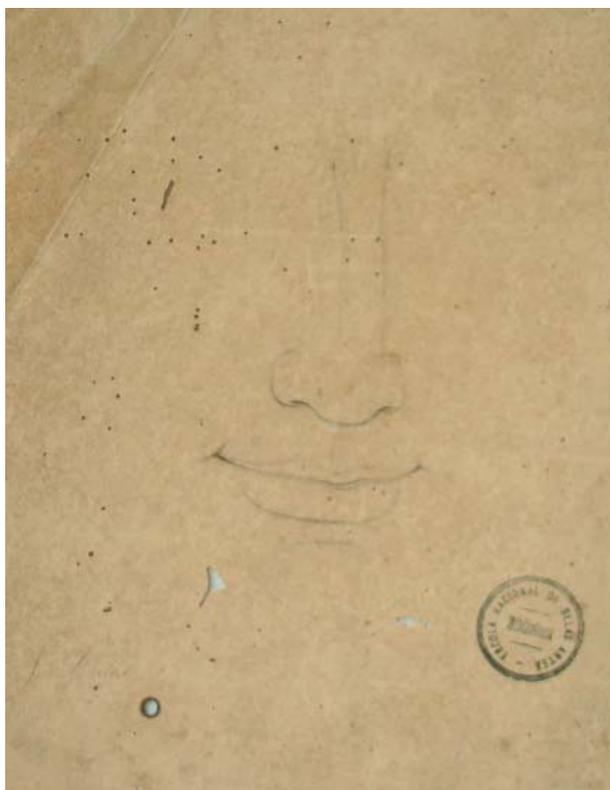


Figura 38: Orelha (2 estudos)

Crayon/Papel

20,0 x 24,6

no. reg. 384



Figura 39: Cupido Segurando Coroa de Flores

Crayon/Papel - s/d

23,0 x 37,6

no. reg. 385



Figura 40: Cupido Segurando Veu

Crayon/Papel – s/d

34,2 x 22,6

no. reg. 386



Figura 41: Cupido

Crayon/Papel

37,4 x 23,2

no. reg. 387



Figura 42: Cupido com Corneta

Crayon/Papel

23,0 x 37,7

no. reg. 388



Figura 43: Cupido Recostado

Crayon/Papel – s/d

37,7 x 23,0

no. reg. 389



Figura 44: Cupido

Crayon/Papel

32,4 x 20,3

no. reg. 390



Figura 45: Criança Sentada

Crayon/Papel – s/d

37,5 x 23,7

no. reg. 391



Figura 46: Menino

Sangüinea/Papel – s/d

36,4 x 25,0

no. reg. 392



Figura 47: Cupido Sentado com Corneta

Crayon/Papel

37,2 x 23,6

no. reg. 393



Figura 48: Nu Masculino Sentado (academia)

Carvão/Papel – s/d

48,2 x 30,2

no. reg. 394



Figura 49: Estudo de Parte Inferior do Rosto

Crayon/Papel – s/d

23,0 x 18,8

no. reg. 403



Figura 50: Estudo de Rosto (perfil)

Crayon/Papel – s/d

23,0 x 19,0

no. reg. 404

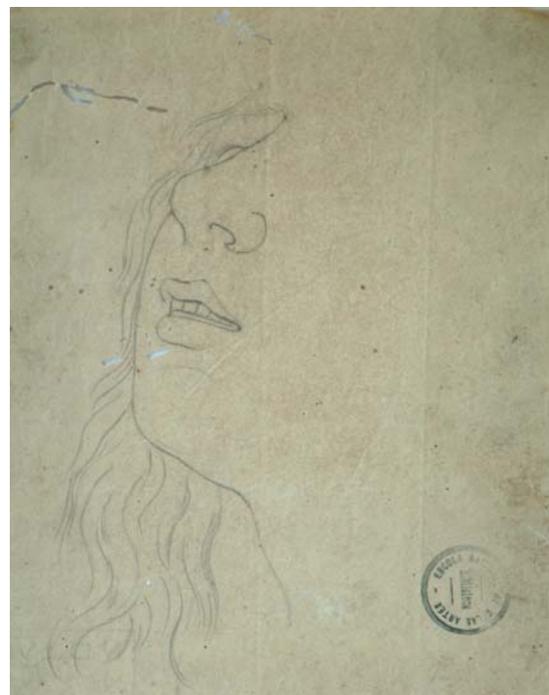


Figura 51: Estudo de Rosto (perfil)

Carvão/Papel – s/d

23,0 x 18,5

no. reg. 405

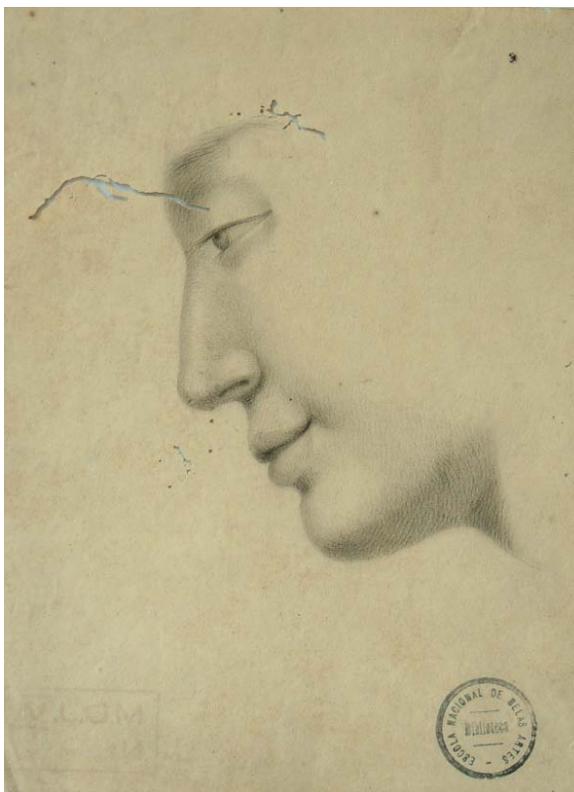


Figura 52: Estudo de Rosto (perfil)

