

VALERIA ALVES ESTEVES LIMA

Programa de Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura

Luiz C. Marques F.

A ACADEMIA IMPERIAL DAS
BELAS-ARTES:

UM PROJETO POLITICO PARA AS ARTES NO BRASIL

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão julgadora em 15.12.94

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação
do Prof. Dr. Luiz C. Marques Filho.

Dezembro 1994

Agradecimentos

Neste momento, é natural que muitas sejam as lembranças e pouca a capacidade de ordená-las fielmente. Mesmo assim, algumas delas emergem de imediato, pela cumplicidade que possuem ou possuíram com este trabalho. Assim, agradeço à minha família - pais e irmãs - pelo apoio emocional e solicitude; à Sidnei e Matheus, pela paciência dos últimos meses e aos meus colegas e amigos de curso, especialmente Fátima Couto e Suzana Moreira, pelo contato ao longo de todos estes anos.

Dedico um agradecimento especial a Marcos Tognon, colega e amigo que, com toda a paciência, acompanhou e assessorou minha aventura diante da informática.

Ao Prof Luiz Marques, meu orientador, devo a idéia original de uma ampla pesquisa que, pouco a pouco, assumiria a forma do trabalho que ora apresento.

A Profª Maria Cecília França Lourenço e ao Prof. Teixeira Leite, examinadores de meu Projeto de Qualificação, agradeço as carinhosas observações e sugestões.

Pelo apoio financeiro e pela confiança demonstrada, agradeço ao Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNPq) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Dedico este trabalho à memória de meu pai.

...tant que la puissance sera seule d'un côté; les lumières et la sagesse seules d'un autre, les savants penseront rarement de grandes choses, les princes en feront plus rarement de belles, et les peuples continueront d'être vils, corrompus et malheureux.

(J.J.Rousseau, 1971, p.59)

Sumário

Introdução.I-VII
Capítulo 1	
1.1 A vinda da Missão Artística Francesa e a problemática da criação da Academia Imperial das Belas-Artes.	1
1.2 Legislação.33
Capítulo 2	
2.1 Arte acadêmica: algumas considerações.	45
2.2 A Academia Francesa: modelo para o Brasil.	58
Capítulo 3: Os portugueses na direção da Academia.	107
Capítulo 4: Os franceses de volta.	146
Capítulo 5: O primeiro brasileiro na direção: Manuel de Araújo Porto-alegre.	184
Conclusão.	226
Apêndice.228
Fontes.247

Não possuímos mais um corpo estável como a Academia...

(Emile Zola, 1866)

Durante muito tempo, o interesse pelo estudo da arte acadêmica e da história das academias de arte foi negligenciado por uma crítica que se mostrou incapaz de compreender a sua importância, sobretudo quando se trata de encarar a questão durante o século XIX. A afirmação de novas correntes artísticas, que traduziam opções estéticas alternativas à tradicional postura acadêmica, foi determinante para a imposição de uma fortuna crítica extremamente rígida com relação à esta arte, fundamentada no processo de evidente decadência das instituições acadêmicas a partir do final do século XVIII. Em paralelo, as academias europeias ensaiam um "canto do cisne" ao tornarem-se modelos de instituições organizadas no Novo Mundo. A despeito de qualquer julgamento de valor que lhe possa ser atribuído, o fenômeno das academias possui, no entanto, uma inegável importância histórica. Não se pode menosprezar a sua estabilidade e o quanto esta característica foi capaz de manter a maioria destas academias, mesmo em tempos de crise. Em meio a tantas modificações no cenário artístico, desencadeadas principalmente a partir do século XIX, elas continuavam sendo o "corpo estável", as guardiãs da Moral e a

última esperança de um controle, ainda que apenas aparente, da atividade artística.

E com o peso desta tradição que as academias organizadas na Europa se tornam modelos para instituições congêneres criadas nas colônias americanas a partir de 1785, ano da fundação de Academia de São Carlos na cidade do México. Depois dela, uma série de academias se estabeleceu nos novos países da América, usually as a part of a programme of reform, to foster a newly independent country's intellectual and artistic life.¹ Não apenas a estrutura destas novas organizações vinha da Europa, como também seus principais professores e diretores. Esta importação "em massa" não foi suficiente, porém, para dar a estas instituições a desejada uniformidade e, tampouco, para garantir a eficácia do modelo acadêmico europeu. Os resultados foram significativamente distintos, situação que comprova a necessidade de um equilíbrio indispensável entre o grau de amadurecimento de uma determinada sociedade e as instituições que ela é capaz de abrigar e cultivar. No caso das academias americanas, pode-se dizer que a idéia mesma de sua criação já estava defasada em relação ao desenvolvimento das artes na Europa. Em alguns casos, a criação destas academias deu-se em paralelo à afirmação de novos conceitos e idéias artísticas, igualmente trazidas da Europa. A

1. ADES, org., 1989, p.27.

debilidade do modelo acadêmico, a imaturidade artística e intelectual de grande parte da sociedade americana e as especificidades locais constituem as principais causas das dificuldades enfrentadas pelas academias criadas em nosso continente.

O episódio das academias latino-americanas coloca em evidência a questão da recepção social da arte. Em seu estudo sobre o público dos museus de arte europeus, Pierre Bourdieu e Alain Darbel² afirmam que la richesse de la réception (...) dépend avant tout de la compétence du récepteur, c'est-à-dire du degré auquel il maîtrise le code du message.³ Esta "competência" depende, por sua vez, do acesso à informação permitido a determinado receptor: educação escolar, formação familiar e contato com um desejado capital cultural nacional seriam, portanto, as condições para um diálogo entre o público e a obra de arte. Da mesma forma, estas condições criam as diferenças entre a capacidade de recepção da arte nas diversas sociedades. Pode-se certamente afirmar que a fruição de uma obra de arte nada tem a ver com o conhecimento específico de seus códigos de representação ou das intenções de quem a executou. Sem dúvida, o prazer que se deve naturalmente esperar da observação de trabalhos artísticos não possui uma relação intrínseca e condicionante com o

2. BOURDIEU e Darbel, 1969.

3. Ibid., p.71.

domínio de sua linguagem, mas sua compreensão será tanto maior, em alguns trabalhos mais do que em outros, quanto mais elementos de análise possuir o espectador. Desta forma, nas sociedades americanas, os modelos implantados e copiados nas academias de arte possuíam o sério inconveniente de ser, na grande maioria, desconhecidos do público. Além disso, a prática acadêmica da cópia de modelos antigos inibia a elaboração de respostas específicas ao contexto americano.⁴

A Academia Imperial das Belas-Artes, fundada no Rio de Janeiro em 1826, deve ser igualmente interpretada como parte deste fenômeno que introduziu a tradição acadêmica européia na América. As especificidades de cada país, no entanto, provocaram diferentes formas de recepção aos modelos aqui implantados. No Brasil, a idéia de uma academia de artes surge no momento em que, recém-estabelecida no Brasil, a Monarquia portuguesa busca condições para adaptar a antiga colônia e transformá-la em sede do governo lusitano. As negociações para a sua fundação definitiva evoluíram paralelamente à transformação política do país, que o elevou primeiro à categoria de Reino Unido e, depois, à posição de Nação independente. Pode-se mesmo afirmar que a criação da Academia dependeu diretamente da evolução destas mudanças, só ocorrendo efetivamente depois que o sistema político permitiu

4. ADES, org., 1989, p.30.

ao país uma certa estabilidade. A natureza política do projeto da Academia colocou-a, portanto, dentro do processo maior vivido pelo país no início do século XIX e que consistia em inserir o Brasil no contexto internacional, não mais como uma promissora colônia, mas como Nação independente. Para tanto, era necessário estimular as atividades econômicas no país, condição *sine qua non* para a sua ocidentalização. Daí em diante, a imagem do Brasil deveria progressivamente se transformar, substituindo o conceito exótico que até então traduzira o país para os europeus, pela noção de um país com potencial para um rápido desenvolvimento. A vinda da corte portuguesa para o Brasil atraía um grande número de estrangeiros, aqui chegados com as mais diversas intenções. Esta afluência de estrangeiros foi fundamental para este processo de introdução do país no cenário mundial, tendo se verificado neste período um rápido desenvolvimento econômico e cultural. Neste contexto, a criação de uma Academia de artes, responsável também pelo ensino de alguns ofícios, adquiria uma importância maior a nível político do que propriamente artístico. Mesmo assim, não deixou de possuir uma história interna rica em elementos que marcariam definitivamente os rumos da arte no Brasil.

Em linhas gerais, este trabalho possui o duplo objetivo de colocar novamente em questão o problema da natureza do

projeto de uma academia de artes no Brasil e traçar um panorama das primeiras décadas de funcionamento desta instituição. O período analisado, de 1816 a 1857, termina com a demissão de Manuel de Araújo Porto-alegre, então diretor da Academia desde 1854. A gestão de Porto-alegre foi escolhida como ponto final deste estudo por várias razões: Porto-alegre foi o primeiro diretor brasileiro da Academia, responsável por uma das maiores reformas realizadas em seus Estatutos; havia sido discípulo de Debret, com quem viajou para a Europa em 1831; ao retornar, em 1836, trazia na bagagem um profundo conhecimento da estrutura acadêmica européia; foi, portanto, o primeiro filho da Academia a assumir a condução de um estabelecimento que ainda estava em processo de formação, procurando se adaptar às necessidades e especificidades da realidade brasileira.

O Capítulo I apresenta a questão da vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil e situa a problemática da origem da Academia brasileira. As razões da vinda da colônia francesa, seus primeiros anos no Brasil, a adaptação do projeto francês para a Academia, as implicações políticas da sua criação e alguns aspectos de sua história até o ano de 1820 resumem o conteúdo da primeira parte deste Capítulo. Na parte seguinte, estão relacionados e comentados alguns dos documentos legais referentes à Academia das Belas-Artes do

Rio de Janeiro, desde o decreto que regulamentou a chegada e emprego dos mestres franceses, até aquele que concedeu a demissão a Porto-alegre.

No Capítulo 2 estão apresentadas, de forma sucinta, algumas questões sobre a arte acadêmica e sua fortuna crítica, bem como um resumo da história da Academia francesa. Estas informações permitem vislumbrar alguns pontos diretos de contato entre a instituição francesa e a Academia criada no Rio de Janeiro.

Os Capítulos seguintes tratam a história da instituição entre 1820, início da diretoria de Henrique José da Silva, e 1857, fim da gestão de Porto-alegre. Neste intervalo, a Academia teve outros dois diretores: Félix Emilie Taunay, de 1834 a 1851, e Job Justino de Alcântara, diretor interino entre 1851 e 1854. Estes Capítulos apresentam dados referentes ao funcionamento regular da Academia, bem como fatos que marcaram a sua trajetória nestes quase quarenta anos.

Por fim, no Apêndice estão reproduzidos trabalhos de alguns professores e alunos da Academia. Esta pequena seleção pretende apenas dar uma idéia das opções temáticas e das técnicas empregadas pelas primeiras gerações de acadêmicos.

Cap.1: A Propósito de uma Academia de Artes no Brasil

1.1 A Missão Artística Francesa e a criação da Academia Imperial das Belas Artes

Ao longo de sua história, abstraído-se as especificidades de cada contexto, as academias de arte apresentaram problemas e dificuldades muito semelhantes. Falta de recursos financeiros, entraves burocráticos, querelas políticas, controvérsias estéticas e outros obstáculos impuseram o ritmo da organização e do desenvolvimento de muitas delas.¹ A criação da Academia brasileira não escapou a esta regra geral. No caso brasileiro, a tais dificuldades acrescentaram-se impedimentos de outras ordens: a falta de uma tradição estética que justificasse a iniciativa de organizar uma academia de artes no país e a ausência de condições sócio culturais que garantissem a eficácia dos programas adotados pela nova instituição.² Estas questões refletiram-se no processo mesmo de sua idealização e no debate que se instalou ao seu redor. Determinar quem teriam sido os verdadeiros responsáveis pela iniciativa, identificar os propósitos de tal empreendimento,

1. Sobre a história das academias de arte é fundamental o trabalho de PEVSNER, 1982. Entre os estudos mais específicos, BOINE, 1986; LAURENT, 1987; BEDAT, 1974 e MISSIRINI, 1823.

2. Sobre a academia brasileira, MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942; GALVAO, 1954 e TAUNAY, 1983.

bem como o papel que desempenharia junto à sociedade brasileira da época, são reflexões que remetem, de uma forma ou de outra, para a situação do contexto político, econômico e cultural do Brasil que recebeu a Missão Artística Francesa no ano de 1816.

Desde a vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, algumas transformações inevitáveis alteraram o panorama da maior colônia lusitana. Parece inegável, a julgar por uma grande parte da literatura sobre a transmigração da corte portuguesa, que já circulava na metrópole a intenção de transferir a sede da Monarquia e, desta forma, fortalecer a posição de Portugal no velho continente. Antes mesmo da entrada das tropas napoleônicas em Portugal, portanto, já estaria o governo idealizando uma saída para a frágil e estacionária situação em que se encontrava. Desta forma, em novembro de 1807 saía de Lisboa uma esquadra transportando aproximadamente quinze mil pessoas. Além da Família Real, atravessaram o oceano Ministros, áulicos, funcionários públicos, clero, nobreza e povo, com alcaias e mobiliário diverso, material das repartições públicas, um arquivo, uma biblioteca, uma tipografia encaixotada, todos os valores públicos e privados.³ De colônia, o Brasil passava a sede da Monarquia, evoluindo mais tarde, em 1815, à categoria de Reino Unido. O célebre episódio da abertura dos portos trouxe ao Brasil um progresso indiscutível, tanto a nível econômico como social. A afluência de estrangeiros e de

3. NORTON, 1938, p.41.

produtos importados transformou os hábitos da população, despertando nela o gosto pelo conforto e pelas suntuosidades de uma vida social inspirada nas cortes européias. Ao contrário destas, porém, não podemos dizer que a sociedade brasileira tenha demonstrado um interesse e um pendor generalizados pelas artes e ciências. A maior parte das investigações científicas desenvolvidas em nosso território a partir da instalação da corte deve-se a estrangeiros, pesquisadores interessados na diversidade natural e étnica de nossa terra. Da mesma forma, vinham de fora as idéias filosóficas e revolucionárias que agitavam as colônias americanas. No Brasil, a partir da metade do século XVIII, tornara-se cada vez mais forte a presença francesa, responsável pela divulgação das idéias dos grandes teóricos da Ilustração. Representantes das camadas mais favorecidas da sociedade colonial, indo estudar em Coimbra, traziam da Europa uma outra visão das coisas e tornavam-se transmissores em potencial das idéias então em voga no Velho Mundo. Alguns anos depois da chegada da corte portuguesa eram visíveis os sinais de mudança, sobretudo na capital. O estabelecimento de instituições burocráticas, o incentivo à atividade de pesquisadores e a adaptação do ambiente a uma população que crescia e se diversificava rapidamente são algumas evidências de que o Brasil assumia progressivamente uma nova face. As iniciativas do monarca português, questionáveis algumas, louváveis outras, devem ser analisadas dentro de um contexto

maior do que o da transferência da corte, acontecimento fundamental mas não único do processo de emancipação da antiga colônia.

A vinda da colônia de artistas franceses e a instalação de uma escola dedicada ao ensino das artes e ofícios fazem parte deste movimento de adaptação colonial aos imperativos de uma cosmopolização que se mostrava inevitável. Não foi um processo fácil, como bem o sabemos. A polêmica sobre a vinda destes artistas ocupou, por muito tempo, os debates e estudos sobre o assunto. Saber qual a natureza da célebre Missão Artística Francesa, liderada por Joachim Le Breton e composta de artistas e mestres de ofícios franceses, tornou-se uma das maiores obsessões dos estudiosos do tema.

Uma primeira hipótese, defendida por aqueles que vêem neste momento o início efetivo do desenvolvimento artístico do país, é a de que estes artistas e mestres foram convidados por D. João VI, através de seus representantes em Portugal e na França, para vir ao Brasil e aqui organizar uma instituição de ensino artístico nos moldes da *Académie Royale* de Paris. Os artistas selecionados encontravam-se, segundo os partidários desta versão, entre os mais destacados membros da academia francesa, trazendo na bagagem diversas premiações obtidas nos concursos promovidos pela *Académie*. O fato de terem obtido premiação em concursos significava, evidentemente, um ponto a seu favor. Dentro da estrutura acadêmica, os concursos tinham a tripla função de reconhecer

os artistas mais talentosos, colocá-los em maior evidência diante da sociedade e confirmar tendências muitas vezes já definidas dentro da instituição.⁴ Depoimentos de viajantes estrangeiros e de pessoas ligadas aos artistas membros da Missão corroboram a idéia de que eles haviam sido convidados pelo governo português. Em geral, esta foi a versão mais divulgada e repetida pelos autores que, de uma forma ou de outra, tiveram que abordar o assunto. Quatremère de Quincy, figura chave dentro do cenário acadêmico francês entre os séculos XVIII e XIX, afirmava que o novo governo do Brasil ali desejava introduzir o gosto de uma nova cultura, a das artes da imitação, e oferecia aos artistas parisienses o duplo chamariz da fortuna e das honrarias.⁵

Um dos argumentos empregados em defesa desta opinião é a afirmação de que alguns dos integrantes da Missão teriam recusado uma proposta para trabalhar na Rússia, tendo "preferido" partir para o Brasil. Desta forma, a vinda da Missão teria sido um empreendimento oficial, ficando o governo responsável pela acomodação e sustento de seus integrantes e, obviamente, pela liberação de recursos para a consolidação do projeto a ser desenvolvido.

Uma segunda opinião formada a respeito da natureza da Missão Artística Francesa é a de que se tratava, na realidade, de uma empresa oferecida ao Monarca pelos artistas

4. BRUNHEC, 1983; FONTAINE, 1914.

5. PEDROSA, 1955, p.20.

franceses, através da figura de seu líder, Le Breton. Entre os argumentos apresentados pelos defensores desta versão está a evidência de que os membros da Missão eram, em sua maioria, bonapartistas banidos de seu país depois da queda de Napoleão e da Restauração dos Bourbon, e de que não se tratava, de fato, de artistas de "primeira linha", isto é, tão consagrados como queriam fazer crer os partidários de uma Missão convidada. Além disto, por que teria o Monarca português buscado na França, responsável pela vergonhosa fuga da Família Real e de toda a corte portuguesa para uma distante e selvagem colônia, os elementos fundadores do ensino oficial das artes no país? Como se explicam, se de fato tratava-se de uma iniciativa oficial, as intermináveis delongas no reconhecimento legal da instituição e na liberação de recursos financeiros imprescindíveis ao início da tarefa para a qual foram chamados?

Os argumentos apresentados por uma e outra versão merecem algumas observações. Sobre o convite para trabalhar na Rússia, declinado em nome de uma maior "identificação" com a proposta lusa, é bastante esclarecedor o depoimento de Pierre Fontaine, membro da Academia francesa:

...invitation, sans consequence, que le Grand Maréchal et quelques officiers de la Maison de l'Empereur nous avaient fait de les suivre en Russie. [...] . Un assez grand nombre d'artistes distingués nous avaient chargé d'offrir leurs services à l'Empereur, j'en avais parlé au Grand Maréchal; mais d'après la réponse froide et insignifiante de ce prince j'ai cru devoir les engager à quitter le projet d'aller au loin sans autres titres que ceux d'aventuriers, et je leur ai conseillé de ne pas s'exposer au mépris...
[...]

Déjà plusieurs familles effrayées de l'avenir ont pris le parti de s'expatrier. Quelques artistes distingués voulant aussi quitter la France m'avaient chargé pendant le séjour de l'empereur de Russie à Paris de lui présenter leurs offres de service, et la

demande de le suivre dans ses états. N'ayant pu, comme je l'ai déjà dit, parvenir à me trouver seul avec ce souverain, j'avais parlé à différents officiers de sa cour, au prince de Wolkonsky. Mais les réponses froides et même humiliantes qui m'ont été faites lorsque j'ai vanté les talents des hommes qui demandaient à passer en Russie m'ont déterminé à détourner mes confrères du projet qu'ils avaient d'aller porter des lumières chez un peuple barbare encore il y a cent ans et qui après trois années de chances heureuses se croit au-dessus des autres. Ces artistes vont aller chercher fortune au Brésil, un ambassadeur du prince régent à Paris profitant de ce que la Russie refuse les a engagés. Déjà la petite colonie se prépare à faire voile pour le nouveau monde, puisse-t-elle y trouver la paix et le bonheur qui depuis longtemps ne se rencontrent plus dans celui-ci.⁴

Este depoimento, apesar de alimentar o caráter oficial da Missão, afasta um dos vários aspectos da versão romanceada e idealizadora que se formou a respeito da vinda dos artistas franceses para o Brasil, qual seja, o de que estes teriam "preferido" o convite português à solicitação russa. Pelas palavras de Fontaine, podemos bem verificar a necessidade destes artistas de saírem da França, oferecendo-se para trabalhar em terras distantes, e a verdadeira razão da desistência do empreendimento russo.

A opção de Portugal indo buscar na França os responsáveis pela implantação do ensino das artes no Brasil justifica-se, antes de tudo, porque na época das prováveis negociações para a vinda dos artistas, a paz entre as duas nações já havia sido restaurada. Em segundo lugar, tratava-se de uma questão de falta de potencial interno para o empreendimento, aliada ao reconhecimento da França como destacado pólo cultural e artístico da Europa no início do século XIX. Por sua vez, os problemas relativos à falta de

recursos financeiros, seja para o transporte e acomodação dos integrantes de colônia e seus familiares, seja para o início efetivo de suas atividades no país, não foram privilégio apenas da academia brasileira. A dificuldade de obtenção de verbas, assim como a demora e confusão na elaboração dos dispositivos legais referentes ao seu reconhecimento e organização afetaram o nascimento da maioria das academias em todo o mundo.⁷

Ataques e defesas à parte, o que parece curioso em toda esta polêmica é o fato de que, ao redor de cada uma das versões constituiu-se um grupo que apresenta posturas essencialmente diferentes no que se refere ao papel da Missão Artística Francesa e do ensino por ela ministrado. Defender ou atacar o seu caráter oficial é, também, com algumas exceções, defender ou atacar a importância da aplicação de princípios artísticos franceses no contexto brasileiro. Assim, os defensores da colônia convidada são, na grande maioria, partidários da opinião de que a arte no Brasil carecia, até então, de elementos realmente formativos, de exemplos que pudessem impulsionar a capacidade criativa do povo brasileiro e, desta forma, elevar o padrão sócio-cultural do país. A partir deste enfoque, tudo o que havia sido feito neste campo no Brasil não teria passado de experiências limitadas e pessoais, sem que os verdadeiros valores da arte

7. Sobre estas questões, ver bibliografia citada na nota 1 deste capítulo.

tivessem sido alcançados. A ação dos franceses teria trazido, então, um desenvolvimento substancial e ordenado da atividade artística, conforme os moldes da instituição congênera mais reconhecida da época: a *Académie Royale* de Paris. Assim, para citar apenas alguns dos tradicionais estudiosos do assunto, Morales de los Rios F⁹ enumera, entre os benefícios da ação francesa no campo das artes, a substituição do ensino empírico e auto-didata por uma orientação pedagógica, a consolidação dos ideais neoclássicos em arquitetura, a utilização de novas técnicas e procedimentos em pintura, o emprego de regras acadêmicas em escultura (equilíbrio, boa anatomia, verossimilhança, perfeição de detalhes) e a implantação da gravura de medalhas. Afonso Taunay, por sua vez, lamenta o estado de consciência artística e intelectual da Corte:

Compreende-se bem que, em tal meio não pudesse medrar a Arte, numa cidade como que dos antípodas do mundo civilizado, separada da Europa por meses de navegação, estabelecida numa região semi-deserta e contando, entre a sua população escassa de 80 mil almas, dezenas de milhares de africanos. É, além de tudo: o resto, a parte branca, jazia em geral na ignorância e no desprezo às artes.⁸

Com relação às experiências anteriores, mais especificamente sobre os trabalhos da Escola Fluminense, Taunay atribui apenas um valor histórico e, não, intrínseco. Desta forma, a atividade artística no país só foi efetivamente iniciada com a vinda e instalação da Missão Artística Francesa.

8. TAUNAY, 1983.

Parecer também favorável à ação francesa é o de Mário Barata. Segundo ele, a Missão contribuiu para interromper uma arte arcaizante, paralisada, espelho do imobilismo do sistema luso-colonial. Ao contrário de Taunay, no entanto, esclarece que a Academia criada pelos franceses não foi a primeira iniciativa de ensino artístico no país. Aulas de desenho já vinham sendo ministradas no Rio de Janeiro desde o século XVII e a **Aula Pública de Desenho e Figura**, criada em 20 de novembro de 1800 e entregue ao fluminense Manuel Dias de Oliveira, constituía-se como a primeira iniciativa oficial de ensino das belas artes. Sobre a origem da Missão Francesa, acredita que a iniciativa da empresa coube, de fato, a Le Breton. No entanto, os contatos mantidos com membros do governo português em Paris comprovam que a facção luso-brasileira tinha interesses na vinda dos artistas e, por isso, acabou por viabilizá-la.*

Sem entrar no mérito da natureza oficial ou não da Missão Artística Francesa, Alexandre Eulálio¹⁰ reconhece na sua vinda uma das medidas tomadas em prol do desenvolvimento artístico do país. Esta iniciativa, assim como a criação da Aula Pública de Desenho e Pintura, em 1800, demonstravam a preocupação da administração portuguesa com o florescer cultural da colônia, ainda que controlada por um certo cauteloso

9. BARATA, 1966.

10. CUNHA, 1984.

espírito de inovação.¹¹

Para aqueles que vêem a Missão Artística como um oferecimento unilateral dos mestres franceses, os elementos e princípios por eles introduzidos foram extremamente negativos e castradores das iniciativas nacionais. Assim, a partir de 1816, com a chegada da colônia francesa, e de 1826, com o início efetivo das atividades na Academia, os talentos artísticos locais teriam sofrido a desleal concorrência dos estrangeiros, além de serem obrigados a se submeter às novas regras no mundo das artes e ofícios. Este "corpo estranho" seria, portanto, o responsável pela ruptura do processo de evolução natural da arte brasileira. É exatamente este o termo empregado por José Roberto Teixeira Leite e Carlos Lemos para designar a Missão Artística Francesa: "...corpo estranho introduzido no cerne da arte brasileira."¹² Segundo estes autores, as vantagens atribuídas à Missão - movimentar o ambiente artístico brasileiro, decadente e estagnado; substituir o empirismo típico da arte brasileira por uma postura metodológica e pedagógica, entre outras - não encontram respaldo na realidade da época. Para eles, no momento da chegada dos franceses, as artes e a arquitetura brasileiras não estavam estagnadas. Por outro lado, a postura pedagógica imposta pela Missão afastou a espontaneidade dos artistas nacionais.

11. CUNHA, 1984, p.117.

12. LEITE & Lemos, 1979.

Quirino Campofiorito é ainda mais enfático quando condena a ação francesa no campo das artes brasileiras no século XIX. Não só destaca que o país necessitava principalmente de artífices e não de artistas, como identifica alguns aspectos negativos da introdução do ensino artístico pelos mestres estrangeiros: submissão a postulados acadêmicos já reprimidos na própria Europa, academismo retrógrado, capricho de mestres franceses, curiosidade artística alheia à temática brasileira, etc.

Em meio a tantos julgamentos, assistiu-se à definição de uma outra linha de pensamento que relativiza as afirmações feitas até então, atribuindo ao episódio da Missão Francesa uma terceira natureza: a de uma empresa que contou com a cumplicidade das duas partes interessadas. O depoimento de Mário Pedrosa ilustra com clareza esta posição conciliatória:

Esses artistas não chegaram aqui convidados formalmente pelo Governo de Sua Magestade. Vieram por conta própria, precipitados pelos acontecimentos políticos que os envolveram, com a complacência neutral da embaixada de Paris. Não eram intrusos, entretanto. Havia no ar a idéia de constituir por aqui uma colônia de personalidades eminentes, artistas, engenheiros, etc, para ajudar no desenvolvimento industrial e cultural do novo país. O Governo foi avisado da vinda deles.¹³

Esta interpretação remete para um outro aspecto fundamental dentro do quadro da fundação de uma academia de artes no Brasil: o papel da Monarquia lusitana no que se refere a um projeto de desenvolvimento para o país. As medidas tomadas pelo Monarca português desde que aqui chegou

13. PEDROSA, 1955, p.50. Neste trabalho, o autor faz um importante levantamento das teses sobre a natureza da Missão Artística Francesa.

constituíram um conjunto de medidas necessárias ao equilíbrio da própria metrópole e que foram, pouco a pouco, definindo novas estruturas para a colônia. Todavia, o caráter mais ou menos aleatório das disposições tomadas pelo Monarca desde a sua chegada em 1808 não permitiu que se realizasse efetiva e solidamente o desenvolvimento industrial e cultural do país. A iniciativa da criação de uma escola de artes e ofícios, seja qual for a natureza de sua origem, coloca em evidência o contraste entre as idéias e experiências dos artistas encarregados da sua organização e o contexto histórico do Brasil naquela época, submetido às orientações de uma monarquia fragilizada politicamente pela sua situação no panorama internacional, que se esforçava para estabelecer na nova sede as condições mínimas necessárias para a sua acomodação. A criação da **Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios**, primeiro dos vários nomes recebidos pela instituição, em 12 de agosto de 1816, deve ser entendida como uma das tentativas da monarquia lusitana de se instalar adequadamente na colônia. Fica evidente, portanto, que não se tratou apenas de uma medida deliberada do Governo para elevar o nível sócio-cultural do país e, sim, como bem sintetiza Jordão de Oliveira:

Foi, assim, mais para atender a um imperativo condicionado aos hábitos da Corte, do que propriamente para imediata beneficiação da sede eventual do reinado, que D. João VI, por inspiração de um homem refinado, seu ministro, D. Antônio de Araújo, depois Conde da Barca, mandou vir a missão dos artistas franceses que, em 1816, deveriam lançar os fundamentos do ensino artístico entre nós.¹⁴

Se intenções políticas, e não propriamente culturais, propiciaram a vinda dos artistas franceses e a iniciativa de fundação da Academia, o sucesso de seu estabelecimento dependeria, por sua vez, do amadurecimento de uma proposta política para o país. Desta forma, seria necessário esperar pela solução, ainda que paliativa, de alguns problemas enfrentados pela Colônia recém transformada em Reino Unido. Seria mesmo ingênuo pensar que, diante de tantos atropelos políticos, a Monarquia lusitana tivesse condições de envidar os esforços necessários à criação e organização de uma academia destinada ao ensino das artes. Neste sentido é que se pode pensar no ato de fundação da **Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios** enquanto estratégia de auto-convencimento da Monarquia no que se refere à execução de um projeto de desenvolvimento cultural, sem, no entanto, demonstrar um empenho real na organização e funcionamento desta Escola.

Todas estas considerações tornam-se ainda mais evidentes quando se tem em vista outros exemplos de empreendimentos semelhantes. Na maioria destes casos, a criação de uma academia de belas-arts deu-se em um contexto cujo nível

14. OLIVEIRA, 1962, p.22.

sociocultural permitia reconhecer a importância de tal empreendimento, apesar das condições políticas e materiais adversas que estas instituições porventura viessem a enfrentar. Em nosso país, não havendo uma trajetória anterior que a justificasse, a academia brasileira parecia nascer do nada, instalando-se como um alienígena dentro de uma sociedade que demonstrou uma certa estranheza e dificuldade para compreendê-la. A maioria das academias européias tinha como objetivo influir, de uma forma ou de outra, nas condições de vida e trabalho dos artistas. O termo **academia** aplicou-se, ao longo da história, a vários tipos de associações: agremiações cujo objetivo era o debate de temas artísticos, instituições de defesa dos direitos dos artistas e de suas condições de vida, núcleos de educação artística, entre outros. Em todas elas, porém, identificamos uma relação com a tradição de cada local no campo das artes. Assim, sempre será possível contextualizá-las e compreender sua razão de ser. Ora, no Brasil os acontecimentos não parecem ter sido tão claros. A começar pela problemática vinda e instalação da Missão Artística Francesa, passando pela indisposição de muitos portugueses com relação aos artistas recém chegados, o que parecia ser mais questionável era, justamente, o objetivo da academia: organizar e ministrar o ensino das belas artes. As principais críticas colocam em questão o valor do ensino artístico em um país que mal possuía os fundamentos básicos de sua organização

sócio-econômica; assim, ao invés de se preocupar com a formação técnico-profissional da população, estaria o Governo despendendo esforços e verbas para introduzir no país um ensino sem utilidade imediata. Em 1833, alguns anos depois de iniciadas as atividades da Academia, o Ministro dos Negócios do Império, Nicolau Vergueiro, observava em seu relatório referente ao ano de 1832 que a Academia das Bellas Artes he hum Estabelecimento, que não pode apresentar grande prosperidade em hum paiz, onde estão es tamanho atrazo as que são mais necessarias à vida...¹⁵ Muito antes de Vergueiro, Spix e Martius, viajantes bávaros que percorreram as províncias brasileiras entre 1817 e 1820, afirmavam que a ordem de prioridades deveria privilegiar as artes mecânicas e o comércio, deixando para depois o despertar do gosto pelas artes. Não pouparam elogios à benéfica ação do Governo lusitano para o desenvolvimento da colônia, enfatizando, porém, que no que tange à cultura e às artes, a sociedade brasileira não alcançara ainda o estágio de evolução necessário para o seu total aproveitamento.

Ao passo que a Europa considerava a fundação de tal estabelecimento concludente prova, como parecia, do rápido desenvolvimento do novo Estado, nota-se, todavia, com observação mais rigorosa, que atualmente tal fundação não corresponde, de modo algum, às necessidades do povo, e, portanto, não pode ainda ser aqui desenvolvida.

Diversos artistas franceses, pintores de história e paisagistas, escultores, gravadores e construtores, tendo à sua frente Lebreton, ex-secretário da Academia de Artes de Paris, que pouco depois de nossa chegada morreu em sua propriedade perto do Rio de Janeiro, foram chamados da França para despertar e animar, com as suas obras e lições, o senso artístico dos brasileiros, com o que contava firmemente Araújo; não se tardou, porém, a reconhecer que aqui só se poderia estabelecer as belas-arts, quando as artes mecânicas, que satisfazem às primeiras necessidades, houvessem feito o preparo

15. VERGUEIRO, 1832.

para aqueles, e que num povo, só depois de fundada e firmada a sua vida externa de comércio, é que pode despertar o gosto para as artes e a cultura artística.

Também a necessária consequência do grau atual de civilização do Brasil é que o habitante deste país tropical, todo cercado das fantásticas, pinturescas e poéticas belezas naturais, sente-se mais perto do gozo espontaneamente oferecido por estes tão ditosos céus, do que da arte que só se atinge com esforço. Essa razão caracteriza a direção que tomam as tentativas artísticas e científicas, em toda a América, e deve ter mostrado ao Regente que aqui se devia primeiro cuidar da fundação dos alicerces do Estado antes mesmo de pensar em seu embelezamento pelas artes.¹⁶

A julgar por estes e outros depoimentos similares chega-se à conclusão de que o país não estava preparado para absorver e alimentar uma instituição destinada ao progresso das belas artes na forma como havia sido idealizada pelos membros da Missão, eles mesmos sub-utilizados pelo Governo que os financiava.

O pensamento que presidira o seu [da Missão Artística Francesa] estabelecimento, não se baseando de antemão em nenhum plano sólido, o governo obteve talvez menos vantagens com a chegada dos artistas, do que os particulares que souberam compreendê-los e nos quais desenvolveram eles, pelo menos, algum gosto pelas artes.¹⁷

A preocupação com a formação de técnicos e, portanto, com o ensino das artes mecânicas não estava, todavia, afastada do projeto da instituição a ser organizada pelos franceses. A própria composição da colônia, que incluía não apenas mestres das belas artes como também profissionais de ofícios industriais, parece ser uma evidência disto. O próprio Le Breton, em documento de 1816 encaminhado ao Conde da Barca e que continha um plano para a organização de uma dupla escola de artes e ofícios no Brasil, defende a importância de se estruturar, juntamente com o ensino das

16. SPIX & Martius, 1976, p.49-50.

17. DENIS, 1980, p.116.

belas artes, a instrução dos chamados ofícios. E bastante esclarecedora a seguinte passagem:

Não preciso observar a Vossa Excelência que o resultado do meu plano, executado em todas as suas partes, é uma resposta que me parece peremptória às objeções dos que pretendem que o Brasil não está maduro para as belas artes; pois enquanto estas criarem raízes, as artes e ofícios e a indústria darão seus ramos e frutos por influência das próprias belas artes.¹⁸

Ainda que o plano de uma dupla escola de artes e ofícios não tenha sido implantado integralmente, o primeiro nome dado à instituição a cargo dos franceses foi, justamente, **Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios**. Citada no decreto de 12 de agosto de 1816, traduzia a intenção de dar àqueles que a frequentassem uma formação mais ampla do que a de uma academia dedicada apenas às belas artes. Os percalços foram inumeráveis e, ao final, constatamos que os mestres de ofícios jamais chegaram a lecionar na Academia, dedicando-se a serviços particulares gerais. Alguns casos, como o do professor de Mecânica François Ovide, ficaram famosos dentro da história da Academia: a disciplina nunca chegou a ser ministrada e, no entanto, o responsável por ela continuou recebendo seus vencimentos normalmente. Em ofício de 5 de janeiro de 1833, o diretor da Academia, Henrique José da Silva, protestava contra a inconveniência do pedido de Ovide para que seus vencimentos fossem mantidos, sem jamais ter exercido a função para a qual fora escolhido por Le Breton. O diretor historia o problema e conclui, ademais, que a aula de

18. LE BRETON apud Barata, 1959, p.307.

Mecânica não deveria estar anexa à Academia das Belas-Artes, ...pois nesta, os estudos servem para formar Artistas, que se destinão as Artes liberaes, e aquella só pertence aos Artifices de mecanismos...¹⁹

O problema da desorganização da folha de pagamentos da Academia e do aproveitamento dos membros da Missão Francesa não se limitou ao caso de Ovide. Um outro caso pode ser citado, ainda um pouco mais complexo: trata-se da remuneração do secretário da Academia, Pierre Dillon. Dillon, assim como Ovide, havia sido nomeado para o cargo que, em realidade, não chegou a exercer. Já no decreto de novembro de 1820, que reorganizava a instituição - sem que ela, na realidade, tivesse sequer começado a funcionar... -, o seu nome era substituído pelo de Luiz Raphael Soyé, português, que passaria a receber 480\$00 pelo exercício da função. Conforme documento de Soyé ao diretor Henrique José da Silva, datado de 1827, por ...descuido de se não ter mandado ordenar ao Thesouro para o riscar da folha...²⁰, Dillon continuou a receber, por sete anos, os vencimentos de 800\$00 anuais que lhe foram devidos enquanto figurou como Secretário, ainda que jamais tivesse exercido esta função, seja por "desconhecimento" ou "descaso" pelas coisas da arte, como foi dito a seu respeito. O diretor, então, solicitava à Sua Magestade Imperial orientação para que fossem tomadas as

19. SILVA, 1833. Com esta conclusão, o diretor apresentava uma outra postura com relação ao ensino das artes mecânicas, contrária ao projeto francês de responsabilizar a Academia pelo ensino dos diversos officios necessários ao desenvolvimento industrial do país.

20. Ibid.

providências necessárias.

Estes exemplos fazem-nos entrar, aqui, em uma outra esfera de atuação do governo junto à Academia. Passado o conturbado período de recepção e instalação da colônia de artistas e artifices franceses, episódio no qual o governo de D.João teve que tomar parte ativa, a sua atuação junto à Academia fundada haveria de manter-se, de uma forma ou de outra. Assim, estabeleceu-se entre Academia e governo uma intrínseca relação que, de resto, era comum na maioria das academias já constituídas em outros países. A diferença destas, porém, a Academia brasileira não foi idealizada por artistas nacionais e tão pouco contou com um contexto favorável ao seu desenvolvimento. Uma vez que adquiriu caráter público através do decreto que a instituiu e estabeleceu os vencimentos a serem pagos a seus membros, a Academia ficou à mercê dos reveses de um sistema político bastante instável. O contato dos monarcas com a instituição acadêmica evoluiu desde a aprovação oficial das despesas e liberação de verbas para as suas atividades até o oferecimento particular de bolsas a alunos que as solicitassem - mesadas e pensões que saíam das finanças pessoais do Monarca, do "imperial bolsinho", prática instituída por D.Pedro II. Esta ligação acabou por impor, definitivamente, um aspecto político às questões artísticas, canalizadas para a Academia Imperial desde a sua fundação. Apesar disso, a Academia teve, ao longo de toda a sua

trajetória, um papel fundamental para os destinos artísticos do país, seja qual for a avaliação que dela se faça.