Crayon/Papel – s/d

32,6 x 20,4

no. reg. 406

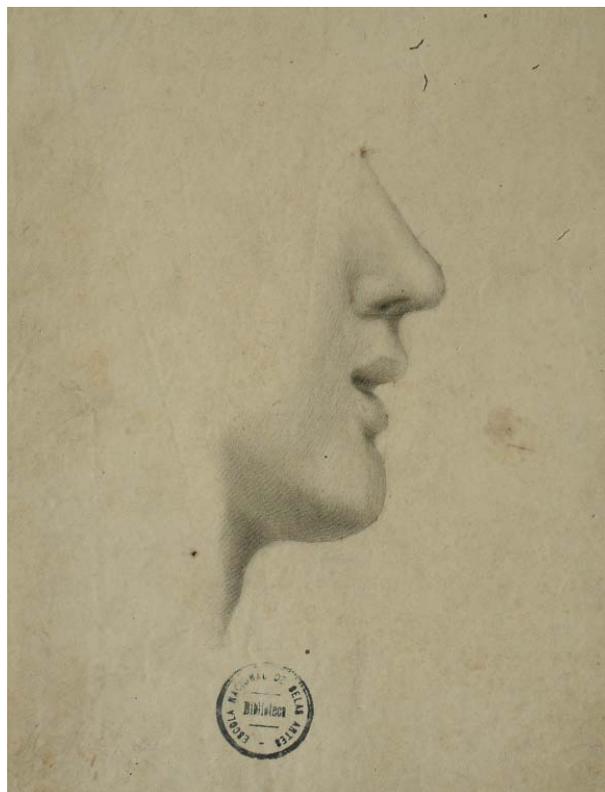


Figura 53: Estudo de Parte Inferior
do Rosto (perfil)

Carvão/Papel – s/d

36,7 x 23,0

no. reg. 407



Figura 54: Estudo de Parte Inferior
do Rosto (perfil)

Carvão/Papel – s/d

40,6 x 26,1

no. reg. 408

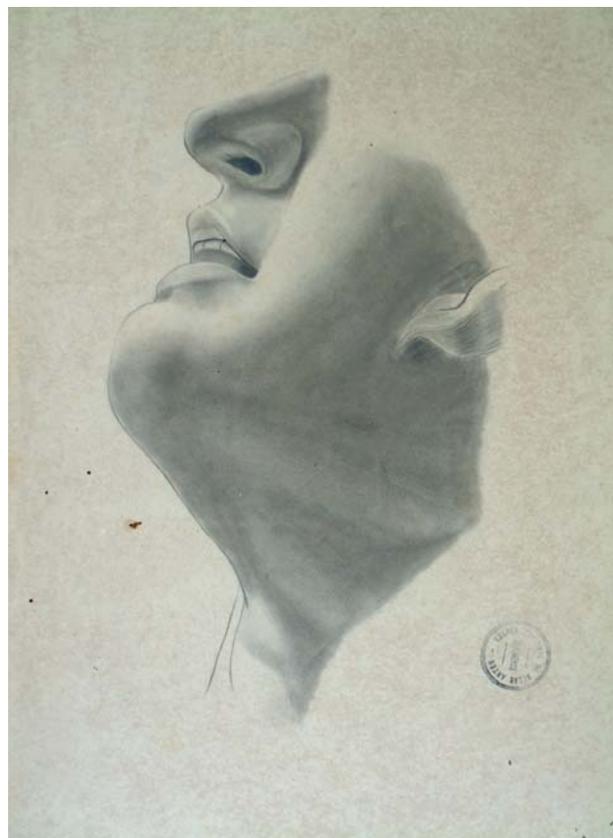


Figura 55: Figura de Santo

(estudo – cópia de Fra Bartolommeo)

Crayon/Papel – s/d

44,0 x 28,7

no. reg. 409



Figura 56: Cabeça

(4 estudos – cópia de Michelangelo)

Grafite/Papel – s/d

27,4 x 39,2

no. reg. 410



Figura 57: Estudos

(cópia de Perugino e Rafael)

Sangüinea/Papel – s/d

45,5 x 30,0

no. reg. 411



Figura 58: Estudos (cópia de Perugino,

Fra Bartolommeo e Pinturicchio)

Grafite/Papel – s/d

39,3 x 27,3

no. reg. 412



Figura 59: Estudo de Cabeça

(cópia de Andréa Del Sarto)

Grafite/Papel – s/d

39,3 x 27,5

no. reg. 413



Figura 60: Estudo de Cabeça

(cópia de Michelangelo)

Grafite/Papel – s/d

39,3 x 27,3

no. reg. 414



Figura 61: Figura Masculina
(estudo-cópia de Nicolas Poussin)

Crayon/Papel – s/d

34,0 x 48,8

no. reg. 415



Figura 62: Figura Masculina
(estudo-cópia de Filippino Lippi)

Grafite/Papel – s/d

45,5 x 30,2

no. reg. 416



Figura 63: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

36,6 x 22,7

no. reg. 420



Figura 64: Estudo de Cabeça (perfil)

Crayon/Papel – s/d

37,5 x 22,6

no. reg. 421

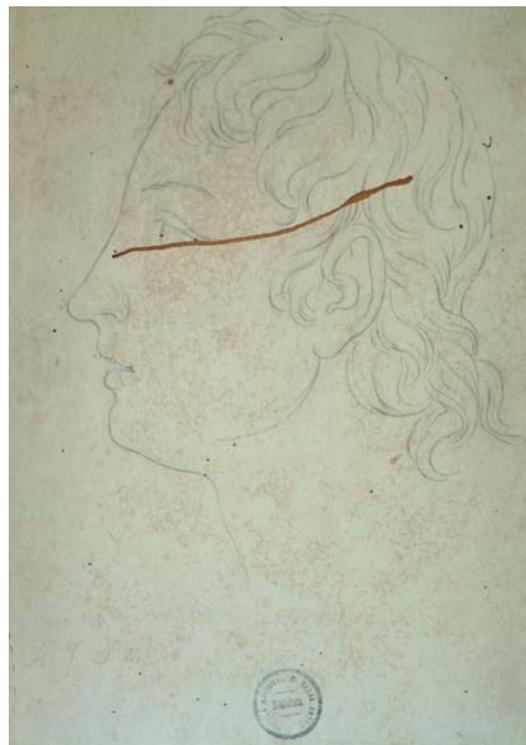


Figura 65: Estudo de Cabeça (perfil)