No seu aspecto didático-cultural, a história da Academia Imperial das Belas Artes deve ser analisada não só a partir de suas características específicas, mas de sua inserção no mundo das academias. Deve, no fundo, ser vista como mais um episódio da história deste tipo de instituição. Como a maioria das academias européias, a instituição carioca foi se estruturando lentamente; malgrado todos os decretos a ela relacionados desde 1816, só começou efetivamente a funcionar dez anos depois, em 1826, na sede projetada pelo professor arquiteto da Missão, Grandjean de Montigny. Até então, os mestres franceses nomeados dedicaram-se à iniciativa privada, executando trabalhos para particulares e também para o Governo. São notórios os trabalhos de decoração da cidade do Rio de Janeiro realizados por Debret e Grandjean de Montigny para o evento da proclamação do Brasil como Reino Unido ao de Portugal e Algarves, para os festejos da chegada de Dna. Maria Leopoldina, bem como os de seu casamento com o Príncipe Dom Pedro de Alcântara, em outubro de 1818. Em geral, todos eles procuraram em atividades alternativas ao até então teórico cargo na Academia fontes complementares de sobrevivência e ocupação.

Mais um dado que coloca a Academia do Rio de Janeiro em linha direta com instituições similares é o fato de nela estarem associadas, cada vez mais, arte e indústria. Esta

aproximação determinou a introdução de mudanças curriculares em algumas academias na Europa, além de marcar sensivelmente a orientação do ensino artístico.²¹ No Brasil, esta relação entre arte e indústria foi fundamental para a concepção e as posteriores reformas da Academia do Rio de Janeiro. Desde o primeiro projeto elaborado por Le Breton até o plano de reformas de 1855, sob a responsabilidade de Manuel de Araújo Porto-alegre, pode-se perceber em que medida o ensino da arte no Brasil esteve vinculado a uma proposta de desenvolvimento econômico.

Internamente, a vida na Academia carioca está marcada por uma série de desavenças: entre a colônia francesa e os portugueses e entre os membros da colônia entre si. Entre estes, tomou bastante vulto a indisposição dos artistas com relação ao organizador da Missão, Joachim Le Breton. Membro do *Institut de France* desde a sua fundação em 1795, ocupava Le Breton um lugar na classe de Ciências Morais e Políticas. Em 1797 foi nomeado diretor da seção de Belas-Artes do Ministério do Interior, colaborando com Vivant Denon, diretor do Museu do Louvre, na defesa da posse das obras de arte confiscadas pelos exércitos de Napoleão nas campanhas realizadas no continente.²² Em 1803, quando da remodelação do *Institut* por Napoleão, Le Breton foi eleito Secretário

21. PEVSNER, 1982.

22. SANDT, 1989, p.18. Sobre o difícil temperamento de Le Breton, ver também BARATA, 1960; PEIXOTO, 1967, e PEDROSA, 1955.

perpétuo da classe de Belas-Artes, cargo do qual foi levado a demitir-se quando, em outubro de 1815, já sob a Restauração, criticou em discurso no *Institut* a destruição de monumentos gregos pelos ingleses. Este discurso marcou o fim da participação de Le Breton na discussão sobre a devolução dos "troféus" das vitórias napoleônicas, objetos artísticos agora requisitados pelos países aliados vitoriosos.²³ Até este momento, portanto, não estava definitivamente claro que Le Breton faria parte da missão de artistas franceses que se preparava para emigrar para o Brasil. Como se sabe, ao que tudo indica, a vinda da Missão Francesa foi resultado da conjugação de dois movimentos: a idéia do Conde da Barca de constituir no Brasil uma instituição dedicada ao culto e propagação das belas-artes e o oferecimento, encaminhado pelo então Secretário perpétuo, de um grupo de artistas reconhecidos que desejava instalar-se no Brasil. A intenção do Conde da Barca foi comunicada ao Marquês de Marialva, embaixador de Portugal em Paris, que logo consultou Alexandre Humboldt, conhecedor profundo do contexto artístico francês. Em agosto de 1815 recebia o Marquês de Aguiar, Ministro e Secretário dos Negócios do Reino, um ofício do Cavaleiro Brito, encarregado de negócios de Portugal em Paris, informando sobre a situação dos bonapartistas depois da queda

23. A prática napoleônica, desenvolvida em suas campanhas, de levar para a França objetos artísticos e utensílios em geral pertencentes aos países vencidos foi objeto de inúmeras críticas. Este assunto será abordado com maior profundidade no capítulo sobre a Academia francesa.

definitiva do Corso e comunicando que o Secretário perpétuo da Quarta Classe do Instituto de França havia apresentado a intenção de um grupo de artistas que, por razões pessoais e políticas, desejavam partir para o Brasil e solicitavam o auxílio do governo lusitano. Le Breton aparecia, portanto, apenas como porta-voz dos artistas, sem que se apresentasse também disposto a deixar a França e, muito menos, a fundar uma academia de artes no outro lado do Atlântico. Fazia-o, certamente, movido pela notícia recebida de Humboldt sobre os planos do Conde da Barca. Depois do acontecido na sessão do *Institut*, porém, Le Breton passa a incluir-se na lista dos que tencionavam partir a fim de fundar uma escola de artes no Rio de Janeiro. Há que se destacar ainda que, mesmo para os artistas que não estavam comprometidos politicamente com o regime napoleônico, a situação artística na França neste período mostrava-se bastante precária. Com as conturbações provocadas pela Revolução ficou muito difícil para os artistas de qualquer especialidade encontrar mercados para seus trabalhos.

A colônia francesa chega ao Brasil²⁴ e o nome de Le Breton surge como a indicação mais natural para a direção do estabelecimento a ser organizado. Esta indicação, porém, apesar de contar com a aprovação do Conde da Barca, não foi muito bem aceita pelos outros membros da Missão: a escolha

24. Sobre o perfil dos integrantes da Missão, ver o célebre trabalho de TAUNAY, 1983.

mais acertada talvez fosse a nomeação de Nicolas Antoine Taunay, artista consagrado e reconhecido. Politicamente incorreto aos olhos de seus compatriotas missionários, Le Breton era, além de tudo, uma figura de difícil relacionamento. Desde a publicação da relação que acompanhou o decreto de agosto de 1816 e que trazia os nomes das pessoas que passaram a receber pensões anuais do governo luso-brasileiro, a oposição fez-se sentir: enquanto diretor, receberia Le Breton o dobro do valor das pensões atribuídas aos artistas; além disso, a imposição, feita por ele, do nome de Pierre Dillon como secretário e com vencimentos equiparados aos dos professores logo foi motivo de crítica, já que, segundo estes, Dillon não era artista e, muito menos, de qualidade.

Na verdade, Le Breton não chegou a exercer a função para a qual havia sido nomeado e pela qual recebia 1:600\$000 anuais. Obstáculos de várias ordens retardaram a criação definitiva do estabelecimento até 1826 e Le Breton faleceu em 1819, já afastado das atividades ligadas à organização da Academia brasileira. Antes disso, porém, em 12 de junho de 1816, encaminhou um documento ao Conde da Barca contendo o citado plano para a criação de uma dupla escola de artes e ofícios no Rio de Janeiro. Neste documento, Le Breton tratava de justificar a importância de associar o ensino artístico ao de ofícios industriais e expunha as diretrizes a serem dadas à nova instituição, segundo uma inspiração absolutamente

nítida que era a *Académie* de Paris.²⁵ Seguindo a tradição acadêmica francesa, propunha um sistema de ensino centralizado, onde as diversas artes possuem um lugar determinado e onde as relações entre elas também estão previstas e controladas; a base do ensino de todas elas seria, inevitavelmente, o desenho, fundamental tanto para as artes quanto para os ofícios²⁶; a hierarquia de gêneros também deveria ser respeitada, partindo-se sempre de seu tronco que é a pintura de história; os professores deveriam enfatizar o aprendizado a partir das cópias *d'après* moldagens do antigo e de modelo vivo, garantindo, assim, uma organização racional do ensino; a academia deveria providenciar, portanto, objetos que servissem como modelos para os trabalhos acadêmicos: cópias em gesso de obras antigas, pinturas e modelos clássicos para serem usados tanto por alunos quanto por professores; segundo Le Breton, só tendo acesso a estes modelos é que o "jovem pintor" poderia, após a aprendizagem, dar ao seu talento um caráter, uma fisionomia. O autor do Plano alertava, igualmente, para alguns perigos que poderiam prejudicar a vida da Academia,

25. LE BRETON apud Barata, 1959. A relação entre o plano de Le Breton e as práticas adotadas na Academia francesa é evidente. Para compreender melhor esta filiação, ver capítulo sobre a *Académie*.

26. O reconhecimento do valor autônomo do desenho recebeu um forte impulso com a criação das academias de arte a partir do século XV. A valorização da capacidade expressiva do desenho, tradução primeira da *Idea* do artista, tornava-o a base por excelência do ensino acadêmico. Aos poucos, a noção do desenho como etapa preparatória para a elaboração de uma pintura foi sendo substituída pelo conceito de desenho como arte independente. A ele atribuiu-se, inclusive, a paternidade de todas as artes (Vasari), idéia que seria cultivada por todas as academias de arte ao longo de vários séculos.

tais como professores demasiado idosos - Os sentidos são necessários para inspirar e bem dirigir os alunos das belas artes: a apatia e o gélido da velhice são incompatíveis com as artes da imaginação.²⁷ - e alunos admitidos sem instrução básica e com fraco começo de desenho, para quem Le Breton sugeria um aproveitamento mais adequado na escola de ofícios. Ao mesmo tempo, dava algumas sugestões voltadas para o reconhecimento público da instituição e para a viabilização de suas atividades. Assim, sugeria que fossem dados aos artistas trabalhos a serem feitos para o Rei ou para a cidade, que se destinassem espaços (na Academia ou com "hóspedes de honra") para a exposição de obras integrantes das exposições públicas e que, a exemplo da Academia de Londres, se realizassem exposições anuais com os trabalhos dos acadêmicos, revertendo a renda obtida com os ingressos para o sustento da própria escola.

Durante os anos que se seguem à chegada da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro, apesar de não estar ainda organizada a Academia que vieram aqui fundar os mestres franceses, algumas providências iam sendo tomadas e os artistas trataram de dar início às suas atividades. A Grandjean de Montigny, arquiteto, foi atribuída a tarefa de elaborar um projeto para o edifício da futura Academia de Belas Artes. Aprovado o projeto, as obras foram iniciadas e o prédio ia sendo construído vagarosamente até que, com a morte

27. LE BRETON apud Barata, 1959, p.292.

do maior incentivador da Missão, o Conde da Barca, em junho de 1817, foram interrompidas. A partir daí, o ritmo dos trabalhos foi ainda mais lento e, apenas em 1824, o Imperador ordenou que fossem concluídas em curto prazo as obras do mencionado edifício. Informa-nos Morales de los Rios Filho que a conclusão dos trabalhos não foi entregue a Montigny, mas a um arquiteto português, Pedro Alexandre Cavroé. Daí podemos concluir, portanto, que a situação dos franceses era cada vez mais dificultada pela reação dos "nacionais".²⁸

A situação piorara bastante desde que, para substituir Le Breton, o pintor português Henrique José da Silva fôra escolhido como "encarregado das aulas" na Academia. O episódio de sua nomeação está associado à elaboração do segundo decreto referente à instituição, de 23 de novembro de 1820. Na realidade, um mês antes outro decreto havia sido publicado, a 12 de outubro, estabelecendo no Rio de Janeiro a **Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil**. Através dele, Sua Majestade atendia à necessidade de viabilizar o ensino das artes "...indispensáveis à civilização dos povos, e instrução pública de meus vassallos, além do aumento e perfeição que podem dar aos objetos de indústria, física e história natural²⁹"; para ministrar as aulas, encarregava não apenas os artistas estrangeiros que já recebem pensões à custa de minha Real Fazenda, mas todos aqueles dos meus fiéis vassallos que se distinguirem no exercício e perfeição das referidas artes, e as

28. MORALES DE LOS RIOS FQ, 1942.

29. Este decreto foi reproduzido por MORALES DE LOS RIOS FQ, 1942, p.65.

mais pessoas que forem necessárias para o ensino, progresso e adiantamento dos alunos da mencionada Academia.³⁰ Os novos Estatutos, mencionados no decreto, não chegaram a ser organizados e o próprio decreto não chegou a sair do papel... O de novembro, porém, apresentado como que uma continuação do documento publicado em 1816, ordenava que fossem iniciadas, sob o nome de **Academia das Artes**, algumas das aulas nele previstas. Acompanhava o decreto uma "Relação das Pessoas Empregadas na Academia e Escola Real"³¹. A diferença da primeira relação, que apenas citava os nomes e devidas profissões dos pensionistas, o decreto de novembro de 1820 já atribuía aos nomes citados as respectivas funções que passariam a exercer na instituição recém-criada. Assim, além dos franceses (Debret, os irmãos Taunay, Grandjean de Montigny e Ovide), entraram na nova lista Henrique José da Silva, lente de Desenho e encarregado da diretoria das aulas, Luiz Raphael Soyé, secretário da Academia no lugar de Pierre Dillon, e três pensionários de Desenho e Pintura. Passaram a figurar, também, os nomes dos irmãos Marc e Zéphérin Ferrez, agregados à Missão praticamente desde a sua chegada ao Brasil. Nem mesmo este decreto foi capaz de efetivar o início das atividades da Academia: repleto de imprecisões, não se referia ao local onde deveriam ser ministradas as aulas, informação básica para que as determinações nele

30. Ibid.

31. Ibid, pp.66/67.

estabelecidas pudessem ser executadas.

De fato, a polêmica entre portugueses e franceses piorou desde a nomeação de Henrique José da Silva e seus companheiros. Alguns franceses deixaram de constar da relação de pessoas empregadas na Academia, os comentários e provocações aumentaram de ambas as partes, a insatisfação por parte dos missionários franceses aumentou, etc. Se somarmos a esta conjuntura a inoperância do governo na elaboração de medidas definitivas para a regulamentação da Academia, poderemos compreender melhor algumas atitudes tomadas pelos franceses nos anos que se seguem.

Desde a sua chegada ao Brasil, na impossibilidade de empregar-se de imediato na empresa com a qual estavam comprometidos os membros da Missão Francesa começaram a trabalhar por conta própria, cada um dentro de sua especialidade. Esta solução acabou sendo definitiva para os artesãos, visto que jamais se constituíram as disciplinas destinadas ao seu *métier*. Os artistas, por sua vez, engajaram-se em tarefas particulares e públicas, aguardando que se criassem as condições para o exercício de suas tarefas pedagógicas. Antes que isto ocorresse, porém, alguns deles partiram de regresso à França. É bastante comum ouvirmos que estes artistas teriam partido desgostosos com a situação vivida por eles e seus compatriotas aqui no Brasil, descrentes das atitudes do governo e, sobretudo, incomodados com a oposição dos portugueses. Certamente este sentimento de

desilusão esteve presente entre aqueles que retornaram, ainda que não possamos dizer que tenha sido o único motivo de seu regresso. Dois casos ilustram bem esta questão: Nicolas Taunay e Debret, que partiram respectivamente em 1821 e 1831. Do primeiro diz-se largamente que retornara movido pelas decepções constantes desde que aqui chegara, tendo sido preterido por duas vezes na escolha do diretor da Academia. Em documento de 1824, Taunay reclamava o pagamento de obras realizadas a partir de 1º de dezembro de 1820, já em Paris, porém como membro da Academia brasileira. Trata-se de uma carta encaminhada ao Visconde de Chateaubriand, *Ministre des Affaires Etrangères*, na qual dizia o pintor:

...Car l'Exposant n'est parti du Bresil que sur la foi d'un congé et d'une permission spéciale de Sa Majesté le Roi D. João VI; et depuis son retour à Paris tous ses travaux ont eu l'Empire du Bresil pour objet. Le Panorama de Rio de Janeiro, établi à Paris sur les dessins de son fils en est une preuve assez notable.

L'Équité la plus stricte et la réciprocité d'Égards du Gouvernement Brésilien envers Sa Majesté très-chrétienne militent en faveur de l'Exposant qui a donné gratuitement neuf tableaux de prix et n'a reçu pour toute indemnité de son expatriation et de son établissement au Bresil qu'un traitement temporaire couvrant à peine ses frais de séjour; ce qui l'edt forcé à l'âge de 70 ans de compter sur ses pinceaux pour vivre, si Sa Majesté très-chrétienne ne lui edt continué des pensions et traitements et fait payer l'arriére. Priver un vieillard septuagenaire d'une place qu'il a rempli honorablement jusqu'au moment où le soin de sa santé l'a forcé à s'absenter (avec permission) serait une injustice d'autant plus grande que le gouvernement n'a pas payé des tableaux de prix offerté. ...³²

Por este documento podemos concluir que, apesar de todo o desgosto, Taunay só retornou a Paris porque tinha um compromisso de se manter ligado à instituição brasileira.

Debret, um dos maiores nomes da Missão, voltou para a

32. TAUNAY, N., 1824.

França no momento em que parte do prédio da Academia foi ocupado pela Tipografia Nacional, reduzindo o já exíguo espaço disponível, e quando a abdicação de D. Pedro I fez com que fosse adiada a reforma da escola, encaminhada no ano anterior por Félix Taunay e outros professores. Estes fatores poderiam parecer determinantes para que uma figura como Debret, tão envolvido com os rumos da Academia, abandonasse a empresa e retornasse tranquilamente para a sua pátria. Debret, no entanto, continuou vinculado à instituição brasileira, da qual solicitou pagamento até a década de 1840, pouco antes de sua morte. Este vínculo também pode ser comprovado com base em documentação do próprio Debret, na correspondência com Manuel de Araújo Porto-alegre, seu discípulo.³³

A ocupação da Academia foi se dando de forma desordenada, conforme iam sendo terminadas as obras, até que, em 1826, o governo resolveu marcar para 19 de outubro daquele ano a abertura da Academia das Belas Artes, considerando que já havia espaço suficiente para que não mais se retardasse o início de suas atividades.

33. Esta correspondência encontra-se na Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, com o título de *Correspondência Avulsa - Jean Baptiste Debret a Manuel de Araujo Porto-alegre (1837-1844)*.

1.2 Legislação

12 ago 1816 - Decreto que cria a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios e fixa as pensões anuais devidas aos empregados.

Este decreto traduzia a intenção de organizar o ensino artístico na Colônia a fim de , através dele, promover a modernização do país e adaptá-lo às necessidades impostas pela presença da corte portuguesa. Aproveitando-se da presença de alguns "estrangeiros beneméritos" no país, o Monarca dava o passo inicial para a efetivação da *proposta instrução nacional das belas artes, aplicadas à indústria, melhoramentos e progresso das outras artes e ofícios mecânicos*. Este decreto, porém, não tratava diretamente da criação da Escola, mas da regulamentação das pessoas envolvidas no projeto, seus vencimentos e obrigações contratuais. Segundo o texto legal, a organização do ensino artístico seria objeto de futuras deliberações - *...mesmo enquanto as aulas daqueles conhecimentos, artes e ofícios não formam a parte integrante da dita Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios que eu houver de mandar estabelecer...*, fazendo deste decreto um documento comprobatório da situação dos mestres franceses recém chegados ao Brasil.

12 out 1820 - Decreto que estabelece a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil.

Este decreto, elaborado já depois da morte de Le Breton, foi a primeira iniciativa efetiva para a criação de uma instituição dedicada ao ensino artístico. No que se refere à nomenclatura do estabelecimento, o novo título não incluía o termo "ofícios", demonstrando certamente uma orientação diferente para o projeto. Apesar de seu conteúdo, a citada Academia não chegou a ser criada, e tão pouco foram elaborados os estatutos que deveriam acompanhar o decreto.

23 nov 1820 - Decreto ordenando que, com o nome de Academia das Artes, principiém as aulas de Pintura, Desenho, Escultura e Gravura. Nomeia professores e fixa seus vencimentos.

Este decreto foi seguido de um documento de 25 de novembro indicando a sua efetivação e contendo a relação das pessoas empregadas na "Academia e Escola Real". Repleto de pontos obscuros, este decreto ignorou o documento elaborado no mês anterior, referindo-se, apenas, ao de 1816. Ainda não foi desta vez, porém, que se organizou a tão discutida instituição. O maior mérito deste decreto acabou sendo o de atualizar a situação dos profissionais ligados ao projeto. Depois da morte de Le Breton, a nomeação de Henrique José da Silva como professor de Desenho e *encarregado da diretoria das aulas*, trouxe algumas mudanças bastante significativas do novo equilíbrio de forças entre portugueses e franceses.

Enquanto vários franceses deixavam de fazer parte da *relação de pessoas empregadas na Academia e Escola Real*, três portugueses passaram a integrá-la como *pensionários de desenho e pintura*. Este decreto foi acompanhado pelos primeiros Estatutos da Academia, em vigor a partir de 1826.

17 nov 1824 - Decreto que manda estabelecer a Academia Imperial das Belas Artes no edifício contíguo ao Tesouro Público, onde residia o pintor Jean-Baptiste Debret, determinando igualmente que se procedam às obras necessárias nas quatro salas requisitadas para as diferentes classes de estudos.

Conforme o texto do decreto, a indicação do edifício em questão havia sido feita pelo diretor da Academia, Henrique José da Silva, que encontrava no imóvel as *proporções necessárias para se estabelecer nelle a mesma Academia, cujas aulas tenho resolvido, em proveito dos subditos deste Imperio, mandar abrir com a possível brevidade.*

01 jun 1825 - Portaria que incumbe o diretor da Academia Imperial de Belas Artes da confecção de 16 retratos do Imperador para os palácios dos governos das provincias do Império.

O conteúdo desta portaria demonstra que, antes mesmo do funcionamento concreto das atividades de ensino na Academia, esta já desempenhava funções junto ao governo.

18 set 1826 - Decisão nº 125, do Império, designando o dia 19 de outubro para a abertura oficial da Academia das Belas Artes e ordenando que sejam tomadas as providências necessárias.

30 set 1826 - Decisão nº 135, do Império, que manda executar os Estatutos da Academia das Belas Artes, aprovados pelo decreto de 23 de novembro de 1820.

05 nov 1826 - Decreto que funda a Academia Imperial de Belas Artes, dando início efetivo às suas atividades.

16 nov 1826 - Decisão nº 165, do Império, marcando provisoriamente a gratificação de 24\$000 mensais ao porteiro da Academia, enquanto a Assembléia Legislativa não lhe estabelecesse ordenado.

02 abr 1827 - Decisão nº 44, do Império, aprovando a alteração no horário das aulas de Arquitetura e Desenho figurado na Academia.

Esta decisão aprovou a mudança do horário das aulas, dando-se de manhã todas as lições que se dão agora de tarde, e determinou que as aulas de Desenho de figura seriam dadas nas segundas, quartas e sextas, enquanto que as de Arquitetura teriam lugar nas terças, quintas e sábados.

27 fev 1828 - Decisão nº 33, do Império, ordenando que haja

aula todos os dias na Academia das Belas Artes.

Esta decisão anulava o Aviso de 2 de Abril do ano anterior, que alterava as horas de aulas na Academia.

24 nov 1831 - Decisão nº 393, do Império, ordenando que os pensionistas da Academia das Belas Artes dediquem-se, nos dias de serviço, a trabalhos próprios de sua profissão.

Esta decisão é, com certeza, um indicativo da desorganização que reinava na Academia. Seu conteúdo justifica-se na medida em que *...os pensionistas da Academia das Bellas Artes, apesar de receberem dinheiro da nação para seus ordenados, não se empregam em serviço algum de utilidade àquelle estabelecimento, contra o fim para que foram creados aquelles lugares. Assim, são orientados para ocuparem-se ...formando composições suas proprias, ou copiando os originaes dos melhores autores.*

30 dez 1831 - Decreto que aprova e manda executar o projeto de reforma da Academia Imperial das Belas Artes, elaborado pelos professores.

Este decreto indicava uma forte presença dos mestres franceses e seus discípulos, "reassumindo" cada vez mais um papel determinante dentro da instituição.

18 jun 1833 - Decreto nº 2, aprovando a gratificação anual de 150\$000 concedida ao lente substituto que servir como secretário da Academia; o ordenado de 600\$000 concedido ao

professor de Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões; as duas medalhas de ouro, pesando respectivamente uma e meia onça, para prêmios e a fórmula dos diplomas que se devem dar aos alunos aprovados no final de seus estudos.

Estes itens ficaram fora do decreto que aprovou o Plano de Reforma da Academia, sendo objeto de decreto próprio, visto que dependiam da aprovação da Assembléia Geral.

12 ago 1834 - Lei que contém disposições referentes à Academia de Belas Artes. Entre elas, determinava que a Assembléia Provincial não poderia mais legislar sobre assuntos referentes à Academia e transformava os serventuários da mesma em funcionários do Império.

09 out 1835 - Decreto nº 70, que estabelece o ordenado anual de 500\$000 a ser pago ao porteiro da Academia das Belas Artes.

19 jul 1837 - Decreto nº 14, que modifica as cadeiras, separa e fixa ordenados dos professores e substitutos da Academia das Belas Artes.

Através deste decreto, a cadeira de Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões dava lugar à de Anatomia e Fisiologia das Paixões, criava-se a cadeira de Gravura e separavam-se as substituições das cadeiras de Desenho e de Pintura Histórica. Para o preenchimento dos primeiros lugares de professores e substitutos na Academia, o governo escolheria aqueles que lhe

parecessem mais hábeis, considerando as orientações dos Estatutos.

19 ago 1837 - Decreto nº 42, declarando as penas em que incorrem os estudantes quando usarem de injúrias, ameaças ou violências de qualquer natureza contra o Diretor ou algum dos Lentes de qualquer das Academias do Brasil.

Ainda que seja um decreto genérico, dá uma idéia do controle sobre o comportamento dos alunos e da importância da disciplina nas instituições acadêmicas.

01 abr 1840 - Aviso ordenando que as exposições públicas realizadas a partir do final do ano tornem-se gerais para as obras de todos os artistas.

Esta atitude refletia uma postura importante dentro da Academia, na medida em que contribuiu para a ampliação do espaço acadêmico a tendências diferenciadas da esfera artística.

12 fev 1844 - Aviso criando dois lugares de Adidos à Inspeção das Obras Públicas.

Com o intuito de animar os artistas que completaram os seus estudos nessa Academia, este Aviso atendia a uma das maiores reivindicações do diretor Félix Emilie Taunay, empenhado em conseguir ocupação para os alunos que se formassem na Academia.

17 set 1845 - Decreto nº 368, que autoriza o pintor Raphael Mendes de Carvalho, aluno da Academia, a realizar viagem de aperfeiçoamento à Itália, recebendo uma mesada de 80\$000, valor que seria deduzido *...da quantia que for consignada para o Governo entreter na Europa alguns discípulos da Academia das Bellas Artes.*

Raphael de Carvalho foi o primeiro aluno a terminar seus estudos na Europa. Não o foi, porém, aprovado em concurso, mas devido às suas qualidades na pintura.

29 set 1845 - Decisão imperial que autoriza o diretor da Academia a mandar proceder aos concursos de Prêmio de Viagem. Os concursos seriam anuais, sendo o prazo das pensões fixado em 3 anos. Esta decisão foi fundamental para os destinos da Academia, na medida em que estabeleceu um vínculo direto e contínuo entre a instituição brasileira e o ambiente acadêmico europeu.

12 out 1846 - Decreto que aumenta os vencimentos do porteiro e do ajudante da Academia das Belas Artes em 100\$000 anuais.

24 nov 1846 - Ofício que marca a data de abertura das Exposições Gerais de Belas Artes: 07 de dezembro.

07 out 1847 - Aviso que autoriza o livre despacho de objetos destinados à Academia, acabando com os problemas alfandegários.

Esta medida facilitava a chegada e liberação de objetos enviados pelos pensionistas na Europa, bem como a de materiais destinados ao ensino na Academia - modelos para as aulas, livros, materiais de pintura, etc.

28 out 1848 - Lei nº 514, através da qual o Governo deixa de prover às vagas de substitutos de Pintura Histórica e Escultura.

12 jul 1850 - Aviso mandando abrir concurso para os lugares de Adidos à Inspeção das Obras Públicas, criados em 1844.

24 mar 1851 - Decreto nº 769, que permite à Academia de Belas Artes conferir a artistas estrangeiros distintos o título de Membro Correspondente.

Este decreto atendia à solicitação da Congregação de Professores da Academia e *...à conveniência de estreitar mais as relações que mantem a mesma Academia com distintos Artistas Estrangeiros, que tem manifestado o desejo de pertencerem a ella por hum Titulo honorifico.*

07 jun 1851 - Decreto nº 793, que permite à Academia de Belas Artes conferir o título de Membros Honorários a pessoas distintas, *...que se tornem dignas desta honra.*

17 set 1851 - Lei que autoriza o Governo a permutar por próprios nacionais os edificios particulares indispensáveis

ao plano de urbanização das artérias fronteiras à Academia. Entre os objetivos desta mudança estava o de possibilitar maior iluminação e circulação de ar na Academia. As alterações, no entanto, levaram 20 anos para serem concluídas.

22 abr 1854 - Decreto que nomeia Manuel de Araújo Porto-alegre como diretor da Academia.

01 jun 1854 - Aviso que define os horários da aula de Desenho na Academia das Belas Artes. Através deste documento, permitia-se a abertura da aula de Desenho às 9 da manhã e o seu encerramento às 2 da tarde, todos os dias, com exceção daqueles previstos nos Estatutos.

02 jun 1854 - Aviso através do qual a Academia das Belas Artes fica autorizada a dar certificados de suficiência aos professores de Desenho e Pintura que se apresentarem para exame.

Visando diminuir os inconvenientes que resultão à instrução da mocidade, do ensino particular do desenho e pintura por pessoas não habilitadas, este aviso autoriza a Academia a dar certificados gratuitos aos professores que voluntariamente quiserem ser examinados, constando nos ditos certificados a especialidade do seu ensino.

28 jun 1854 - Aviso que aprova a medida tomada pelo Diretor

da Academia, Manuel de Araújo Porto-alegre, de estabelecer um ponto para entrada e saída dos alunos.

O ponto seria controlado às 9 da manhã e à 1:30 da tarde.

23 set 1854 - Decreto nº 805, que autoriza ao Governo a reformar a Academia das Belas Artes. Um dos principais pontos desta reforma foi a ênfase na descentralização do ensino. Fez-se acompanhar de novos Estatutos para a Academia e ficou conhecida como "Reforma Pedreira", levando o nome do Ministro que a assinou, Luiz Pedreira do Couto Ferraz.

14 mai 1855 - Decreto nº 1603, que dá novos Estatutos à Academia das Belas Artes.

Estes Estatutos introduziam novas disciplinas no programa curricular da Academia, tratavam detalhadamente dos procedimentos para concursos, premiações e exposições e definiam com minúcia as atribuições de todos os seus membros.

05 jun 1855 - Aviso nº 143, que dá providências para regularizar o ensino e o trabalho dos professores.

Este aviso regulamentava os horários das aulas de Matemáticas Aplicadas e de Desenho, determinando também que os professores sem regência de aulas naquele ano se reunissem às quartas e sábados para elaborar os seus programas e os regulamentos parciais, conforme previsto nos Estatutos.

31 out 1855 - Portaria que dá instruções a serem observadas

pelos pensionistas da Academia de Belas Artes.

14 out 1857 - Decreto que concede a demissão de lugar de diretor da Academia de Belas Artes a Manuel de A. Porto-alegre.

Cap.2: O contexto acadêmico

2.1 Arte Acadêmica: algumas considerações

A arte acadêmica possui uma fortuna crítica das mais negativas, sendo freqüentemente atacada pelo seu apego ao passado e a um corpo doutrinário extremamente rígido. O produto desta arte seria, portanto, marcado pela falta de criatividade, originalidade e talento. Contra ela deveriam lutar os artistas mais criativos, que não se submetem ao cativeiro das regras e, tampouco, às imposições alheias à sua própria vontade. A oposição entre acadêmicos e modernos não se limita a questões conceituais sobre a arte, mas reveste diferentes formas de comportamento e opinião quanto à ligação do artista com a sociedade e com o poder oficial. Os acadêmicos sempre foram condenados pela sua cumplicidade com o poder, estando esta associada à falta de originalidade de seus trabalhos e à estreiteza dos conceitos por eles manipulados.

Os autores que se empenharam em reavaliar a arte acadêmica¹ insistem em afirmar que o que mais a caracteriza não é a existência de um *corpus* metodológico, mas o seu profundo envolvimento com o lado intelectual da arte, com a

1. Entre eles, ver HESS, 1967; GOLDSTEIN, 1975; BYENES, 1975.

discussão teórica de seus princípios. Desde as suas origens, as academias de arte tiveram entre seus principais objetivos abrir um espaço de discussão teórica a respeito da arte, bem como permitir aos artistas uma formação intelectual mais consistente. Em artigo sobre a origem do Academismo na Itália Central, Gérard Labrot interpreta o fenômeno das academias como sendo a forma mais apropriada para responder a uma nova relação entre arte e sociedade². A partir de meados do século XVI, diante da emergência de um novo tipo de mecenato, define-se progressivamente um processo de codificação de soluções figurativas visando elaborar um catálogo de formas que desse à produção artística maior agilidade - diante do elevado número de encomendas, os artistas da época viram-se beneficiados pela elaboração de uma espécie de repertório de procedimentos pictóricos, que lhes permitiu maior rapidez na execução destas encomendas -, ao mesmo tempo em que lhe impunha meios de controle mais rígidos. A pintura torna-se progressivamente um instrumento de propaganda e divulgação de determinados valores, para cuja eficácia tornou-se de imenso valor a aplicação dos princípios da retórica aristotélica. Técnica formal fundada na argumentação e na persuasão, aplicável a qualquer tipo de discurso, oral ou figurativo, a retórica forneceu à pintura os instrumentos necessários aos seus novos propósitos. A aplicação dos princípios da retórica

2. LABROT, 1964.

implicava, por sua vez, a valorização das qualidades morais e intelectuais dos artistas, tornando fundamental o papel das academias. Nelas, verdadeiros centros de formação moral, os jovens artistas aprendiam as regras básicas para o sucesso do programa acadêmico. Tudo deveria ser feito para manter entre artista e espectador o respeito, a admiração e o decoro, noção esta que levantou inúmeras polêmicas dentro das academias.³ Dentro deste quadro, assume profunda importância a questão da preparação intelectual dos artistas nas academias. Para melhor persuadir, uma composição não deveria conter erros de nenhuma espécie, sendo fundamental garantir aos artistas o mais elevado nível intelectual.

A questão da origem das academias de arte, porém, não se resume à simples adaptação da arte a um novo tipo de mecenato. Antes disso, elas se constituíram em espaços fundamentais para o questionamento da problemática da nobreza da arte e da consideração social do artista.⁴ E, portanto, em defesa de um estatuto liberal para as artes do desenho e de um status diferenciado para os artistas, que se estabelecem as primeiras academias de arte: a *Accademia del Disegno* de Florença e a *Accademia di San Luca*, em Roma. Fundadas respectivamente em 1563 e 1593, preocuparam-se em libertar os

3. Pela regra do "decoro", o artista deveria afastar de sua composição tudo o que pudesse parecer impróprio ou inconveniente segundo os parâmetros da época, mesmo que fizesse parte do tema a ser representado.

4. PEVSNER, 1982.

artistas da autoridade dos grêmios e incentivar os estudos teóricos a respeito da arte, questões fundamentais para a consolidação da nova imagem da atividade artística e de seus operadores. A questão do ensino não foi enfrentada de imediato pelas academias, ainda que logo se tenham organizado sessões de desenho que, em realidade, funcionavam mais como oportunidades para trocas de experiências e conhecimentos do que como aulas propriamente ditas. O estabelecimento de escolas de ensino artístico dentro das academias de arte constitui um dos principais aspectos da história das instituições acadêmicas, colocando problemas de ordem política, econômica e institucional. As academias, enquanto organizações de artistas, colocam um certo número de questões que lhe são próprias e que não são, portanto, as mesmas de uma escola de arte, espaço de formação de novos artistas. Imperativos de natureza política, econômica e, até mesmo, filosófica, fizeram com que a maioria das academias formadas ao longo dos séculos XVII e XVIII assumissem funções pedagógicas, cujos desdobramentos deram origem à tão criticada arte acadêmica.

As academias dos séculos XVII e XVIII assumiram para si a tarefa de elaborar um método pictórico cujos princípios dessem conta da infinidade de elementos a serem considerados durante a elaboração de um trabalho artístico. Assim, a um enorme conjunto de situações o método acadêmico propunha um certo número de respostas que codificavam as regras de uma

arte fundada no princípio da existência de uma Beleza ideal e absoluta. Este princípio trazia consigo a preocupação, acadêmica por excelência, com a **perfeição**: perfeição da linha, perfeição da forma, perfeição da composição enfim. A ênfase na correção do desenho renderia à arte acadêmica uma eterna desavença com os defensores do primado da cor na pintura. Cor versus desenho, sentimento versus intelecto: eis os pontos básicos da oposição que se colocou entre românticos e acadêmicos e que foi determinante para a construção de uma crítica cada vez mais intransigente com a arte elaborada dentro das academias. A preocupação com o *fini*, com a elaborada execução da linha, entrou em confronto com a prática romântica do **esboço**. Para os acadêmicos, o esboço constituía uma fase necessária dentro do processo de aprendizado, quando o jovem artista ainda não possuía conhecimentos suficientes para elaborar, em toda a sua perfeição, o seu trabalho. Para os românticos, ao contrário, o esboço era muitas vezes o produto final do seu exercício artístico, portador de uma expressividade inexistente nos trabalhos acadêmicos. As regras acadêmicas zelavam, igualmente, pela unidade e equilíbrio da composição, que, por sua vez, garantiam a sua legibilidade. Esta preocupação girava em torno da subordinação dos elementos do quadro a uma figura central que, em hipótese alguma, poderia ser ameaçada pelos demais componentes. A fim de dar às suas composições uma maior veracidade e possibilidade de leitura, os

acadêmicos mostravam-se extremamente preocupados com a fidelidade arqueológica dos elementos que as compunham e com a correspondência exata entre sentimento e expressão, para o que, tornava-se indispensável lançar mão da teoria das emoções. Dotada de uma forte tendência moralizadora, a arte acadêmica temia tudo o que pudesse parecer impróprio ou inconveniente, justificando assim a aplicação da regra do decoro. Para a manutenção de todos os princípios desenvolvidos dentro das academias, tornou-se fundamental a realização de concursos e a conseqüente outorga de prêmios. Através deles, garantia-se o estímulo entre os artistas e a obediência aos parâmetros e orientações da arte acadêmica, conforme observa Goldstein: Certainly, the awarding of prizes is one of the surest ways of holding a certain direction, for the award proposes or reaffirms a standard.⁵

A partir da segunda metade do século XVIII já se pode notar um certo desgaste no que se refere à estrutura do ensino acadêmico. Ao longo do século XIX, com o avançar do movimento de afirmação das novas tendências artísticas, a arte das academias viu-se fadada à reprovação. Este movimento, que se deu fora e contra elas, colocava em questão os fundamentos da estrutura acadêmica, baluarte de uma tradição que não fazia mais sentido para os defensores de uma arte "original", "versátil" e "autônoma". Cada vez mais o método seguido nas academias foi alvo de críticas por parte

5. GOLDSTEIN, 1978, p.6.

daqueles que viam na presença de regras o elemento destruidor de toda e qualquer manifestação artística. Segundo as idéias românticas, a arte não é passível de ensinamento, isto é, não se pode impor procedimentos didáticos a uma atividade livre por natureza. Estava em questão, portanto, a proposta pedagógica das academias, ao mesmo tempo em que funções tradicionalmente exercidas por elas passavam a ser desempenhadas por outras instâncias. Assim, a organização de concursos e exposições passou a ser também atribuição de galerias privadas e mostras independentes, enquanto que as pinacotecas e coleções de arte passaram a ser administradas por instituições separadas das academias. A arte acadêmica continuaria a ocupar um espaço dentro do mundo artístico, ainda que confinada cada vez mais ao limitado ambiente das academias. Fora delas, novos comportamentos agitavam as artes, ao mesmo tempo em que um futuro definitivamente diferente se desenhava para a arte produzida nas academias. Ainda que as instituições acadêmicas continuassem e continuem a existir, guardiãs de uma tradição que já não possui o vigor de outrora, cada vez mais fecharam-se sobre si mesmas, perdendo o contato com o mundo exterior.

A importância das academias de arte durante os séculos XVII e XVIII, seu período de apogeu, concentra-se sobretudo na imagem de uma instituição que colocou o público em contato com a arte, que criou oportunidades de afirmação e valorização dos artistas e que manteve com a esfera política

um contato que, de certa maneira, beneficiou ambas as partes. A arte acadêmica, se vista apenas como aplicação incondicional das regras que constituíam o método acadêmico, talvez não mereça, sequer, a atenção da posteridade. Por outro lado, como defendem alguns revisores de sua fortuna crítica, ao reconhecer o grande potencial de composição e expressão do repertório acadêmico e os propósitos perseguidos pelos acadêmicos, certamente se poderá elaborar uma opinião mais objetiva do papel desempenhado pelas academias e da importância da arte acadêmica: *To let it appear as it is and as it was intended to be seen*⁶ parece ser um bom conselho para quem se propuser a analisá-la.