Crayon/Papel – s/d

32,5 x 23,0

no. reg. 422



Figura 66: Estudo de Cabeça

Grafite/Papel – s/d

32,5 x 20,5

no. reg. 423



Figura 67: Estudo de Cabeça

Grafite/Papel – s/d

29,1 x 25,0

no. reg. 424



Figura 68: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

34,5 x 23,0

no. reg. 425

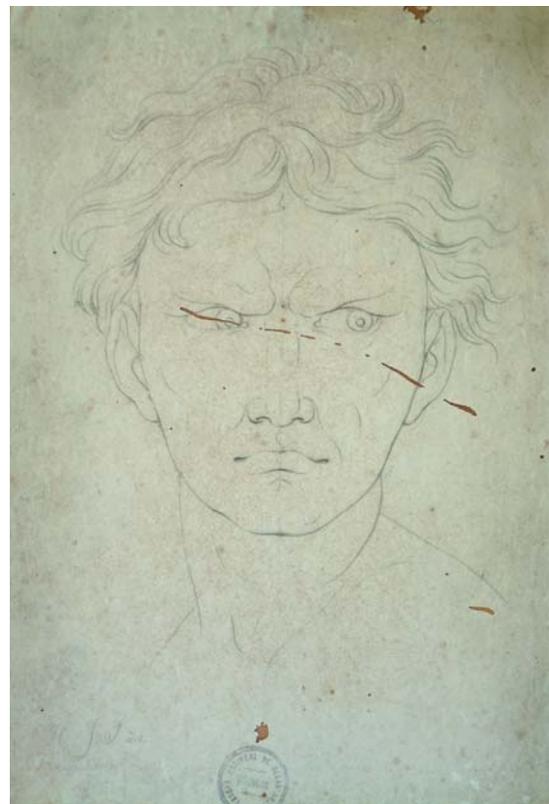


Figura 69: Estudo de Cabeça

Carvão/Crayon/Papel – s/d

48,0 x 30,0

no. reg. 426



Figura 70: Estudo de Cabeça

Carvão/Crayon/Grafite/Papel – s/d

43,9 x 27,9

no. reg. 427



Figura 71: Busto Masculino

Crayon/Papel – s/d

40,5 x 25,8

no. reg. 428



Figura 72: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

37,8 x 27,5

no. reg. 429

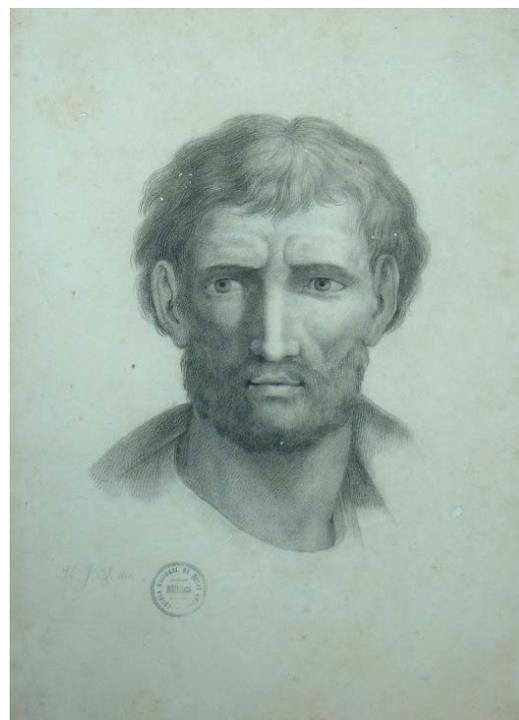


Figura 73: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

44,6 x 27,2

no. reg. 430

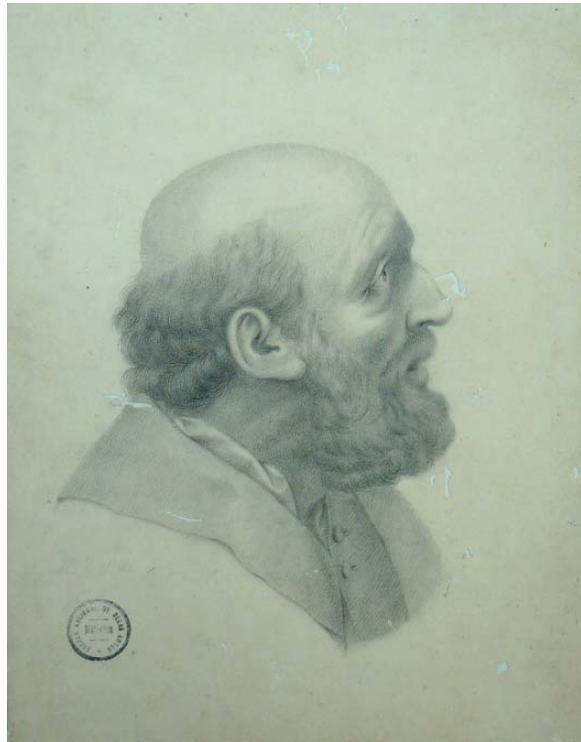


Figura 74: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

37,7 x 23,0

no. reg. 431



Figura 75: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

34,0 x 22,3

no. reg. 432

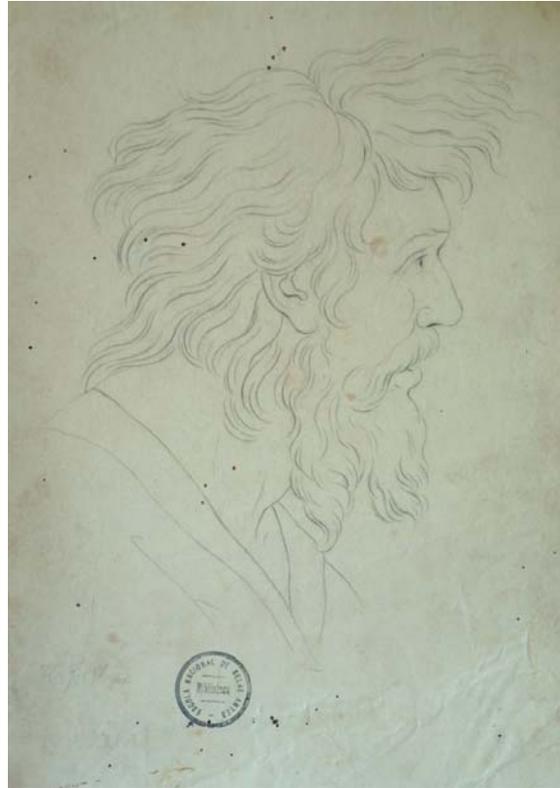


Figura 76: Estudo de Rosto

Crayon/Papel – s/d

24,6 x 19,8

no. reg. 433

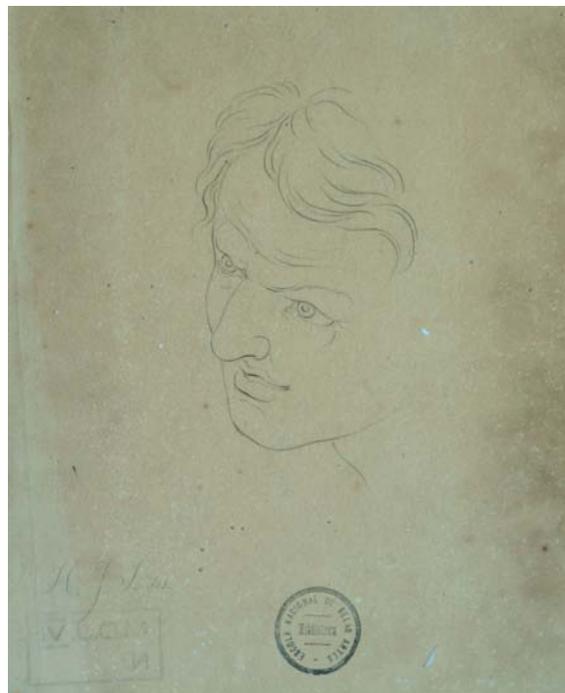


Figura 77: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

25,8 x 20,3

no. reg. 434



Figura 78: Estudo de Rosto

Crayon/Papel – s/d

31,2 x 20,5

no. reg. 435



Figura 79: Estudio de Rosto (perfil)

Crayon/Papel – s/d

25,0 x 20,2

no. reg. 436

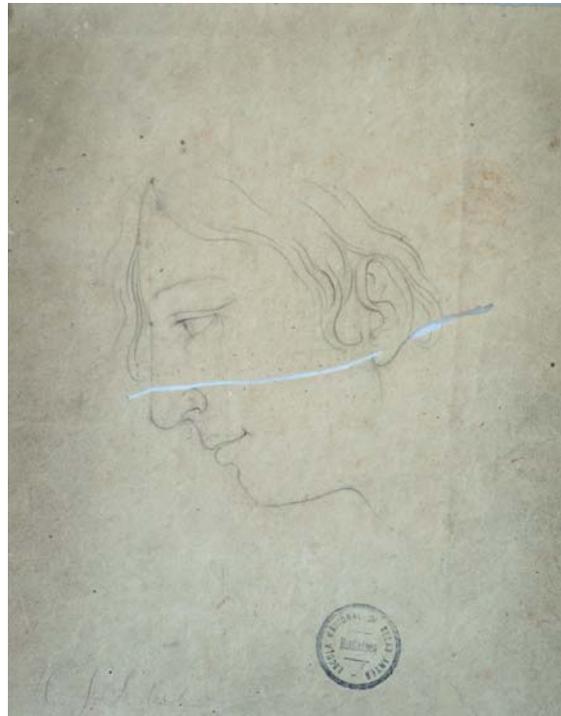


Figura 80: Estudio de Rosto

Grafite/Papel – s/d

20,5 x 16,2

no. reg. 437



Figura 81: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

23,6 x 18,7

no. reg. 438



Figura 82: Estudo de Cabeça

Crayon/Giz/Papel – s/d

29,0 x 17,5

no. reg. 439



Figura 83: Nu Masculino Sentado (academia)

Crayon/papel – s/d

37,7 x 22,8

no. reg. 440



Figura 84: Nu Masculino Sentado (academia)

Crayon/Papel – s/d

54,0 x 37,5

no. reg. 441



Figura 85: Nu Masculino Sentado (academia)

Crayon/papel – s/d

37,8 x 23,3

no. reg. 444



Figura 86: Nu Masculino de Pé

(academia)

Crayon/papel – s/d

40,5 x 27,2

no. reg. 447



Figura 87: Nu Masculino com Criança

(academia)

Crayon/papel – s/d

40,5 x 25,6

no. reg. 448



Figura 88: Nu Masculino Sentado

(academia)

Crayon/papel – s/d

40,5 x 25,8

no. reg. 449



Figura 89: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

25,5 x 20,3

no. reg. 450

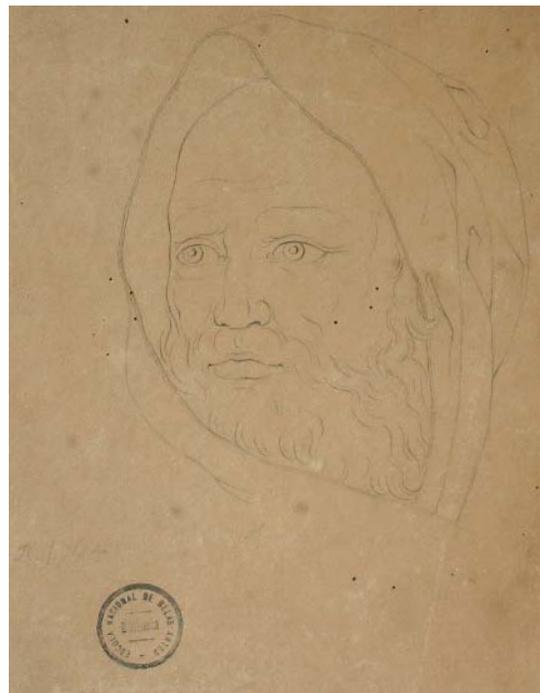


Figura 90: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

23,2 x 18,7

no. reg. 451

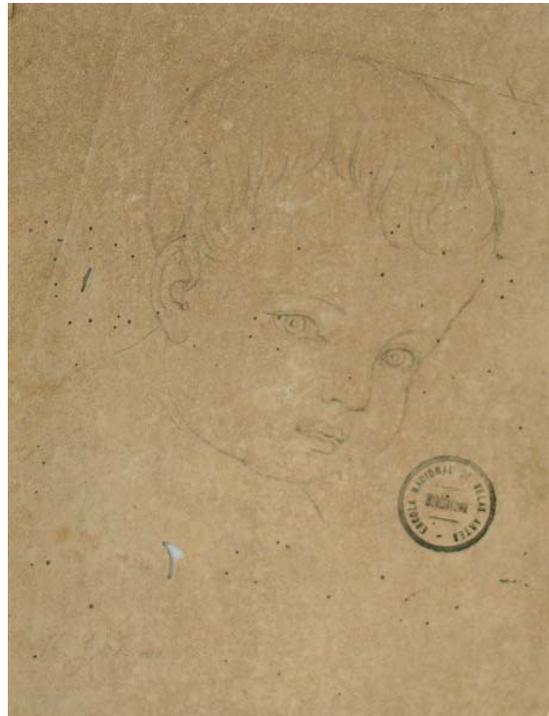


Figura 91: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

36,5 x 23,0

no. reg. 452



Figura 92: Figura Feminina Mitológica

Crayon/Papel – s/d

37,7 x 23,3

no. reg. 453



Figura 93: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

37,0 x 23,2

no. reg. 454



Figura 94: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

37,3 x 23,0

no. reg. 455



Figura 95: Estudo de Rosto

Crayon/Papel – s/d

35,0 x 23,0

no. reg. 456



Figura 96: Estudo de Cabeça

Crayon/Papel – s/d

33,0 x 20,5

no. reg. 457



Figura 97: Estudo de Cabeça Masculina (perfil)

Crayon/Papel – s/d

44,0 x 28,0

no. reg. 458

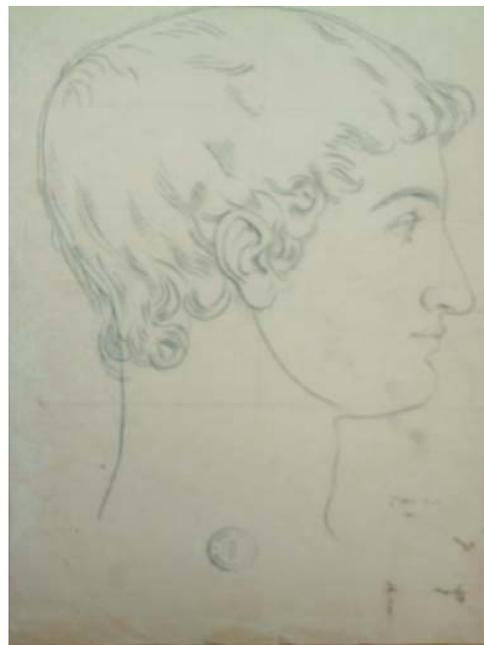


Figura 98: Desenho Anatômico

(corpo inteiro – frente)

Crayon/Papel – s/d

55,5 x 38,5

no. reg. 459



Figura 99: Desenho Anatômico

(corpo inteiro – costas)