Em linhas gerais, pode-se afirmar que o movimento de criação das academias de arte foi, desde o princípio, um movimento em direção à liberdade do exercício da atividade artística, ainda que, na maioria dos casos, as academias tenham se mostrado extremamente autoritárias no que se refere à obediência aos princípios e normas por elas estabelecidos. Com exceção das primeiras instituições que receberam este nome, constituídas sobretudo para incentivar a discussão teórica sobre a arte e reunir *i più eccellenti* artistas da época, as academias dos séculos XVII e XVIII procuraram delimitar um espaço em que o exercício da arte estivesse livre da autoridade das corporações medievais. O

estabelecimento de uma linha divisória entre o que seria a dignidade do artista e a posição socialmente inferior daqueles que se dedicavam aos ofícios sustenta a origem da maioria das academias criadas neste período. Aos poucos, funções pedagógicas e promocionais foram sendo assumidas pelas academias, mantendo-se, porém, o ensino básico ministrado nos ateliês. A elas ficava reservado o ensino do desenho ao natural, que possuía uma filiação teórica e uma conotação intelectual, ao contrário do ensino prático dos mestres de ateliês. Gradativamente e de acordo com os contextos em que estavam inseridas, as academias foram tomando posição junto à sociedade e ao poder político. Vinculadas em maior ou menor grau, a maioria das academias constituídas neste período tinham com a esfera governamental contatos que iam desde uma simples prerrogativa honorária até o recebimento direto de verbas para a sua criação e manutenção. Como em geral os trabalhos realizados para o governo eram atribuídos aos membros das academias, tudo o que era acadêmico passou a ser tido como oficial, caracterizando uma situação de dependência incondicional. A realidade, apesar de todas as defesas que se possam apresentar com relação à autonomia das instituições acadêmicas, é que o contato dos acadêmicos com a esfera política garantiu à maioria delas a imagem e a posição das quais gozaram até o século XIX, seja através da presença de acadêmicos nas cortes, seja através de decisões políticas que as favoreciam

abertamente. Por muito tempo, porém, as academias brigaram para que os monarcas assumissem uma postura de maior responsabilidade para com os seus destinos, idealizando uma situação em que o governo atenderia às suas necessidades materiais e práticas, mantendo-se distante, porém, da definição de sua doutrina e de suas escolhas estéticas. Tal equilíbrio mostrou-se impossível, levando as academias a fazer inúmeras concessões a fim de assegurar o amparo governamental que lhes garantia não apenas apoio financeiro como, também, força política.

O termo acadêmico foi, durante muito tempo, símbolo de status para quem o sustentava e esperança de reconhecimento e mérito por parte daqueles que desejavam ingressar na academia.

One must remember that an Academy, in the seventeenth century, was primarily one of many institutions where young men of good families went after college to perfect themselves: to learn riding, fencing and all such "noble and honest" arts: in short, to acquire finish. This contemporary sense of the word connoted at once youth, nobility and elegance.⁷

Em vista disso, Thuillier afirma que a Academia Real francesa não foi um apêndice do Absolutismo real, tal como afirmam inúmeras versões. A Académie de Paris foi, reconhecidamente, o modelo por excelência da maioria das academias nascidas durante os séculos XVII e XVIII, razão pela qual estudos como o de Thuillier têm uma importância que ultrapassa o caso específico da instituição francesa.

7. THUILLIER, 1968, p.29.

Opiniões já cristalizadas sobre a arte neoclássica, por exemplo, fornecem um exemplo significativo de como têm sido questionadas algumas versões recorrentes dentro da história das academias. Em geral, associa-se neoclassicismo com virtude pública, moralidade e austeridade, colocando-o em oposição à arte da *petite manière*, ao Rococó. Este, fruto direto da luxúria, era incompatível com as novas idéias defendidas pela Filosofia das Luzes, que encontraram na arte neoclássica um importante veículo. Além disso, convencionou-se afirmar que a arte neoclássica estava diretamente ligada ao fenómeno de ascensão da burguesia, colocando-a novamente em confronto com o estilo rococó, porta-voz da nobreza associada ao Antigo Regime.

Entre os autores que defendem uma revisão destas idéias está R.G.Saisselin. Em artigo sobre o neoclassicismo⁸, critica o estabelecimento de vínculos diretos entre estilos artísticos e classes sociais. Para ele, é fundamental relativizar o papel da burguesia nascente no que se refere ao patronato das artes antes da Revolução Francesa e até o final do século XVIII, uma vez que a *financier class*, de origem nobre, era quem detinha os maiores recursos financeiros do momento, mantendo o seu patronato até o final do século:

...neoclassicism before the Revolution had little to do with the bourgeoisie, rising or not, and the images of public virtue belied the realities of the social context of neoclassic art.⁹

8. SAISSSELIN, 1981.

(...)

By the end of the century culture was associated with this class and not with the bourgeoisie as we have come to think of it since the Revolution.¹⁰

Da mesma forma, Saisselin não encontra explicações para a associação entre rococó e luxúria e neoclassicismo e austeridade, chegando a afirmar que luxury, as we have said, was not a novel phenomenon in the eighteenth century and it would be possible to maintain that the Enlightenment, which is linked with Neoclassicism, is nothing if not a philosophy of riches if not of the rich.¹¹

Dadas as condições de patronato da arte na França do século XVIII, Saisselin considera-a um fenómeno parisiense: fora da capital ela não encontrava sustentação financeira. E também em Paris e na corte que se delineia o problema da dupla luxúria: uma aceitável - *le faste* - e outra inaceitável - *le luxe*. A primeira, também classificada como magnificência, era tida como atributo de um nível superior:

The great were magnificent and were to be surrounded by pomp, ceremony, splendour, a certain type of décor, all of which were attributes of their station in life and their rank in society. (...) Magnificence was acceptable when linked to the throne and the altar, but it became luxury when it was manifested by private individuals. Luxury was thus an attribute of wealth irrespective of rank while magnificence supposedly implied a love of grandeur, nobility, and elevation of soul; luxury implied the contrary: softness, volupté, pleasure. (...) The progress of luxury had been such that the entire court was indebted to those who could provide the funds wherewith to acquire those necessities called luxuries. The distinction between luxury and magnificence, and therefore between the ranks of society, was blurred and the court and ancient feudal values had been corrupted by luxury.¹²

Dentro deste contexto, as academias de arte apresentavam-se como espécies de barreira à luxúria mundana,

9. Ibid., p.14.

10. Ibid., p.23.

11. Ibid., p.27.

12. Ibid., p.28.

à *petite manière*. Sempre envolvidas dos mais elevados propósitos, tornaram-se os templos da pintura histórica, capaz de traduzir os mais nobres e virtuosos sentimentos. Para o progresso e sustento desta arte, no entanto, foi fundamental o apoio governamental que, por sua vez, alimentava-se da relação que mantinha com os setores mais abastados da sociedade.

2.2 A Academia Francesa: um modelo para o Brasil

A história do ensino acadêmico na França ilustra, com bastante autoridade, a forma como se instituíram e desenvolveram, a partir do século XVII, a maior parte das instituições dedicadas à reflexão e prática artísticas na Europa e fora dela. Pelo rumo que tomou e pelo alcance das transformações que se operaram em seu interior, a Academia francesa tornou-se um modelo para as academias que se constituíram depois dela, herdeiras, sobretudo, de sua estrutura didática. As diferenças, contudo, entre o contexto francês e aqueles em que se tentou uma adaptação das diretrizes da *Académie Royale*, são as principais responsáveis pelo grande volume de críticas dirigidas ao ensino acadêmico. Visto como mero desdobramento das práticas adotadas pela instituição francesa, este ensino pouco teria a ver com as diferentes necessidades e expectativas das sociedades que acolhiam, compulsoriamente, tais orientações. Afora a história de suas relações com as outras academias, a Academia francesa possui uma trajetória bastante original e complexa, ilustrando as relações que se estabeleceram entre o desenvolvimento da arte, a atividade do governo no campo artístico e o papel, cada vez mais importante, do público na definição das novas tendências artístico-culturais.

Até que, em 27 de janeiro de 1648, através de uma

portaria do Conselho de Estado, fosse fundada a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*¹, o exercício destas artes na França estava restrito aos integrantes da *Maîtrise*, corporação que reunia *maîtres et jurés des peintres et sculpteurs*, estabelecendo um regime comum a artistas e artesãos. O sistema de formação adotado era essencialmente prático, através do qual os aprendizes adquiriam conhecimento das várias etapas de elaboração do produto de sua arte; para tornarem-se mestres, estes deveriam apresentar um trabalho de sua própria autoria: *faire agréer son chef-d'oeuvre*. A estrutura naturalmente corporativa da *Maîtrise* e as consequências que dela advinham, tais como o cerceamento da liberdade dos artistas e a ênfase no aspecto prático da atividade artística, levaram à busca de uma organização que garantisse o livre exercício da pintura e da escultura e dedicasse mais atenção às questões teóricas a elas relacionadas. A *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* constituiu-se, assim, como uma forma de escapar às imposições da *Maîtrise* e garantir a liberdade da prática artística. Havia, ainda, a intenção de elevar o status social do artista, ampliar o seu nível cultural e incentivar o exercício da especulação teórica sobre a sua arte.

A partir de 1648, *Académie* e *Maîtrise* passaram a conviver, sem que nenhuma delas pudesse interferir nas

1. A bibliografia sobre a Academia francesa é bastante extensa. Para este capítulo foram consultados, sobretudo, os trabalhos de LAURENT, 1982 e 1987; BOINE, 1986; KAREL, 1975 E THUILLIER, 1968.

atividades da outra. A instituição recém-criada não possuía, portanto, um projeto didático de ensino das artes, o que continuava sendo atribuição da *Maitrise*, definindo-se como uma entidade de apoio aos artistas, sem propósitos educativos. Logo, porém, a Academia teve que reverter esta situação: para obter a proteção do rei e receber uma dotação pública, ela deveria provar que desenvolvia atividades de interesse público. A solução foi organizar, dentro da Academia, uma escola de desenho *d'après le naturel*, visto que esta disciplina não constava do programa da *Maitrise*. De qualquer forma, não se tratava de uma escola propriamente dita, mas de um local em que se realizavam exercícios de desenho sob a orientação de doze professores que se revezavam ao longo dos doze meses do ano. Os primeiros estatutos da Academia, de fevereiro de 1648, determinavam que ela estaria aberta todos os dias, salvo domingos e feriados, durante duas horas. Neste período, os interessados poderiam seguir as *leçons* - eventuais intervenções de *l'ancien du mois* sobre desenhos de alunos ou intervenções de colegas que viessem assisti-los -, pagando apenas os custos do modelo. Quanto ao aspecto financeiro, os estatutos observam que *...lorsqu'il plaira à Sa Majesté en faire les frais à l'instar de celle du grand duc de Florence, chacun y pourra dessiner sans rien payer.*² Ao contrário do que os estatutos pareciam garantir, a situação econômica da escola foi piorando e começaram a ser

2. LAURENT, 1982, p.3.

cobradas taxas e contribuições aos acadêmicos e alunos, refletindo no desinteresse dos primeiros em acompanhar as aulas e dos segundos em assisti-las. Para piorar a situação da Academia, esta não havia solicitado o registro de seus estatutos pelo Parlamento, autoridade jurídica máxima, o que significava que, apesar de possuir aprovação real, não possuía poder de execução.

Diante do fracasso pedagógico da *Académie*, a *Maîtrise*, que conservava seus direitos no campo do ensino, abriu, em 1649, uma escola que se chamou *Académie de Saint-Luc*, como a academia romana. Como esta, estava igualmente sob a autoridade de um príncipe, cargo ocupado na época por Simon Vouet.³ As aulas eram gratuitas e contavam com a assistência de vinte e quatro professores. A *Académie Royale* resolveu, então, solicitar a sua junção com a *Maîtrise*, na esperança de compartilhar também de suas rendas. A união, porém, realizou-se sob a direção da *Maîtrise*, não revertendo em ganhos financeiros para a *Académie*. Esta situação só se alterou quando, em 1653, graças aos esforços de Claude Vignon, um dos *anciens* da Academia, a instituição retomou o seu crédito. No desenrolar das novas transações com a *Maîtrise*, a Academia acabou conseguindo o registro de seus estatutos e das cartas patentes que os haviam aprovado:

3. Simon Vouet (1590-1649) viveu na Itália durante quinze anos, entre 1612 e 1627, tornando-se um profundo conhecedor e admirador da pintura italiana. Ao voltar para a França, foi nomeado *Présier Peintre du Roi*. Influenciou diretamente a formação de vários artistas, entre eles, Le Brun, Le Sueur e Mignard.

estava dado o passo definitivo para a sua segurança. Nos anos seguintes, novamente a partir do empenho de um acadêmico, desta vez Charles Errard, a Academia ganhou um protetor na figura de Antoine Ratabon, *intendant de la maison et des bâtiments du roi*. Interessado em romper os vínculos que a uniam à *Maîtrise*, Ratabon dedicou-se à aprovação de novos estatutos cujo projeto referia-se, com uma propriedade exagerada, à autoridade real, estabelecendo entre a Academia e o Monarca um vínculo certamente exagerado. Além dos novos estatutos, foi idealizado um projeto para conceder à Academia mil libras de pensão anual, para que esta pudesse dar continuidade aos trabalhos da escola de desenho. As novas disposições asseguravam à Academia o monopólio sobre o ensino público de desenho e o direito de impedir qualquer outra entidade de ensinar pintura e escultura. Esta interdição pôs fim ao ensino da *Académie de Saint-Luc*, que só seria retomado em 1705. Esta e outras determinações excessivamente arbitrárias comprovam o envolvimento de figuras de grande renome e importância política nos assuntos referentes à Academia francesa.

A aprovação dos novos estatutos, registrados em 23 de junho de 1655, marcou o início de uma trajetória em que a Academia assumiu progressivamente uma postura doutrinária e opressiva no mundo das artes, sobretudo a partir dos anos 60. A influência autoritária de Charles Le Brun⁴, um de seus fundadores, determinou em grande medida os rumos tomados pela

instituição nos anos que se seguiram. Associado a Colbert, *surintendant des bâtiments royaux* que, por sua solicitação, assumiu em 1661 o cargo de vice-protetor da Academia, desenvolveu uma política de concentração de poder em torno da mesma. Encarregado por Louis XIV da direção do processo de reorganização do Estado, Colbert foi o responsável pela montagem de uma verdadeira rede de controle que, entre outras determinações, colocou a Academia sob a autoridade do patronato real ao torná-la uma das principais instituições culturais do Estado. A partir de 1662, a Academia esteve sob a orientação de Colbert e Le Brun, os quais exerciam as funções de protetor e diretor da instituição, ainda que sem nomeação oficial. Le Brun não demonstrou interesse em contornar as dificuldades daquele que era o único serviço de importância pública da Academia, sua escola, concentrando esforços naquilo que denominou a **grande restauração**. Esta consistia na imposição irrestrita da autoridade da Academia sobre todos os artistas, recriando uma situação que havia, paradoxalmente, dado origem à própria *Académie Royale*. Os novos estatutos, aprovados em 1663, refletiam as idéias de Le Brun e conduziram a Academia por mais de um século, sendo substituídos apenas em 1777. Através deles procurou-se dar fim às irregularidades e desordens dentro da Academia: o

4. Charles Le Brun (1619-1690), foi discípulo de Vouet em Paris e em Roma, onde permaneceu entre 1642 e 1646. Foi um dos mais altos intérpretes do poderio político e artístico de Luis XIV, papel desempenhado no exercício das diversas funções a ele atribuídas, entre elas, a diretoria da manufatura de Gobelins e da *Académie Royale*.

início da década de 60 registrara inúmeras queixas dos alunos com relação ao comportamento negligente dos professores e ao despreparo demonstrado por alguns deles, à distância entre a Academia e os bairros em que moravam, à ausência de cursos de geometria e perspectiva e outras questões de natureza prática.

Entre as novidades dos estatutos de 1663 estava a admissão de pessoas que não eram artistas profissionais (os amadores, chamados *conseilleurs*, teriam voz deliberativa assim como os acadêmicos, chamados *officiers*); a nomeação de **adjuntos**, que substituiriam os professores sempre que fosse necessário e sem maiores formalidades, tendo prioridade na ocupação de cargos vagos na Academia; a determinação de escolher outros locais na cidade em que pudessem ser ministrados exercícios de desenho do modelo, a fim de facilitar a vida daqueles que habitavam longe da sede da Academia; a instituição de aulas de geometria, perspectiva e anatomia; a perpetuidade dos cargos de reitor, chanceler e secretário; a instituição de um prêmio semanal; a adoção de novos temas para o grande prêmio real, até então limitados a batalhas e campanhas militares. Seriam admitidos doravante temas mitológicos que, no entanto, fizessem referência às ações heróicas do monarca. Conforme o previsto e idealizado por Le Brun e Colbert, a *Académie* confirmou sua autoridade sobre os artistas, apoiando-se em duas prerrogativas: apenas os acadêmicos poderiam executar encomendas reais e apenas ela

poderia ministrar o ensino público de desenho a partir de modelo vivo. No âmbito interno, a Academia concedeu privilégios aos filhos de acadêmicos ou de seus mestres - é oportuno lembrar que a *Académie* conservou o ensino prático ministrado nos ateliês dos mestres, onde os alunos aprendiam a pintar e a esculpir, encarregando-se unicamente do ensino de desenho, tido como elemento teórico congregador de todos os ramos da arte - e submeteu os alunos a uma avaliação diretamente ligada ao sistema de organização dos prêmios. Para participar do grande prêmio seria necessário já haver ganho os pequenos, obrigação que garantia uma certa assiduidade por parte dos estudantes. O controle das atividades artísticas desempenhado pela *Académie* era tal que, como observou Jeanne Laurent,

L'Académie telle que Le Brun a réussi à la bâtir est l'opposée de celle de 1648. Cette dernière se présentait comme une réunion d'artistes qui demandaient au roi de les protéger contre la tyrannie de la Maîtrise. En 1664, l'Académie est devenue, pour les artistes, une puissance oppressive qui agit, sans le vouloir sans doute, contre l'épanouissement de ce grand art auquel elle déclarait être entièrement dévouée.⁵

A herança corporativa da *Académie Royale* é inegável. Além de adotar alguns dos preceitos didáticos da *Maîtrise*, como a noção do *morceau de réception*, incorporou muito de sua estrutura formal. À grosso modo, as classes que a compunham, *élèves*, *agrées* e *académiciens*, espelhavam as categorias corporativas de aprendizes, artifices e mestres. Aqueles *élèves* que demonstrassem um talento evidente, muitas vezes

5. LAURENT, 1987, p.16.

através da obtenção do prêmio de Roma, eram qualificados como *agrées*, com a responsabilidade de executar um trabalho específico para a Academia, de cuja avaliação dependia a sua aceitação como *académicien*. A imposição de um esquema rigidamente estruturado dentro da Academia provocou atos de revolta por parte dos alunos. Já em 1662, revoltados contra a atitude altamente omissa dos professores com relação às suas responsabilidades, os estudantes organizaram um local de trabalho e estudo fora da Academia, provocando a ira de Le Brun. Em vários aspectos percebia-se a fragilidade da Academia no sentido de conseguir manter uma ordem necessária para o perfeito funcionamento dos planos de organização da nova direção. Questões como o porte de armas dentro e fora da instituição, assiduidade dos professores, vandalismo dos estudantes dentro da Escola e descontrolo no que se refere ao monopólio do ensino de desenho pela Academia marcaram as últimas décadas do século XVII.

Ainda nos anos 60, mais precisamente em 1666, a *Académie Royale* instalou em Roma a sua filial. Além de constituir um prolongamento necessário da Academia de Paris, a fundação da *Académie de France à Rome* marcou um dos momentos da relação entre Paris e Roma enquanto pólos de desenvolvimento artístico-cultural. Depois de um período em que os artistas franceses diminuíram a frequência de suas viagens a Roma, e sobretudo a partir da instalação da Academia francesa na Cidade Eterna, as relações entre as duas cidades voltaram a

se estreitar. Novamente um grande número de artistas franceses passou a se estabelecer em Roma, a fim de complementar os estudos realizados na *Académie* parisiense. A Academia de França em Roma funcionava como um elo de ligação entre a tradição artística italiana e a arte que se cultivava nos meios franceses. Nela confeccionavam-se modelos necessários à Academia francesa: arquitetos faziam levantamentos de monumentos, pintores copiavam quadros e escultores faziam moldes. Entre as atribuições de seu diretor estava a tarefa de munir as coleções reais francesas com obras de arte da Antigüidade e do Renascimento, atendendo à política artística empreendida por Luis XIV. A comparação dos dados do inventário realizado por Le Brun, em 1683, registrando 483 pinturas, com as 2500 obras existentes quando da morte de Luis XIV, em 1715, demonstra o interesse do monarca em aumentar o acervo pictórico da coleção real.⁶ A origem destas obras era variada: compra de coleções particulares, aquisições pontuais feitas por representantes franceses no estrangeiro e doações feitas ao monarca. A presença da arte italiana, no entanto, era uma constante em todos os casos, sendo extremamente importante para definir as preferências do gosto francês neste período.

Nas últimas décadas do século XVII, mesmo antes da morte de Le Brun em 1690, sinais de esgotamento do regime imposto

6. LAVERGNEE, 1988, p.32.

por ele e por Colbert à instituição podiam ser identificados. Em 1677, revoltados com as mudanças introduzidas no sistema de admissão à Academia e de participação nos concursos, alunos da própria *Académie* organizaram sessões privadas de desenho com a participação de um modelo da escola. Esta atitude vinha novamente ferir o monopólio acadêmico do ensino de desenho; apesar disto, como resposta a este ato de insubordinação, Le Brun apenas decretou a expulsão temporária dos infratores; Louvois, que substituiu Colbert na superintendência dos *bâtiments royaux* em 1683, foi rígido em relação às questões da Academia, incomodado com a postura autoritária de Le Brun e com o monopólio acadêmico das encomendas reais. Em 1685, confirmando esta posição, Louvois confiou as pinturas da nova galeria de Versailles a Pierre Mignard, artista membro da *Maîtrise*; dois anos depois, encarregou-o da condução das esculturas. Todos estes fatos evidenciam uma situação de perda de privilégios por parte da Academia que, apesar de tudo, mantinha o controle exclusivo na questão dos concursos para as bolsas de Roma.

Entre as proposições de Colbert para a *Académie* estava a realização de exposições anuais que apresentariam ao público a produção acadêmica. A questão da exposição pública de obras de arte, porém, não era ponto pacífico entre os membros da Academia, resistentes a uma prática que, segundo a maioria deles, poderia diminuir o valor da arte por eles praticada. Desde a fundação da *Académie Royale*, os artistas se mostraram

contrários à realização de exposições devido à natureza comercial que caracterizava este tipo de evento, o que acabaria por destruir a imagem tão duramente construída das artes plásticas como artes liberais.⁷ Apesar de legalmente instituídas por Colbert e realizadas no pátio do *Palais Royal*, as exposições da Academia só ganharam regularidade depois de sua transferência para o Louvre, em 1699, início efetivo de sua história. No Louvre elas permaneceram até 1848, sendo que, em 1725, ao serem transferidas da *Grande Galerie* para o *Salon Carré*, passaram a ser denominadas *Salons*. Até a Revolução, os *Salons* contavam com a participação exclusiva de artistas acadêmicos, sendo realizados a cada dois anos. A entrada era gratuita e isto fez com que, por um longo período, as exposições funcionassem como uma espécie de escola de formação da opinião pública, além de proporcionar uma opção de lazer e divertimento. Quando, no *Salon* de 1850, passaram a ser cobrados ingressos aos visitantes em alguns dias da semana, a oposição foi imediata. Por outro lado, a cobrança de ingressos contribuía para espantar visitantes indesejáveis e gerava recursos para a Academia. Mudança ainda maior estava reservada ao *Salão* de 1857, que instituiu o pagamento de ingressos todos os dias da semana, salvo nos domingos. A partir de então, a grande concentração de espectadores se dava nestes dias, deixando as

7. Sobre este aspecto das exposições, DELECLUZE, 1983, p.325. A respeito das exposições e dos *Salons* franceses, ver BECC, 1982 e MAINARDI, 1988.

exposições relativamente vazias nos outros dias da semana. Em vista disso, o público deixou de visitar as exposições repetidas vezes, como era freqüente antes da cobrança de ingressos, passando a dedicar apenas um dia para visitá-las. Este hábito prejudicaria sobremaneira a formação e o apuramento do gosto da sociedade francesa.

Até a metade do século XIX, quando o *Salon* foi retirado do Louvre, este era ainda uma construção incompleta, utilizada para os mais diversos fins. Seus aposentos funcionavam como galerias e estúdios de artistas, pontos de encontro de várias Academias, locais de moradia de artistas e, até mesmo, do Rei. Em 1804, Napoleão empreendeu uma tentativa de organizá-lo, desalojando Academias, artistas e lojas. O *Salon*, porém, foi mantido, crescendo a cada ano e requisitando cada vez mais espaço para a sua realização. O governo instaurado depois da Revolução de Fevereiro de 1848 retirou as exposições do Louvre, argumentando que as exposições ocupavam demasiado espaço e que o elevado número de visitantes colocava em risco a integridade física do imóvel, além de ameaçar a boa conservação das coleções permanentes aí depositadas. Financeiramente, as exposições representavam um gasto que o novo governo não estava mais disposto a manter. A II República desenvolveu uma política de cortes orçamentários para a cultura, elevando os valores atribuídos à indústria e ao comércio. Entre 1848 e 1852, a realização dos *Salons* foi amplamente questionada pelos

comitês de orçamento. De 1848, quando o Salão foi retirado do Louvre, até 1857 quando foi instalado no *Palais des Champs-Élysées*, realizaram-se sete exposições em cinco locais diferentes. A partir de 1857, porém, as exposições artísticas passaram a dividir, com as exposições industriais e agrícolas, o *Palais de l'Industrie*, estrategicamente renomeado *Palais des Champs-Élysées*, a fim de evitar confrontos entre os expositores.*

Essencialmente ligadas, em sua origem, à Academia Real, as exposições artísticas abriram espaço para a discussão de uma enorme variedade de aspectos que ultrapassam a esfera puramente acadêmica e alcançam o âmbito da teoria e prática da arte em geral. Apesar de toda a resistência, o fato é que, desde a segunda metade do século XVII, a produção artística acadêmica ganhava um espaço de divulgação que, além de coroar o mecenato real, abria um nova oportunidade de consagração para os artistas já destacados pelo seu status acadêmico. As exposições tornaram-se, pouco a pouco, os canais por excelência de contato entre artista e público, estimulando o mecenato privado e incentivando cada vez mais a opinião pública. Além disto, dava à apresentação de objetos artísticos uma forma inédita até então, contribuindo para a consolidação de um novo conceito da obra de arte. A primeira metade do século XVIII colocou o artista-expositor diante de

uma situação ambígua: por um lado, afirmava progressivamente a importância de sua arte, desvinculando-a de fins pré-concebidos, e consolidando uma imagem que o diferenciava definitivamente da imagem do artesão; por outro lado, ao mostrar sua arte a um público crescente e variado, submetia-se às mais diversas críticas e comentários. As exposições logo se mostraram ótimas oportunidades para a realização de encomendas privadas feitas aos artistas. Um movimento de progressiva liberalização do artista ganhava, assim, novos instrumentos de controle e direção. Os novos patronos, assim como o público em geral, mostravam-se bastante sensíveis aos comentários de uma crítica cujo nascimento acompanhou este movimento de expansão da arte para fora da Academia e do meio artístico. A receptividade dos artistas, porém, não foi irrestrita; cobrava-se da crítica um caráter confidencial e discreto. A princípio reticentes com relação a uma crítica que não se mostrou disposta a camuflar julgamentos ou a omitir opiniões não muito favoráveis a determinados trabalhos, os expositores tiveram que aprender a lidar com ela. Aprender a agradar a opinião pública foi, doravante, uma preocupação constante dos expositores que, desta forma, garantiam não apenas a sua participação em outros Salões, como viam aumentadas as chances de receber encomendas privadas. Podia-se, a grosso modo, identificar dois tipos de crítica: aquela oriunda do público em geral, tida como desprezível e fundamental como resposta ao

empenho dos artistas em atender às expectativas da opinião pública, e as observações de um público erudito que, pela sua bagagem cultural, podia exercer uma crítica mais **profissional**. Progressivamente cobrou-se dos artistas que dessem menos atenção ao aspecto técnico da arte, em favor do lado mais espiritual e teórico. Esta nova relação garantiria a aura misteriosa que rodeava a atividade artística, o toque de mistério que a diferenciava das artes mecânicas. A expressão pessoal passou a ser cada vez mais admitida e reconhecida dentro da pintura, como prova do reconhecimento da individualidade do artista, valorizando o seu trabalho além de um mero exercício de imitação.'

A partir dos anos 80, a questão econômica do debate artístico ganha mais evidência, identificada sobretudo na distância que se instaura entre produtor e comprador. A imagem do artista, o papel dos *marchands*, a formação de um mercado de arte e a importância atribuída ao gosto do público são aspectos importantes deste debate. No entanto, o que mais o caracteriza é a imposição da figura de um intermediário entre artista e consumidor, determinando igualmente os mecanismos de sustento financeiro dos artistas. As exposições de arte, que tinham entre seus objetivos principais confirmar ou suscitar encomendas, tornaram-se um campo de livre atuação dos *marchands* e da crítica; atuando sobre a valoração das

obras em termos monetários ou qualitativos, estas duas instâncias comprometiam a liberdade do artista e seu empenho em conseguir meios para sua sobrevivência através de seu próprio trabalho. O papel da crítica passou a ser fortemente questionado devido ao seu poder de ação sobre a opinião dos compradores de obras de arte. Como o mercado não se constituía necessariamente de *connaisseurs*, a opinião pública e a crítica veiculada na imprensa tiveram um papel determinante na definição de suas preferências.

Segundo Diderot, em seus escritos sobre o *Salon* de 1767¹⁰, o *Salon* é um espaço em que se enfrentam os diversos artistas da época e onde seus trabalhos serão julgados. E este julgamento, por sua vez, que confere aos trabalhos autoridade e valor. O enfrentamento entre os artistas movimenta e impulsiona as artes; a manifestação e o reconhecimento da opinião pública funcionam como "barreiras à preguiça, à avidez, à infidelidade". O *Salon* e a "censura pública" contribuem não só para a glória da França e de seus pintores, mas também para a do interesse dos investidores. E lançando mão deste aspecto dos *Salons* - o de ampliador do campo de encomenda e compra de trabalhos - que Diderot tenta convencer o rei e os artistas a exporem sempre um mínimo de obras. Os *Salons* tornavam-se, assim, espaços de consagração dos artistas e da arte, através de uma permanente necessidade

10. DIDEROT, 1966.

de renovação e atualização.

Os ideais defendidos pela Revolução de 1789 levaram ao questionamento da importância dos Salões e, sobretudo, da forma como eram realizados. Fortalecidos pelo espírito revolucionário, os artistas não acadêmicos exigiam a abertura das exposições. Em paralelo, a iniciativa de uma exposição particular realizada por David constituiu uma nova forma de expor que colocava em questão os objetivos tradicionais do Salão. Para expor as *Sabines*, David adotou o sistema inglês de exposição, cobrando do público um ingresso para mostrar o seu trabalho. Esta iniciativa afetava o *Salon* não apenas por ser um empreendimento individual, como também por colocar em cena um problema que atingia a maioria dos artistas da época e que acabava, de uma forma ou de outra, camuflado pela estrutura grandiosa dos *Salons* - as dificuldades econômicas.¹¹ A introdução autônoma do artista no mercado moderno viria a se constituir como uma das principais questões da arte no século seguinte.

Em março de 1690, mês seguinte à morte de Le Brun, Louvois encaminhou à *Académie* um emissário a fim de comunicar que Pierre Mignard, primeiro pintor do rei, havia sido nomeado acadêmico, reitor e diretor da mesma. A notícia causou espanto, visto que Mignard havia, anteriormente, recusado um convite de Le Brun para entrar na *Académie*

11. DELECLUZE, 1983, p.212-213.

Royale, tendo preferido integrar a *Académie de Saint-Luc* do que se submeter à autoridade de Le Brun. Durante sua gestão, Mignard empenhou-se em retirar da Academia o peso de determinados privilégios, em especial, o do monopólio do ensino público de desenho, que seria suprimido apenas dez anos após a morte de Mignard, por uma declaração real de 17 de novembro de 1705. Esta decisão permitiu a reabertura da *Académie de Saint-Luc*, a escola da *Maîtrise*. O ensino aí ministrado logo concorreu com o da *Académie Royale*, sendo reconhecidamente de mais alta qualidade. Para participar do concurso para o prêmio de Roma, instituído desde 1664, os concorrentes deveriam cursar a escola da *Maîtrise*, mesmo já tendo freqüentado as aulas na Academia Real. O reconhecimento da debilidade do ensino na Academia Real levou à fundação, em 1749, da *Ecole Royale des Elèves Protégés*, uma espécie de seção de aperfeiçoamento da escola acadêmica para os alunos que seriam enviados à Academia em Roma. Sua função seria proporcionar a estes alunos um ensino de nível superior, que suprisse as deficiências da formação recebida na Academia. Sua verba foi subtraída à da Academia Real, o que a tornou ainda mais impopular entre os acadêmicos.

A Academia vivenciou, durante o século XVIII, períodos de relativa estabilidade e afirmação e momentos de evidente crise na organização do ensino e no desempenho das atividades que havia assumido progressivamente desde a sua fundação. A fermentação do espírito revolucionário colocou em questão a

situação privilegiada das academias, terminando pela sua extinção em 1793. Por um lado, a *Académie de Peinture et de Sculpture* expandia a sua influência, tornando-se cada vez mais um espaço importante na vida cultural parisiense, reconhecida pelo seu papel na formação da grande maioria dos artistas da época. Tornou-se uma espécie de ponto obrigatório, onde pintores, escultores e arquitetos das mais variadas tendências adquiriam uma formação básica. Esta posição favorável confirmava-se pelo reconhecimento geral de sua importância, pelo crescente comprometimento do governo em seus negócios e pela abertura de diversas academias de arte nas províncias, constituindo um movimento de expansão e afirmação dos ideais acadêmicos. As academias de província, dirigidas em grande parte por amadores, possuíam fins mais utilitários; apesar disto, a Academia de Paris, preocupada em manter a *grande manière*, empenhava-se em resguardar sua posição através do controle destas instituições. Por outro lado, a sempre frágil situação do ensino ministrado por ela culminou numa crise evidente, forçando a instituição a reformular determinadas regras no sentido de assegurar sua própria sobrevivência. A manutenção do sistema de ensino particular das artes da pintura e da escultura dava aos acadêmicos a oportunidade de obtenção de recursos paralelos aos vencimentos recebidos na Academia, sobretudo a partir da segunda metade do século, quando a crise do Tesouro Nacional passou a ameaçar a situação financeira da instituição. Esta

prática aproximou as duas fases do ensino artístico, mantidos separados desde o tempo das guildas, e teve um papel de grande importância quando da avaliação do ensino acadêmico. A manutenção dos ateliês em que professores, muitas vezes membros da Academia, orientavam um certo grupo de jovens estudantes levou à afirmação de uma didática muito especial, que, ao contrário do que ocorria na *Académie*, respeitava e incentivava a individualidade dos alunos. David, chefe de um dos principais ateliês da época, foi o responsável pela grande campanha que resultou na supressão das academias mantidas pelo Estado. Respeitando a aptidão pessoal de cada um de seus alunos, David afirmava que ...à l'Académie on fait un métier de la peinture, et on l'apprend comme un métier à ceux qui la fréquentent. Faites-vous cordonniers, si vous voulez, je ne s'y oppose pas, mais ici on fait de la peinture.¹² Apesar de todas as críticas, a Academia ocupava gradativamente um lugar de ponta no mundo artístico. Após um longo período de hegemonia italiana, a França, e mais especificamente Paris, mantinha a hegemonia sobre as artes neste momento. Mesmo com toda a dívida francesa para com a Itália, a consolidação dos trabalhos na Academia e a afirmação de posturas artísticas independentes caracterizaram uma situação especificamente francesa, permitindo que o desenvolvimento artístico aí realizado tivesse o alcance e a repercussão reconhecidos até hoje.

12. DELECLUZE, 1983, p.47.

O estabelecimento de vínculos entre o poder político e as artes marcou a vida da Academia desde as suas origens, determinando a maior parte dos fatos a ela relacionados. São estes vínculos que justificam, por exemplo, a atribuição do cargo de diretor da *Académie Royale au Premier Peintre du Roi* e a concessão de privilégios aos alunos apadrinhados por figuras importantes no meio político. Fatos aparentemente banais como a ocupação dos lugares na sala de aula renderam profundas discussões e ilustram perfeitamente a política de favores dentro da Academia. Segundo os estatutos, a escolha dos melhores lugares ficava reservada àqueles que tivessem obtido os melhores prêmios em concursos já realizados; progressivamente, dos vencedores do grande prêmio, passando por aqueles que receberam medalhas, até os que nunca haviam obtido uma premiação, os aproximadamente cento e vinte lugares iam sendo ocupados para a realização da aula de desenho. Toda esta estrutura, porém, cedia à intervenção de diplomatas, ministros ou membros da Família Real em favor de alguns alunos em especial.

O ano de 1755 marcou o início de um longo período em que a *Académie Royale de Peinture et Sculpture* esteve sob a influência direta de dois nomes: o Marquês de Marigny, irmão da Madame de Pompadour¹³, e seu amigo Charles-Nicolas Cochin,

13. Membro de uma família de reconhecida influência nos meios políticos, Madame de Pompadour, *favourite du Roi*, protegeu e estimulou vários nomes ligados às artes na França setecentista. Organizou a viagem de seu irmão, futuro Marquês de Marigny e diretor dos *Bâtiments du Roi*, à Itália. Entre 1749 e 1751, Marigny

gravador, com quem havia empreendido uma viagem à Itália. Graças aos seus "canais de acesso" ao monarca, Marigny assumiu a direção dos *Bâtiments du Roi* e incumbiu Cochin das decisões referentes à Academia. Até então estas tarefas eram desempenhadas pelo Primeiro Pintor do Rei que, por extensão, era também diretor da instituição. Visto que Cochin, gravador, não poderia ser nomeado Primeiro Pintor, o impasse foi resolvido nomeando-o como *Responsable du détail des arts*. Os pintores do Rei continuariam a ser nomeados igualmente Diretores do estabelecimento, ainda que todas as decisões administrativas ficassem a cargo de Cochin, Secretário Perpétuo da Academia. Esta situação vigorou até 1770, quando Jean-Baptiste-Marie Pierre, grande inimigo de Cochin, foi escolhido como *Premier Peintre* e Diretor da *Académie*, conseguindo o seu afastamento do *détail des arts*. As decisões atinentes à Academia foram tomadas por Pierre e Marigny até 1773, ano de morte deste último. No ano seguinte, com a morte de Luís XV e a ascensão ao trono de Luís XVI, o *Bâtiments du Roi* foi entregue ao comte d'Angivillier. Junto com Pierre, este iniciou um período de arranjo administrativo que durou até a morte do pintor, em 1789. A gestão de Pierre como diretor da Academia deixou uma avaliação não muito positiva: extremamente autoritário, esforçou-se por manter uma certa

viagem pela península italiana, juntamente com os artistas Cochin e Soufflot e o *abbé* Leblanc, amador das artes. Esta viagem foi decisiva para a afirmação do neoclassicismo na França, que teve em Marigny o seu grande porta-voz.

intimidade com o poder real, o que lhe garantia liberdade de ação. Sua aliança com d'Angiviller foi comparada à união entre Colbert e Le Brun, igualmente marcada por uma postura arbitrária e violenta. Com a morte de Pierre, d'Angiviller escolheu Joseph-Marie Vien como seu substituto, atribuindo-lhe as funções de Primeiro Pintor, Diretor da Academia e responsável pelo *détail des arts*. Durante todo este período, que vai da metade do século até o momento da Revolução, alterações inevitáveis foram introduzidas nos regulamentos da Academia, em vigência desde 1663, culminando na aprovação de novos estatutos em 1777. Antes que estes fossem elaborados, no entanto, instruções foram adotadas para conter os abusos dentro da Academia, fosse por parte dos professores ou dos alunos. Negligentes com relação às suas obrigações, os acadêmicos muitas vezes usavam os alunos em proveito de seus projetos particulares, mostrando-se coniventes com o clima de proteção e favoritismo dentro da instituição. Os alunos, por sua vez, revoltados com as atitudes dos professores, opunham-se à estrutura hierárquica da Academia, exigindo maior liberdade e respeito às tendências individuais, ao mesmo tempo em que reclamavam maior igualdade na definição de determinadas práticas acadêmicas, tais como o já mencionado problema da ocupação dos lugares na sala de aula, o sistema de entrada dos alunos na sala e a outorga dos *billets de protection*. Desde 1664, para melhor controlar o comportamento dos alunos, foi-lhes

exigido que escolhessem um membro da Academia como seu protetor, a quem deveriam dar conta de seus atos e ocupações diárias. Este deveria se encarregar da renovação periódica de seus *billets*, a fim de assegurar a vaga dos alunos até que estes conseguissem obter uma medalha nos concursos realizados dentro da Academia. A conquista de uma medalha garantia-lhes o lugar, abolindo a necessidade de apresentação do *billet*.

Os estatutos vigentes a partir de 1777, elaborados sob a orientação de d'Angiviller, refletiam novas tendências dentro da *Académie*, ligadas sobretudo ao importante papel desempenhado pelo diretor dos *Bâtiments*. São merecedoras de destaque as iniciativas de d'Angiviller no que se refere à política de incentivo à produção artística e à sua divulgação. Imprimindo aos *Bâtiments du Roi* uma nova orientação, esta estendeu-se igualmente à Academia; seu programa artístico deve, portanto, ser visto como um dos aspectos da política oficial. Tanto nos *Bâtiments* como na Academia, d'Angiviller considerou em grande medida os interesses públicos, procurando oficializar as relações do monarca com relação à administração das artes. Desta forma, criou um programa de encomendas artísticas oficiais, conhecidas como *Travaux d'encouragement*, realizadas entre 1777 e 1789.¹⁴ Em linhas gerais, este programa consistia na realização de comissões regulares de pinturas históricas e

14. JOBERT, 1987.

esculturas, de acordo com um programa iconográfico preciso e orientado para o público, que eram apresentadas bienalmente nos *Salons*. Estas encomendas comprovam o empenho de d'Angiviller no âmbito das artes, conseguindo, inclusive, contornar as dificuldades econômicas que poderiam tão bem justificar o abandono do empreendimento. O projeto das comissões previa que os trabalhos realizados, depois de serem apresentados no Salão e ficarem em exposição temporária ao público, fariam parte de um museu que incluiria exemplares das melhores escolas do passado e um panorama da pintura contemporânea, sobretudo francesa. Através dos *Travaux d'encouragement*, d'Angiviller pretendia atender a três níveis de objetivos: **social**, dando suporte aos artistas em dificuldades; **estético**, dando apoio à pintura histórica e, conseqüentemente, revigorando a escola francesa; **didático**, fornecendo o embrião do museu idealizado por ele, dando ao público a oportunidade de admirar as mais recentes criações artísticas e glorificando, através do programa iconográfico imposto aos artistas encarregados das comissões, grandes nomes da história nacional. Todos estes objetivos traduziam um espírito moralizador e pedagógico, síntese da política artística de d'Angiviller. Ao todo foram sete séries de comissões, realizadas até 1789 quando, sob o clima revolucionário, as instituições acadêmicas começaram a ruir. Os *Travaux d'encouragement*, que constituíam apenas um dos aspectos da política artística oficial, foram suprimidos em

1790. Comissões oficiais seriam retomadas mais tarde, em condições diversas. Quanto ao projeto de expor as obras, quando da abertura do Museu do Louvre em 1793, nem todas as obras comissionadas foram exibidas e, ao longo do século XIX, muitas delas foram distribuídas entre os vários museus de província.

A política de d'Angivillier atraiu críticas dirigidas sobretudo à seleção dos artistas e às opções iconográficas. Até 1781, ele concentrou as decisões, mais tarde deixando os artistas um pouco mais livres com relação à escolha dos temas e do formato das obras a serem realizadas, até que, em 1787 e 1789, deixou-os completamente à vontade para tomar suas próprias decisões. Sua prática tornou-se cada vez mais liberal, deixando o artista responsável pela sua boa ou má recepção no *Salon*. A acusação de nepotismo entre os estúdios também foi comum. Ainda que não se possa negar que o fato de pertencer ao estúdio de um artista conhecido tivesse uma certa importância quando se tratava da estréia de um jovem pintor, este não era um fator preponderante na distribuição de comissões, atividade que d'Angivillier sempre quis marcada pela imparcialidade. Entre os principais méritos da iniciativa de d'Angivillier estavam, sem dúvida, a preocupação com o acesso do público à arte e a manutenção do gênero da pintura histórica, que iria se desenvolver ainda mais sob a Revolução e o Império. A educação artística do público e o incentivo à pintura histórica serviam a

interesses políticos, reavivando virtudes e sentimentos patrióticos e transmitindo, através de um programa iconográfico preciso, noções de cunho moral fundamentais ao advento de uma nova ordem, que se queria igualitária e democrática. A política de incentivo às artes não só beneficiou um grande número de artistas, como permitiu ao público ter uma experiência de fruição estética sem igual, inclusive através do acesso a parte das coleções reais, em exposição temporária a partir de 1750, graças ao empenho de d'Angiviller.

Também foi o comte d'Angiviller o responsável pela estratégia adotada pela Academia a fim de se livrar das conseqüências do édito de fevereiro de 1776, que suprimia as corporações e acabava, desta forma, com o fundamento da própria *Académie*. Visto que esta havia se constituído para defender a liberdade profissional de seus membros, o regime de exceção que lhe havia sido atribuído não fazia mais sentido uma vez que, abolidas todas as entidades corporativas, o regime da liberdade profissional passaria a ser a ordem vigente. Para sobreviver regularmente à supressão das corporações era preciso fornecer provas de que algum serviço público era prestado pela Academia. Este, no entanto, não era o seu caso, visto que a escola de desenho aí instalada não tinha natureza pública e a subvenção que recebia do Estado não possuía o caráter de uma remuneração oficial. A Academia resolveu, então, apresentar-se como

herdeira natural dos alunos da *Académie de Saint-Luc*, condenada a desaparecer junto com a *Maîtrise*. Os professores, que mal davam conta de suas atribuições na escola da Academia, propuseram-se a fundar uma segunda escola e a dedicar, doravante, dois meses de serviço à instituição. A intervenção de d'Angivillier foi determinante para que, em 15 de março de 1777, uma declaração real garantisse à Academia um novo regime de exceção. Contando com a proteção direta do rei, a *Académie* recebeu o aposto de *première et principale*, visto que previa-se o surgimento de outras academias. A *Académie Royale de Peinture et de Sculpture, première et principale* mantinha, porém, a posição de guia para todos os assuntos referentes à pintura e à escultura. Juntamente com o documento que garantia a situação privilegiada da Academia foram aprovados novos estatutos para a instituição. Os novos regulamentos previam uma verba anual regular para a escola; atribuíam a responsabilidade pela direção administrativa da instituição a um grupo de cinquenta e quatro pessoas, dando a quatorze delas poder deliberativo para ratificar decisões; admitiam a importância dos **adjuntos**, inclusive incluindo-os entre os membros do corpo administrativo, o que tornava evidente a situação crítica dos titulares da casa; confirmavam a importância do secretariado da Academia, mantendo as prerrogativas favoráveis ao cargo; praticamente instituíram a perpetuidade do cargo de diretor, numa evidente submissão à autoridade de Pierre; aprovaram disposições que

buscavam evitar fraudes nos grandes prêmios e estabeleciam novas determinações para a escolha dos acadêmicos, daí em diante submetidos à aprovação do soberano. No seu conjunto, os estatutos coordenados por d'Angiviller garantiam a posição superior da *Académie Royale* sobre qualquer outra entidade voltada às artes. A partir de então, uma relação direta estaria estabelecida entre proteção e competência, condicionando a entrega de certificados de proteção apenas àqueles que tivessem seus trabalhos aprovados pelo diretor da Academia e pelo reitor do trimestre. A ênfase na disciplina e no bom comportamento dos estudantes fez com que o número de alunos diminuísse a cada ano. David Karel informa que esta tendência tornou-se tão marcante durante a Revolução, que a Academia teve que substituir uma de suas escolas de desenho do natural por uma de desenho a partir de moldagens, o que implicava igualmente em aceitar alunos que ainda não estavam completamente preparados para desenhar a partir de modelo vivo. Esta teria sido uma mudança fundamental na didática da escola, preparando-a para o século seguinte:

The revolutionary years (...) marked the end of an old tradition in the teaching of the visual arts. There would no longer be one centralized authority controlling the propagation of a single style. The nineteenth century in France was to witness the profusion of styles and multiplicity of approaches which have continued until the present day.¹⁵

Na medida em que um movimento político o pode fazer, a Revolução Francesa influenciou sobremaneira os destinos da

15. KAREL, 1975, p.12.

arte na França, principalmente no que se refere à estrutura de ensino acadêmico. A arte francesa passou, a partir de 1789, por um período de afirmação de novas posturas que refletiam o contexto em que estava inserida. Desde meados do século, mais especificamente desde as descobertas arqueológicas na Itália nas décadas de 30 e 40, o movimento de retorno aos princípios da Antigüidade foi inevitável. O retorno ao antigo não se limitou à busca de modelos, mas buscou trazer de volta determinadas noções que se adaptariam com perfeição ao espírito revolucionário. Moralidade, rigidez, idoneidade, sobriedade, simplicidade essencial: eis alguns princípios trazidos dos antigos e que passaram a constituir o fundamento de uma nova filosofia, bem como dos novos padrões estéticos que se afirmavam paulatinamente. Não se tratava, portanto, de imitar a arte antiga tal qual esta se apresentava aos olhos do Setecentos; o exemplo da Antigüidade inspirou uma vasta produção literária a respeito da arte e pensamento antigos, bem como forneceu subsídios para a discussão e desenvolvimento de práticas que transportavam formas e idéias antigas para o século XVIII. Winckelmann, Mengs e Caylus consagraram-se enquanto divulgadores dos ideais antigos: Winckelmann com a publicação, em 1764, de *Histoire de l'Art chez les Anciens*; Mengs com *Riflessioni sulla Bellezza*, em 1762; Caylus, acadêmico, gravador e teórico da arte, incentivou a ida dos artistas às ruínas a fim de melhor apreender os monumentos do

passado e procurou incentivar o respeito pela verdade histórica. Vien¹⁶, nomeado diretor da Academia de França em Roma em 1775, foi porta-voz do interesse de Caylus, dando ênfase ao estudo do antigo. Desde 1754 tornou-se uma prática acadêmica exigir dos pensionistas em Roma que mandassem, de seis em seis meses, um dossiê de desenhos executados a partir de obras antigas; eram os chamados *envois de Rome*, importantes veículos de transmissão dos conhecimentos adquiridos pelo contato direto com a Antigüidade. O interesse arqueológico estendeu-se até o público, que passou a dispor de publicações que lhe davam acesso aos novos procedimentos técnicos da arte e contribuíam para divulgar o novo gosto. As vésperas da Revolução, a Filosofia das Luzes, inspiradora do espírito revolucionário, encontrava na arte neoclássica um representante em potencial de seus ideais de esclarecimento, formação moral e persuasão.

Os acontecimentos que se seguiram ao grande movimento de 1789 marcaram sobremaneira as atividades da *Académie Royale*, extinta, por fim, de acordo com os princípios de igualdade e oposição aos privilégios defendidos pela Revolução. A hierarquia vigente entre acadêmicos e alunos, o monopólio da Academia na realização das encomendas oficiais e a política de admitir apenas membros da Academia nos *Salons* realizados

16. Joseph Marie Vien (1716-1809), permaneceu um longo período em Roma (de 1745 a 1750 e de 1771 a 1800). Este período, somado ao seu contato com Anton Raphael Mengs, aprimoraram o seu gosto pelo neoclássico. Foi diretor da *Académie de France a Rome* e *Premier Peintre du Roi*.

bianualmente eram os principais pontos da crítica dirigida à instituição a partir de 1789. Além disto, os contatos entre a Academia e a esfera política acabaram fazendo com que ela recebesse o estigma de instituição do Antigo Regime, devendo desaparecer sob a nova ordem revolucionária. De fato, sem o apoio e a proteção governamental, a história da arte acadêmica na França não teria tomado os rumos que tomou, não só no que diz respeito às condições objetivas de funcionamento da instituição, como também no que se refere às escolhas estéticas defendidas pela Academia. Por outro lado, a pintura histórica, gênero acadêmico por excelência, orientou toda a evolução do ensino artístico e permitiu aos monarcas e seus representantes usufruir de sua capacidade formativa e propagandística. A consagração da pintura histórica como gênero privilegiado entre os demais gêneros está associada à própria divisão, estabelecida por Bellori (1613-96), entre uma **pintura ideal**, personificada por Annibale Carracci, e uma **pintura objetiva**, representada por Caravaggio. Seguindo esta tradição, a pintura histórica demonstra uma superioridade diante da pintura de gênero, associada à representação de fatos e costumes da vida cotidiana, sem maiores pretensões intelectuais. A pintura histórica, por sua vez, apresenta um caráter idealizante, capaz de estimular a imaginação. Durante o século XVII, convencionou-se que a imaginação é fonte e objetivo da arte,

crença que encontrava na pintura histórica um perfeito canal de transmissão. Este poder manteve-se ao longo dos séculos seguintes, atribuindo-se à pintura histórica um caráter mais nobre e uma maior capacidade de transmitir o **belo ideal**. Com a Revolução, a Academia passou a ser acusada de resistir ao nivelamento revolucionário e de ser um refúgio de todas as más doutrinas em matéria de arte. A extinção do privilégio acadêmico constituía-se, portanto, em um dos aspectos da afirmação da igualdade entre os cidadãos. O questionamento da importância e do futuro da *Académie Royale* dentro da sociedade revolucionária estimulou os debates dentro e fora da Academia, encontrando em David, Quatremère de Quincy e Renou seus maiores baluartes, cada um deles defendendo uma proposta distinta de adequação da Academia ao novo regime. Na realidade, não se tratava de propostas, mas de posições assumidas diante da delicada situação da *Académie*: David, contrário à massificação dos alunos submetidos ao ensino acadêmico, pregava a sua imediata supressão; Quatremère, apesar do apoio dado a algumas das críticas de David ao ensino ministrado na Academia, acreditava que a importância social da instituição justificava uma reforma, e não sua extinção imediata; Antoine Renou, por sua vez, enquanto secretário da Academia, tornou-se o porta-voz do interesse mais institucional, isto é, pregava a preservação da estrutura acadêmica tal qual se mantinha até então.

Defensor de um ensino que considerasse as tendências

individuais de cada um, David criticava sobretudo o sistema de ensino adotado na Academia, obrigando os alunos a receber orientações de doze professores ao longo do ano, contrariando o princípio da relação mestre e jovens artistas mantido por ele mesmo em seu ateliê. Apesar de todos os títulos que a Academia lhe conferiu e dos sucessivos convites que recebeu para manter-se entre seus membros, David foi o principal responsável pela sua extinção, tendo pronunciado um discurso decisivo em 8 de agosto de 1793 na Convenção Nacional, da qual fazia parte como deputado e membro do Comitê de Instrução Pública. Em seu discurso, David preocupou-se em demonstrar como os principais pontos da estética neoclássica eram contrários ao espírito massificador do ensino acadêmico: segundo ele, as artes são fundamentais para a instrução pública, não apenas através da impressão visual que podem suscitar, mas da capacidade de despertar sentimentos profundos e verdadeiros, o que somente se alcança quando o artista consegue demonstrar uma perfeita integração com o coração humano e com a natureza. Na Academia, obrigados a *faire des académies*, os jovens estudantes não conseguiam alcançar o necessário nível de comunhão com a arte e, desta forma, suplantam a prática da pura imitação dos modelos antigos. Para David, a inspiração no antigo deveria ser feita *à la grecque*, ou seja, reproduzir suplantando:

Je veux faire du grec pur; je me nourri les yeux de statues antiques, j'ai l'intention même d'en imiter quelques unes. Les Grecs ne se faisaient nullement scrupule de reproduire une composition, un mouvement, un type, déjà reçus et employés. Ils mettaient tous leurs soins, tout leur art, à perfectionner une idée que l'on avait eue avant eux. Ils pensaient, et ils

avaient raison, que l'idée dans les arts est bien plus dans la manière dont on la rend, dont on l'exprime, que dans l'idée elle même. Donner une apparence, une forme parfaite à sa pensée, c'est être artiste; on ne l'est que par là... ¹⁷

Membro da Assembléia Legislativa entre outubro de 1791 e setembro de 1792, Quatremère de Quincy publicou *Considérations sur les arts du dessin*, onde alertava para a importância da formação dos artistas, procurando orientar as decisões da Assembléia Constituinte sobre a instrução pública. A atuação política de Quatremère a favor das artes tinha a intenção de ver executado um projeto de inclusão do ensino artístico no conjunto da instrução pública, consolidando definitivamente a responsabilidade do Estado diante das artes. Tratava-se, portanto, de instituir o ensino público e, conseqüentemente, oficial de desenho. A publicação de *Considérations* e de suas duas *Suites* representou um libelo contra os privilégios mantidos pela Academia e a favor da reforma do ensino nela ministrado. Quatremère, no entanto, não pregava a supressão da *Académie Royale*, preocupando-se em adequá-la às novas exigências da sociedade revolucionária. Entre as modificações propostas por ele estavam o fim do monopólio acadêmico para as encomendas oficiais, a abertura dos *Salons* a artistas de qualquer origem e procedência, a diversificação do Júri da Academia através da inclusão de membros não pertencentes à instituição, a abolição do *morceau de réception* enquanto documento de ingresso à Academia e a

17. DELECLUZE, 1983, p.62.

afirmação da Academia como entidade de ensino e, não, como assembléia honorífica. No lugar do *morceau de réception*, propunha que a avaliação dos candidatos levasse em conta as performances dos mesmos nas exposições públicas já realizadas, acabando com este resquício corporativo. No seu empenho pela reformulação do ensino artístico, Quatremère previa, além de uma educação pública e gratuita, a centralização, num mesmo estabelecimento, do ensino de todas as artes que possuem o desenho como base. Desta forma, não só mostrou-se contrário a qualquer projeto de separação das escolas de arquitetura, pintura e escultura, como chegou a sugerir a anexação da *Ecole des ponts et chaussées* e da *Ecole royale gratuite du dessin*. Esta última oferecia aos aprendizes das artes mecânicas aulas de geometria, arquitetura e desenho, a fim de melhorar sua formação. Na *Seconde Suite aux Considérations sur les arts du dessin* Quatremère apresentou um projeto para a criação de uma *Ecole Nationale des Arts du Dessin*, no qual ficava claro o seu desprezo pelas chamadas artes mecânicas e a sua preocupação com um ensino centralizado das artes do desenho. Entre outros pontos, defendia a introdução de disciplinas teóricas no programa didático e a utilização de modelos de todas as idades, sexos e características, a fim de elevar a qualidade do ensino e estimular a capacidade inventiva dos alunos. Para Quatremère, a abertura dos *Salons* a artistas não acadêmicos era uma questão de justiça. Segundo ele, uma sociedade

orientada pelos ideais revolucionários de liberdade e igualdade não deveria limitar o direito de exposição pública aos artistas formados pela Academia. Uma vez aberto, deveria realizar-se anualmente, a fim de que as obras produzidas dentro do novo espírito trazido pela Revolução pudessem ser continuamente apresentadas ao público. O decreto propondo a abertura do Salão foi votado e aprovado pela Constituinte, determinando que a exposição de 1791 fosse franqueada a todos os artistas, franceses ou estrangeiros, acadêmicos ou independentes.

Esta vitória, somada à boa reputação de Quatremère nos meios artísticos e políticos, irritou sobremaneira o secretário da Academia, Antoine Renou. Portador de um discurso altamente conservador, Renou empenhou-se em vão na campanha pela manutenção da Academia Real. Em agosto de 1793, impressionada com o discurso de David, a Convenção aprovou o fechamento de todas as academias subvencionadas, inclusive a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. A Academia de França em Roma já havia sido fechada no ano anterior e, um dia antes do fechamento das academias, foram suspensos os julgamentos dos prêmios de pintura, escultura e arquitetura. Apesar da derrota, Renou conseguiu fortalecer a sua posição dentro na nova estrutura educacional tornando-se *surveillant provisoire* da escola de pintura e escultura da extinta Academia, mantida pela lei de 28 de setembro de 1793 até que fossem estabelecidas definitivamente as novas diretrizes de

organização do ensino. A manutenção provisória da escola atendia a um duplo objetivo: manter uma instituição considerada importante para a instrução pública e afastar o perigo de baderna nas ruas devido à revolta dos antigos alunos. Já em 1794, porém, a situação da escola mostrava-se bastante lamentável, apesar do empenho de Renou. O número de alunos diminuía progressivamente, muitos deles tendo sido recrutados ou se alistado voluntariamente aos exércitos franceses. Além disto, um de seus principais atrativos, o concurso para o prêmio de Roma, havia sido extinto. Os professores, destituídos de suas funções no júri dos concursos, distanciavam-se cada vez mais dos alunos e da própria escola. A situação tornou-se ainda mais delicada depois da criação do *Institut de France*, em 22 de agosto de 1795, órgão que vinha substituir as academias extintas em 1793.

Tido como uma espécie de reunião da intelectualidade, o *Institut* pregava uma adesão total às idéias republicanas, repudiando qualquer associação com as academias reais ou com as instituições do Antigo Regime. Sua intenção era oferecer o mais alto nível de desenvolvimento das ciências, que estavam divididas em três Classes: a primeira, que reunia as ciências físicas e matemáticas, contava com 60 membros; a segunda, dedicada às ciências morais e políticas, possuía 36 membros; por fim, a terceira e última Classe reunia literatura e belas-artes, com um total de 48 integrantes. Esta terceira

Classe discutia e tratava questões referentes a gramática, línguas antigas, poesia, antigüidades e monumentos, pintura, escultura, arquitetura, música e declamação. O excesso de responsabilidades assumidas pelo Instituto obrigou-o a limitar-se às questões de ordem administrativa e a constituir-se, assim, numa entidade honorífica mais do que prática. No que se refere à escola de belas- artes, esta logo sentiu a perda de sua autonomia, sendo obrigada a acatar as decisões tomadas pelos membros do *Institut*. O episódio da reinstituição e reorganização dos concursos para prêmios de viagem ilustra perfeitamente a nova divisão de atribuições na esfera artística. Negociada desde 1795, a retomada destes concursos só se efetivou dois anos mais tarde, em 1797, sob a orientação do *Institut de France*. A seu encargo ficariam todas as questões referentes a regulamento, programa e julgamento das provas, reservando-se à *Ecole* a parte prática da realização dos concursos e a guarda da documentação produzida a seu respeito. Um dos maiores problemas foi definir como seria composto o novo júri. Na Academia Real, a prática era fazer do conjunto de seus membros (de número ilimitado) o júri dos concursos. Renou, enquanto representante maior da *Ecole*, encheu-se de esperanças de que esta atribuição fosse delegada aos professores, o que era inadmissível para os artistas membros do Instituto, entre os quais estava David. Por fim, constituiu-se um corpo de jurados composto por pintores, escultores e arquitetos

membros do *Institut*.

O Diretório, instalado em outubro de 1795, não modificou em nada a situação da escola de pintura e escultura, deixando-a mergulhada numa séria crise financeira. No âmbito das artes em geral, um importante acontecimento colocou em evidência a utilização política da arte e o conflito de opiniões a seu respeito. Trata-se da apropriação de objetos artísticos realizada pelas tropas de Napoleão durante a campanha na Itália (1796-1797). Em julho de 1798, entravam em Paris, após dois anos de exaustiva pesquisa e seleção, obras de arte, manuscritos e objetos trazidos da Itália. Uma imensa procissão entregou aos franceses, que aplaudiram entusiasticamente, os troféus da vitória napoleônica.¹⁸ Na verdade, não se tratava de objetos de saque, mas de frutos de uma negociação entre Napoleão e as regiões derrotadas. Em pleno século das Luzes, não era de se esperar que o histórico direito à pilhagem fosse aceito; em vista disto, o chefe das tropas francesas impôs aos vencidos um contrato através do qual estes cediam obras e objetos ao vencedor. O esforço para trazer obras da Itália foi, sem dúvida, maior do que o interesse demonstrado pelo patrimônio das demais regiões vencidas. Entre outras razões, esta preferência relacionava-se ao interesse em transferir oficialmente a capital cultural do momento de Roma para Paris.

18. Sobre este episódio, SANDT, 1989; DELECLUZE, 1983 e MAINARDI, 1989.

Desenvolveu-se, então, todo um discurso de legitimação da transferência das obras de seu habitat natural para a capital francesa, baseado sobretudo na idéia de proteção ao patrimônio da humanidade. Considerando que as obras requisitadas constituíam a herança artística da grande comunidade européia e estavam apenas sob a guarda italiana, o que não significava que fossem italianas de fato, o discurso empregado pelos franceses defendia que as mesmas deveriam estar sob a proteção e guarda da nação que demonstrasse maior estabilidade política e superioridade bélica. As condições exigidas pareciam favorecer a França que, neste momento, aparentava gozar das condições mais favoráveis ao desenvolvimento das artes e da cultura em geral. O respeito pela tradição italiana e o reconhecimento da dívida francesa para com a Itália não foram suficientes para conter as intenções políticas das tropas vitoriosas: naturalmente realizava-se a transferência de um conjunto de obras que, além de seu valor intrínseco, possuíam um importante papel enquanto modelos para as artes da imitação. Em nome de sua segurança elas seriam retiradas da Itália e continuariam, em seu novo contexto, desempenhando o mesmo papel que possuíam até então. Estas e outras argumentações do gênero não conseguiram convencer completamente a comunidade artística e intelectual francesa. O maior expoente da oposição ao deslocamento das obras foi Quatremère de Quincy, encarcerado, por motivos políticos, nas Madelonnettes.¹⁹

Ainda que a sua argumentação tivesse como base o mesmo princípio dos defensores do projeto de transferência, isto é, o de que a Europa formava uma grande e fraternal "República das Artes", utilizou-o a fim de defender a posse italiana das obras, afirmando que estas perderiam o seu valor caso fossem deslocadas. Segundo ele, a realização deste projeto seria a ruína de todo um processo de aprendizagem e formação que incluía, como seu corolário, uma viagem à terra natal das artes. Quatremère afirmava insistentemente que a simples posse das obras não garantia a possibilidade de aproveitá-las potencialmente pois, para isso, elas deveriam ser observadas e estudadas em seu contexto original. A Itália mantinha, e deveria continuar a fazê-lo, a posse dos objetos que constituíam o patrimônio da humanidade graças a um "favor especial da natureza" que deveria ser respeitado. Alterar esta situação seria, portanto, um prejuízo para todas as nações européias.

Apesar de toda a oposição, a França retirou da Itália inúmeras obras de arte e objetos variados, que passaram a fazer parte do acervo do museu do Louvre. Com a restauração da Monarquia, em 1815, os aliados vitoriosos entraram em Paris e exigiram o retorno das obras apreendidas; a Monarquia restaurada, no entanto, usou de todos os meios para impedir a retirada das obras, dando provas da importância política da

posse dos tesouros artísticos. Os debates contra a devolução das obras tiveram em Joachim Le Breton, Secretário perpétuo da Classe de Belas-Artes do Instituto, um fervoroso representante. Respondendo a uma observação de Sir Wellington, comandante das tropas aliadas, de que a França deveria receber uma "lição de moralidade", Le Breton manifestou-se contra o vandalismo praticado por Lord Elgin no Partenon. Criticava, desta forma, os meios violentos e arbitrários empregados pela Inglaterra, pretendendo, por oposição, enobrecer as táticas diplomáticas francesas no episódio da transferência das obras agora requisitadas pelos aliados. O discurso pronunciado na Sessão de 28 de outubro de 1815, em que Le Breton manifestou-se bravamente contra o retorno das obras, levou-o a demitir-se do cargo que ocupava e a sair do *Institut*, integrando, no ano seguinte, a colônia de artistas franceses que viria fundar o ensino acadêmico da arte no Rio de Janeiro. De qualquer forma, apenas uma parte das obras trazidas para a França em 1798 retornou a seus locais de origem.

Desde a Convenção (1793-1794) tentava-se elaborar uma lei de instrução pública que regulamentasse, entre outras questões, a situação da Escola de Belas-Artes.. E esta lei que será retomada pelo Consulado (1799-1804), regime instituído depois do golpe de Estado do 18 Brumário, dentro de um programa de reorganização do ensino executado por Chaptal, conselheiro de Estado de Napoleão. Apesar do seu

empenho, a lei promulgada em 19 de maio de 1802 pretendendo por fim à obra iniciada pela Convenção não foi capaz de esclarecer a posição de escola, cada vez mais submetida às diretrizes do *Institut de France*. Este, por sua vez, havia sido incumbido, em março deste mesmo ano, da elaboração de um relatório que apresentasse o estado de evolução das ciências, letras e artes desde 1789 até 1802. A princípio, este deveria ser elaborado em conjunto por todas as Classes do Instituto, devendo ser reatualizado a cada cinco anos. Esta iniciativa possuía, portanto, a clara intenção de manter o governo informado a respeito do estado e da evolução das ciências, letras e artes, de acordo com a idéia napoleônica de que a educação era potencialmente um meio de controle moral e político. Os acontecimentos políticos e a reforma do Instituto iniciada em 1803 fizeram com que o prazo de entrega destes relatórios tivesse que ser adiado, sendo apresentados apenas em 1808. A partir da reforma, as belas-arts passaram a constituir uma Classe autônoma, possuindo, entre outras, as seguintes atribuições: recrutar, entre seus membros, professores para a Escola de Belas-Artes, supervisionar desde os menores concursos até o grande concurso para Prêmio de Viagem e julgar os trabalhos enviados a Paris pelos pensionistas em Roma. Ao contrário do projeto inicial, cada Classe elaborou o seu relatório. Joachim Le Breton, Secretário perpétuo do *Institut*, foi o redator final do Relatório da Classe de Belas-Artes. No discurso que

pronunciou durante a cerimônia de entrega dos relatórios. Le Breton expôs os princípios particulares que caracterizam a marcha da história das belas-artistas e fez um resumo da evolução das artes na França, chegando à conclusão de que le tableau actuel des arts en France, et celui de ce qu'ils y ont été depuis le XVI^e siècle, nous autorisent donc également à dire: que l'histoire des beaux-arts d'une nation est en quelque sorte l'histoire de son gouvernement et de ses mœurs.²⁰

Confirmando esta opinião, Le Breton terminou seu discurso colocando as belas-artistas a serviço do Imperador, assegurando, assim, a sua proteção. Entre as idéias apresentadas por ele neste documento, algumas já podem ser claramente identificadas como diretrizes do plano que viria a elaborar anos mais tarde, em 1816, para a criação de uma Escola de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro. Não desmerecendo o ensino privado da arte, acreditava que o estabelecimento de uma rede de escolas públicas voltada à educação artística oferecia condições mais seguras ao seu desenvolvimento; as artes que possuem como princípio comum a ciência do desenho não devem, de forma alguma, traçar caminhos individuais, sob ameaça de prejudicarem a si mesmas; a criação e divulgação dos museus contribuíram para o sustento e progresso das artes, fornecendo poderosos instrumentos de estudo e comparação aos artistas.

As condições gerais da Escola não sofreram alterações

20. SANDT, 1989, p.82.

significativas durante o Primeiro Império (1804-1814), continuando sem reconhecimento legal e mantendo a mesma organização interna. O currículo obedecia ao velho esquema de exercícios diários de desenho a partir de modelo vivo e de moldagens, orientados por um professor a cada mês do ano, aulas de anatomia e perspectiva e concursos realizados regularmente. A Restauração dos Bourbon, em 1815, trouxe-lhes novas decepções: enquanto herdeira da antiga *Académie Royale*, a Escola tinha inegáveis esperanças de que sua situação seria, enfim, considerada pela Monarquia restaurada. Não só isto não aconteceu, como ela teve a infelicidade de ver as Classes do *Institut*, uma criação da Revolução que havia afastado os Bourbon do poder, nomeadas *Academias*. Louis XVIII, que havia ordenado esta titulação através do decreto de 21 de março de 1816, argumentava que nous avons jugé convenable de rendre à chacune de ses classes son nom primitif.²¹ A verdade, porém, é que nenhuma destas Classes havia, outrora, se chamado Academia. De qualquer forma, a Classe de Belas-artes, agora Academia, assumia o papel de conselho artístico do Estado, tendo sido consultada em várias ocasiões, além de assessoria às outras Classes do Instituto. Por outro lado, a luta pela elaboração de um regulamento que reconhecesse legalmente as atividades da Escola e lhe desse um estatuto definitivo continuou durante as primeiras décadas do século XIX. Em agosto de

21. LAURENT, 1987, p.111.

1819, o rei aprovou um regulamento que qualificava a Escola como *royale et spéciale*, demonstrando o embaraço do poder diante da sua situação. Segundo o novo regulamento, a Escola passava a ser administrada por um conselho de professores sob a direção de um deles, eleito a cada ano. Em caso de vaga, o Ministro escolheria um novo nome, a partir dos candidatos propostos pelo Conselho e pela Academia. Ainda que este regulamento diminuísse os vínculos entre a Academia e a Escola, não se pode afirmar que esta tivesse, enfim, conseguido a sua autonomia. A nível curricular, porém, a Escola teve dois ganhos importantes durante a Restauração: em 1816 foi estabelecido um Prémio de Roma para paisagem e criou-se uma competição especial para esboços de composição.

O secretariado da *Académie des Beaux-Arts*, nome dado à antiga Classe de Belas-Artes do Instituto de França, foi entregue a Quatremère de Quincy, que permaneceu na função desde abril de 1816 até 1839. Uma de suas maiores batalhas como secretário foi unir oficialmente a Academia recém nomeada à Escola de Belas-Artes. Quatremère mostrou-se um fervoroso defensor da causa realista e das prerrogativas da Academia, empenhando-se na afirmação de uma arte de Estado. O avançar do século, porém, colocava em cena elementos que ameaçavam em grande medida os projetos de Quatremère. As idéias românticas avançavam rapidamente; os princípios de originalidade e subjetividade faziam fermentar as críticas ao academicismo; a preocupação utilitária fazia com que os

arquitetos questionassem a formação essencialmente arqueológica que recebiam e reivindicassem uma orientação mais voltada para a construção. A Monarquia de Julho, que colocou Louis Philippe no poder em 1830, não pôde fugir às inovações necessárias no campo artístico, tendo desenvolvido uma importante ação no que se refere à reavaliação e proteção do patrimônio histórico e artístico francês. A Academia e A Escola de Belas-Artes restava, apenas, a opção de adaptar-se às exigências do momento e integrar-se no processo inevitável de renovação da arte. A Academia, imbuída de suas funções honorárias, mantinha a Escola sob uma autoridade que já se mostrava incompatível com as necessárias transformações exigidas pelas novas tendências artísticas. Em geral, a crítica posterior avaliou como extremamente negativo o papel exercido por ela durante este período. Com relação à *Ecole*, o ano de 1863 inaugurou uma nova política do Estado com relação à educação artística. Pela primeira vez, um soberano francês, Napoleão III, julgou o assunto merecedor de um forte empenho pessoal, preocupando-se em reformar um ensino que, apesar de uma longa tradição a cargo do Estado, vira continuamente negligenciadas suas necessidades mais elementares. Em 1863, a Escola continuava sem fundação oficial, praticamente liberada das intervenções do Estado, porém diretamente submetida à *Académie des Beaux-arts*. O decreto de 13 de novembro, oficializando a importância pública da Escola, colocou-a sob a administração regular do direito público.

Cap.3: Os portugueses na direção da Academia

Desde a morte de Joachim Le Breton, a direção da Academia passou às mãos de Henrique José da Silva, pintor português que se encontrava no país e contava com a proteção de algumas figuras importantes nos meios políticos. Seu nome integra a *Relação das pessoas empregadas na Academia e Escola Real, estabelecida na Corte do Rio de Janeiro por Decreto de 23 de novembro de 1820*¹, anexa ao mencionado decreto, figurando como Lente de Desenho e como encarregado da *diretoria das aulas*. Além da nomeação de Silva, esta relação trazia o nome de Luiz Raphael Soyé como secretário, lugar antes destinado ao francês Pierre Dillon; os de Simplicio Rodrigues da Silva, José de Cristo Moreira e Francisco Pedro do Amaral como pensionários de Desenho e Pintura (mais tarde, o termo *pensionário* seria trocado por *substituto*); e os de Marc e Zéphérin Ferrez, pensionários de Escultura e Gravura, respectivamente. Dos integrantes da Missão Francesa de 1816, foram mantidos apenas Debret, os dois Taunay, Grandjean de Montigny e François Ovide. Além do descontentamento gerado com a exclusão de alguns de seus compatriotas, a nomeação de Henrique José da Silva foi motivo de dupla insatisfação para os mestres franceses: a cadeira de Desenho, responsabilidade do novo diretor, viria desestruturar a base do ensino

1. BRASIL, 1820.

centralizado por eles defendido - antes de frequentar a aula escolhida, os alunos deveriam cursar três anos de Desenho figurado; além disso, a escolha de Silva para a direção das aulas feria novamente os brios dos professores mais antigos, especialmente, Nicolas Taunay. Analisando objetivamente, porém, este fato nada tinha de absurdo, pois era atribuição do Monarca nomear os membros da instituição por ele estabelecida. A experiência anterior, com um diretor francês, não havia tido sucesso e a presença no país, qualquer que fosse a razão, de um artista português de mérito reconhecido despertou logo a possibilidade de tentar diminuir as agruras da tão idealizada instituição com um diretor que não fosse estrangeiro. Até mesmo Hippolyte Taunay, filho do velho Nicolas, concordava com a decisão de nomear um diretor português para a instituição que, segundo ele, carecia justamente de elementos nacionais, valorizados tanto no Brasil quanto em Portugal.²

Esta, porém, não era a opinião da maioria dos franceses membros da Academia e as brigas entre as duas facções tornaram-se uma constante. Na realidade, os primeiros anos da gestão de Henrique José da Silva foram consumidos em atividades "periféricas" à própria Academia, uma vez que esta só seria oficialmente inaugurada em 1826.

Em 1821, alguns meses depois de aprovado o decreto que

2. PEDROSA, 1955, p.13.

mandou dar início às atividades da **Academia das Artes** no Rio de Janeiro, Nicolas Taunay voltou para a França, reassumindo o seu posto no *Institut de France* e deixando sem titular a cadeira de Paisagem da Academia. Através de um documento cuja data provável é 1824, Félix Emilie Taunay, filho de Nicolas, solicitava o lugar que era de seu pai na Academia, alegando que há três anos se esforçava para demonstrar sua capacidade, tendo para isto confeccionado vários trabalhos, entre os quais, um panorama da cidade e da baía do Rio de Janeiro. Além disto, considerava que,

...tendo exausto os seus ultimos recursos tanto nestas obras, como n'hum estabelecimento à favor do pais, que visto a demora dos productos não serve senão à peorar a situação delle e de dois seus irmãos; Por estas razões, e achando-se os tres irmãos na triste necessidade de deixarem hum pais cuja hospitalidade tem attrahido e acolhido tantos Estrangeiros...³

Este episódio, bem como a situação do retorno de Nicolas Taunay à França⁴, são exemplos típicos dos hábitos da Academia, onde problemas pessoais interferiam na vida institucional, os professores exerciam ocupações paralelas fora da Academia e a desorganização quanto ao preenchimento das cadeiras era evidente. É sabido que o decreto de novembro de 1820 não conseguiu fazer com que o projeto da academia chegasse às vias de fato; enquanto isto não ocorria, os professores buscaram ocupação em outras atividades, sendo bastante conhecidas as iniciativas de Debret e Montigny de abrirem cursos livres. Por muitas vezes, estes cursos

3. TAUNAY, F., 1824(?). (O estabelecimento ao qual se referia era o cultivo de café.)

4. Sobre o retorno de Nicolas Taunay à França, ver capítulo sobre a Missão Artística Francesa.

chegaram a ser confundidos com as atividades rotineiras da Academia; no entanto, aproximavam-se com maior propriedade da prática dos ateliês particulares na França, onde um professor reunia ao seu redor um certo número de alunos, ministrando-lhes uma formação que, via de regra, procurava respeitar as tendências individuais de cada um. Até 1826, ano da inauguração oficial da Academia, os professores dedicaram-se a trabalhos particulares e a algumas encomendas oficiais, mantendo todavia os vencimentos que lhes foram garantidos pelo citado decreto.

Em 1823 teve início um episódio que, estendendo-se até 1830, ilustra alguns aspectos da atividade dos professores e da relação conturbada entre o diretor Henrique José da Silva e os mestres franceses. Trata-se da utilização de uma das salas da Academia por Debret. Em janeiro daquele ano, Debret solicitou ao Imperador e aos Ministros encarregados do assunto em questão que lhe fosse permitido utilizar uma das salas da parte que já se encontrava terminada no edifício que seria destinado à Academia. Por encontrar-se ainda sem utilização, esta sala funcionava como depósito de uma *collection de tableaux, achetée par le Gouvernement, qui y déperis, par l'effet de l'humidité, et du manque d'air*⁵. Debret solicitava a sala para nela elaborar um quadro da Sagração do Imperador, de grandes dimensões, aproveitando a oportunidade para *...commencer de suite l'Education Pittoresque de six individus, chacun*

5. DEBRET, 1823b.

dans un genre différent, comme Portrait, ornements d'architecture, Paysage, Marine, fleurs, animales⁶.