Crayon/Papel – s/d

54,8 x 37,0

no. reg. 460



Figura 100: Desenho Anatômico (pé)

Crayon/Papel – s/d

24,5 x 35,0

no. reg. 461



Figura 101: Estudo da Osteologia

Crayon/Papel – s/d

60,0 x 42,0

no. reg. 462

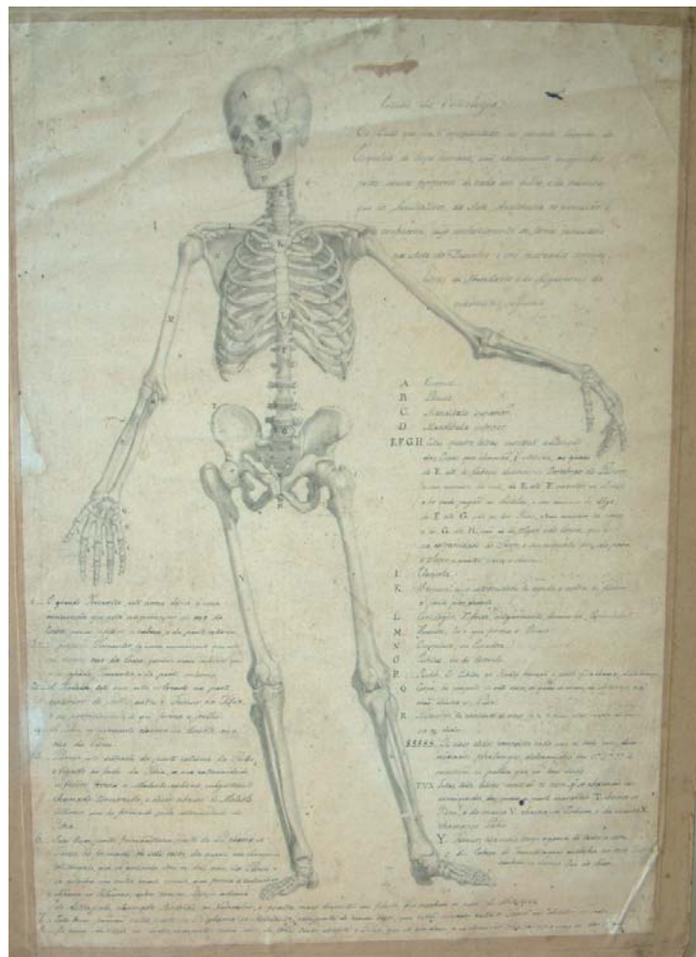


Figura 102: Desenho Anatômico

(corpo inteiro – frente)

Crayon/Papel – s/d

55,5 x 38,2

no. reg. 463



Figura 103: Nu Masculino Infantil

Crayon/Papel – s/d

37,3 x 23,5

no. reg. 464



Figura 104: Estudo de Pé

Crayon/Papel – s/d

25,6 x 20,3

no. reg. 474



Figura 105: Estudo de Rosto

Crayon/Papel – s/d

25,6 x 20,3

no. reg. 475



Figura 106: Estudo de Mão

Carvão/Papel – s/d

23,2 x 19,0

no. reg. 476



Figura 107: Estudo de Mão

Carvão/Papel – s/d

24,7 x 19,8

no. reg. 477



Figura 108: Estudo de Mão

Carvão/Papel – s/d

23,0 x 19,0

no. reg. 478



Figura 109: Desenho Anatômico (pé)

Crayon/Papel – s/d

34,9 x 24,5

no. reg. 479



Figura 110: Desenho Anatômico (pé)

Crayon/Papel – s/d

34,7 x 24,5

no. reg. 480



Figura 111: Estudo de Rosto

(perfil – cópia)

Carvão/Papel – s/d

37,7 x 23,2

no. reg. 481



DESENHOS DE ORNATOS

Figura 112

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (folhas de acanto)

Crayon/Papel – 1827

20,5 x 32,9

no. reg. 395



Figura 113

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (folhas de acanto)

Crayon/Papel – 1827

32,5 x 20,6

no. reg. 396



Figura 114

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (folhas de acanto)

Crayon/Papel – 1827

33,5 x 23,0

no. reg. 397



Figura 115

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (florão)

Crayon/Papel – 1827

37,5 x 23,2

no. reg. 398



Figura 116

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato

(folha de acanto)

Crayon/Papel – s/d

37,7 x 23,0

no. reg. 399



Figura 117

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (florão)

Crayon/Papel – 1827

37,7 x 23,0

no. reg. 400



Figura 118

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (folha de acanto)

Crayon/Papel – s/d

37,7 x 23,2

no. reg. 401



Figura 119

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (folhas de acanto)

Crayon/Papel – 1827

37,7 x 23,0

no. reg. 402



Figura 120

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (folhas de acanto)

Crayon/Papel – 1827

43,0 x 28,5

no. reg. 417



Figura 121

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (folhas de acanto)

Carvão/Papel – 1827

37,7 x 23,1

no. reg. 418



Figura 122

Henrique José da Silva

Desenho de Ornato (folhas de acanto)

Carvão/Papel – s/d

43,0 x 28,5

no. reg. 419



REFERÊNCIAS

DOCUMENTOS

Museu D. João VI:

Livro de Registro da Correspondência recebida e expedida pela A.I.B.A.

Cópia dos Ofícios, Cartas e Respostas.

Registro das Atas: 6124 e 6125 Período de 12/03/1833 a 28/08/1843 e
28/08/1843 a 11/12/1852.