Estes "seis indivíduos" eram Jose de Cristo Moreira, Simplicio Rodrigues de Sá, Francisco Pedro do Amaral, Francisco Vieira da Rocha, José dos Reis Carvalho e Agostinho dos Reis Carvalho, os quais enviaram, em agosto deste mesmo ano, um abaixo-assinado ao Ministro dos Negócios do Império pedindo que a solicitação de Debret fosse atendida. Debret argumentava que a liberação da sala não implicava em nenhuma espécie de despesa, dependendo apenas da entrega da chave: Rien, absolument rien, que la remise de la clef!⁷, a qual encontrava-se nas mãos de Henrique José da Silva, diretor da Academia. Através de documentos posteriores, constatamos que Debret foi atendido, tendo insistido junto às esferas competentes, a fim de que o diretor concordasse em entregar-lhe a chave. Debret manteve a posse da sala até 1829; segundo depoimento de Manoel de Araújo Porto-alegre, que ingressaria na Academia em 1827, tornando-se o seu principal discípulo, durante os quatro anos em que trabalhou nesse grande quadro, (...), estabeleceu uma escola de pintura...⁸ A iniciativa de Debret teve, sem dúvida, um caráter peculiar dentro do que se propunha como educação artística até o momento. Sua experiência na França, ao lado de seu primo David, fez com que tentasse aplicar no Brasil a prática do ensino em ateliê, no qual um chef orientava a formação de um certo número de

6. DEBRET, 1823a.

7. DEBRET, 1823b.

8. PORTO-ALEGRE, 1934.

discípulos dentro de seu próprio local de trabalho.

Ao que tudo indica, Debret continuou tendo à sua disposição uma sala no prédio da Academia para trabalhos particulares. Em novembro de 1829, enquanto se faziam as obras necessárias na dita sala, Debret obteve licença para utilizar uma outra, ainda que não lhe dessem a chave, visto que a porta que lhe dava acesso era a da Academia e esta só podia ser aberta e fechada pelo porteiro da casa. Este, porém, acabou deixando a chave numa loja vizinha, onde morava Marc Ferrez, para facilitar a entrada de Debret. Henrique José da Silva, em ofício de 18 de Setembro de 1830, explicava que logo proibira esta

...irregularidade, [para lhe não dar outro nome] da qual nada menos resultava do que o risco de entrar também na Academia qualquer outro individuo, e quando bem lhe parecesse. Esta medida, justissima e ate indispensavel para a segurança do estabelecimento, desagradou ao Supp^o; e como não desiste jamais do projecto de inquietar-se por todos os modos, chega ultimamente ao arrojio de alterar a verdade na Augusta Presença de Sua Magestade, dizendo-se privado do uso da caza que lhe fbra concedida, quando elle somente o está da chave da porta da Academia, pelas razbes expostas, sem que nisso haja da minha parte contravenção alguma a ordem superior, como também falsamente assevera o Supp^o em seu requerimento.

(...)

A Academia abre-se às sete horas e meia da manhã, e fecha-se às duas da tarde; e he indubitavel que mais de seis horas effectivas de trabalho são sufficientes para avançar muito, havendo applicação e desvelo. Não entrem os daquela classe às onze horas [como tenho constantemente presenciado] e não gastem depois o tempo em conversações inuteis que elle chegará para qualquer trabalho por grande que seja,...

Esta atitude rendeu ao diretor inúmeras críticas dos alunos de Debret, que o acusavam de proibí-los de trabalhar até mais avançada hora, confirmando, mais uma vez, a sua insensibilidade com relação aos assuntos artisticos.

A falta de regulamentos precisos mostrou-se novamente nociva à Academia quando, em abril de 1824, com a morte do titular de Escultura Auguste-Marie Taunay, abriu-se o impasse diante da sua substituição. Marc Ferrez, pensionário da dita cadeira desde 1820, solicitou que fosse aberto um concurso para o preenchimento da vaga e que seu nome fosse aceito entre os candidatos. Ainda que o diretor da Academia tivesse se mostrado favorável ao pedido de Marc Ferrez, o concurso não se realizou, tendo sido nomeado para o lugar João Joaquim Alão, em novembro do mesmo ano.

Também em novembro de 1824 assumiu a cadeira de Paisagem o filho do velho Taunay, Felix Emilie. Iniciava, assim, um longo período de atuação dentro da Academia, primeiro como professor, depois como secretário e, enfim, como diretor.

O ano de 1824 parece ter movimentado bastante a ainda prematura Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Além das substituições de professores, o governo autorizou a retomada das obras no edifício que seria destinado à instituição e um grupo de docentes elaborou o **Projecto do Plano para a Academia Imperial das Bellas Artes**¹⁰. De acordo com o depoimento do diretor da Academia, este *Projecto* foi obra pura e exclusiva dos Professores franceses, que se apropriaram indevidamente da assinatura do *Corpo Acadêmico*. Nas suas *Reflexões Abreviadas sobre o Projecto do Plano para*

10. PROJECTO, 1827.

a Academia das Bellas Artes, que se diz composto pelo Corpo Academico¹¹, Henrique José da Silva explicava que, tendo sido chamado pelo Ministro dos Negócios do Império, interessado em acelerar a abertura da Academia, para prestar informações sobre o estado do estabelecimento, foi-lhe ordenado que convocasse uma reunião de todos os professores e do secretário da casa com o próprio Ministro. Realizada a dita reunião, ficou evidente, segundo as palavras do diretor, que De Bret e Grand Jean só pertendiam destruir os Estatutos, e que eu pugnava com as minhas razões pela sua observancia como util¹². Sendo assim, o Ministro resolveu orientá-los para que realizassem conferências internas e que, anotadas as conclusões, lhe fossem as mesmas entregues pelo diretor da Academia. O diretor seguia dizendo que logo no primeiro encontro os ditos Professores desaprovavam quanto se lhes indicava pela doutrina dos Estatutos, com que nunca se tem podido conformar¹³ e que, em vista disto, propôs a Debret que este fizesse por escrito as observações que achava convenientes. Quando, cumprindo a determinação do Ministro, foi dar-lhe satisfação das conferências, ficou surpreso ao saber que Debret já havia se apresentado, encaminhando o tal *Projecto*, com todos os comentários aos Estatutos da Academia. O diretor interpretou esta atitude como sendo ofensiva à sua autoridade, além de demonstrar, mais uma vez, a rivalidade pessoal que os professores franceses nutriam contra ele.

11. SILVA, 1827a.

12. Ibid.

13. Ibid.

A versão de Debret¹⁴ é sensivelmente diferente. Chamado à presença do Ministro, que se interessara pelo sucesso de suas aulas e demonstrava curiosidade em saber das razões do atraso na abertura da Academia, Debret confessou-lhe que tudo não passava de uma tentativa de Henrique José da Silva no sentido de fazer dos mestres franceses pensionistas inúteis ao Estado. O Ministro teria, então, pedido a Debret que avisasse o diretor a fim de que este convocasse os professores para uma assembléia com o Ministro, em sua própria casa. Debret apresenta detalhes das reuniões em que se reuniram os membros da Academia, dando a entender que o diretor encaminhara um projeto constituído unicamente de detalhes minuciosos de um curso de desenho dividido em cinco anos e que, numa segunda reunião em que os mestres franceses encaminharam um documento de sua autoria contendo observações especializadas sobre um Plano para a Academia, os portugueses teriam se apossado de parte deste documento com a intenção de traduzi-lo. Debret apressara-se, então, a entregar a íntegra do documento ao Ministro, que se mostrou encantado com a nossa celeridade e logo cobrou do diretor que lhe entregasse com rapidez o trabalho de que se achava incumbido. A substituição do titular da pasta dos Negócios do Império interrompeu este processo, abrindo espaço para que mais um português, o arquiteto Pedro Alexandre Cavroé, viesse fortalecer a posição do diretor. Nomeado arquiteto oficial, sendo inclusive

14. DEBRET, 1978, p.122-126.

encarregado de acompanhar a conclusão das obras no edifício da Academia¹⁵, Cayrolé teria influenciado o novo titular da pasta no sentido de não permitir a implantação do projeto dos franceses, deixando a Academia limitada ao exercício de algumas aulas de Desenho. De qualquer forma, foi somente com a nomeação de novo Ministro que se conseguiu autorização para a abertura oficial da Academia. Os cursos previstos pelos franceses seriam instalados, ainda que não pudessem ser exercidos de imediato, devido à estrutura prevista nos Estatutos adotados. Sobre o Ministro, conta-nos Debret: embriagado pelo incenso dos detratores, veio ele de boa fé, na véspera da instalação da academia, pedir-nos que não erguéssemos nenhum obstáculo à grande obra, a fim de não deixar pretextos à oposição.¹⁶ Fica claro, portanto, que os regulamentos adotados privilegiavam a posição dos portugueses, ainda que o Ministro tenha tentado uma posição conciliatória com os franceses. A data da abertura solene da Academia ficou marcada para o dia 19 de outubro de 1826.

Com um pequeno atraso em relação à data autorizada pelo Imperador, finalmente verificou-se a abertura oficial da Academia no dia 05 de novembro de 1826, ocasião em que foram expostos os trabalhos dos alunos que já frequentavam as aulas de Debret. Até que se elaborassem novos estatutos, estariam em vigor aqueles redigidos em 1820, publicados em 30 de

15. Esta tarefa pertencia, "de direito", ao autor do projeto, Grandjean de Montigny. Sobre o projeto de Grandjean para o edifício da Academia, ver MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1941 e GALVÃO, 1961b.

16. DEBRET, 1978, p.125.

setembro de 1826. Segundo este documento, o Ministro dos Negócios do Império recebia o título de **Presidente da Imperial Academia**; a diretoria da casa seria entregue ao primeiro pintor da Imperial Câmara, que ocuparia igualmente a cadeira de desenho na Academia; o restante do Corpo Acadêmico seria composto por um secretário e cinco professores, encarregados de ministrar aulas de Pintura histórica, Escultura, Arquitetura civil, Gravura e Mecânica.¹⁷ Estas disciplinas, juntamente com a de Desenho, compunham as seis classes em que estavam divididos os estudos dentro da Academia, recebendo cada uma delas uma sala específica para o seu ensino, com a decoração própria para o ensino público das mesmas artes¹⁸. As manhãs ficavam reservadas às aulas de Desenho, Pintura e Escultura, enquanto que as de Arquitetura civil, Gravura e Mecânica seriam ministradas à tarde. A Academia estaria aberta todos os dias, exceto nos dias santos e de grande gala, das 9 horas da manhã ao meio-dia e de 3 às 6 da tarde, salvo nas tardes de inverno, quando as aulas teriam início às 2 e terminariam às 5. Considerando a importância do estudo do modelo vivo para o progresso da Pintura e da Escultura, o decreto criava a **aula do nú**, que teria lugar todas as manhãs, entre 8 e 9 horas. De acordo com o texto do decreto, os professores de desenho, pintura e escultura presidirão por seu turno em cada vez, em cujo tempo lhe compete a composição da atitude do modelo, e corrigir o desenho a todos que para esse fim o consultarem¹⁹. Esta aula seria

17. BRASIL, 1826. (30/09/826)

18. Ibid.

19. Ibid.

frequêntada pelos alunos que mais se adiantassem nas classes ordinárias da Academia e por artistas não acadêmicos que obtivessem uma licença do diretor da Imperial Academia. Além dos membros oficiais, a Academia outorgaria títulos de Acadêmicos Honorários a nobres, artistas e eruditos, nacionais ou estrangeiros.

Na Classe de Desenho, que deveria ser frequêntada por 3 anos, os alunos aprenderiam a desenhar figuras, paisagens e ornamentos, conforme a inclinação e vontade que cada um dos estudantes tiver para seguir nos diversos ramos de que se compoem as artes de imitação²⁰. Ao final deste período, os alunos seriam submetidos a um exame, passando então a frequêntar as aulas das Classes que escolhessem.

Na Classe de Pintura, os estudos se dividiriam em dois cursos: **particulares**, praticados diariamente, e **públicos**, que teriam lugar de dois em dois anos, por ocasião dos concursos. Nos cursos particulares os alunos teriam acesso ao aprendizado de todos os gêneros da Pintura: pintura histórica, retrato, paisagem, flores, animais e decoração, sendo também alertados para os princípios básicos desta arte, isto é, a composição, o desenho e o colorido. Cabia também ao lente de Pintura dar ênfase à importância da **invenção** na escolha dos temas próprios a cada gênero. A natureza deveria ser sempre tomada como exemplo, num estudo que privilegiava a prática em detrimento da teoria.

20. Ibid.

É evidente que a theoria e a pratica formam o bom artista; mas é indubitavel que a pratica é preferivel nas artes de imitação, porque a theoria ensina os conhecimentos especulativos; se porém se lhe ajunta a pratica, começa-se então a ver com os proprios olhos, marcha-se com confiança, e consegue-se a exactidão, porque a pratica é o complemento de toda a sciencia, destroe prejuizos, dá regras seguras, fornece recursos abundantes, e produz no pintor a firmeza de pincel, que faz achar facil e praticavel o que os outros só versados nas lições theoricas julgaram impossivel. Finalmente da pratica nasce a prudencia e perfeição das bellas artes.²¹

Para o ensino da pintura de flores previa-se que os alunos realizassem cópias de quadros da escola flamenga, para adquirirem o bom estylo, passando depois a copiar do natural. A fim de desenvolver a capacidade de fantasiar naqueles que se dedicassem ao gênero de decoração, o professor encarregado faria-os copiar os arabescos das *Logge* executadas por Raphael no Vaticano.

Os alunos que, depois dos 3 anos de estudo de Desenho, se dedicassem à Escultura, poderiam optar entre a escultura em medalha e gravura e a escultura de ornatos arquiteturais.

Dentro do programa didático especificado nos Estatutos, duas Classes atendiam a uma preocupação que se poderia dizer mais prática: a de Arquitetura civil e a de Mecânica. Depois de receber uma formação histórica e teórica a respeito dos diferentes estilos da arquitetura, os alunos daquela Classe tratariam de aplicar os conhecimentos recebidos na construção de edificios, preocupando-se com a sua disposição, proporção e decoração. A Classe de Mecânica, por sua vez, seria composta por apenas três discípulos: dois oficiais marceneiros, dos quais um deveria saber torneiar, e um

21. Ibid.

forjador torneiro. Depois de receberem a formação específica desta Classe, poderiam ser enviados para onde houvesse necessidade do seu trabalho. Além disto, receberiam um certificado que lhes serviria como título para serem empregados na direção dos trabalhos do governo.

Os Estatutos estabeleciam as obrigações a que estavam sujeitos os professores da Imperial Academia das Bellas Artes, encarregados de manter a ordem e o decoro dentro da instituição, além do exercício de suas funções pedagógicas. O artigo que continha estas instruções traduz com clareza a noção de hierarquia, fundamental dentro da estrutura acadêmica. Qualquer observação, opinião ou proposta dos professores deveria ser comunicada ao diretor da casa que, por sua vez, consultaria o presidente, afim de não deliberar sem a sua expressa ordem. Enfin, o diretor cuidará escrupulosamente na exacta observancia deste artigo, por ser da subordinação e decoro que depende a estabilidade das corporações²².

Para cada Classe previa-se a presença de um **pensionista**, que substituiria o professor titular na ausência deste. Os pretendentes aos lugares de pensionistas deveriam encaminhar solicitação ao Imperador, através do presidente da Academia, e submeter-se a exame perante os professores da casa.

Os regulamentos estabeleciam minuciosamente as regras para preenchimento das cadeiras vagas, oportunidade aberta a todos os artistas. Os opositores deveriam apresentar um

22. Ibid.

trabalho de sua autoria, juntamente com um requerimento à Sua Magestade Imperial, para, então, serem admitidos no concurso para preenchimento da vaga. Os votos e pareceres dos professores juizes seriam encaminhados ao Imperador, a quem cabia tomar a decisão final. Segundo os Estatutos, em caso de dúvida entre mais de um candidato, dever-se-ia dar preferência ao concorrente que tivesse sido aluno da Academia, bem como deveriam ser preferidos os candidatos nacionais quando em disputa com algum estrangeiro.

No que se refere ao Corpo Discente, os Estatutos previam duas classes de discípulos: os **effectivos** e os **extraordinarios**. Os primeiros deveriam matricular-se, sendo obrigados a frequentar todos os cursos regularmente; deveriam ter entre 12 e 15 anos e só poderiam matricular-se efetivamente depois de terem frequentado a aula de desenho por um mês e, ao final deste periodo, terem recebido uma avaliação positiva do diretor do estabelecimento. Os alunos extraordinários, por sua vez, adultos diletantes, não precisariam se matricular, ainda que tivessem que requerer sua admissão à Sua Magestade Imperial. Mediante despacho favorável, os candidatos a discípulos apresentavam-se ao diretor para serem admitidos.

O período regular de estudos era de cinco anos: três ocupados na Classe de Desenho e dois na Classe de escolha do aluno. Talvez para enfrentar um problema que já se tornava evidente, isto é, a longa permanência nas aulas de Desenho,

os Estatutos previam que

Acontecendo porém que no fim deste tempo não tenham adquirido os precisos conhecimentos praticos para exercerem as referidas artes, se lhes concederá mais um ou dous annos para se aperfeiçoarem.²³

Também dos alunos era exigido que observassem as regras de bom andamento da casa, pois é da subordinação e do decoro que depende o caracter do bom discipulo²⁴. Mais uma vez a Academia se apresentava como guardiã da ordem e da moral...

O regulamento elaborado em 1820 e em vigência quando da abertura oficial da Academia, em 1826, já previa a realização de concursos anuais, a fim de estimular a competitividade e criatividade entre os alunos e o progresso das belas-arts. Em cada uma das Classes seriam distribuídas, ao final de cada ano, duas medalhas de ouro àqueles que mais se destacassem na sua especialidade. Além destes prêmios, os discipulos das Classes de Pintura, Escultura e Arquitetura concorreriam a uma pensão para viajar durante cinco anos pela Europa. Os alunos vencedores destes prêmios receberiam o título de sócios da Imperial Academia das Belas Artes, obtendo igualmente a preferência para o ensino de desenho nas escolas que se formassem nas províncias do Império. Depois da realização do concurso, cujas orientações eram especificadas no parágrafo 34, os votos dos juizes seriam encaminhados ao Imperador para aprovação. Em outro parágrafo, estabelecia-se que as obras vencedoras de concursos seriam colocadas nas

23. Ibid.

24. Ibid.

paredes da Classe a que pertencesse seus autores.

Sem dar maiores detalhes, o art.10 garantia que os membros da Academia das Belas Artes teriam os mesmos privilégios e isenções concedidos aos integrantes das demais academias do Império. Por fim, os Estatutos fixavam as funções do **porteiro** da casa, responsável pela abertura, manutenção e limpeza do edifício onde funcionava a Academia.

Pelo que se pode concluir da marcha das atividades na Academia Imperial logo depois de sua abertura oficial, os Estatutos tinham uma existência apenas figurativa, não sendo observados na grande maioria de seus artigos. Felix Emilie Taunay, no texto que redigiu sobre a história da Academia, comenta que, entre 1826 e 1831 (ano em que se verificou a renovação dos Estatutos),

...existe já a Academia no estado de corporação; porém, conservando-se os estatutos como arcanos, nutre-se a desconfiança sobre o futuro; não há nexos nem coordenação entre as diversas classes. O ensino dos Professores, sempre isolado, não se vivifica com o grande auxílio das vistas geraes sobre as relações mutuas das Bellas Artes entre si.²⁵

O depoimento de Antonio Pinheiro de Aguiar, pretendente à vaga de professor de desenho em Ouro Preto, também deixa evidente o imenso descrédito em que eram tidos os Estatutos da Academia. Discipulo de Debret, Aguiar encaminhou, em março de 1831, pedido para que fosse admitido na vaga já mencionada. Em maio do mesmo ano, reclamando da demora do andamento de sua causa, enquanto que outro candidato, *simples curioso em Desenho*, dava mostras de estar mais adiantado na obtenção

25. TAUNAY, F., 1838.

do cargo, Aguiar queixa-se que

O Director deste Estabelecimento, que sempre tem aprovado com vistas sinistras em seus progressos, mostrando sempre huma total antipathia aos Jovens Brasileiros, mormente aos discipulos de M. Debret a cujo numero pertence o suplicante, rancôr este procedido, de entendermos as Artes, não por esse circulo estreito e viciozo da mera pratica, como elle as entende.

(...) O suplicante não aponta algum artigo dos Estatutos da Academia, por nunca serem vistos de pessoa alguma, nem mesmo os Professores da Academia, e à maneira de hum Alcorão elastico, nas mãos deste Despota das Artes, he estendido e interpretado como lhe conven.²⁶

O descrédito e a inoperância dos Estatutos pareciam, pois, evidentes. A Classe de Mecânica, por exemplo, não saiu do papel. O concurso para prêmio de viagem só teve início anos depois, em 1845. A inobservância de vários de seus artigos fez com que logo se retomasse a discussão sobre a reforma dos referidos estatutos, sem considerar que o decreto de 1826 adotava os regulamentos elaborados em 1820, enquanto não se elaborassem novos estatutos. Esta observação já traduzia, portanto, a intenção de substituir os estatutos originais da Academia. É bastante provável que, atendendo a esta necessidade, tenham sido impressos, em 1827, o *Projecto do Plano para a Academia Imperial das Bellas Artes*, de 1824, e as *Reflexões Abreviadas* elaboradas por Henrique José da Silva sobre este mesmo *Projecto*.

Nitidamente inspirados na organização acadêmica francesa, os autores do *Projecto* procuraram implantar na Academia carioca um sistema diretivo que garantisse, na medida do possível, uma orientação mais objetiva e

26. AGUIAR, 1831.

esclarecida para a instituição. A exemplo da maioria das academias européias, propunham que o Monarca assumisse publicamente o papel de "Fundador e Protetor" da Academia, atribuindo ao Ministro responsável pelo estabelecimento a função de Presidente do mesmo. Estas medidas, juntamente com a nomeação de Membros Honorários, garantiriam a existência prática da Academia, bem como a sua "dignidade". O Projecto propunha, igualmente, a criação de uma **Junta de Direcção** que funcionaria como uma espécie de poder intermediário entre o Corpo Académico e o Governo, sendo sua atribuição proteger os meios de ensino e reclamar a produtividade da instituição²⁷. Mais adiante, porém, ao detalhar a **Composição do Corpo Académico**, os autores do Projecto colocavam como integrantes da Junta de Direcção o Diretor atual da Academia, Henrique José da Silva, como Diretor Delegado da Junta, e os próprios professores da Academia... Ainda que obscuro e confuso em alguns pontos, este Projecto apresentava uma exposição detalhada da organização dos estudos, bem como dos concursos e premiações realizados na Academia. Segundo o Plano proposto, os cursos se dividiriam entre a Divisão Geral dos Estudos da Academia das Bellas Artes e a Divisão do Dezenho. Na primeira, dividida entre cursos particulares, dados nos gabinetes de ensino dos Professores, onde cada discípulo aprende gradualmente a fazer a aplicação da teoria à prática²⁸, e públicos, cursos oferecidos diariamente, com carga horária reduzida, os alunos

27. PROJECTO, 1827.

28. Ibid.

teriam acesso a uma formação que se poderia dizer mais específica das belas-artes. Entre os cursos particulares estavam Pintura, Escultura e Arquitetura, bem como Gravura em Cobre e Gravura de Medalhas. Os cursos públicos, obrigatórios para todos os alunos, forneciam noções de Relevô, Perspectiva e Anatomia. Por outro lado, na Divisão de Desenho, a cargo da **Escola Imperial e Nacional de Desenho**, os estudantes frequentariam os cursos de Desenho e Mecânica. Segundo o conteúdo do *Projecto*, esta divisão estaria concentrada na formação de artifices das mais diversas "artes mecânicas". Com uma preocupação extremamente prática e utilitária, os alunos formados nesta Escola estariam aptos a assumir trabalhos junto a obras e estabelecimentos do Governo, em quaisquer Províncias onde houvesse necessidade de mão-de-obra especializada. Do exposto pode-se depreender, portanto, que o projeto em questão resgatava a antiga proposta de Le Breton para a formação de uma dupla escola de artes e ofícios no Rio de Janeiro. A preocupação em dar à Academia uma importância pública e, através disto, garantir a proteção real, continuava presente mais de dez anos depois de encaminhada a proposta original. Outros itens do Plano traduziam esta identidade com as idéias do chefe da Missão Francesa, entre eles, a sugestão de que o estudo das três artes deveria estar reunido no mesmo edificio, a ênfase no desenho como base de todas as outras Classes da Academia, a importância dos modelos antigos para a formação dos novos

artistas e, sobretudo, a preocupação com o aproveitamento dos verdadeiros talentos e com a organização de um sistema de ensino em que aqueles que não possuem dons para as belas-artistas sejam aproveitados em outras áreas do conhecimento.

As Reflexões elaboradas pelo diretor Henrique José da Silva são, mais do que um documento objetivo a respeito da organização do ensino artístico na Academia, um espelho da relação conflituosa que se estabelecera entre ele e os mestres franceses. Depois de enumerar pontualmente alguns tópicos do referido Projecto, esforçando-se em demonstrar o despropósito e a inviabilidade de seu conteúdo, diz o diretor que tudo o mais que se diz no Projecto sobre cursos particulares, classificação de estudos, prêmios e concursos, já se acha concisa e sabiamente regulado²⁹. Talvez resida aí, na expressão "concisa e sabiamente regulado" o grande equívoco do diretor na interpretação do Projecto elaborado pelos professores - a Academia necessitava, exatamente, de regulamentos claros, explicativos, abrangentes, que dessem à instituição condições de iniciar de vez as suas atividades. De qualquer forma, o espírito subjetivo por excelência das Reflexões torna praticamente infrutífera qualquer tentativa de confronto entre os dois documentos.

O ano de 1827 registra as primeiras matrículas realizadas na Academia. Um total de 50 alunos, dos quais sete

29. SILVA, 1827a.

eram *extraordinários*, dividia-se entre as cadeiras de Desenho, Arquitetura Civil, Arquitetura e Desenho de Figura, conforme registro dos Livros de Matrículas da própria Academia. Destes, a grande maioria era oriunda do Rio de Janeiro (35), 3 eram portugueses, 3 vinham do Nordeste e um de Itaipú. O restante não possui registro de naturalidade. Com relação à idade dos alunos, 26 encontravam-se dentro da faixa prevista nos Estatutos (entre 12 e 15 anos), enquanto que 10 deles tinham entre 16 e 40 anos, sem contar aqueles cujos registros estão incompletos. Estes dados são importantes para demonstrar que, já no primeiro ano de funcionamento regular da Academia, os regulamentos não pareciam estar sendo observados. Prova disto são os registros de idade dos alunos matriculados, pois, se apenas sete deles são registrados como *extraordinários*, o restante "deveria" encontrar-se entre 12 e 15 anos, conforme regiam os Estatutos...³⁰

Sem qualquer explicação, os registros de matrículas passam de 1827 para 1829. Neste ano, 23 alunos frequentaram as cadeiras de Desenho, Escultura, Arquitetura e Arquitetura Civil. Sete deles constam da relação como discípulos *extraordinários*. Novamente o Rio de Janeiro fornece o maior número de alunos (15). A novidade em termos de origem dos inscritos é a presença de dois alemães, vindos de Baden:

30. GALVÃO, 1962. (Os originais dos Livros de Matrículas da antiga Academia encontram-se na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a guarda do Museu D. João VI)

Guilherme e Augusto Müller. Mais uma vez os dados relativos à idade dos alunos ferem a determinação dos regulamentos, sendo que apenas dez deles estão dentro do limite previsto.

O Livro registra 22 inscritos no ano de 1830, sendo sete extraordinários. Dezesseis cariocas, um baiano, um pernambucano e quatro portugueses dividiam-se entre as aulas de Desenho e Arquitetura Civil. Neste ano as informações referentes à idade dos alunos obedecem, finalmente, às determinações dos Estatutos.

Os dados referentes ao ano de 1831 informam que, dos 22 alunos inscritos, 20 eram extraordinários. Divididos entre as cadeiras de Desenho e Arquitetura Civil, sete deles estavam na faixa entre 12 e 15 anos. Apenas um deles era natural do Porto, brasileiros todos os outros.

A julgar pelos dados dos Livros de Matrículas, muitos são os pontos nebulosos dos Estatutos adotados desde 1826. Sabe-se, porém, que estes não foram seguidos rigidamente e que, além disto, os dados dos Livros contém muitas falhas e imprecisões. As atividades da Academia seguiam seu rumo, a despeito da desobediência aos regulamentos; quando se tornava necessário, alteravam-se as disposições dos Estatutos, como foi o caso da mudança nos horários das aulas, em 1827. Em 27 de março deste ano, o diretor da Academia solicitou ao governo que fossem modificados os horários das aulas de arquitetura, em vista dos freqüentes pedidos do titular desta cadeira, Grandjean de Montigny. Montigny argumentava que,

além de serem as tardes muito pequenas e a iluminação escassa no horário das aulas realizadas à tarde (de 3 às 6 horas), havia o inconveniente de residir ele fora da cidade e ser-lhe ...muito penoso comparecer às três horas e permanecer ali até às seis³¹. No ofício em que encaminhava a solicitação do professor, Henrique José da Silva justificava-se:

...conheço que estas razões são frívolas, por que se a luz he pouca elle he o culpado pois como Architetto deste Edificio devia collocala de maneira que fosse sufficiente e cômoda a exemplo das Cazas de risco da Europa (...), alem de que os Estatutos mandão que de inverno principiem os estudos das Aulas de tarde às duas horas até às cinco, e não mandão que o Professor assista fora da Cidade.³²

Preocupado, porém, que os alunos de Desenho se applicassem igualmente ao estudo de Architectura, para depois desempenharem dignamente a Arte a que se dedicarem³³, o diretor encaminhava o pedido. No mês seguinte, uma decisão do Império alterava o horário das aulas na Academia, passando para a manhã as aulas que se davam, então, à tarde; as aulas de Desenho de figura seriam dadas nas segundas, quartas e sextas, enquanto que as de Architectura se realizariam nas terças, quintas e sábados. Esta decisão ia contra os regulamentos, na medida em que os cursos se alternariam durante a semana, não sendo mais ministrados diariamente. Em fevereiro de 1828, porém, uma nova decisão ordenou que houvesse aulas todos os dias na Academia, anulando a anterior. As aulas de Architectura seriam dadas das 8 às 11 horas e as de Desenho, de 11 às 14. Todas as outras aulas

31. SILVA, 1827b.

32. Ibid.

33. Ibid.

também seriam dadas pela manhã.

O ano de 1829 assistiu à primeira exposição de trabalhos da Academia Imperial das Belas Artes. Com o título oficial de Exposição da Classe de Pintura Histórica na Imperial Academia das Belas Artes, esta mostra foi produto direto dos esforços de Debret. Auxiliado por Manuel de Araújo Porto-alegre e contando com a proteção do Ministro do Império, organizou e financiou a publicação do Catálogo das obras expostas. Apesar do título recebido, a exposição contou com trabalhos das Classes de Pintura Histórica, Paisagem, Arquitetura e Escultura, que ficaram expostos entre os dias 2 e 14 de dezembro. Ao todo eram 115 trabalhos, executados pelos professores e seus discípulos, com exceção das Classes de Paisagem e Escultura. Nestas os únicos expositores foram os responsáveis pelas cadeiras: o professor Félix Emilie Taunay e o substituto Marcos Ferrez.³⁴

A segunda exposição, também organizada por Debret, realizou-se em 1830. Contou com trabalhos dos professores e discípulos de Pintura histórica, Arquitetura e Paisagem e dos alunos de Escultura. Com relação a esta última cadeira, o texto do Catálogo informa que a Aula de Escultura começou a funcionar em outubro deste ano, sob a direção do professor João Joaquim Alão. Alguns dos trabalhos apresentados nesta ocasião já haviam sido expostos em 1829; em linhas gerais, a

34. Em 1829 os irmãos Ferrez nacionalizaram seus nomes, passando a chamar-se Marcos e Zeferino.

Classe de Pintura histórica reunia alegorias lembrando fatos ligados ao Governo Imperial, cenas históricas e mitológicas, algumas marinhas e naturezas-mortas, retratos, estudos de anatomia, estudos para composições, desenhos a partir do gesso, cenas antropológicas, cópias de quadros de Debret ou de cópias realizadas por ele, cópias de estudos feitos da natureza por Araújo Porto-alegre e estudos de modelo vivo. A Classe de Arquitetura apresentou, nestas duas exposições, estudos de monumentos gregos e romanos, estudos de prédios ou projetos desenvolvidos no Rio de Janeiro e desenhos copiados do professor da cadeira. A aula de Escultura, por sua vez, apresentou retratos e bustos, além de estudos de fragmentos do corpo humano. Segundo a opinião de Morales de los Rios FQ, os trabalhos de Paisagem - estudos e quadros com vistas locais e paisagens históricas - demonstram uma postura metodológica errada, pois não eram do natural, mas copiados de trabalhos do Professor³⁵.

Estas exposições representaram o primeiro contato direto entre a Academia, enquanto instituição, e o público. A sociedade brasileira podia, doravante, contar entre suas conquistas culturais uma Academia que, malgrado todas as suas limitações, movimentou o ambiente artístico da época. Segundo testemunho de Porto-alegre,

Nessa época uma prodigiosa revolução se verificou nas idéias do povo brasileiro; os pintores, que não eram até então apreciados, foram admitidos nas sociedades mais

35. MORALES DE LOS RIOS FQ, 1941, p.170.

brilhantes; gozam agora da estima e da consideração geral. O imperador manda parar sua carruagem na rua para conversar com pintores; um deles, deixando cair o pincel num momento de inspiração, o imperador se abaixou, ergueu-o e o devolveu. Finalmente as belas artes se introduzem no seio das famílias e raras são hoje aquelas em que o desenho e a música não entrem no programa da educação das crianças.³⁶

Este depoimento sugere, portanto, que os artistas ganharam um novo status depois da instalação da Academia, passando a ser reconhecidos pelos segmentos mais "conceituados" da sociedade e pelo público em geral. Ainda que este reconhecimento não tenha tido o alcance sugerido por Porto-alegre, é inegável que pertencer aos quadros da Academia Imperial das Belas-Artes significava possuir um nível diferenciado entre os demais artistas. Na medida em que a Academia ia se estruturando, crescia o número de pedidos de ingresso e aumentava a lista de alunos que freqüentavam as aulas como discípulos extraordinários. Alunos extraordinários pedindo matrícula como efetivos, efetivos solicitando a sua aceitação como pensionistas da Academia, pensionistas reivindicando o direito de elevar-se à Titular da Cadeira em que serviam, todos estes pedidos passaram a fazer parte do cotidiano da Academia Imperial. Muitas das solicitações que chegavam à Academia eram logo negadas pois tratava-se de pedidos de matrículas de artistas que estavam fora dos limites de idade previstos nos Estatutos; a recusa

36a. PORTO-ALEGRE, 1978, p.113.

36b. Ibid, 1939. †Sobre o episódio do pintor que deixa cair seu pincel, trata-se, ao que parece, do próprio Porto-alegre. Em carta ao Senador Soledade, a quem relatava os encontros tidos com o Imperador a fim de pintar o seu retrato, Porto-alegre conta que *...caí-me o pincel por descuido, ao que Sua Magestade Imperial sahindo do seu lugar me apanhou com ligeireza e me entregou, ao que me mostrei pleno de reconhecimento por tão grande honra.*

baseava-se, invariavelmente, no respeito aos regulamentos (que limitavam as matrículas aos jovens entre 12 e 15 anos) e na proteção aos "filhos da Academia", a quem de direito cabia concorrer aos prêmios e vantagens oferecidos pela instituição. Logo, porém, tornou-se necessário rever os Estatutos que regiam a instituição. Em 1830, às vésperas dos acontecimentos políticos que entregaram a direção do país à uma Regência, o governo solicitou ao diretor da Academia um relatório sobre o estado dos trabalhos acadêmicos. Os próprios professores pediam autorização para reformá-la e elaborar novos Estatutos. Também neste ano, a nomeação de Debret como membro correspondente da Academia Francesa levava notícias do Brasil aos acadêmicos em Paris. Encarregado de remeter relatórios periódicos sobre a evolução das artes no Brasil, Debret continuou sua tarefa mesmo depois de voltar à França, em julho de 1831. Alegando problemas de saúde, Debret conseguiu três anos de licença, depois renovada, partindo para a Europa juntamente com seu discípulo dileto, Manuel de Araújo Porto-alegre. Em seu lugar, como responsável pela Classe de Pintura, ficou Simplicio Rodrigues de Sá. Alguns anos mais tarde, este solicitou ao governo que, em vista de estar efetivamente exercendo a função de professor de Pintura desde que o titular partira para a França e considerando que a licença concedida a Debret havia sido prorrogada, lhe fosse pago o ordenado integral da Cadeira; a solicitação foi concedida e Simplicio de Sá passou, assim, a receber 800\$000.

O retorno de Debret, tendo coincidido com a instalação de Regência, marcou o início de um período de importantes alterações dentro da Academia - renovação dos Estatutos em 1831, distribuição pública de prêmios aos alunos a partir de 1834, substituição da diretoria em função da morte de Henrique José da Silva em 1834. Por outro lado, o país perdia um dos maiores incentivadores da proposta de ensino acadêmico, um leitor atento da realidade sociocultural do país e o principal responsável pelas exposições realizadas nos anos anteriores. A partir de 1830 as mostras dos trabalhos da Academia foram suspensas, só sendo realizadas as distribuições de prêmios aos alunos que mais se destacassem. As exposições seriam retomadas apenas em 1840, já como Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes.

Em 1831, provavelmente baseados no "Projecto de Plano" elaborado em 1824 e impresso em 1827, os professores elaboraram um Projecto de Reorganização da Academia, que foi entregue ao Ministro do Império. Com base neste documento, redigiram-se novos Estatutos para a Academia Imperial das Belas-Artes, aprovados por decreto de 30 de dezembro do mesmo ano. Com isto, buscava a Regência motivar os trabalhos na Academia, a qual se encontrava quasi em hũa perfeita nullidade, sem conseguir os fins para que fora creada, pois que nella não se encontra nea applicação, nea regimen, talvez pela absoluta falta de Estatutos proprios que regulem hũa e outro objecto³⁷.

37. BRASIL, 1835.

O Plano de Reforma autorizado pelo citado decreto previa modificações tanto a nível de composição da Academia, como de seu funcionamento. Em lugar do "corpo acadêmico" organizado nos Estatutos de 1820, os professores proprietários e os substitutos (nome dado aos antigos pensionistas) passavam a compor a **Congregação**. Esta "instância máxima" dentro da instituição recebia como atribuições deliberar sobre as modificações necessárias na Academia e encaminhá-las ao governo; controlar as despesas miúdas da Academia; fornecer as informações solicitadas oficialmente à instituição; tomar conhecimento de toda correspondência referente à Academia e participar da redação dos ofícios, cartas e respostas por ela enviados; eleger o diretor e o secretário da Academia; autorizar a matrícula de alunos e dar conta dos mesmos ao governo, a cada três meses; julgar os trabalhos dos alunos nos concursos e conferir prêmios aos que mais se destacassem; por fim, cabia à Congregação escolher os modelos que haveriam de servir a todos os alunos da Academia. A Congregação deveria se reunir ordinariamente uma vez por mês, tendo autoridade para resolver qualquer assunto referente à Academia. Entre as modificações mais importantes dos novos regulamentos estava, sem dúvida, a eleição do diretor e do secretário da casa pelo conjunto da Congregação. O diretor seria escolhido entre os professores proprietários, enquanto que, à vaga de secretário concorreriam todos os substitutos. A diferença dos antigos Estatutos, que previam um pensionista

para cada Cadeira, os substitutos seriam em número de quatro, um a menos do total de professores - o mesmo substituto atenderia às Classes de Desenho e Pintura histórica. Os substitutos seriam escolhidos mediante concurso, precisando ser aprovados pelo governo; um artigo específico foi dedicado às suas obrigações, corroborando a decisão de 24 de novembro deste mesmo ano, sobre os pensionistas da Academia. A eles cabia a prioridade no preenchimento de cadeiras vagas na Academia, salvo se, na época da substituição, desejassem concorrer à vaga artistas de renome Nacional ou Estrangeiro³⁸; neste caso, a escolha se daria mediante concurso.

Com relação ao ensino, este estaria doravante dividido em quatro ramos: Pintura histórica, Paisagem, Arquitetura e Escultura. Além destas divisões, haveria uma Aula de Desenho e outra de Anatomia. Os novos regulamentos previam, igualmente, a realização de cursos de *Osteologia e Myologia* e de *Physiologia dos temperamentos e paixões*, dados por professores que não fariam parte da Congregação. Os cursos de Mecânica e Gravura foram extintos, sendo que o professor de Mecânica e o substituto de Gravura já existentes na Academia seriam alocados em outras repartições do governo, para nelle ensinarem as materias de suas profissões³⁹. Os novos Estatutos detalhavam a divisão dos estudos dentro da Academia, estabelecendo em cinco anos a duração de cada um dos cursos. Como

38. Ibid.

39. Ibid.

pré-requisitos à matrícula nos referidos cursos, os alunos deveriam frequentar, pelo menos durante um ano, a Aula de Desenho linear e de figuras e serem nela aprovados. Além disto, deveriam apresentar comprovantes de frequência nas Aulas de Geometria elementar e descritiva, ministradas na Academia Militar. Os Estatutos previam, ainda, que os alunos de Pintura histórica, Paisagem e Escultura continuassem a assistir às aulas de Desenho durante o seu primeiro ano de curso.

O limite de idade para matrícula regular na Academia passava a ser de 12 a 18 anos. Continuariam a ser aceitos, livres de limite de idade, todos os alunos que desejassem frequentar os cursos como amadores. As aulas estariam abertas diariamente, das 9 às 13 horas, com exceção do primeiro ano dos cursos de Pintura, Escultura e Paisagem. Neste período, as aulas destes cursos seriam realizadas das 11 às 14 horas, visto que os alunos destas matérias frequentariam, entre 9 e 11 horas, o estudo dos gessos na Aula de Desenho.

A cada trimestre seriam realizados concursos na Academia, em cada ramo de estudo. Nos dois primeiros concursos do ano, o prêmio aos vencedores seria a exposição de suas obras na Sala das Sessões durante todo o trimestre seguinte ao concurso. Para a premiação de "grande e pequena medalhas", no último concurso do ano, as obras concorrentes ficariam expostas ao público entre 10 e 18 de dezembro, realizando-se também publicamente a votação dos melhores

trabalhos e a entrega das medalhas.

A Academia deveria fornecer aos seus alunos painéis, gessos de estatuas, bustos, e ornamentos antigos, modelos, de Desenho em todos os generos,...⁴⁰ Deveria, igualmente, pôr à sua disposição livros especificos sobre as belas-artes.

Os novos regulamentos estabeleciam que o porteiro da Academia seria encarregado, além da limpeza e manutenção da casa, de controlar a presença de alunos e professores, a fim de informar a Congregação.

As esperanças depositadas nestes novos Estatutos eram grandes e, a julgar pelo depoimento de Félix Taunay,

Em consequencia desta reforma, o estabelecimento governado pela Congregação dos Professores e Substitutos presidida pelo Director, começa a dar esperanças de hum desenvolvimento paralelo em todas as partes do seu ensino. Aparece o salutar systema dos concursos, e torna-se effectivo pela imparcialidade que resulta da intervenção directa de todos os Professores nos juizos. A emulação entre os alumnos desponta, à vista das medalhas, e de diversas disposições dos Estatutos.⁴¹

Um ano após a aprovação dos novos Estatutos, François Ovide, professor de Mecânica nomeado pelo decreto de novembro de 1820, solicitava que fosse modificado o artigo que determinava a sua exclusão dos quadros da Academia e a sua transferência para outro estabelecimento público. Alegando que a Aula de Mecânica jamais chegou a se instalar na Academia devido aos Governos passados, os quaes pouco aaantes de anisar as Sciencias, e as Artes, recusavão-se de fornecer os fundos necessarios para as compras de livros, instrumentos e modelos indispensaveis para abertura de um curso de Mecanica geral⁴² e que, apesar disto,

40. Ibid.

41. TAUNAY, F., 1938.

jamais negou conselho ou ajuda a quem lhe solicitasse, o que fazia gratuitamente, contentando-se com a pensão que o governo lhe concedia⁴³. Ovide pedia que lhe fosse conservada a qualidade honrosa de Professor da Academia⁴⁴. Em documento posterior, provavelmente de janeiro de 1833, Ovide informava que aceitara a sua transferência para o Arsenal, ligado ao Ministério da Guerra, ainda que continuasse a receber pela folha da Academia. Como o diretor desta retirou o seu nome da folha por falta de comparecimento, Ovide reclamava o pagamento do trimestre anterior e pedia que continuasse a receber juntamente com os outros empregados da Academia das Belas-Artes. O diretor, no entanto, encaminhou um ofício ao Ministro Vergueiro⁴⁵, tratando da inconveniência do pedido de François Ovide, sendo que jamais exerceu a função de professor de Mecânica, para a qual havia sido escolhido por Le Breton. Da lista de funcionários da Academia das Belas-Artes no ano de 1833 ainda consta o lente de Mecânica, que viria a falecer em julho do ano seguinte, sem haver dado sequer uma aula. Da mesma forma, o substituto de Gravura, que deveria ter sido transferido segundo as determinações dos Estatutos de 1831, continuava entre os membros da casa em 1833; no ano seguinte, uma lei promulgada a 19 de julho restabeleceria a Cadeira de Gravura na Academia.

42. OVIDE, 1832.

43. Ibid.

44. Ibid.

45. SILVA, 1833a.

No que se refere ao estudo do modelo vivo, os novos Estatutos mostravam-se bem mais realistas: determinavam que quando houver modelo vivo, o estudo será presidido alternadamente pelos Professores de Desenho, Pintura histórica, Paisagem e Escultura⁴⁶. Reconheciam, portanto, as dificuldades existentes para o oferecimento regular deste estudo, que iam desde a falta de recursos financeiros até o obstáculo colocado pelo preconceito contra aqueles que aceitavam posar de modelo. O ensino das belas artes na Academia brasileira baseava-se, então, em cópias de gravuras e de quadros, bem como nas composições orientadas pelos professores das cadeiras. O estudo do modelo vivo, porém, sempre ocupou uma posição fundamental dentro da estrutura de ensino acadêmica, tendo sido previsto e regulado pelos Estatutos de 1820, aplicados quando da abertura da Academia em 1826. Com o título de **Aula do Nú**, seria presidido por um professor a cada mês, encarregado de fixar a atitude do modelo e acompanhar os trabalhos dos alunos, corrigindo e dando sugestões a quem o solicitasse. Apesar de todas estas determinações, só a partir de 1833, com a aprovação de alguns artigos dos novos Estatutos, é que a aula de modelo vivo voltou a ser efetivamente discutida. Em ofício de 24 de julho deste ano, o diretor da Academia pedia que fossem tomadas as providências necessárias para o seu estabelecimento, por cuja falta desfalleceram todos os esforços dos Professores em querer formar *uma Escola Brasileira*⁴⁷. Alguns meses mais

46. BRASIL, 1835.

tarde, o governo concedeu à Academia uma verba destinada, entre outras finalidades, à abertura da aula de modelo vivo. Recebida apenas em agosto do ano seguinte, esta verba permitiu, enfim, o estabelecimento da tão solicitada aula.

Depois da nomeação de Job Justino de Alcântara como substituto da cadeira de Arquitetura civil, em 27 de abril de 1833, realizou-se o primeiro concurso para preenchimento de vaga de que se tem notícia na Academia. Em maio de 1833, o governo autorizou a realização de concurso para o lugar de substituto da Aula de Paisagem. Na falta de candidatos que apresentassem todas as condições exigidas pelos Estatutos, a Congregação viu-se obrigada a conceder dispensas àqueles que se apresentaram para o concurso. Em outubro deste mesmo ano, o nome do vencedor foi encaminhado para homologação do governo: o vencedor, Augusto Müller, não dominava os idiomas exigidos pelos regulamentos... O governo, pressionado pelas representações de dois concorrentes, não aprovou o nome do vencedor e instruiu a Congregação no sentido de realizar outro concurso para a vaga de substituto de Paisagem. Apesar de todos os argumentos do diretor de que não havia, naquele momento, candidatos que apresentassem todas as qualificações exigidas para o preenchimento da vaga na Academia, a Regência mostrou-se irredutível. Apenas em 1835 é que o governo aceitou a concessão de dispensas aos candidatos a um novo

concurso. Cedia, assim, às argumentações de Félix Taunay, sobrecarregado com as funções de professor de Paisagem e diretor da Academia, além de ser o responsável pela educação artística e literária do pequeno Imperador. Uma vez que o único candidato a se apresentar foi o próprio Augusto Müller, a Congregação resolveu, com a aprovação da Regência, nomeá-lo sem a realização de novo concurso.

Em julho de 1833, para substituir o antigo secretário da Academia, assumira esta função o professor de Paisagem da Academia, Félix Taunay. Seu secretariado ficou conhecido como um período de grande investimento nos arquivos da casa, que careciam de uma melhor organização. De resto, ainda que se desconheçam as verdadeiras razões, os Livros de Matrículas da Academia não trazem registros do ano de 1832. Até o final da gestão de Henrique José da Silva, o número de alunos matriculados manteve-se na média dos anos anteriores, divididos entre as cadeiras de Desenho, Pintura histórica, Paisagem, Escultura e Arquitetura.

No relatório sobre as atividades da Academia no ano de 1833, o Ministro do Império⁴⁸ indicava a necessidade de serem reformados alguns artigos dos Estatutos que regiam o estabelecimento. Um dos principais pontos desta reforma era a substituição das classes de Desenho e Pintura histórica, concentrada no mesmo indivíduo. Em março de 1834, o diretor

48. GAMA, 1834.

da Academia enviara ao governo sugestões de emendas aos Estatutos, redigidas pela Congregação de Lentes da Academia. Entre as emendas sugeridas estava a de que o número de substitutos deveria ser igual ao de professores, indicando, portanto, que as substituições de Desenho e Pintura histórica deveriam ser separadas. Os professores sugeriam, igualmente, que o secretário da Academia fosse escolhido dentre todos os "membros da Congregação", e não apenas entre os substitutos. Outro item sobre o qual concentraram a atenção os redatores das emendas referia-se à aplicação dos ramos corolários de estudos; doravante, de acordo com as sugestões encaminhadas, não constariam mais dos Estatutos os cursos de Anatomia, Osteologia e Miologia, bem como as aulas de Geometria e Ótica, que deveriam ser frequentadas pelos alunos fora da Academia. Os lentes argumentavam que os cinco anos em que o jovem artista dedicava-se à formação nas belas artes não eram suficientes para que dominassem, também, disciplinas que estavam fora do regime regular do ensino artístico. Afirmavam que uma pequena introdução a estas disciplinas bastaria aos alunos das belas artes, podendo esta ser oferecida dentro dos próprios cursos da Academia. Também foram sugeridas algumas alterações no sistema de concursos e premiações, entre elas, a realização de concursos na Classe de Desenho, mudanças no cronograma da exposição e distribuição de prêmios no final do ano e alteração do peso das medalhas.

Estas emendas constituíram, sem dúvida, o último grande fato da gestão de Henrique José da Silva. Em julho deste

mesmo ano, mostrou-se empenhado na constituição da Biblioteca e do acervo da Academia, enviando ao governo um ofício⁴⁹ no qual solicitava que fossem para lá transferidos os tratados relativos às artes que se achavam em duplicata na Biblioteca Pública, assim como peças da coleção de retratos, desenhos e peças de diferentes galerias e museus da Europa e os esboços originais que estavam na escada da Biblioteca.

Em 29 de outubro de 1834 falecia Henrique José da Silva, encerrando um período de profundos conflitos internos na Academia. Apesar de tudo, foi durante a sua gestão que se definiram os alicerces do ensino acadêmico, colocando à disposição da sociedade brasileira uma instituição que, apesar de inspirada no modelo francês, constituiu-se de acordo com o ritmo e as vicissitudes nacionais. Até que fosse realizada a eleição do novo diretor, de acordo com os Estatutos de 1831, Grandjean de Montigny assumiu a vice-presidência da Academia. A eleição, realizada a 12 de dezembro, deu a diretoria ao francês Félix Emilie Taunay, que entregou o secretariado da Academia ao substituto de Arquitetura Job Justino de Alcântara. Para a vaga de professor de Desenho foi promovido o substituto da mesma, Simplicio Rodrigues de Sá. Iniciava-se, assim, um novo período na Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro, novamente entregue a uma direção francesa.

49. SILVA, 1834.

Cap.4: Os franceses de volta

A escolha de um francês para a direção da Academia significou não apenas o reconhecimento de Félix Taunay, mas uma tentativa de resgatar as origens francesas do estabelecimento, depois de uma traumática gestão portuguesa. Não restam dúvidas de que, após tantos anos (1820-1834) de acirradas intrigas entre a direção de Henrique José da Silva e os mestres franceses, estivessem os últimos ávidos por poder exercer livremente as suas profissões, dentro de um ambiente de solidariedade e comunhão de interesses. A direção de Félix Taunay foi um esforço neste sentido, pois procurou solucionar problemas que atingiam a Academia tanto interna quanto externamente, empenhando-se na obtenção de melhorias para a instituição. No plano interno, procurou organizar a casa, sugerindo alterações em alguns pontos dos Estatutos (disciplinas, substitutos das cadeiras, entre outros), organizando a Pinacoteca e a Biblioteca da Academia, investindo nas Exposições que, por iniciativa sua, abriram-se à participação de artistas de fora da Academia. No que se refere às relações da Academia com o mundo de fora, Taunay não perdia uma oportunidade de enfatizar a importância do apoio governamental às belas-arts. A seguinte passagem, extraída de um memorial em que Taunay defende as belas-arts e a Academia da Corte, de 29 de abril de 1845, ilustra bem

esta preocupação:

Se o Brasil tratar os seus artistas como inferiores aos sábios, aos litteratos, nunca terá artistas grandes. (...)

Há profissões liberaes que tem a vantagem da utilidade para com os individuos. Estas não necessitam tanto de protecção publica. O seu prestimo relativo á utilidade individual, sendo pago pelos individuos, serve de meio promotor do seu desenvolvimento.

Isto não acontece com as belas artes que tem pouca utilidade actual para com os individuos, limitando-se esta a penas ao genero do retrato.

(...)por uma parte, um cabedal immenso se desperdiça no Rio de Janeiro improductivamente a todos os respeito, em construcções gigantescas de máo gosto; por outra parte, paga-se (insufficientemente mas paga-se) uma Academia de Belas Artes, e os artistas que neste lyceo são formados, acabados os seus estudos, não achão emprego algum. (...) Nunca houve epoca mais morta para a profissão artistica.¹

Este depoimento traduzia algumas das principais preocupações do diretor: o reconhecimento da Academia e de seus membros, inclusive através da equiparação salarial entre os professores da Academia das Belas-Artes e os das outras academias do país; a necessidade de dar aos artistas recém-formados uma oportunidade no mercado de trabalho e a importância da proteção política e financeira do governo. Taunay dava ênfase, outrossim, à necessidade de integrar o artista na sociedade, fosse através da sua atuação em projetos voltados para o público ou da exposição de seus trabalhos, o que certamente valorizaria a função social do artista. Segundo ele, era preciso que a sociedade visse no artista o canal, por excelência, de expressão do Belo.

Durante a gestão de Felix Taunay, apesar de todas as dificuldades, verificou-se um aumento do número de alunos matriculados, as Exposições voltaram a se realizar e algumas alterações foram introduzidas a fim de adaptar os Estatutos

1. TAUNAY, F., 1845a.

as novas carências do ensino artístico. Importante, também, foi a atenção dispensada pelo diretor no que se refere à manutenção da ordem dentro da instituição. Este fato nos remete para uma importante característica das academias de arte desde os seus primórdios: a preocupação com a formação moral dos artistas. De acordo com palavras do próprio Taunay,

Or, moraliser est réellement le but de l'éducation; et toute la question est là. (...) Nous sommes partisans des lumières, et les sciences qui honorent la raison humaine, ne peuvent fleurir que chez un peuple cultivé, mais il faut que ce peuple cultivé ait tiré ses bons sentiments d'une source plus accessible et moins mêlée de matières hétérogènes. (...) ²

Enquanto herdeiro do projeto acadêmico francês, Taunay preocupou-se em fornecer aos alunos da Academia traduções de obras didáticas sobre as belas-artes, a fim de que estes pudessem ter acesso à bibliografia que se divulgava nas academias da Europa. Assim também, a defesa do ideal grego como doutrina a ser seguida pelos jovens artistas foi motivo de ênfase nos pronunciamentos do diretor. Em uma destas ocasiões, na distribuição anual de prêmios de 1849, dirigindo-se aos alunos premiados, alertava:

São inúmeras as dificuldades que haveis de encontrar. Uma só, porém, talvez a principal, eu vos apontarei: a incerteza sobre a doutrina, sobre os modelos que haveis de seguir. Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos, eles dão a chave do estudo da natureza. E 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. ³

Impossível não aproximar este alerta da intenção

2. TAUNAY, F., 1844.

3. GALVÃO, 1957, p.127-128.

davidiana de *faire du grec pur*, na certeza de que a imitação, segundo os princípios gregos, encontra-se na suplantação do modelo e não em sua cópia fiel.

Entre os itens que mais movimentaram a Academia durante a gestão de Félix Taunay, abrindo um canal de contato entre a sociedade e os artistas, está a realização de exposições anuais e a distribuição de prêmios aos que mais se destacassem. Ainda durante a direção interina de Grandjean de Montigny, em dezembro de 1834, foi apresentada ao governo uma proposta da Academia criando as Exposições anuais e determinando a distribuição de prêmios nessa exposições. Esta proposta vinha materializar o que havia sido aprovado nos Estatutos em vigor a partir de dezembro de 1831, os quais previam que ao final do último trimestre do ano seria realizado um concurso geral em cada um dos ramos de estudo, ficando as obras concorrentes em exposição ao público entre 10 e 18 do mês de dezembro. No dia 19, a Academia escolheria os melhores trabalhos e procederia à entrega dos prêmios: grande e pequena medalhas de ouro. Desta forma, a 19 de dezembro de 1834 realizou-se a primeira distribuição pública de prêmios na Academia, ocasião em que foram conferidas as citadas medalhas aos alunos que mais se "aproximaram da perfeição" nas classes de Pintura histórica, Paisagem, Arquitetura, Desenho e Modelo Vivo. Nesta última aula, apenas, foi concedida a grande medalha, entregue ao aluno Guilherme Müller. Até 1840 estas exposições limitaram-se aos

trabalhos dos alunos da própria Academia, o que de certa maneira explicava a homogeneidade de posturas e soluções das composições apresentadas.

A Exposição de 1836 recebeu, pela primeira vez, a visita do Imperador. Nesta ocasião, o jovem Monarca fez entregar ao diretor da Academia uma carta que introduziu a medalha de prata na história da instituição:

S.M.I. desejando proteger as Artes, manda por mim entregar-lhe estas trinta peças para serem distribuídas igualmente pelos cinco Discipulos da Academia das Bellas Artes, que, não tendo alcançado premios da Academia, estiverem contudo mais adiantados em cada uma das classes. Possa esta lembrança do Jovem Monarca estimular os talentos dos jovens discipulos da Academia Fluminense, e fazer que os vejamos rivalisar com os artistas Europeus. *

Estas peças (moedas) foram, por decisão da Congregação de Professores, transformadas em medalhas com a effigie do Imperador. Os discipulos merecedores das mesmas receberam "vales" para serem trocados pela medalha, quando estas fossem impressas. Desde aquele ano, o Imperador visitou as Exposições da Academia todos os anos e a Academia continuou a distribuir, entre os seus prêmios, as medalhas de prata por ele concedidas. Estas medalhas constituíam o apoio pessoal do Monarca à Academia, doações do "imperial bolsinho". A partir desta data, até o final de seu reinado, as despesas com a confecção das ditas medalhas constam dos livros de despesa da Mordomia da Casa Imperial; nos meses de novembro ou dezembro, todos os anos, figura nestes livros a compra de trinta moedas de prata para a cunhagem de medalhas. A verdade, porém, é que

as medalhas não chegaram a ser impressas até o ano de 1840, obrigando o diretor da Academia a encaminhar um Memorial solicitando à Administração da Casa Imperial que liberasse as moedas necessárias à confecção das medalhas. Até então, vinte e cinco medalhas já haviam sido consignadas e, das cento e cinquenta peças de mil e duzentos réis, apenas trinta foram entregues ao diretor em 1836. Ao que tudo indica, a resposta a este Memorial só chegou em 1844, quando a Academia recebeu o valor do prêmio até o ano de 1843. A defasagem entre as premiações e a entrega das medalhas correspondentes continuou, pelo menos até 1847, quando se tem notícia de um ofício encaminhado pelo diretor Félix Taunay ao Mordomo da Casa Imperial. Neste documento, solicitava que lhe fosse enviado o valor das medalhas dos anos de 1844/47, para que pudesse reunir os vales que existem em varias mãos.⁹

Alguns anos depois de inaugurada a Exposição Pública da Academia tornou-se evidente que esta não poderia continuar restrita aos membros da casa. No relatório sobre as atividades do ano de 1839, assim justificava o Ministro do Império a sugestão de abrir as exposições da Academia a todos os artistas:

Seria também muito conveniente estender a todos os artistas a faculdade de expor as suas obras na Academia, mediante a aprovação previa de hum Jury de admissão, dando-se premios, até ao numero de 10, como se pratica com os alumnos, aquelles cujas producções se julgasse dignas delles. Hoje que estas Artes ainda estão entre nós na sua infancia; que ainda não contamos genios, cujas obras, em lugar de ser submetidas ao juizo alheio, deverão ser propostas como modelos para a imitação; esta medida poderá produzir

5. TAUNAY, F., 1847b.

bons resultados, creando entre os Artistas estranhos e os da Academia, huma louvavel e util emulaçãc. 6.

A intenção era, portanto, criar um clima de emulação e ampliar o volume de produções artisticas a fim de amadurecer as artes no país. Em março de 1840, o diretor da Academia encaminhou ao governo um officio no qual pedia a abertura das exposições a todos os artistas da Capital⁷, afirmando que o Corpo Acadêmico funcionaria como um júri de admissão, evitando que fosse aceito nas exposições algum trabalho muito abaixo do mediocre, ou menos conforme às regras da decência pública⁸. Depois de ter sua solicitação aceita pelo Governo, o diretor pediu, no que foi igualmente bem sucedido, que a Academia pudesse, ao final das exposições, enviar ao governo propostas em favor dos artistas que tivessem se destacado: concessão de titulos e medalhas ou aquisição, pela Academia, das obras que se fizeres mais distintas afim de com elas se enriquecer a coleção nacional⁹. Pouco mais de um mês antes da data prevista para a abertura da 1ª Exposição Geral da Academia Imperial das Belas-Artes, o diretor voltava a se dirigir ao governo ponderando sobre a necessidade de ampliar o prazo das Exposições. Visto que o primeiro dos cinco dias previstos para a mostra dos trabalhos concorrentes estava reservado à visita do Imperador, restava ao público pouco tempo para apreciar a Exposição. Demonstrando uma forte preocupação com

6. COELHO, 1840.

7. TAUNAY, F., 1840a.

8. Ibid.

9. TAUNAY, F., 1840b.

a importância do público para o progresso das artes, Félix Taunay argumentava que muitos ficam privados do espetáculo desta manifestação Nacional com grave detrimento para as artes, que não podem medrar senão incitadas pela influência e entusiasmo geral¹⁰.

Todo o processo das Exposições, desde a definição das datas de início e encerramento, passando pela admissão dos concorrentes, até o julgamento das obras e outorga de prêmios era intermediado pelas correspondências entre o diretor da Academia e o Ministro do Império, porta-voz das decisões do Imperador. Durante a gestão de Taunay, as Exposições Gerais realizaram-se com regularidade, sempre no mês de dezembro, com exceção da de 1848 que só foi realizada em março do ano seguinte. A entrada era gratuita e os catálogos integravam as publicações sobre o acervo geral da Academia, intituladas *Notícia da Academia Imperial das Belas Artes*. O artigo publicado no *Jornal do Comércio* sobre a primeira Exposição Geral da Academia tem servido como fonte de informação a seu respeito, visto que não se elaborou um catálogo das obras expostas. Através deste artigo e das *Notícias* fica evidente uma certa hegemonia do gênero Pintura entre os trabalhos apresentados. É grande o número de retratos, sobretudo da Família Imperial, seguidos de paisagens, cenas históricas e mitológicas, além de estudos de anatomia e plantas e projetos arquitetônicos. Ao final de cada exposição distribuam-se os

10. GALVÃO, 1968, p.147.

prêmios (medalhas de ouro e de prata), concediam-se comendas e títulos e dirigiam-se menções honrosas àqueles que, de alguma forma, houvessem se destacado na mostra.

E bastante natural e, portanto, compreensível, que as Exposições Gerais realizadas na Academia tenham tido uma evolução bastante irregular; o número de objetos expostos, a qualidade dos mesmos, o nível de aceitação dos visitantes, enfim, a cada ano a Academia tornava-se palco de um espetáculo do qual não se podia prever com exatidão os resultados. Um Memorial redigido por Félix Taunay fornece um testemunho a este respeito:

Na iniciação das Exposições Geraes, o seu intuito foi desenvolver pela emulação entre os estudantes o genio artistico e promover na população, pelo contacto dos objectos de arte, o gosto e sentimento do Bello, que não se cultivava de um dia para o outro no meio de uma nação, por mais bem disposta que seja pela natureza. Sabia perfeitamente a Academia que haveria, na serie das Exposições, annos de remissão, annos menos felizes, menos abundantes em productos e nunca teria imaginado ser tão bem succedida como o foi realmente nessas manifestações que sempre causarão surpresa agradável aos viajantes e estrangeiros...¹¹

Inspirado nos exemplos das academias européias, Taunay iniciou, em 1839, uma campanha junto ao governo para a realização dos concursos para Prêmios de Viagem. A permanência de um pensionista da Academia brasileira na Itália significava não apenas a coroação dos estudos já realizados e um estímulo absolutamente necessário aos jovens artistas, como também vinha instalar um canal de contato entre a Academia Imperial e as instituições congêneres na Europa. No discurso pronunciado durante a sessão de entrega

11. TAUNAY, F., 1852.

dos prêmios anuais em 1839, o diretor argumentava que tais prêmios eram suficientes para manter o interesse dos alunos durante os cinco anos de curso mas que, passado este período, os mesmos alunos encontravam-se destituídos de qualquer incentivo para continuar seu progresso no mundo das artes; as viagens à Itália seriam, portanto, o único meio de manter acesas as vocações desenvolvidas dentro da Academia. As intenções da Academia logo foram absorvidas pelo Ministério do Império: nos relatórios referentes aos anos de 1839, 1841 e 1844, o governo sugeria ao Imperador que estabelecesse os Prêmios de Viagem, concedidos através de concurso entre os alunos formados na casa. Problemas ligados à aprovação de verbas destinadas a este fim fizeram com que a autorização definitiva viesse apenas em setembro de 1845. Com esta autorização, o governo assumia a responsabilidade por manter na Europa de um a três alunos da Academia, por um período de três anos, escolhidos em concurso para este fim. As competições seriam anuais e estariam abertas apenas aos artistas da Academia, que receberiam, tão logo fosse acertada a sua viagem, instruções detalhadas sobre como deveriam proceder e quais seriam as suas obrigações para com a Academia. O que deveria ser um prêmio, por muitas vezes parece ter se tornado um peso para os vencedores: atraso de pagamento das pensões, dificuldade em negociar itens não muito explícitos nas Instruções aos pensionistas, rigidez das normas e dos prazos a serem respeitados por eles, falta de

flexibilidade em relação às novas posturas e tendências no mundo das artes, todos estes fatores parecem ter incomodado bastante alguns dos pensionistas, a julgar pela correspondência que mantinham com os colegas e professores da Academia. Não restam dúvidas de que, tanto as Exposições Gerais quanto os concursos para Prêmios de Viagem reafirmavam uma postura acadêmica que impediu, em diversos momentos, a introdução de novas tendências no vocabulário e na prática dos artistas, quer acadêmicos ou não. Apesar das tentativas de alguns pensionistas, a Academia sempre se mostrou irredutível com relação às doutrinas seguidas na casa.

Antes mesmo da realização do primeiro concurso para Prêmio de Viagem, um aluno da Academia, Raphael Mendes de Carvalho, foi enviado à Itália a fim de concluir os seus estudos de pintura. Segundo o decreto que autorizou a sua viagem, sua mesada seria deduzida da quantia que for consignada para o Governo entreter na Europa alguns discípulos da Academia das Bellas Artes¹². Raphael Mendes de Carvalho foi o primeiro aluno da Academia enviado à Europa, embora não tenha se submetido a nenhum tipo de exame ou seleção. Para todos os efeitos, o primeiro pensionista da Academia na Europa foi o arquiteto Antonio Baptista da Rocha.

Os primeiros candidatos ao Prêmio de Viagem entraram em concurso em outubro de 1845. Em carta datada de 22 deste mês,

12. BRASIL, 1845.

Félix Emilie Taunay demonstrava suas expectativas com relação à Exposição Geral e ao concurso para o grande prêmio:

...je crains d'avoir mon Exposition bien pauvre cette année, pauvre surtout en spectateurs.

Dans l'orient désert, quel devint mon ennui! Je m'arme pourtant de courage. Je ramasse à toutes mains: j'ai le concours de Rome. Les prétendants sont entrés hier en loge, suivant notre formule française. Ils sont tous enfermés dans la même salle, leur nombre total de sept le permettant fort bien. Ce concours est un pas immense en faveur de Beaux-arts, quoiqu'il puisse bien avoir des inconvenients dans les premières années. Il faut s'attendre à l'accusation de partialité, quoique l'intérêt évident de l'Académie soit d'être représentée en Europe de la manière la plus digne possible. De l'Exposition de cette année, tout ce que j'attends d'ailleurs c'est qu'elle ne discontinue pas l'oeuvre commencée, d'éclairer l'opinion publique sur la nécessité (?) d'appeler les artistes pour la manifestation du Beau. (...) C'est par les artistes seuls qu'une nation parle aux autres et à la postérité ce langage sublime qui n'est jamais méconnu. (...) Je ne suis pas plus partisan des Beaux Arts que de la littérature et des Sciences, et si j'insiste en faveur de ceux-là, c'est, outre le devoir de ma position, qu'une réflexion assidue m'a fait reconnaître plus de capacité pour le rayonnement de la gloire.¹³

Como estava previsto, poderiam concorrer discípulos de todas as classes da Academia. Desta forma, participaram da primeira seleção dois alunos de Pintura histórica, dois de Paisagem, dois de Escultura e um de Arquitetura, o qual demonstrou melhor preparo para frequentar a Academia de França em Roma e usufruir do ambiente artístico europeu. O julgamento dos trabalhos teve lugar no último dia da Exposição Geral, tendo a Congregação resolvido, igualmente, que o vencedor deveria enviar à Academia, ao final do primeiro ano de sua estada na Itália, alguns desenhos de fragmentos antigos copiados dos originais; ao final do segundo ano, uma composição cujo tema ser-lhe-ia comunicado posteriormente. O resultado do julgamento da Congregação foi submetido à aprovação real e três meses depois partia para a

13. TAUNAY, F., 1845b.

Europa Antonio Baptista da Rocha. Um ano depois do seu retorno, em 1849, concorreu ao lugar de substituto de Arquitetura, vago depois que Job Justino de Alcântara assumira o lugar de Grandjean de Montigny, falecido em março de 1850. Vencedor do concurso, foi nomeado por decreto de 05 de junho. Exerceu, também, o secretariado da Academia a partir de outubro deste mesmo ano.

A Exposição Geral de 1845 parece ter sido, como bem o temia o diretor no depoimento acima, um evento não muito feliz. Um artigo publicado no jornal *A Nova Minerva* lamentava a ausência dos Monarcas, razão pela qual o número e a qualidade das obras expostas deixava muito a desejar:

Preciso he confessar que a exposição está bem frouxa e escassa em trabalhos attendíveis. (...) Os trabalhos dos discípulos não valem nada, exceptuando os da aula de desenho; nestes ha com effeito debuxos adairaveis.

O concurso de pintura historica retrogradou este anno; passaram os estudantes a copistas: Em huma palavra a Academia vai em decadencia, não só no relativo ao merito das obras, como n'aquilo que depende da administração e economia do estabelecimento. A falta de policia durante as exposições tem causado desordens horribrosas, com descredito da casa. Roubam-se desenhos e quadros, quebram-se estatuas e bustos, enchovalha-se o marmore tendo hum guarda e dous porteiros sentados na porta da rua como se estivessem n'huma chacara tomando o fresco.¹⁴

A julgar pelo autor deste artigo, o estado da Academia Imperial das Belas-Artes era realmente lamentável. A debilidade dos trabalhos expostos era algo até mesmo aceitável, considerando que o ritmo e a qualidade da produção artística nem sempre podiam atender às expectativas de uma mostra que se realizava todos os anos. Com relação à desordem dentro do estabelecimento, porém, a Academia precisava tomar

14. BELLAS-Artes, 1845.

providências de imediato.

As atenções da direção da Academia, no entanto, estavam neste momento voltadas para a regulamentação da viagem e da estadia do primeiro pensionista em Roma. Em ofício ao governo, datado de 16 de fevereiro de 1846, o diretor encaminhava uma proposta da Congregação de Professores sobre as normas a serem respeitadas pelo arquiteto em viagem na Europa, ...e que poderá, sendo conveniente, estabelecer-se como regra geral para o futuro.¹⁵ Além de regular o pagamento das mesadas dos pensionistas, os professores demonstravam a conveniência de se tomar o mês de março como a data de partida dos vencedores dos concursos realizados em dezembro do ano anterior (levavam em consideração a adaptação climática do pensionista e o tempo necessário para o cumprimento das providências relativas à viagem) e davam instruções sobre as viagens que estes deveriam realizar durante a sua estada na Europa. Os dois primeiros anos seriam passados na Itália, sendo que,

...reinando em Roma de Julho até fins de Setembro febres intermitentes perigosas convirá que neste trimestre os estudantes sejam autorizados pela Legação Brasileira a viajarem no sul da Italia: assim no primeiro anno, partindo elles do Brazil em fins de Março e chegando a Roma em principios de Junho terão todo o decurso do mesmo mez para se apresentarem, tomarem conhecimento do lugar e formarem o seu plano de estabelecimento, e, logo depois, se transferirão para Tivoli, Frascati e outros lugares que lhes offerecerão muitos objectos de estudo; voltarão para Roma em principios de Outubro. No anno seguinte, poderão empregar os mesmos 3 mezes da estação febril n'uma visita a Napoles, Pompeia, Herculanium: ficando reservado o seu exame das Cidades artisticas do norte de Roma para a epoca da sua volta ao Brazil pela França...¹⁶

O terceiro ano da permanência dos pensionistas na Europa

15. TAUNAY, F., 1846a.

16. Ibid.

seria, portanto, dividido entre as cidades italianas do norte e a França, de onde retornariam ao Brasil. O governo, através de um aviso de 2 de março, aprovou praticamente todas as sugestões encaminhadas pela Congregação, informando, outrossim, que havia orientado o Ministro brasileiro em Paris a fim de que este solicitasse ao governo francês permissão para que o pensionista brasileiro fosse aceito na Academia de França em Roma durante os dois anos em que deveria residir nesta cidade.

A despeito de todo o empenho da Academia, já o segundo pensionista enviado à Europa queixava-se de alguns problemas práticos com relação à sua viagem. Francisco Elidio Pamphiro, aluno de escultura vencedor do concurso de 1846, pediu uma ajuda especial para custear seu transporte em embarcação civil, visto não haver embarcação de guerra a sair no momento de sua viagem. Da mesma forma, ao retornar ao Brasil em 1850, pediu um auxílio para as despesas com a viagem de volta, uma vez que não havia recebido a pensão destinada a este fim. Mesmo assim, o Prêmio de Viagem era tido como uma grande alavanca de emulação entre os alunos da Academia, sobretudo quando se tinha em mente a falta de empregos práticos para os artistas e a falta de expectativa para com a sua carreira no país. Por estas razões, e também pela avaliação de que três anos eram insuficientes para que os pensionistas pudessem usufruir tudo o que a oportunidade lhes permitia, a Academia encaminhou ao governo um pedido para que o tempo das pensões

fosse estendido de três para quatro anos. Em outubro de 1848, o primeiro pensionista da Academia pedia que o prazo da sua estada fosse prorrogado; seu pedido não foi atendido, tendo ele retornado ao Brasil em fevereiro de 1849. Apesar dos contínuos pedidos da Academia, só alguns anos mais tarde é que o governo concordaria em prorrogar o tempo de permanência dos pensionistas na Europa.

O resultado do concurso para Prêmio de Viagem de 1849 gerou sérias críticas com relação à idoneidade do julgamento, uma vez que o premiado foi um artista que não havia se formado na Academia brasileira, mas que contava com a favorável condição de ser neto do professor de Arquitetura da casa, o mestre francês Grandjean de Montigny. Brasileiro, Léon Pallière Grandjean Ferreira formara-se na Academia francesa. Chegando ao Brasil, matriculou-se na Academia Imperial no final do ano escolar, o que era contra os Estatutos da casa. Concorreu e obteve o primeiro lugar no concurso, partindo para a Europa em 1850. Pela primeira vez na história dos prêmios de viagem na Academia o prazo de sua estada foi prorrogado em 1852. Manuel de Araújo Porto-alegre, afastado da Academia desde 1848, foi uma das vozes que mais alto se ergueu contra a escolha de Léon Pallière. Em farta correspondência publicada na imprensa da época, o ex-professor de Pintura histórica da instituição mostrava-se indignado contra todos os aspectos que se referiam à passagem de Pallière pela Academia brasileira, desde a sua matrícula

inusitada, passando pela tentativa de concorrer ao lugar de substituto de Desenho, até a vitória no concurso para o Prêmio de Viagem. Não questionava a sua capacidade enquanto artista, mas considerava injusta a sua participação em um concurso que contara, até então, apenas com os "filhos da Academia", os quais não tinham condições de concorrer com um artista formado na Europa. Porto-alegre valeu-se da circunstância para levantar suas críticas contra a gestão de Félix Taunay, lamentando a situação em que se encontrava a Academia, onde ...as artes são opriadas por quatro estrangeiros, tendo à sua testa um homem mediocre¹⁷. Criticava, assim, o método de ensino adotado na Academia, o sistema de pensões na Europa e algumas medidas encaminhadas pelo diretor, tais como a criação de uma cadeira de História Geral das Belas-Artes e a abertura de uma rua próxima à Academia, na qual esta comprometia uma grande parte dos poucos recursos que possuía. Argumentava que

...a Academia é uma verdadeira ilusão como se acha actualmente; seria muito mais proficuo ao governo imperial mandar à Europa os substitutos estudar do que esses pobres moços por trez annos, que é curtissimo o tempo para a viagem e para aprenderem a lingua. (...) É muito mais útil mandar-se menos gente por mais tempo, do que, annualmente, um moço, que apenas recebeu, e esses mal, os primeiros rudimentos de uma arte, e que tenta de começar de novo.

(...)

A cadeira de historia, que tanto pede M.Taunay, para o que é?...Gues está apto a fazer aqui semelhante curso, e a faze-lo com todas as generalidades precisas, a ponto de se tornar comprehensivel a moços com pouca educação litteraria, e alguns com nenhuma? ¹⁸

A prática dos Prêmios de Viagem continuava, porém, a ter um papel fundamental dentro da Academia, mesmo se

17. PORTO-ALEGRE, 1850.

18. Ibid.

considerarmos que o tempo das pensões era insuficiente e que, no fundo, pouco era permitido aos pensionistas no sentido de introduzir inovações na já estabilizada tradição acadêmica brasileira.