Museu Nacional de Belas Artes:

Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes

FONTES

AMBROSINI, A.M. MARQUES, L. MORSELLI, R. *Disegni Italiani Della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. La Collezione Costa e Silva*. Banca Popolare Dell'Adriatico, Pesaro, 1995.

ANDRADE, M. - *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins Editora, Brasília, INL, 1975, 2ª ed.

ANDRADE, M. - *O Baile das quatro artes*. São Paulo, Livraria Martins Editora, Brasília, INL, 1975, 3ª ed.

ANDRADE, O. *Semana de Arte Moderna*. in *Jornal do Commercio* (ED. São Paulo), 11 de fevereiro de 1922.

ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, editora Delta S.A.

BAEZ, E. C. - A Academia e seus modelos. In *Projeto arte brasileira: Academismo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1986.

BARATA, Mário. *Manuscrito Inédito de Le Breton: sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, no. 14, p. 283-307.

BARATA, Mário. *Bicentenário de Joaquim Le Breton*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, ENBA, 1960, no. 06, p. 255-260.

- BARATA, Mário. *Raízes e Aspectos da História do Ensino Artístico no Brasil*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, ENBA, 1966, no. 12, p. 41-47.
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991 (oficina de artes, vol. 6).
- BELLUZO, A. M. - *O Brasil dos viajantes*. São Paulo, Metavideo/Fundação Odebrecht, 1994.
- Bienal Brasil Século XX*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Petrópolis, Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.
- BOIME, A. - *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1986.
- BROCOS, M. - *A questão do ensino de Belas Artes, seguido da crítica sobre a direção Bernardelli e justificação do autor*. Rio de Janeiro, 1915.
- CAMARGO, A. M. A., MORAES, R. B. - *Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro*. São Paulo, Edusp/Kosmos, 1993.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *Artes Plásticas e o Ensino Artístico no Rio de Janeiro – Século XIX*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, ENBA, 1965, p. 179-191.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *A Pintura Histórica no Brasil*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Arte. Rio de Janeiro, ENBA, 1955, p. 55-60.
- CAMPOFIORITO, Q. – *História da pintura brasileira no século XIX*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983.

- Catálogo do Acervo de Artes Visuais do Museu D. João VI. Rio de Janeiro, EBA/ UFRJ/ CNPq (publicação vinculada ao Projeto Integrado de Pesquisa 180 Anos da Escola de Belas Artes/ UFRJ: 1816-1996) 300p.
- 180 Anos da Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro. UFRJ, 1997.
- 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002.
- CHILVERS, I. *Dicionário OXFORD de Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- CLAY, J. - *Le Romantism*. Paris, Hachette Realités, 1980.
- Coleção: *Saber ver a arte Neoclássica*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- COLI, J. - Como estudar a arte brasileira do século XIX? In *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro, Paço Imperial, MinC IPHAN, 1999, pp. 124-121.
- COLI, J. *Da Luz e da Sombra*. Folhetim – Folha de São Paulo, 1987.
- COLI, J. - Primeira Missa e Invenção da Descoberta. In NOVAES, A. (org.), *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.
- COLI, J. - vídeo: *O Barroco no Brasil*, UNICAMP, 98min. Coleção Artes Plásticas, no.chamada 351, tombo IA 395. Agosto-2000.
- D. João VI e o seu tempo*, catálogo da Exposição do Palácio Nacional da Ajuda, maio-julho 1999, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- DENIS, R. C. - A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. In *180 anos de Escola de Belas Artes, anais do Seminário EBA 180*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- DURAND, J. C. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855/1985*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

EULÁLIO, A. *Escritos*. organizadores: Berta Waldman, Luiz Dantas. Campinas, SP Editora da UNICAMP, SP, Editora UNESP, 1992.

EXPOSIÇÃO. *Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Ministério da Educação e da Cultura. Rio de Janeiro, MNBA, 1960.

FABRIS, A. *O Classicismo nas Artes Plásticas*. In *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

FASCINA, F. et alli - *Modernidade e Modernismo - A Pintura Francesa no Século XIX*. tradução: T. R. Bueno, São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O Ensino de Pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes*. In: 185 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e sua relação com o panorama internacional do ensino nas academias de arte*. In: 180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1986.

FOCILLON, H. - *La Peinture au XIX^e Siècle*. Paris, Librairie Renouard, 1927/28.

FRANCASTEL, P. - *Pintura e Sociedade*. tradução: Elcio Fernandes, Martins Fontes, São Paulo, 1990.

GALVÃO, Alfredo. *Alunos Premiados da Academia Imperial das Belas Artes*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. ENBA, 1958, p.49-82.

- GALVÃO, Alfredo. *Os Primeiros Concursos para o Magistério Realizados na Academia Imperial das Belas Artes*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA.1961. p. 45-71.
- GALVÃO, Alfredo. *Alunos Matriculados na Academia*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, 1962, p. 147-213.
- GALVÃO, Alfredo. *Notas sobre as Moldagens em Gesso da ENBA da UB*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, 1957, p. 127-131.
- GALVÃO, Alfredo. *Catálogo das Exposições Gerais de Belas Artes Realizados na Academia Imperial de Belas Artes e Prêmios Outorgados*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, 1965. p.125-145.
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Editora LTC, 16ª. Edição, Rio de Janeiro, 1999.
- GONZAGA DUQUE, L. - *A Arte Brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos)
- GONZAGA DUQUE, L. - *Graves & Frívolos (por assuntos de arte)*. Edição de Vera Lins, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Sette Letras, 1997.
- GUINSBURG, J. *O Classicismo*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1999.
- HONOUR, H. - *Neo-Classicism*. Londres, Penguin Books, 1968.
- HONOUR, H. - *Romanticism*. N. York, Hagerstown, São Francisco, Londres, Icon Editions, Harper & Row, 1994.
- LANKHEIT, K. - *Révolution et Restauration*. Tradução: J.-P. Simon, Paris, Albin Michel, 1966.
- LE BRETON, *Manuscrito inédito sobre o Estabelecimento da Dupla Escola de Artes do Rio de Janeiro*, em 1816.