As Exposições Gerais e os concursos para Prêmio de Viagem, bem como os trabalhos dos pensionistas regularmente enviados da Europa contribuíram sobremaneira para a constituição do acervo da Academia. Por um período relativamente longo, este contara apenas com os quadros trazidos por Joachim Le Breton quando da vinda da Missão Artística Francesa em 1816 e com as obras da Coleção Real, deixadas no Brasil quando do retorno de D. João VI para Portugal, em 1821. Para piorar a situação dos únicos modelos disponíveis aos alunos da Academia, vários destes trabalhos sofriam a deterioração natural do tempo, agravada pelas condições precárias em que estavam armazenados. Com exceção das obras incorporadas pela Academia depois das Exposições e dos trabalhos enviados pelos pensionistas, apenas uma grande aquisição marcou a gestão de Taunay: trata-se da compra, em 1837, da coleção de moldagens em gesso, propriedade de Marcos Ferrez. A compra desta coleção, ainda que tenha tido seu pagamento facilitado, desestabilizou ainda mais a situação financeira da Academia pois, retirado da rubrica de *despesas miúdas*, deixava ainda mais comprometido um orçamento já deveras exíguo. O aumento da verba destinada à aquisição de modelos foi, de resto, uma das mais recorrentes

reivindicações da Academia, solicitação incorporada em vários dos relatórios anuais do Ministério do Império. Assim, no relatório referente ao ano de 1837, o Ministro pedia que fosse aumentada a consignação destinada à Academia, definindo-se uma quantia para compra de collecções preciosas, que algumas vezes apparecem à venda, e por falta de fundos não podemos obter¹⁹. Dois anos mais tarde, voltava o Ministro a lamentar que em os numerosos leilões desta Corte muitas vezes apparecem à venda objectos preciosos para a Academia, e que por falta de meios ella deixa de adquirir por um comodo preço²⁰. Da mesma forma, o diretor da Academia, em seus officios ao Ministro, reiterava a necessidade de incentivar a aquisição de modelos para a Academia, base por excelência do sistema de ensino adotado no estabelecimento. Em documento datado de 22 de agosto de 1846, afirmava que

...a Academia, longe de possuir modelos de sobejo, está ao contrário, bem necessitada de maior número delles em todos os generos; (...) entre outras deficiencias que Ella experimenta, se torna particularmente sensivel a de paesagens a oleo, e, a respeito de estátuas...a maior parte das que se achão no Estabelecimento, assim como os bustos, forão compradas de 1837 a 1840 à custa de consignação, então bem escassa, para despesas ajudas...²¹

Em janeiro de 1851, poucos meses antes de sua saída da Academia, Taunay continuava insistindo na necessidade de elevação da parcella para as nossas despesas ajudas, especialmente na parte destinada a compra de modelos.²²

A discussão sobre a aquisição de modelos remete para uma outra que lhe é inerente, qual seja, a questão da preservação

19. VASCONCELLOS, 1838.

20. COELHO, 1840.

21. TAUNAY, F., 1846c.

22. TAUNAY, F., 1851.

do acervo da Academia. Preocupados sobretudo com as telas da chamada *Coleção Nacional*, os professores deram início a uma batalha pela criação do cargo de restaurador de quadros na instituição. Já no relatório de 1838, o diretor fornecia informações importantes a respeito do acervo da Academia naquele momento e sobre o que vinha sendo feito com relação à sua qualidade geral. Segundo ele, existiam

...nos armazens, 128 quadros, a saber 34 grandes, 37 de tamanho mediano e 57 pequenos, dos quais uns cinquenta não de entrar no catalogo novo que se deve formar para a exposição publica do fim do anno, depois de concluida a operação, à qual se procede, de tirar-lhes o verniz antigo e pôr-lhes outro recente, e de reconhecer-lhes, quanto é possível, a authenticidade, e se são originaes ou copias, conforme se tem praticado com os já numerados; ...a respeito do residuo que ficará, tirados aquelles, uma parte, por mais que mediocre, só pode servir para ser parcamente consultada, e a outra necessita de concerto, por ser muito deteriorada: circumstancia que se dá tambem em alguns quadros da collecção exposta nas salas e que torna forçoso lembrar a necessidade de haver no Estabelecimento um artifice, habil restaurador de paineis;...os quadros e estatuas pertencentes à Academia existem todos no recinto do Palacio; pois está em vigor a prudente regra de não deixar sahir do Estabelecimento modelo alguma...²³

Nos últimos anos de sua gestão, Taunay deu ainda mais ênfase à necessidade de se estabelecer uma política de proteção ao acervo da casa, fosse através da criação do cargo acima mencionado ou da designação de verbas específicas para a sua manutenção. Em fevereiro de 1847 esclarecia que, sem a criação do lugar de restaurador de quadros, é intempestivo qualquer pedido de compra de quadros antigos, bem que alguns de varias escolas nos sejam necessarios e quasi indispensaveis²⁴. No ano seguinte, apresentou uma questão prática no que se refere a este assunto, afirmando que a criação de tal cargo dependia da existência, no país, de um especialista

23. TAUNAY, F., 1839a.

24. TAUNAY, F., 1847a.

na área. Em março de 1848, Taunay expunha ao Ministro do Império que, tendo aparecido na Academia um praticante habil na especialidade de restaurador de quadros²⁵, foram-lhe entregues dois quadros de menor valor retirados da Coleção Nacional. Satisfeitos com o trabalho executado, os professores pediam que fosse aumentada a consignação destinada aos reparos da coleção da Academia, coleção esta que mereceu sempre...os maiores elogios dos estrangeiros entendedores que a visitarão; ela é digna de todo o cuidado já por isto, já pela utilidade que tem para a formação de nossos alunos.²⁶ Ainda que, apenas em 1852, já na gestão interina de Job Justino de Alcântara, tenha a Academia conseguido autorização para criar o cargo de restaurador de quadros, esta vitória não pode deixar de ser atribuída às contínuas investidas realizadas durante a direção de Félix Taunay.

Da mesma forma, coube-lhe o mérito de ter organizado o primeiro catálogo *raisonné* das obras sob a guarda da Academia. Este catálogo, elaborado em 1836, incluía não apenas os trabalhos dos alunos e professores da casa, mas também todo o acervo estrangeiro nela depositado. Para a fortuna da história da Academia, o hábito de elaborar instrumentos de acesso ao seu acervo foi se tornando rotineiro. Os dois primeiros catálogos, elaborados quando das exposições organizadas por Debret em 1829 e 1830, contavam apenas com as obras expostas, isto é, com os trabalhos de alunos e professores da Academia. O guia elaborado por

25. TAUNAY, F., 1848b.

26. *Ibid.*

Taunay, que recebeu o título de **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro**, deu início a uma série de catálogos que levaram o mesmo título, ainda que tivessem apresentado algumas diferenças quanto à sua organização interna. Até 1842, acompanhando a divisão das salas do edifício da Academia, eram descritos os trabalhos existentes em cada uma delas. O catálogo de 1842 introduziu a divisão do acervo estrangeiro por Escolas e deu ênfase aos trabalhos elaborados por professores e alunos durante o ano escolar. A partir de então, foram progressivamente sendo incluídos nos catálogos as produções vencedoras dos concursos trimestrais, as obras integrantes das Exposições Gerais e os trabalhos que concorriam ao Prêmio de Viagem.

Na medida em que as atividades da Academia iam se diversificando, a presença do público tornava-se cada vez mais notada e desejada. Assim, para lidar com uma maior frequência nas Exposições, a Academia teve que aumentar suas despesas com a impressão de catálogos e com a segurança dos eventos abertos ao público. Para abrigar um maior número de pessoas e, ao mesmo tempo, maior número de obras expostas, a direção viu-se diante da necessidade de solicitar ao governo autorização para aumentar o espaço físico da Academia. Durante a sua construção, o plano de Montigny havia sofrido modificações que diminuíram a área inicialmente projetada; para piorar a situação do estabelecimento, em 1831 a Tipografia Nacional instalou-se em uma parte do edifício, de

onde saiu apenas em 1836. A liberação das salas ocupadas pela Tipografia não resolvia, porém, os problemas de espaço da Academia: ao final dos concursos trimestrais, quando as obras selecionadas deveriam ocupar um espaço de exposição pelos próximos três meses, os professores queixavam-se seguidamente da falta de espaço; no final do ano, quando realizavam-se as Exposições Gerais e, a partir de 1845, os concursos para Prêmio de Viagem, a situação tornava-se quase insustentável. Esta é, sem dúvida, uma das explicações mais plausíveis da deterioração de um grande número de obras da coleção estrangeira pertencente à Academia. Estas, na falta de salas para exposição, eram confinadas em algum depósito que, por sua vez, carecia das condições próprias para a preservação do acervo armazenado. As dificuldades resultantes da falta de espaço foram sendo contornadas até que, já no final da década de 40, o diretor da Academia sugeriu a abertura de duas novas galerias no andar superior, conforme, de resto, o projeto original de Grandjean de Montigny. No ofício em que encaminhava esta sugestão, Taunay tratava da necessidade de atrair, para a Academia do Rio de Janeiro, os talentos despertados nas Províncias:

Porem antes de, por meios efficazes, chamar para o Rio de Janeiro a affluencia dos jovens comprovincianos, faz-se necessario augmentar as salas do Palacio das Belas Artes. Outras razbes ainda concorree para advogar a oportunidade de semelhante accrescentamento: ja avulta o numero dos objectos que deveo ficar expostos e que se tirão dos paredbes para deixarem lugar à Exposição geral: são obras dos Professores e Substitutos; são producções dos alumnos premiados nas distribuções anteriores. Com estas ultimas é muito importante formar-se uma sala particular. Faltarã ainda espaço para varios modelos elementares de pintura historica e paysagee cuja compra é indispensavel, e pode ser effectuada por preços moderados.²⁷

Pelo que se pode deduzir desta exposição, não eram poucos os argumentos que justificavam a ampliação do edifício da Academia. Mesmo assim, o ofício encaminhado pelo diretor em fevereiro do ano seguinte continha as mesmas solicitações de um ano atrás, com a ressalva de um alerta sobre a urgência de se reformarem os telhados do Palácio, por cujo estado de deteriorização perigo os valiosos quadros e gessos da coleção nacional.²⁷ A ampliação do espaço interno da Academia foi, porém, mais um dos itens recorrentes nos ofícios, relatórios e correspondências da gestão de Félix Taunay e que, no entanto, não tiveram solução prática durante a sua diretoria.

Um pouco mais de sorte, ainda que não menos esforço, marcou a empresa da Academia no sentido de conseguir do governo verba para a criação de uma praça diante do Palácio das Belas-Artes e para a abertura de uma rua perpendicular ao edifício. Visavam estas medidas colocar mais em evidência o prédio da Academia, construído no fundo de uma travessa e, portanto, fora do circuito regular da maioria dos transeúntes da cidade. Segundo a concepção do diretor, não só a população ganharia com tais procedimentos, ao poder admirar uma peça tão importante da arquitetura nacional, como esta seria a única forma de estimular as atividades da Academia, ao colocá-la em contato progressivo com o público: seria a propósito dar a este (ao prédio da Academia) maior espaço na sua frente para que, servindo ao

27. TAUNAY, F., 1848a.

28. TAUNAY, F., 1849.

embelezamento da cidade, proporcione à instituição maior publicidade e lhe franqueie mais fácil comunicação com o povo, para que produza todos os seus frutos.²⁹ As negociações para a liberação das obras tiveram início em 1836; durante dez anos discutiram-se exaustivamente todas as questões ligadas ao empreendimento, sendo a principal delas a compra dos imóveis de cuja destruição ou reforma dependia a concretização dos projetos da praça e da rua. O primeiro deles teve mais fácil negociação, enquanto que a abertura da rua só foi realizada parcialmente, tendo sido concluída apenas em 1871. Em 1848, demonstrando um conhecimento profundo da natureza da produção artística, argumentava o diretor da Academia:

Deve-se contar, que o progresso espiritual da Instituição segue e irá seguindo o seu aumento visível. Tudo quanto faz aparecer a Academia e multiplicar os seus pontos de contacto com a sociedade, é um penhor de porvir. Num clima abrazador, onde a felicidade da organização individual mal compensa a superior actividade que pertence a outras terras com temperatura menos elevada, a emulação é um elemento preciosíssimo; excita-se com mais fervor do que nos países frios e restabelece a balança, a resultante final de valor. Mas a emulação nasce da publicidade. O que se podia esperar da Academia enterrada n'um beco? Era preciso dar-lhe luz e espaço. Por isso abriu-se a Praça semi-circular fronteira ao edificio, abriu-se em seguida a rua Leopoldina e deve ser concluída...³⁰

A gestão de Félix Taunay como diretor da Academia brasileira caracterizou-se, portanto, como um momento fundamental para a sua história, no qual foram implantadas, ou pelo menos encaminhadas, as condições objetivas para o pleno funcionamento da instituição e, conseqüentemente, para o desenvolvimento total das vocações que buscavam a sua orientação. Assim também, foi grande o seu empenho no sentido de inserir os filhos da Academia no mercado de trabalho,

29. GALVÃO, 1968, p.165.

30. TAUNAY, F., 1848a.

tentando conscientizar o governo de que a utilização dos artistas recém-formados nas obras e instituições públicas seria uma forma de fazer reverter para o Estado o dinheiro gasto com a sua instrução. Outrossim, a Academia enquanto instituição deveria ser considerada o órgão máximo para consulta em todos os assuntos ligados à construção e obras públicas; uma espécie de conselho consultivo encarregado de divulgar e preservar as regras do bom gosto. Outra forma de garantir emprego aos artistas e justificar a importância da Academia das Belas-Artes seria criar academias de arte nas Províncias, cujo corpo docente seria constituído pelos artistas formados na Academia do Rio de Janeiro. Já em 1838, argumentava o diretor que

...a mais salutar providencia para o Estabelecimento seria abrir-se aos alumnos huã carreira qualquer regular, como por exemplo a de obras publicas, em que servirão elles de Inspectores com duplo proveito para a Nação, ou de Architectos das Camaras municipais, e Professores de dezenho nas Academias que se crearem nas Provincias. Assim, concluidos os seus estudos, não ficarão elles desprovidos, como diariamente acontece, tendo de lamentar a perda dos mais uteis annos da sua mocidade...³¹

No relatório referente às atividades de 1839, o Ministro do Império lamentava a falta de perspectiva dos alunos formados na Academia, empregando um discurso que se poderia mesmo qualificar como apocalíptico:

Consumirá um mancebo tantos annos de applicação, para se vêr no fim delles abandonado á fome, e á miséria, ou reduzido á triste necessidade de se entregar aos trabalhos mais grosseiros da Arte; trabalhos em que nenhuma parte toma a intelligencia, e que entre nós são, em geral, executados pela mão rude do escravo? Se esta tem de ser a sorte dos homens preparados na Academia das Bellas Artes (...) melhor fôra que não existisse aquelle Estabelecimento.³²

31. TAUNAY, F., 1838.

A julgar por estes depoimentos, a situação dos alunos da Academia ao concluírem seus cursos era realmente lamentável. Mais uma vez, porém, apesar de todo o empenho de Taunay, as sugestões e pedidos referentes a este assunto não saíram do papel. Talvez fosse melhor dizer *dos papéis*, visto que foram itens permanentes nos ofícios encaminhados pela Academia ao Ministro do Império, nos Relatórios do Ministro ao Imperador e nas comunicações enviadas ao diretor. Este, por sua vez, lançava mão dos mais variados argumentos para convencer o governo sobre a importância de empregar os serviços da Academia. Em ofício de dezembro de 1843, Taunay alegava que tempo virá em que o público o servirá de patrono aos mais notáveis dentre eles. Até então eles não têm esperança senão do Governo.³² O apoio do Governo seria, portanto, fundamental para o amadurecimento das relações entre artista e sociedade. Em julho de 1846, novamente insistindo no assunto, Taunay lamentava que a situação de isolamento e inutilidade da Academia, que se estendia a seus professores, estivesse criando um clima de falta de confiança entre alunos e mestres. Neste ofício, além de algumas proposições já encaminhadas, Taunay sugeria a realização de concursos públicos para o preenchimento de vários lugares junto ao serviço público. Ao contrário do que se poderia esperar, talvez visando suavizar um discurso já por tantas vezes repetido, Taunay não propunha que estes concursos se

32. COELHO, 1840.

33. GALVÃO, 1968, p.148.

limitassem aos membros da Academia. Assim, expunha suas idéias ao Ministro:

Talvez Ex^{mo} Snr, fosse licito a Congregação dos Professores desta Academia pedir que o seu ensino se contemplasse como degráo indispensavel para alcançar-se a occupação nos Lugares de exercicio artistico, acima indicados: Entretanto Ella, pela adopção de um principio mais largo e fecundo, prescinde voluntariamente do privilegio de admissão exclusiva dos seus alumnos: pois considera que a pratica dos concursos publicos deixa ao direito dos mesmos, na livre competição das capacidades, toda a garantia compativel com o primeiro dos interesses, o do serviço da Nação.³⁴

Ao que demonstram os documentos da época, apenas um pedido da Academia, ainda que adaptado, foi atendido pelo governo. Tratava-se da escolha, realizada mediante concurso na Academia, de dois alunos que ocupariam os lugares de Adidos à Inspeção das Obras Públicas. Ai seriam encarregados do levantamento de plantas, recebendo uma "módica gratificação" durante o tempo em que estivessem ocupados neste trabalho. E evidente que esta decisão quase nada significava perto do volume de solicitações encaminhadas pelo diretor que, pouco antes de desligar-se do cargo que ocupava na Academia, continuava alertando que A Academia deseja exercicio...

Segundo os Estatutos que regiam a Academia, seu corpo docente compunha-se de quatro professores responsáveis pelas disciplinas específicas - Pintura histórica, Paisagem, Arquitetura e Escultura - e mais dois, encarregados das cadeiras de Desenho e Anatomia e Fisiologia das Paixões, dirigidas a todos os alunos da casa. No que se refere aos professores substitutos, previa-se que estes seriam quatro:

34. TAUNAY, F., 1846b.

um para cada ramo de aplicação, sendo que aquele que ficasse responsável pela substituição do lente de Pintura histórica assumiria igualmente a substituição de Desenho. Com a morte de Henrique José da Silva, o substituto de Desenho e Pintura histórica, Simplicio Rodrigues de Sá, assumiu a cadeira de Desenho como lente proprietário. Como já vinha, desde a partida de Debret para a França, em 1831, assumindo também a aula de Pintura histórica, a sua nomeação como professor de Desenho deixava vaga a substituição das duas cadeiras e, conseqüentemente, ficava sem responsável a disciplina de Pintura. Fazia-se urgente, pois, realizar um concurso para a escolha de um novo substituto, o que se realizou em julho de 1835. Os candidatos - Guilherme Müller, Joaquim Zeferino Dias e Tito Alves de Brito - tiveram que realizar dois trabalhos: uma cópia a lápis do gesso de Apolo Lício e uma cópia a óleo do busto de São Sebastião com as mãos atadas acima da cabeça, do quadro de Camillo Procaccini, realizadas, respectivamente, em oito e quinze dias úteis. Guilherme Müller, vencedor do concurso, tomou posse em 25 de setembro. Um ano depois, porém, por motivos de insubordinação, foi afastado pelo governo do cargo obtido em concurso. Na verdade, ao que parece, a questão começou devido à incapacidade de Guilherme Müller no sentido de manter a disciplina nas cadeiras pelas quais era responsável; em vista disto, o Governo teria tentado dividir informalmente as duas substituições, decisão que provocou o descontentamento de Müller. Este, juntamente

com alguns alunos, promoveu um ato de insubordinação que lhe valeu a demissão em 20 de setembro de 1836.

Esta dupla atribuição, justamente nas duas disciplinas de maior demanda dentro da Academia, logo mostrou-se inviável. Já em 1835, o diretor encaminhou um ofício ao governo pedindo a separação das substituições de Pintura histórica e Desenho, o que só aconteceria em 1837. Decidida a separação, ficara também acertado que os concursos seriam realizados separadamente, primeiro o de Desenho e depois o de Pintura. Os concursos seriam julgados conjuntamente, dando ao vencedor, no caso de ter sido o mesmo em ambos, o direito de escolher qual a substituição que mais lhe agradava. O mesmo decreto que separou as duas substituições também restabeleceu a cadeira de Gravura na Academia brasileira, igualmente discutida desde 1835. A retomada do ensino de Gravura atendia a uma necessidade permanente da Academia, qual seja, a de demonstrar publicamente a importância material e prática das atividades nela desenvolvidas. Zeferino Ferrez, ex-pensionário da cadeira de Gravura da Academia, nomeado em 1820 e demitido quando de sua exclusão do currículo acadêmico, assumiu o cargo de lente proprietário da disciplina. No relatório encaminhado ao Imperador em 1839, referente às atividades do ano anterior, o Ministro do Império informava que os alunos da cadeira de Gravura de Medalhas da Academia haviam sido autorizados a desempenhar seus exercícios na Casa da Moeda, onde dispunham de todas as

máquinas e instrumentos necessários. Através da confecção de medalhas a Academia abria mais uma porta para o reconhecimento público de seu papel dentro de uma sociedade que ainda não via com absoluta naturalidade e conhecimento de causa a atividade artística.

O ano de 1837 assistiu, também, à nomeação de Manuel de Araújo Porto-alegre como professor responsável pela cadeira de Pintura, assumindo o lugar de seu mestre, Jean Baptiste Debret. Em julho deste ano, o governo concedera a Debret sua demissão, designando-lhe uma pensão anual de 400\$000 que o antigo professor da Academia recebeu até 1848, quando faleceu em Paris. A nomeação de Porto-alegre agradou extremamente o antigo professor que, em carta de 28 de outubro, manifestava a sua satisfação:

Si comme je le crois, et comme me l'annonce une lettre de M. Leger (?), la nouvelle de votre nomination, et celle d'une retraite de 400\$000 réis qui me serait accordé, est vraie; je vous dois le comble du bonheur que nous projetait notre expédition artistique à Rio de Janeiro.³⁵

Desta forma, preenchidos os dois lugares de lente proprietários e autorizada a separação das duas substituições, fazia-se necessário realizar um concurso para o preenchimento das vagas de substitutos de Pintura e Desenho. Na realidade, realizaram-se duas seleções: a de Desenho, em agosto, e a de Pintura, em setembro. O resultado de ambas foi divulgado em outubro, tendo sido vencedores José Correia de Lima para a vaga de Pintura histórica e Manoel

35. DEBRET, 1837.

Joaquim de Melo Corte Real para a de Desenho. Também em outubro foi nomeado como substituto de Escultura o francês Marcos Ferrez.

Em 1839, com a morte de Simplicio Rodrigues de Sá, a Academia teve de providenciar a nomeação de outro lente para a aula de Desenho. Como previam os Estatutos, o lugar seria ocupado pelo Substituto da cadeira, salvo se no momento da vacancia aparecer algum Artista de renome Nacional ou Estrangeiro, que o pretenda, porque então neste caso unico será posto a concurso entre elle e o Substituto...³⁶ Dois interessados apresentaram-se à Academia, requisitando permissão para participar do concurso para provimento da vaga. Um deles era Guilherme Müller, demitido em 1836, a quem a Congregação e o diretor da Academia responderam alegando que o requerente não tinha fundamentos para a solicitação que encaminhara. Ao outro, Cláudio José Barandier, o diretor chamou a atenção para o fato de que, segundo os Estatutos, os substitutos teriam direito ao cargo, ficando o governo responsável pela última decisão nos casos em que aparecessem outros candidatos. Assim, alertava Taunay ao Ministro, a quem enviara correspondência sobre o assunto: ...podendo V. Ex.^{cia}, na alta posição que occupa, apreciar melhor que ninguém o eco da notoriedade publica que parece constituir a condição exigida nos concorrentes.³⁷ Taunay referia-se, evidentemente, à palavra **renome**, empregada no artigo que tratava do provimento de vagas na Academia. A vaga de proprietário da cadeira coube,

36. BRASIL, 1835.

37. TAUNAY, F., 1839b.

portanto, ao substituto da mesma, Manoel Joaquim de Melo Corte Real, que assumiu o cargo em maio de 1839. Nos anos seguintes esta seria a prática mais recorrente na Academia nos casos de vacância dos lugares de lentes proprietários, quase sempre devido ao falecimento dos mesmos.

O início da década de 50 marcou o fim da presença física dos mestres integrantes da Missão Artística Francesa: em março de 1850 morreram Grandjean de Montigny, professor de Arquitetura, e Marcos Ferrez, responsável pela cadeira de Escultura. No ano seguinte, morreria Zeferino Ferrez que, como seu irmão, havia se juntado à Missão pouco tempo depois de sua chegada ao Brasil. A morte de Grandjean foi, sem dúvida, uma perda para a Academia; durante muitos anos, desde as primeiras iniciativas para a introdução do ensino artístico no país, a sua presença foi fundamental para o destino da arquitetura brasileira. Seu lugar foi ocupado por Job Justino de Alcântara, substituto de Arquitetura, enquanto que Antonio Baptista da Rocha, primeiro pensionista da Academia na Europa, passou a substituto da mesma. Para a cadeira de Escultura foram designados Francisco Elídio Pamphiro, vencedor do segundo concurso para Prêmio de Viagem realizado na Academia, e Francisco Manoel Chaves Pinheiro, respectivamente professor e substituto das aulas. Vê-se, portanto, que a Academia começava a reconhecer e a aproveitar os talentos formados por ela, sobretudo aqueles que haviam dado continuidade a seus estudos na Europa e que, desta

forma, representavam uma nova esperança dentro da instituição.

A última modificação importante no quadro docente da Academia brasileira durante a gestão de Félix Taunay foi, sem dúvida, a sua própria demissão, em junho de 1851. Depois de mais de quinze anos, Taunay deixava a direção da Academia, tendo contribuído em grande medida para o avanço de questões importantes para o futuro da instituição, ainda que muitas delas não tenham sido resolvidas durante a sua gestão.

Entre estas questões, algumas de natureza teórica e outras de cunho mais prático, estava o aumento dos vencimentos de alguns membros da Academia e a implantação de novas disciplinas dentro de sua estrutura curricular. Em seu relatório do ano de 1837, o Ministro Bernardo Pereira de Vasconcellos alertava o Imperador de que ...a sorte dos Lentes desta Academia faz-se digna de vossa consideração. Os seus vencimentos, assia como os de todos os seus Empregados, não estão de maneira alguma em relação com a carestia do paiz.³⁸ Em outubro deste ano, os substitutos Job Justino de Alcântara e Marcos Ferrez encaminharam ao governo um requerimento no qual pediam equiparação de vencimentos com os membros de outras Academias. Segundo eles, os lentes proprietários e substitutos das Academias Militar, da Marinha e de Medicina recebiam um salário de 1200\$000 e 800\$000, respectivamente, enquanto que na Academia das Belas Artes os professores

38. VASCONCELLOS, 1838.

substitutos recebiam apenas 300\$000. Os requerentes alegavam que aquele salário era pago aos antigos pensionistas, que tinham muito menos responsabilidades do que eles, sem contar que viviam numa época em que ...o preço de todos os generos da Praça era incomparavelmente mais favoravel do que presentemente.³⁹ Além disso, argumentavam que recebiam menos do que o porteiro da instituição, cujo salário era de 500\$000. Job Justino de Alcântara, que além de substituto de Arquitetura era secretário e bibliotecário da Academia, funções pelas quais recebia a insignificante gratificação de 150\$000, já havia solicitado o aumento de seus vencimentos, alegando que em outras Academias os funcionários que exerciam estas funções recebiam 600\$000 por cada uma delas. No relatório de 1839, o Ministro voltava a insistir que

A sorte dos Professores da Academia das Belas Artes, e principalmente a dos Substitutos, he mesquinha; elles se fazem dignos da consideração do Corpo Legislativo, a fim de que se lhes augmentem os ordenados, hoje diminutos em relação à carestia do paiz. A penuria prende os vãos à imaginação do Artista. ⁴⁰

Os salários da Academia das Belas-Artes pareciam realmente defasados, constatação que não acelerou a solução do problema. Apenas em 1845 é que foram elevados os salários de professores e substitutos. No ano seguinte, o Governo atenderia à solicitação de aumento dos vencimentos de porteiro e de ajudante de porteiro, elevados a 600\$000 e 400\$000. Dois anos depois, em março de 1848, o diretor da

39. ALCANTARA e Ferrez, 1837.

40. COELHO, 1840.

Academia retomaria o problema da gratificação do secretário da instituição, que continuava recebendo 150\$000, quantia fixada em 1831. Argumentava que

Cento e cinquenta mil reis formão uma indennisação evidentemente mal adequada ao peso da escripturação de um Estabelecimento que se desenvolve com rapidez. Desde a fixação deste algarismo, a introdução das Exposições publicas e viagens a Europa tea mais que duplicado o trabalho do Secretario.⁴¹

Sugeria, portanto, que este valor fosse elevado para 300\$000. Apesar de ter insistido neste item ainda em 1851, antes de sua exoneração, Taunay não conseguiu incluir entre suas conquistas para a Academia a atualização do valor pago ao secretário.

Assim também ocorreu com a introdução da cadeira de História Geral das Belas-Artes, uma de suas principais reivindicações a partir de 1847 e que só foi atendida depois de sua saída da Academia. No ofício enviado ao governo em 14 de fevereiro de 1848, ao mencionar a importância que vinham adquirindo os concursos para Prêmio de Viagem, lamentava

...a falta de um curso oral de historia geral das Belas Artes, que prepararia os nossos estudantes para se avantajarem na opinião dos Europeos por uma certa elevação de vistas propria de quem abrange o todo de uma manifestação e não se limita a simples pratica do seu ramo profissional e talvez fosse vantajoso formar uma só cadeira deste ensino e de outro que se acha em vigor na Academia de Florença em curso de composição theorico e pratico.⁴²

Apesar de todos os insucessos da direção de Taunay, a Academia manteve, durante este período, uma boa média de alunos. A distribuição pública de prêmios na Academia, uma das primeiras novidades da gestão de Taunay, elevou

41. TAUNAY, F., 1848b.

42. TAUNAY, F., 1848a.

significativamente o número de alunos que frequentavam a casa. Ainda que os Livros de Matrículas e as informações referentes a matrículas na Academia sejam um pouco precárias, pode-se dizer que a média neste período foi de 110 alunos - matriculados e amadores - por ano. A maioria deles, a julgar pelas escassas informações dos Livros de Matrículas, era da própria cidade. Em seguida, o estado do Rio Grande do Sul é o que fornecia maior número de alunos, vindo em seguida São Paulo, Pernambuco, Minas Gerais e Santa Catarina. Com menor frequência, os registros indicam também matrículas de maranhenses, paraenses, cearenses, baianos e capixabas. Entre os alunos estrangeiros, depois da maioria portuguesa vinham os franceses, uruguaios e argentinos. Estas são apenas algumas indicações sobre o número e origem dos alunos da Academia do Rio de Janeiro, visto que, como já foi dito anteriormente, os dados dos Livros de Matrículas são insuficientes para que se possa montar um quadro completo sobre o corpo discente da instituição.

A última grande realização de Félix Taunay como diretor foi a autorização para nomear Membros Correspondentes e Membros Honorários da Academia. Esta prática seria fundamental para a consolidação da proposta de Taunay de integrar a Academia brasileira com instituições semelhantes no exterior, além de abrir amplas possibilidades ao desenvolvimento artístico do país, fosse através de auxílios financeiros diretos à Academia ou da valorização de sua

imagem devido ao contato com figuras importantes no meio cultural e político nacional e estrangeiro.

Cap.5: O primeiro brasileiro na direção - Manuel de Araújo
Porto-alegre

Depois de duas gestões tão longas, coube a Job Justino de Alcântara e a Manuel de Araújo Porto-alegre dirigir a Academia por um período de aproximadamente três anos cada um. O primeiro tomou posse como diretor interino logo após a exoneração de Félix Taunay, em junho de 1851, tendo deixado o cargo em abril de 1854. Nesta data, assumia a direção da Academia Araújo Porto-alegre, ex-aluno e ex-professor da mesma, ausente desde 1848 e que retornava a pedidos do próprio Imperador.

Durante a diretoria de Job Justino de Alcântara foram reiterados pedidos já históricos dentro do cotidiano da Academia: aumento do tempo de pensão na Europa, criação do cargo de conservador e restaurador de quadros, introdução da cadeira de História Geral das Belas Artes e Teoria da Composição Artística e ampliação do espaço físico da Academia. O corpo docente sofreu algumas alterações: com a morte de Zeferino Ferrez em julho de 1851, o substituto da cadeira de Gravura de Medalhas, José da Silva Santos, passou a proprietário; em setembro, na vaga de Félix Taunay, Augusto Müller assumiu a aula de Paisagem; em dezembro deste mesmo ano foi preenchido o lugar de substituto de Pintura histórica com a nomeação de João Maximiano Mafra, vencedor de um

concurso para o qual inscreveram-se sete artistas. Logo no início do ano seguinte, a morte de Francisco Elídio Pamphiro, lente proprietário de Escultura, fez com que a vaga fosse ocupada pelo substituto da mesma, Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Com relação ao número de alunos, as matrículas na aula de Desenho mantiveram uma certa estabilidade, enquanto que nas demais cadeiras verificou-se uma queda evidente. Definia-se cada vez mais a necessidade de uma reforma nos Estatutos da Academia, incapazes de instigar progressivamente o gosto pelas belas-artes e dar à instituição o desenvolvimento esperado. Um dos maiores termômetros das atividades da Academia, as Exposições Gerais realizadas ao final de todos os anos, não se realizou em 1851 devido às obras em andamento na casa. Da mesma forma, em 13 de outubro deste ano, o diretor interino enviou ao Ministro do Império um ofício no qual pedia autorização para não realizar também o concurso para Prêmio de Viagem, em virtude das modificações que estavam em discussão na Câmara sobre o regulamento das viagens à Europa. Assim,

(...) a mesma Congregação coerente com si mesma e desejosa de preparar a execução da mencionada medida que restringe a frequência das partidas dos Pensionistas e espaça de tres para cinco annos a estada dos mesmos na Europa, rogo a V. Ex^{ta} que se digne a autorisa-la, (...), para deixar de abrir neste anno, o concurso relativo à dita viagem de Roma.¹

Apesar das mudanças que se faziam necessárias, o ano de 1852 foi marcante para a Academia. Finalmente foi aprovado o

1. ALCANTARA, 1851.

aumento do tempo de estadia dos pensionistas na Europa, passando de três para cinco anos; o governo autorizara, igualmente, a criação do cargo de restaurador e conservador na Academia. Para este lugar seria nomeado Carlos Luiz do Nascimento, aluno premiado da classe de Pintura histórica e que havia sido submetido a uma avaliação como restaurador de telas em 1851. Estas duas medidas seriam fundamentais para a avaliação futura da Academia, tanto no que se refere ao aproveitamento dos alunos vencedores do Prêmio de Viagem como no respeito a uma instituição que se preocupa com a preservação de seu patrimônio.

A 12ª Exposição Geral e o 7º concurso para Prêmio de Viagem, realizados em dezembro de 1852, foram os últimos acontecimentos do gênero organizados pela Academia até a virada da década. A Exposição ocorreu dentro da mais perfeita normalidade, apresentando, como as demais, retratos, cenas da história e paisagem nacional, temas religiosos, projetos e trabalhos diversos de arquitetura, cenas de gênero e peças de escultura. O vencedor do Prêmio de Viagem foi Vitor Meireles de Lima, que regressaria ao Brasil quase dez anos depois, em 1861. As instruções que Vitor Meireles recebeu para sua viagem e estadia na Europa confirmam a importância dada pela Academia ao estudo da arte antiga. As instruções recomendavam que o pensionista acompanhasse alguns professores em suas Academias particulares e frequentasse sessões de sociedades literárias, liceus e bibliotecas. Devia, igualmente,

dedicar-se às cópias de quadros a óleo, (...) com preferencia aos de autores bons coloristas.² De acordo com as instruções da Academia, no início dos estudos o pensionista deveria dividir seu tempo entre o estudo de anatomia, a cópia de modelo vivo e da estatuária antiga,afia de melhor descobrir elle de que meios sensiveis, isto é, de que addições e de que suppressões souberão os antigos valer-se pã a producção desse aspecto grandioso da forma humana que se nota ee suas obras.³

A 13ª Exposição organizada pela Academia só aconteceria em 1859, sendo diretor da casa Thomaz Gomes dos Santos e contando, então, com um grande número de objetos expostos, acumulados ao longo de todos estes anos. O Prêmio de Viagem, por sua vez, só voltou a ser distribuído em 1860. A Academia continuou, porém, a realizar os concursos internos e a atribuir medalhas aos vencedores, bem como menções honrosas e títulos aos artistas que se destacassem.

Acompanhando as reformas em andamento nas instituições culturais e educativas do país, a organização da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro também foi alvo de debates e reflexões durante o ano de 1853. As palavras do Ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz no relatório deste ano pareciam indicar que o insucesso da Academia estava relacionado com a falta de comunhão entre as atividades por ela desenvolvidas e as reais necessidades do país:

O Governo, tendo meditado sobre os resultados apresentados por esta Acadesia, fundada ee

2. INSTRUÇÕES, 1852.

3. Ibid.

1826, entende que ella não tem correspondido às necessidades do paiz, pois que o espirito que presidio à sua organização, aliás muito louvável, foi um tanto mais longe do que pedia então o nosso estado de civilização.

Nos Paizes, onde a industria e a architectura ainda não tem raizes, as artes da pintura, da estatuaría e da gravura não podem sobresahir, porque ellas só progridem quando precedidas por elementos proprios, que lhes abrem caminho.

(...)A nossa industria não tem na sua generalidade o caracter de belleza e perfeição que se encontra nos trabalhos do artifice educado em outros Paizes, por que lhes tem até hoje faltado o ensino necessario.

A Academia das Belas Artes pode satisfazer a esta urgente necessidade, dirigindo igualmente a mocidade que se dedica às artes mechanicas e a outras que não pertencem à cathogoria das artes sublimes.

E preciso encarnar o espirito artistico na industria, para que seus artefactos se mostrem revestidos da mesma formosura e elegancia que observamos nos productos da Europa civilisada,...

(...)As reformas que se estão fazendo nas instituições científicas e litterarias exigem que se atenda ao mesmo tempo ao ensino das artes, a fim de que o pensamento do Governo se generalise e marche harmonicamente em todos os elementos civilisados.⁴

Com estas palavras o Ministro collocava de volta a velha questão de qual deveria ser o objetivo principal da Academia brasileira: o culto das artes "sublimes" ou das ditas "mecânicas". Por outro lado, para Job Justino de Alcântara, a Academia não carecia tanto de reforma nos Estatutos, mas de uma direção forte e de proteção. Acreditava que enquanto a Academia não fosse respeitada como a autoridade máxima em todos os assuntos dependentes das belas-artes, seu estado geral não poderia mudar. Respondendo a um pedido do governo, o diretor apresentou algumas considerações sobre o estado da Academia das Belas-Artes e sobre os meios para a sua melhora:

...O Estabelecimento está opprimido e paralyzado pela injustiça da opinião geral a seu respeito: Não é tanto de reforma que elle precisa, como de auxilio.

(...)A primeira condição deste favor é o exercicio da Directoria por um individuo nacional que reuna as especialidades de artista e de litterato, e que tenha bastantes

relações sociais de ordem elevada, afim que a boa-fé dos Representantes da Nação possa ser esclarecida sobre a materia pelas communicações familiares de um órgão accreditado. Para revestir de prestigio esta individualidade, a sua alçada será antes ampliada do que restringida. Tudo o que diz respeito à manifestação artistica, construção de monumentos, promptificação de medalhas e moedas nacionaes, provimento de cadeiras dependentes das Bellas Artes, será por elle informado em nome da Academia e dos seus Professores; fará elle parte de quaesquer commissões que se crearem, relativas às obras publicas geraes, municipaes ou com um fim directa ou indirectamente artistico; será autorizado para propor ao Governo auxilios e recompensas individuaes, tiradas de uma parcella respectiva na verba do Orçamento geral "Academia das Bellas Artes".

Sem alguma liberalidade neste sentido nada se fará. As Bellas-Artes nunca sahirão do desanimo e descredito em que jazem. E justo que as nacionalidades paguem com quantias adiantadas os serviços que as Bellas-Artes lhes farão: 1º fecundando a Indústria (como se vê pelas Exposições Universais) 2º Testemunhando na posteridade a mais remota as glorias do presente.

Uma vez que existir a entidade que indiquei na Direcção da Academia, a fallada reforma poderá limitar-se a harmonisar a letra de varios artigos dos Estatutos com as modificações que a experiencia tem introduzido nelles e que hoje estão em vigor.

Nada me prometteria da inversão dos Estatutos, de novas distribuições de classes, horas e salas, de aggregações e desaggregações de cursos, de modificações materiaes do palacio. O espirito é que faz tudo: acordando elle, algumas imperfeições, que sempre e em toda a parte se dão, ficão logo sanadas.

A minha franqueza obriga-me a acrescentar, bem que o meu motivo pudesse ser mal interpretado, que convem tornar-se melhor a sorte dos Professores da Academia, honra-los e favorece-los com os mesmos privilegios dos das outras Escolas Superiores, com os mesmos ordenados e gratificações, a mesma jubilação. Um tratamento inferior abate e prostra a manifestação artistica, tão ligada ao brio e à gloria.

Resumo, Ex^{mo} Snr., a minha opinião sobre o caso em duas palavras: Direcção e Protecção; e esta em escala tal que torne aquella agradável e facil. Não falta o genio nacional para a especialidade artistica, mas, em toda a parte do mundo, esta especialidade só vive de ser miada.³

Vê-se, portanto, que a Academia continuava sendo vítima dos mesmos problemas de décadas atrás. Ressentia-se da falta de protecção e da desigualdade que atingia seus membros em relação aos de outras instituições. As palavras de Job Justino de Alcântara parecem ter sido pensadas sob medida para Araújo Porto-alegre. Homem voltado para as letras e artes, com um currículo respeitável tanto no que se refere à sua formação teórica quanto à sua experiência prática, árduo

defensor da aplicação da arte às necessidades práticas da sociedade, Porto-alegre reunia praticamente todos os pré-requisitos do indivíduo que, segundo o diretor interino, deveria conduzir a Academia a melhores dias. Apesar de brasileiro de nascimento, Porto-alegre tinha uma paternidade artística francesa evidente, tendo acompanhado de perto todos os acontecimentos ligados à Academia brasileira desde 1827, ou seja, um ano após a sua fundação oficial. Tornar-se discípulo de Debret foi apenas o início de uma relação que lhe traria uma série de benefícios; ao partir com seu mestre para a Europa, quatro anos depois de ter entrado para a Academia, passou a freqüentar um ambiente que marcaria definitivamente a sua formação artística. Lá entrou em contato com vários artistas e instituições, tornando-se membro de algumas delas, vivenciou de perto a experiência acadêmica européia e pôde perceber as tendências da arte no Velho Mundo. Tudo isto seria fundamental para a atividade que viria a desenvolver no Brasil anos mais tarde. Quando, em 1837, recém-chegado da Europa, assumiu a cadeira de Pintura histórica na Academia, Porto-alegre trazia na bagagem idéias e comportamentos desconhecidos pela maioria dos membros da instituição carioca. Alguns trechos da correspondência mantida com Debret ilustram com clareza o significado de Porto-alegre para a Academia Imperial das Belas-Artes. Ciente de que Porto-alegre havia assumido a vaga por ele deixada na cadeira de Pintura, Debret parabeniza-o por estar sendo

elevado ao cargo que ele mesmo havia ajudado a criar como aluno destacado da Academia,

...dans laquelle, après 6 années d'absence, rapporta le précieux secours d'une théorie européenne acquise avec tant de rapidité, de zèle, et de jugement. (...) d'ici à un an, seulement, vous reconnaîtrez vous même les immenses progrès que vous aurez fait dans l'art de l'enseignement, et qui se refléteront dans vos élèves.