- LEVY, H. *A pintura Colonial no Rio de Janeiro*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 08. Rio de Janeiro, 1944.
- LIMA, V. E. A. - *A Academia Imperial das Belas Artes: Um Projeto Político Para As Artes No Brasil*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, SP, 1994, pp.261.
- MARQUES, L. (org.) - *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo, Prêmio, 1998.
- MARTINS, C. (org.) - *Revelando um acervo: Coleção Brasileira*. São Paulo, Bei Comunicação, 2000.
- Mecanismos e Proporções da Figura Humana*. Prefácio. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, ENBA, 1956. Vol. 11.
- MENOZZI, D. *Les Images. L'Église et les arts visuels*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1991.
- MIGLIACCIO, L. *Mostra do Redescobrimento, Arte do Século XIX*.
- MONTEIRO L. *Conferências Artigos e Crônicas*. São Paulo, Brasiliense, 1972, 14^a edição.
- MONTEIRO L. - *Críticas e outras notas*, São Paulo, Brasiliense, 1969, 3^a. edição.
- MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro, Topbooks Univer Cidade Editora, 1946.
- MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, Empresa A Noite.
- Mostra do Redescobrimento- Arte no século XIX*. São Paulo, 2000.
- Mostra do Redescobrimento - Arte Barroca*. São Paulo, 2000.
- Mostra do Redescobrimento- Olhar distante*. São Paulo, 2000.
- MOTA, C. G. (org.) - *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1550-2000)*. *Formação: histórias*. São Paulo, Editora SENAC, 2000.

- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias*. Caixa Econômica Federal, São Paulo, 1963.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Banco Safra, São Paulo, 1985.
- NAVES, R. - *A Forma difícil - ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996.
- NEVES, L. M. B. P. & MACHADO, H. F. - *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- NOVAIS, F. A. & MOTA, C. G. - *A Independência política do Brasil*. São Paulo, Hucitec, 1996, 2ª ed.
- O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, PW, 1991.
- OLIVEIRA LIMA, M. de - *D. João VI no Brasil*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, 3ª ed.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro. Editora Campus, 1983.
- O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. Emanuel Araújo curador. São Paulo: SESI, 1998.
- PANOFSKY, E. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/ Mario Pedrosa; Otilia Arantes (org.)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- PEDROSA, Mário. *Da Missão Francesa – seus obstáculos políticos*. Rio de Janeiro, Colégio Pedro II, 1955.
- PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte: pasado y presente*. Madrid, Cátedra, 1982
- PONTUAL, R. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1969.
- PORTERFIELD, T. *The Allure Of Empire - Art in the Service of French Imperialism, 1798-1836*. Princeton University Press, 1998.
- PRAZ, M. - *Gusto Neoclássico*. Milão, Rizzoli, 1974.

- PRAZ, M. - *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. tradução.: Philadelpho Menezes, Campinas, Ed. Unicamp, 1996.
- RIBEIRO, Victor de Miranda. *Notas de Arte III. A Figura Humana e sua Representação na Arte (dedicado aos alunos da ENBA)*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, Rio de Janeiro, ENBA, 1964, p.89-114.
- RIBEIRO, Victor de Miranda. *Notas de Arte IV. Breves Noções de História da Anatomia Artística*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, 1964, p. 115-121.
- RIBEIRO, Victor de Miranda. *Notas de Arte VII. Atitudes do Corpo Humano – Regras Gerais de Equilíbrio. Estação Vertical. Apoio Simétrico. Apoio Unilateral. Eixos do Corpo Humano*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, 1966, p.123-127.
- RIBEIRO, Victor de Miranda. *Notas de Arte IX. Expressões do Corpo Humano. Mímica. Esquema de Superville*. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, ENBA, 1966, p. 133-137.
- RUBENS, C. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. Brasileira, Biblioteca Pedagógica Brasileira, 1941.
- SCHWARCZ, L. M. - *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.
- SILVA, R. FERREIR A da - *Elementos de desenho e pintura. Regras geraes de perspectiva*. Rio de Janeiro, Imprensa Régia, 1817.
- TAUNAY, A.E., *A Missão Artística de 1816*, Publicações da diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no. 18, 1956.

- TAUNAY A E, *A missão Artística de 1816*. Edição do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Typ. Jornal do Commercio, Rodriguez&C, 1912.
- TEIXEIRA LEITE, J. R. - *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.
- TEISSING, Karel. (tradução de Mario Barboni) *Le Tecniche Del Disegno*. Itália, Fratelli Melita Editori. 1991.
- Universo acadêmico; desenho brasileiro do século XIX da coleção do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1989.
- VESALIUS, Andréas. *De Humani Corporis Fabrica. Epítome. Tabule Sex*. São Paulo, Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- VITET, L. & VIOLLET-LE-DUC, E. - *A propos de l'enseignement des arts du dessein*. Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1984.
- WHITE, H. & C. - *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Paris, Flammarion, 1991.
- WINCKELMANN. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre, Movimento/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- ZANINI, W. (coord.) - *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto W. Moreira Sales/Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- ZILIO, C. - *Formação do artista plástico no Brasil, o caso da Escola de Belas Artes*. In *Arte e Ensaios*, revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ, 1º semestre de 1994, pp.25-32.