J'y tiens toujours; conservez l'idée fine de devenir l'historiographe du Brésil! honneur peu commun, qui tombe dans vos attributions; Et qui associe l'artiste au héros qu'il représente; en reproduisant intelligiblement, aux yeux du monde entier, une biographie nationale placée dans un Musée ouvert à l'admiration des étrangers, attirés, jusqu'à ce jour seulement, par la richesse des produits de l'histoire naturelle ou la bysarrerie des ornements des sauvages du Brésil.

Dans ce siècle, vous le savez, consacré aux recherches historiques, quelle précieuse nouveauté pour le voyageur européen! Le succès en est indubitable; faites y travailler vos élèves, s'il le faut.

(...)Le Brésil existe, il lui faut les monuments primitifs de son histoire, pour compléter l'intérêt qu'il est appelé à inspirer, un jour, comme nation distincte. Et cette collection reproduite par un simple trait, prendra place parmi les documents historiques, dans les bibliothèques Européennes. Ceci est indubitable.⁶

Em 1840, com as mudanças introduzidas nos Estatutos da Academia Francesa, Debret tornou-se Correspondant honoraire, título criado para os membros octogenários. Assim, indicou o nome de Porto-alegre para sucedê-lo como Membro Correspondente da Académie no Brasil, demonstrando ao antigo aluno seu alívio em poder continuar na Academia, ao mesmo tempo em que

...par suite, de vous présenter comme mon successeur au Brésil, en prenant volontairement le titre d'honoraire au moment décisif; le plus grand de tous mes bonheurs! Celui d'avoir concédé à mon habile successeur et ami, tous les titres qui m'honoraient au Brésil.

Maintenant il faut me faire parvenir une lettre adressé à M. Le Président de l'Académie Royale des beaux arts de l'Institut de France, qui sollicite avec autant de respect que d'ardeur, l'avantage d'être inscrit sur la liste de candidats pour obtenir, de l'Institut Royal de France l'honneur d'être nommé son correspondant au Brésil. _ avez soin d'y insérer la liste de vos productions pittoresques, des récompenses(?) qu'elles vous ont mérités, vos titres de relation avec des sociétés savantes de votre patrie, et la gloire d'être fils de l'expédition artistique de 1816 qui comptait dans son sein

6. DEBRET, 1837.

plusieurs membres de l'Institut Royal de France.(...)Il faut qu'elle se parvienne dans le premier trimestre de l'année 1842.⁷

Porto-alegre tornava-se, assim, a imagem da presença francesa na Academia brasileira, assumindo a responsabilidade de elevar a imagem do Brasil no cenário mundial, até então limitada aos seus dotes naturais e à excentricidade de seus "sauvages". Mesmo antes de assumir a direção da Academia, Porto-alegre mostrou-se um ferrenho defensor do elemento nacional, das experiências diretas com a natureza, da integridade institucional e da valorização da atividade artística. Quando, em 1848, resolveu afastar-se da Academia, rendeu-se à oposição de seus colegas que não compreendiam muitas de suas práticas didáticas e de suas posturas teóricas, tais como a defesa da utilidade pública da arte e o ensino da pintura através da cópia direta da natureza. Ao trocar a Academia das Belas-Artes pela Escola Militar, Porto-alegre abria-se a mais uma experiência fundamental em sua formação; algumas de suas atitudes como diretor da Academia, anos mais tarde, demonstram claramente a marca da disciplina militar.

A julgar pela vasta vivência de Porto-alegre, era natural que seu nome se apresentasse como o mais capaz de assumir a direção da Academia no momento em que se faziam urgentes reformas em seus Estatutos. É bastante provável que o seu nome tenha sido sugerido ao Imperador antes mesmo que

7. DEBRET, 1840.

ele fosse à sua presença a fim de apresentar um projeto ligado à sua atividade como vereador suplente na Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Nesta ocasião, Porto-alegre foi convidado diretamente pelo Imperador a assumir a direção da Academia, convite que o próprio Porto-alegre relata em seu diário:

A propósito destas escolas falou-me da Academia das Belas Artes, e ordenou-me que lhe escrevesse as minhas idéias sobre os meios de uma reforma radical, assim como o que eu pensasse acerca dos meios de fomentar o gosto das artes no país; (...) e aí mesmo me disse que havia mandado propor nas Câmaras uma cadeira de História das Artes, a qual me destinava, assim como pretendia nomear-me diretor, e para isso me fosse disposto. Esta palavras me entristeceram bastante, e apenas respondi: "Senhor, eu já saí daquela casa e o fiz por minha própria vontade". Ao que ele respondeu: "Sim, mas as circunstâncias mudaram. O Senhor tem uma cabeça ativa e inteligente; é um homem laborioso e patriota, e eu invoco o seu patriotismo neste meu pedido."⁸

Ao que tudo indica, por patriotismo ou não, Porto-alegre tratou logo de elaborar os apontamentos solicitados pelo Monarca. Um deles, intitulado **Apontamentos para a reorganização da Academia das Bellas Artes**, continha um breve comentário sobre o estado atual da Academia e as bases gerais da reforma que se deveria realizar em seus Estatutos. Porto-alegre empenhou-se, sobretudo, em detalhar um novo plano de estudos, especificando o programa de cada uma das disciplinas. Segundo ele, os problemas que atingiam a Academia provinham de duas causas principais: o desleixo com a casa e o mal sistema de ensino, atribuídos, por sua vez, a uma administração incompetente e à manutenção de um quadro de professores de visão limitada e de baixa capacidade

intelectual. Assim,

A base da reforma radical d'aquelle estabelecimento deve começar-se pelo methodo, e por uma melhor applicação da capacidade de alguns lentes nos differentes ramos do ensino; á estas mudanças do pessoal, indispensaveis no estado em que se achão as aulas, se virá juntar a regularidade e os fructos de um systema mais efficaç e seguramente progressivo.⁹

Era preciso, portanto, mexer na estrutura administrativa, no quadro docente e no currículo da Academia das Belas Artes; maior rigor e disciplina, professores com mais alta formação e disciplinas que ampliassem a visão artística dos académicos eram pontos sobre os quais Porto-alegre não cansava de insistir. Ao mesmo tempo em que a reforma por ele proposta permitiria á Academia demonstrar-se mais útil á sociedade, os alunos por ela formados e que viessem a obter o Prémio de Viagem para concluir seus estudos na Europa levariam para o estrangeiro uma boa opinião das escolas do seu paiz e do seu estado de civilização¹⁰. Os membros da casa seriam submetidos a um regulamento interno e deveriam prestar juramento quando de sua posse, tal como era exigido pelo governo em outras academias. Porto-alegre dividia o Programa do Curso dos Estudos da Academia em sete seções; as cinco primeiras - Arquitectura, Escultura, Pintura histórica, Paisagem e Gravura de Medalhas - incluíam, além do programa específico de cada uma delas, aulas das chamadas **Sciencias Accessorias**. Estas constituíam a sétima seção dentro do Programa e incluíam as seguintes matérias: Aritmética, Geometria, Geometria

9. PORTO-ALEGRE, 1853.

10. Ibid.

descritiva, Perspectiva, Mecânica, Anatomia, História, Arqueologia e Estética. Finalmente, a sexta seção estava dedicada às aulas de Desenho. Numa segunda parte dos Apontamentos, Porto-alegre fazia algumas observações sobre o programa e definia como deveriam ser os concursos e as regras para os pensionistas da Academia na Europa. Queixava-se, em várias passagens, da prática negativa e tão longamente cultivada na Academia de prender os discípulos ao ensino tudo das copias¹¹, realizadas a partir de "paineis velhos". Sobre o ensino da arquitetura, indicava que este deveria ser marcado pelo rigor e pelo método, tendo como orientação o seguinte pensamento: Ao útil e ao necessario se devea subordinar sempre a belleza e o luxo¹². Para a Escultura, a Gravura e a Pintura, via como fundamental a aula do nú, a qual deveria ser freqüentada depois que os alunos realizassem uma série de estudos preparatórios. Com relação ao estudo da Pintura de paisagem, Porto-alegre demonstrava-se partidário de uma postura que ia contra a prática da Academia, que mantinha o paisagista confinado às quatro paredes de uma sala. Segundo ele, o paisagista é o homea dos bosques, das montanhas, e tem a sua galeria, os seus exemplares fóra do gabinete, onde elle vem sómente coordenar e acabar os estudos que fez.¹³

Nas aulas de Desenho e de Escultura de Ornatos, Porto-alegre via a saída para a formação dos artifices nacionais, responsáveis, em última instância, pela imagem que

11. Ibid.

12. Ibid.

13. Ibid.

o país transmite àqueles que o visitam. Desta forma, criticava as monstruosidades que se estão fazendo diariamente nas fachadas das casas, e nas obras publicas¹⁴. Suas palavras traduzem um forte desejo de colocar o Brasil entre as nações mais consideradas do mundo:

Se o Governo não auxiliar aquelles que pôdes combater esta arte hybrida, meia barbara, meia mourisca, e meia grega, teremos dentro de 10 annos uma especie de architectura usada nas republicas do Pacifico, que bem se parece com o seu estado social. Se queremos continuar a civilisação a que pertencemos, devemos acompanhá-la em tudo: o aspecto de uma cidade é o espelho do povo que a habita; os seus edificios são como as vestes dos seus homens, que denotão sempre o seu estado social.¹⁵

Porto-alegre depositava grandes esperanças na formação dos pensionistas da Academia na Europa. Segundo ele, só quando o Corpo Acadêmico tivesse entre seus membros alguns ex-pensionistas preparados segundo as diretrizes adotadas pela Academia é que esta será uma realidade, e o Governo achará uma recompensa de seus desvelos¹⁶. Por isso, tratou de sugerir mudanças na realização dos concursos para o Grande Prêmio e no regulamento a ser seguido pelos vencedores. Para começar, só seriam admitidos ao concurso aqueles que tivessem sido aprovados em todas as ciências acessórias, conhecessem os idiomas francês e italiano e não possuíssem mais do que 28 anos. Outra novidade era que os trabalhos seriam julgados por uma comissão da sua especialidade antes de o serem pelo júri da Academia, medida que visava diminuir as injustiças de um concurso no qual competiam artistas de várias especialidades, sendo que apenas um deles tornar-se-ia pensionista da Academia. Ao contrário

14. Ibid.

15. Ibid.

16. Ibid.

do que orientavam os regulamentos anteriores, Porto-alegre defendia que os alunos da Academia iniciassem seus estudos na escola francesa, onde deveriam ficar por três anos, partindo, então, para Roma. No seu terceiro ano na capital italiana, os pensionistas poderiam, se desejassem, fazer uma visita à Grécia ou ao norte da Europa. Dois anos mais tarde, já como diretor da Academia, Porto-alegre enviou um ofício ao Ministro do Império no qual tratava da transferência de Vitor Meirelles, pensionista vencedor do concurso de 1852, para Paris. Alegava que o ensino preparatório na França era fundamental para que os pensionistas brasileiros chegassem à Itália sem tendências pré-concebidas; comentava que os "coloristas" atrairiam involuntariamente as atenções dos pensionistas e estes ficariam incapacitados de admirar a parte mais nobre da arte, e a que mais nos convem agora que principiamos uma escola¹⁷. Referia-se, evidentemente, ao Desenho:

O desenho, e o bom desenho, é do que precisamos mais, porque sem elle não poderão os nossos artistas representar a nossa historia, onde o homem selvagem e essa mescla de raças deve comparecer em todos os paineis, e porque o bom desenho conta a escultura e as outras artes na melhor senda.

(...)Precisamos de desenhadores, e desenhadores severos, porque os não temos, e sem elles é impossivel levar as artes á perfeição. A Academia ficará ainda estacionaria por algum tempo, apesar dos esforços de alguns Professores, e dos meus, porque é impossivel refazer uma geração rapidamente, e modificar os habitos recebidos com uma educação falça, e por assim dizer puramente manual.¹⁸

Em seguida a estes Apontamentos, Porto-alegre elaborou outros, que chamou de **Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de**

17. Ibid.

18. PORTO-ALEGRE, 1855b.

Janeiro. Neste documento, colocava claramente a necessidade de que o desenvolvimento artístico fosse encarado como um projeto nacional, condição única de seu sucesso. Desta forma, argumentava que o estado das artes no Brasil era uma decorrência direta da falta de apoio por parte do governo e que somente a partir de 1841 é que se vislumbraram dias melhores para a arte brasileira. Porto-alegre lamentava o "espírito do provisório", tendência que afetava não só a esfera artística, mas a vida social como um todo. Assim,

O Chefe da Nação não tem um palácio, e o Governo, os tribunais, e as escolas do alto ensino são inquilinos, que mudam de domicílio continuamente. Este estado provisório deve ser combatido, porque infunde no moral do cidadão a convicção de que não há estabilidade.

(...)A história da Academia das Belas Artes revela o pensamento do Governo, sempre contrariado pelas idéias do provisório, quer na sua edificação, quer no ensino; isto é, nas flutuações que sofreu durante e depois de sua construção, e no seu estado moral, confiada a estrangeiros, sem habilitações e epistas.

(...)Para que as artes comecem a ter uma vida regular e floresçam pouco a pouco, para que elas espalhem o seu benigno insufla na moral pública, e na indústria, é necessário que a família artística tenha um ponto de constante apoio no país, e este ponto é o Governo...¹⁹

Nestes Apontamentos Porto-alegre já sugeria algumas maneiras práticas de colocar a arte em contato direto com a sociedade e, assim, tentar fomentar no espírito público o gosto pelas belas-artes. Duas delas já haviam sido exaustivamente defendidas pelo antigo diretor da Academia, Félix Emilie Taunay: a criação de uma Pinacoteca e a constituição de uma Comissão Artística, que contaria com engenheiros, arquitetos e pintores, devendo vigiar toda a sorte de

construções e objetos d'arte que fôrem destinados para a vista do público²⁰. Porto-alegre sugeria também a construção de um cemitério onde arquitetos, escultores e pintores teriam um vasto campo de atuação. Complementando esta sugestão, propunha que o governo estabelecesse medidas que viessem a proteger e até a estimular a utilização do mármore nacional, promulgando uma lei

...que imponha fortemente sôbre todos os artefatos de mármore que vierea de fora, e outra que franqueie livre de direitos toda a espécie de mármore ou pedra própria.

(...)De-se um pequeno auxilio a todo o mármore brasileiro que fôr empregado, que em breve teremos uma nova industria e com ela uma nova riqueza; serrarias e outras oficinas se hão de estabelecer.²¹

O espírito nacionalista das propostas de Porto-alegre estava fundado na crença de que jamais haveria desenvolvimento artistico no Brasil se não se criassem espaços para a atuação direta do artista na vida pública: o gênio se manifesta nas escolas e se desenvolve no meio da sociedade...²²

Em abril de 1854, Porto-alegre foi nomeado oficialmente diretor da Academia das Belas-Artes do Rio de Janeiro. No dia 11 de maio, ao tomar posse do cargo, pronunciou um discurso onde expunha algumas de suas idéias sobre as belas-artes e seus planos para a Academia, referindo-se sempre às noções de patriotismo e progresso. Sendo o patriotismo um sentimento imprescindível para o artista, Porto-alegre apelava aos membros da Academia no sentido de torná-los responsáveis pelo

20. Ibid.

21. Ibid.

22. Ibid.

progresso das artes e, conseqüentemente, pelo reconhecimento que a Academia viesse a obter da sociedade. O artista deveria, portanto, ser portador das mais altas virtudes morais, demonstrar preocupação com as questões sociais e empenhar-se na construção de uma nação respeitável interna e externamente. Reconhecia o estado precário em que ainda se encontravam as artes no país e, ao mesmo tempo, tinha consciência de que as belas artes exigem tantos e tão constantes estudos que o nosso país ainda não está em estado de bem avaliar²³ Passava, então, a louvar a figura do Monarca, depositando nele todas as esperanças de sucesso da reforma que se deveria realizar na Academia. Esta reforma, baseada nas necessidades locais, caminharia passo a passo com o ritmo dos resultados obtidos na prática. Isto não significava, porém, a ausência de objetivos por parte do novo diretor, que citou entre seus planos

...estabelecer a liberdade de pensamento e da prática, e chamar as artes aos bons e sólidos princípios;...animar a sociedade inteligente, e não iludir aqueles a quem a natureza não favoreceu;...banir e combater todas as tendências à tirania do monopólio, porque este é o grande mal das Academias. Regular os estudos e dar-lhes uma ordem progressiva no seu desenvolvimento. Justiça rigorosa nos exames, concursos e na concessão dos prêmios;...precisar de uma maneira mais positiva os estudos dos Pensionistas que vão para a Europa. Seremos fidelíssimos auxiliares do Governo e de todas as corporações respeitáveis que nos pedirem conselhos. Não nos isolarmos dos outros artistas que estão no país, quer nacionais, quer estrangeiros,...não confundir as obrigações do professor da escola com os deveres do membro da Academia, a missão do primeiro está toda no ensino, e a do segundo nos meios de fomentar o progresso das artes no país...²⁴

A reforma que se faria na Academia das Belas-Artes do Rio de Janeiro deveria ser uma atividade em consonância com

23. GALVÃO, 1959, p.39.

24. Ibid, p.43-44.

as transformações que agitavam a segunda metade do século XIX, uma tentativa de fazer o Brasil "pegar o trem" da história mundial. Para tanto, era preciso que a Academia tomasse consciência de sua responsabilidade neste processo e conseguisse impor a sua autoridade na esfera artística. Logo que assumiu a direção do estabelecimento, Porto-alegre pediu ao governo

...licença para conceder certificados aos mestres de desenho e pintura que voluntariamente se apresentarem para serem examinados, e para que n'estas cartas se lhes marque a especialidade do seu ensino; porque ha homens por ahi, que sem terem a menor noção de desenho o ensinão e illudem os paes dos discipulos por muito tempo, sem o menor aproveitamento. (...) A Academia não vê n'este seu pedido, e muito menos n'este serviço que quer prestar à moral publica, uma insinuação contra a liberdade do ensino, porque o acto será voluntário da parte dos professores.²⁵

É inegável que a autorização, concedida através do aviso datado de 2 de junho daquele ano, para que a Academia emitisse estes certificados foi um reconhecimento do Monarca à sua autoridade, ainda que não implicasse nenhum tipo de monopólio quanto ao ensino artístico. O controle interno das atividades acadêmicas, por sua vez, exerceu-se de imediato sobre os pensionistas na Europa. Ainda em maio de 1854, Porto-alegre enviou a Vitor Meirelles uma carta na qual orientava-o no sentido de enviar com frequência notícias sobre seus estudos e projetos, a fim de que estas fossem comunicadas ao governo e à Academia. Pedia, igualmente, que comunicasse ao outro pensionista da casa, Agostinho José da

25a. PORTO-ALEGRE, 1854.

25b. GALVÃO, 1959, p.118. Neste artigo, A. Galvão informa-nos que esta licença foi concedida e que a Academia manteve esta prerrogativa até 1860, quando o Imperador resolveu modificar o sistema de autorização para o ensino particular das Belas Artes.

Mota, que se escreva, e que não é corrente nem tolerável o ele deixar de escrever...²⁶ Como já foi dito, Porto-alegre depositava uma grande esperança na formação dos pensionistas na Europa, empenhando-se em dar-lhes todas as condições de extrair o máximo de sua permanência no estrangeiro. A definição rigorosa das atividades dos pensionistas, bem como o controle dos concursos nos quais eram escolhidos os vencedores do Grande Prêmio foram pontos importantes da reforma dos Estatutos da Academia. A permissão para a reforma da Academia das Belas-Artes do Rio de Janeiro foi oficializada através do decreto de 23 de setembro de 1854. Mais de meio ano depois, em maio de 1855, um outro decreto dava novos Estatutos à instituição.

Antes disto, porém, Porto-alegre empenhou-se em estabelecer uma certa ordem no funcionamento da casa, sobretudo no que se refere aos horários das aulas. Dedicou-se, igualmente, a fazer as adaptações que julgou necessárias no arranjo das aulas e das salas disponíveis no edifício da Academia. Uma vez que a disposição física do prédio não era de todo conveniente e tão pouco suficiente para as atividades desenvolvidas, Porto-alegre procurou rearranjar as classes de acordo com as necessidades específicas de cada uma delas. Procurava, desta forma, dar condições para que a Academia seguisse o rumo normal de suas

26. GALVÃO, 1959, p.85.

atividades, até que o governo atendesse às solicitações do Corpo Acadêmico. Entre estas, a compra de materiais e mobília para as novas disciplinas, reparos inadiáveis em alguns compartimentos do edifício, ampliação do mesmo, construção de uma Pinacoteca etc. Um ofício de Porto-alegre ao Ministro do Império, datado de 24 de maio de 1855, informa-nos a respeito do andamento da reforma do edifício da Academia. Muitos consertos já haviam sido feitos e algumas alterações importantes não só para a organização dos estudos, como para um melhor controle da atividade dos alunos. Um exemplo pode ser visto na construção de um cômodo para uma latrina próximo às antigas salas de pintura e paisagem, visando impedir que os discípulos tivessem que ir à parte oposta do prédio, porque estes longos passeios dariam ao a grandes perdas de tempo e fuga do trabalho e estudo²⁷

Ao contrário dos anteriores, os novos Estatutos da Academia brasileira, assinados pelo Ministro do Império Luiz Pedreira do Coutto Ferraz, tinham um caráter realmente inovador. Nenhum deles foi tão completo, tão minucioso, tão abrangente quanto os regulamentos aprovados em 1855. Através deles, a Academia recebeu novas orientações quanto à sua estrutura curricular, seus membros e atividades gerais - concursos, exposições, premiações, biblioteca, entre outras disposições. A **Reforma Pedreira**, nome pela qual ficou conhecida a alteração de estatutos realizada sob a orientação

27. GALVÃO, 1961, p.186.

do Ministro do Império, tinha como eixo principal a preocupação em definir uma estrutura voltada para o ensino industrial e para a formação de especialistas nos diversos ofícios dos quais ainda carecia o país. A descentralização do ensino, tendência já presente na Academia brasileira, tornou-se inevitável daí em diante; os interesses da Academia diversificaram-se, colocando ao lado do magistério artístico, o ensino industrial e a educação musical. Os programas das novas disciplinas foram minuciosamente traçados nos Estatutos, bem como as responsabilidades e direitos de todos os membros da casa. No que se refere às competições e premiações promovidas pela Academia, Porto-alegre insistia em que deveriam ser minuciosamente regulamentadas, a fim de garantir a justiça em sua realização. A parte referente aos pensionistas do Estado foi complementada posteriormente por um regulamento específico para os bolsistas da Academia.

De imediato se pode perceber que a intenção de Porto-alegre ao reformar os Estatutos da Academia Imperial das Belas-Artes era transformá-la em um modelo para as outras instituições do governo, fazendo dela um veículo das idéias nacionalistas tão em voga naquele momento. Os novos regulamentos demonstram esta tendência com bastante clareza.

O artigo 1º dos novos Estatutos estabelecia como objetivo da Academia o ensino theorico e pratico das Bellas Artes, e a sua propagação

e aperfeiçoamento²⁸. Para levar a cabo tal objetivo, a Academia propunha-se a , além de ministrar o ensino das matérias curriculares, promover concursos e exposições, conceder prêmios aos melhores trabalhos, enviar à Europa seus melhores alunos a fim de que se aperfeiçoassem em seus estudos, realizar sessões públicas em que se discutiriam temas de interesse para as artes, organizar uma Biblioteca especializada, publicar um periódico sobre belas-arts e aplicar as matérias de seu plano de estudos à indústria nacional.

Para desenvolver todas estas tarefas e controlar a segurança do edifício, o quadro de empregados da Academia ficava assim composto: um diretor, professores efetivos (um para cada matéria), professores honorários, um secretário, um conservador da Pinacoteca, um porteiro e um guarda. Também fariam parte da Academia os Membros correspondentes e honorários, objetos de dois decretos promulgados em 1851, sob a iniciativa do antigo diretor Félix Taunay. A diferença dos Estatutos anteriores, o diretor passaria a ser nomeado diretamente por decreto imperial. Da mesma forma, o conservador, o secretário e os professores, tendo sido sugeridos pelo Corpo Acadêmico, seriam nomeados por decreto do império. O porteiro e o guarda, por sua vez, propostos pelo diretor da Academia, seriam nomeados através de portaria

28. BRASIL, 1855.

do Ministro do Império.

Como já foi mencionado, os novos Estatutos primavam pelo nível de detalhes fornecidos a respeito de todos os seus itens. Assim, também as atribuições dos membros da Academia foram minuciosamente apresentadas, desde as obrigações mais gerais até os encargos mais específicos. O diretor da casa, por exemplo, deveria cuidar de todo o contato da Academia com o mundo exterior, isto é, com o governo e as instituições nacionais e estrangeiras com as quais a Academia deveria manter contato; inspecionar os professores no magistério de suas aulas; fiscalizar as atividades dos outros empregados da Academia; zelar pela sua segurança, disciplina e limpeza; dar instruções ao secretário e ao bibliotecário; representar a Academia em atos públicos e solenes; repreender e castigar os professores e empregados que tenham violado o Regulamento da Academia ou perturbado a ordem no estabelecimento; enviar ao governo relatórios trimestrais e um ao final do ano, além de outras atribuições menores. Ao secretário, que deveria possuir um bom conhecimento das belas-artes e também de línguas estrangeiras (pelo menos francês e italiano), competia cuidar da correspondência da Academia, transmitir as ordens do diretor, redigir as Atas das Sessões, cuidar da parte financeira do estabelecimento, controlar a assiduidade dos professores, inscrever os alunos que desejassem se matricular na Academia, cuidar do Arquivo e da Biblioteca, auxiliar o diretor na polícia e asseio do estabelecimento e

fazer os catálogos das Exposições e do acervo da casa. Por estas atribuições pode-se perceber que o secretário era uma das figuras mais importantes da Academia, desempenhando funções que demandavam um elevado nível intelectual. Neste sentido, a escolha do secretário chegava a ter uma importância maior do que a dos próprios professores.

Como havia sugerido Porto-alegre em seus Apontamentos, os novos Estatutos aboliram os *substitutos* do corpo docente, que doravante seria composto pelos professores *efetivos* e *honorários*. Aos primeiros cabia a responsabilidade sobre as aulas, o controle disciplinar dos alunos e a obrigação de participar de todas as atividades e sessões para as quais fossem convocados pelo diretor. Vários artigos estavam dedicados às questões contratuais dos professores, bem como ao controle de sua frequência - caberia ao secretário controlar as faltas dos docentes, devendo comunicá-las ao diretor todo início de mês. Os professores ficavam submetidos a penas por faltas não justificadas ou pelo não cumprimento de suas obrigações.

Quanto aos professores honorários, seriam eleitos pelo Corpo Acadêmico, devendo obrigatoriamente ter aprovação do governo. Da mesma forma, o governo poderia resolver pela sua demissão, quando se deslisarem de seus deveres na sociedade, e se tornarem por seu não procedimento moral indignos de pertencerem ao Corpo Acadêmico²⁹. Os professores

29. Ibid.

honorários deveriam assumir as aulas nos casos de ausência dos efetivos, sob designação do diretor.

Reunidos sob a presidência do Ministro do Império ou do diretor da Academia, os professores efetivos e honorários formariam o Corpo Acadêmico, que se reuniria periodicamente em Sessões públicas, num total de quatro ao ano, e particulares, realizadas sempre que fossem julgadas necessárias pelo Corpo Acadêmico ou pelo diretor. Nas Sessões públicas, que contariam com a participação de todos os membros da Academia, teriam lugar a distribuição de prêmios e a leitura e discussão de memórias sobre temas artísticos. Nas Sessões particulares, para cuja realização bastava a presença de mais da metade dos professores em serviço efetivo, seriam tratadas todas as questões referentes ao progresso das belas-arts e à organização da Academia. Desta forma, cabia ao Corpo Acadêmico dirigir representações ao governo sobre assuntos artísticos, organizar e controlar os programas das aulas, julgar os Concursos e os nomes propostos para professores da casa, nomear os Membros correspondentes e honorários, adaptar os Estatutos e Regulamentos da Academia as modificações que se tornassem necessárias, emitir cartas de habilitação aos professores de Desenho e Pintura que não pertencessem à Academia e emitir juízo a respeito das questões que viessem a alterar a harmonia da instituição.

O encarregado da conservação da Pinacoteca deveria não só cuidar da restauração dos painéis do acervo da Academia,

como também velar pela ordem e asseio da sala da Pinacoteca, franqueando a sua entrada a qualquer pessoa que a viesse visitar.

Ao porteiro e ao guarda da Academia ficaria a responsabilidade pela abertura e fechamento do edifício, pela limpeza do mesmo, pela manutenção da ordem fora do espaço das salas de aula, pela fiscalização da entrada e saída de qualquer material pertencente à Academia e pelo controle das faltas e atrasos dos alunos. Este seria feito através de um ponto, marcado pelo guarda, no qual ficariam registrados os horários de entrada e saída dos discípulos.

A criação de um ponto para controlar a frequência dos alunos foi um dos itens mais criticados dos novos Estatutos, assim como as medidas impostas para castigar os infratores da ordem no estabelecimento, objetos de um longo capítulo intitulado *Dos Alunos e sua frequência, e da Polícia Acadêmica*. O primeiro artigo deste capítulo determinava que só haveria uma classe de alunos na Academia, a dos matriculados nos cursos de Matemáticas Aplicadas e de Desenho geométrico, de onde prosseguiriam para as outras disciplinas de acordo com o seu aproveitamento. Esta é a razão pela qual, em 1855, o Livro de Matrículas da Academia registra apenas 44 alunos matriculados nestas matérias. Dos vinte e nove artigos desta parte dos Estatutos, vinte e cinco tratam de questões ligadas ao comportamento dos alunos: faltas, desobediências, julgamentos e punições. Os alunos deviam respeito a todos os professores

e empregados da Academia, além do diretor obviamente. Estavam proibidos de fazerem vozerias e passearem em grupos dentro da Academia³⁰, bem como de promover qualquer tipo de desordem dentro ou fora das salas de aulas. As faltas não justificadas e as desobediências ou tumultos provocados pelos discípulos seriam transformadas em "pontos". A soma destes pontos implicaria em punições aos infratores por ocasião da matrícula nos cursos do ano seguinte. Os julgamentos e castigos estavam rigorosamente estabelecidos nos mencionados artigos, indo desde uma simples advertência feita em particular, passando por uma repreensão pública, pela prisão correccional de 1 a 8 dias, até chegar à pena de prisão de um a três meses e à perda de um a dois anos de matrícula. O controle dos alunos estabelecia-se para além dos limites da Academia, estando eles sujeitos à polícia em qualquer lugar, ou por qualquer modo que se dirigirem ameaças, tentarem agressão, ou vias de facto³¹ contra o diretor e os professores da casa.

A preocupação de Porto-alegre para com a manutenção da ordem no estabelecimento parecia encontrar nestes Estatutos um forte alento. Jamais os membros da Academia ficaram submetidos a tão fortes impedimentos e sujeitos a tão rigorosas punições. Se, por um lado, estas medidas garantiam uma certa regularidade no funcionamento da instituição, impedindo os abusos tanto da parte dos alunos como dos professores, por outro lado impunham à Academia uma

30. Ibid.

31. Ibid.

disciplina que não combinava com a natureza das atividades nela desenvolvidas.

A tendência controladora dos Estatutos traduziarse igualmente na organização do plano de estudos e dos programas das aulas. Cada uma das matérias recebeu uma série de orientações básicas a serem seguidas pelos professores responsáveis, visando garantir um mínimo de coerência nos estudos, permitindo também um controle mais eficaz das atividades desenvolvidas dentro das salas de aula. O plano de estudos estava dividido em cinco seções: Arquitetura, Escultura, Pintura, Ciências acessórias e Música. Cada uma delas compunha-se de diferentes matérias: a de Arquitetura compreendia as cadeiras de Desenho Geométrico, Desenho de Ornatos e Arquitetura Civil; na seção de Escultura o aluno aprenderia Escultura de Ornatos, Gravura de Medalhas e pedras preciosas e Estatuária; na de Pintura, teria acesso às cadeiras de Desenho figurado, Paisagem, flores e animais e Pintura histórica; a seção de Ciências Acessórias estava dividida em Matemáticas aplicadas, Anatomia e Fisiologia das Paixões e História das Artes, Estética e Arqueologia. Por fim, a seção de Música estaria composta de todas as cadeiras que já existiam e das que fossem criadas no respectivo Conservatório. Além destas aulas, os Estatutos previam também a Aula de Modelo Vivo, dirigida a cada semana por um professor efetivo ou honorário, de acordo com as determinações do Corpo Acadêmico. A escolha dos modelos

ficaria a cargo dos professores das seções de Pintura e Escultura, devendo estes procurá-los em todas as variedades da espécie humana, a fim de que os artistas os possam estudar e fielmente representar em suas composições³². Esta medida constituía um claro exemplo da nova diretriz do ensino na Academia, que pretendia valorizar o elemento nacional.

A Reforma Pedreira deu um passo adiante na adaptação do ensino na Academia das Belas-Artes às necessidades da indústria nacional. O Título VIII dos novos Estatutos estabelecia que as aulas de Matemáticas aplicadas, Desenho geométrico, Escultura e Desenho de Ornatos ~~tem~~ por fim tambem auxiliar os progressos das Artes e da industria Nacional³³. A partir da vigência dos novos Estatutos, os alunos das três últimas aulas mencionadas seriam divididos entre *Artistas* e *Artífices*. O registros destes últimos seria feito em livro separado, do qual constaria também a profissão que seguiam. Uma série de procedimentos e até mesmo um regulamento específico foram estabelecidos a fim de dar maior funcionalidade à prática do ensino industrial na Academia. Depois de serem aprovados nas matérias teóricas acompanhadas na Academia, os *Artífices* seriam submetidos à avaliação prática por uma Junta de mestres, nomeada pelo Corpo Acadêmico, a qual julgaria se o aluno poderia ou não receber o diploma de mestre.

Com relação aos prêmios concedidos pela Academia, os novos Estatutos determinavam que estes seriam de três ordens.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

O prêmio de 1ª ordem, mais conhecido como "Prêmio de Viagem", seria concedido ao aluno brasileiro mais distinto da Academia³⁴, escolhido em concurso público. Este prêmio seria conferido a cada três anos, devendo o vencedor permanecer na Europa por um período de seis anos caso fosse pintor histórico, escultor ou arquiteto, e quatro se fosse gravador ou paisagista. Os prêmios de 2ª ordem, medalhas especiais ou distintivos concedidos pelo governo imperial, seriam conferidos aos alunos que mais se destacassem nas Exposições Públicas realizadas anualmente ou aos artistas cujos trabalhos fossem julgados dignos destes prêmios pela Academia. Por fim, os prêmios de 3ª ordem seriam distribuídos entre os alunos vencedores dos Concursos de emulação realizados no fim de cada trimestre (medalhas de prata) e àqueles cujos trabalhos fossem julgados merecedores de uma distinção nas Exposições anuais (medalhas de ouro).

Os Estatutos aprovados pelo Ministro Pedreira introduziram uma novidade no sistema de julgamento dos concursos realizados na Academia. Aproveitando a sugestão de Porto-alegre em seus Apontamentos, nenhum trabalho seria julgado pelo Corpo Acadêmico sem ter antes recebido o parecer de uma Comissão específica para cada matéria. Desta forma, por exemplo, os trabalhos de Arquitetura seriam avaliados por uma Comissão de arquitetos que enviaria parecer por escrito

34. Ibid.

ao Corpo Acadêmico. Este, de posse deste documento, emitiria seu juízo sobre o concurso em questão, decidindo quais seriam os trabalhos vencedores. Esta medida visava diminuir as injustiças decorrentes de um sistema de julgamento que submetia os trabalhos concorrentes à avaliação de um conjunto de professores especializados nas mais diversas matérias, entre os quais não havia, necessariamente, um especialista no ramo a que pertencia o trabalho a ser julgado. Os concursos da Academia estavam abertos a todos os artistas, mesmo os não acadêmicos, com exceção daqueles que tivessem mais de trinta anos, tivessem se formado fora do Império ou fossem estrangeiros não filhos da Academia. Estavam igualmente impedidos de concorrer os membros do Corpo Acadêmico. Além dos concursos para distribuição de prêmios ou menções honrosas, os Estatutos previam que as vagas de professores também seriam preenchidas por concurso, nos casos em que o Corpo Acadêmico não encaminhasse ao governo a sugestão de algum Professor honorário de mérito transcendente³⁵.

As Exposições realizadas na Academia seriam organizadas da seguinte forma: ao final de cada ano escolar haveria uma Exposição pública dos trabalhos de todas as classes da Academia. Os trabalhos ficariam expostos por três dias, depois dos quais haveria distribuição de prêmios. A cada dois anos teria lugar uma outra Exposição, desta vez geral e

35. Ibid.

pública, da qual poderiam participar todos os artistas nacionais e estrangeiros que tivessem recebido parecer favorável do Júri Acadêmico. Estas mostras teriam a duração de quinze dias. Os Estatutos previam que estas Exposições seriam realizadas de dois em dois anos, a contar do anno de 1856.³⁶ Os Estatutos previam também lugar para a exposição de artigos industriais que tivessem cunho artistico e demonstrassem alguma relação com as matérias ensinadas na Academia. Estes trabalhos seriam recebidos e colocados separadamente.

No dia 2 de junho de 1855, durante a solenidade de abertura das novas aulas na Academia, Porto-alegre pronunciou um discurso no qual transparecem as intenções da reforma por ele implantada no magistério das artes: fazer da Academia uma instituição à serviço da Pátria, valorizar e dar condições de emancipação ao artista e desenvolver a indústria nacional. Discorreu sobre a importância do Desenho como elemento civilizador, como "termômetro social" de uma Nação, e insistiu no papel das artes para o progresso industrial de um povo.

As novas aulas, que o Governo imperial offerece hoje à sociedade n'esta reforma do ensino, vão abrir uma nova época para a industria brasileira, e dar à sociedade uma segura subsistencia.

N'ellas receberá o artifice uma nova luz, negada ha trinta annos por aquelles que vivem de uma parte do seu suor...

(...) o artista, o artifice e artesão são tão bons obreiros na edificação da patria subleee como o padre, o magistrado e o soldado...

Snr. Ministro do Imperio. Está dado o primeiro passo para a emancipação do artista, para o progresso fundamental das bellas-artes e da industria brasileira.³⁷

36. Ibid.

De acordo com os novos Estatutos, o diretor da Academia deveria enviar um relatório de prestação de contas ao governo no final de cada trimestre. Desta forma, em setembro de 1855, três meses depois de inauguradas as novas disciplinas, Porto-alegre informava o governo a respeito do estado da Academia. Segundo o diretor, tudo transcorria na mais perfeita ordem e os estudos avançavam com sucesso. A sala da Biblioteca, cuja decoração estava a cargo do ex-pensionista da Academia Léon Pallière Grandjean Ferreira, estava quase concluída. A disciplina e a pontualidade reinavam entre os professores e demais empregados da casa. Com a renda obtida das matrículas, a Academia pôde comprar obras e livros para utilização nas aulas e consulta dos alunos. O diretor afirmava que a harmonia reinante na Academia cresceria na medida em que crescesse, entre os seus membros, a consciência de que a nova vida acadêmica veio substituir o método instintivo ou rotineiro pelo método racional e progressivo³⁷.

Em seu relatório, Porto-alegre sugeria igualmente que o ambiente intelectual na Academia seria cada vez mais movimentado pelas discussões e estudos por ele planejados para as sessões acadêmicas. Ainda no mês de setembro realizou-se a 2ª Sessão Pública da Academia, na qual além de deliberar sobre a criação de um periódico sobre artes, os professores receberam do diretor uma série de questões para

37. PORTO-ALEGRE, 1855a.

38. GALVÃO, 1956, p.10.

estudo. Num total de trinta itens, estas questões abordavam problemas teóricos e práticos das belas-artes, traduzindo o interesse do diretor em estabelecer uma escola de artes e uma arquitetura essencialmente brasileiras. A arquitetura é, por sinal, um dos assuntos mais recorrentes neste conjunto de questões - sua importância, razões para a delimitação de diferentes arquiteturas, situação e problemas da arquitetura no Brasil, modelo a ser adotado pelos arquitetos brasileiros, arquitetura urbana e rural, entre outros tópicos. A necessidade de dar à arte uma utilidade pública encontra-se, igualmente, em vários itens - desenvolvimento da cenografia no Brasil, planejamento das edificações públicas, arte cerâmica, incentivo ao gosto pelas belas-artes. Questões específicas sobre algumas matérias, tais como pintura, gravura e litografia, paisagem, anatomia, música e pintura completavam o conjunto de tópicos propostos pelo diretor, interessado também na formação de uma "escola brasileira" e no emprego de objetos locais para a decoração e ornamentação dos edifícios. A reflexão a respeito dos efeitos da descoberta da fotografia sobre a arte da pintura demonstra claramente a atualidade do pensamento de Porto-alegre.

Imediatamente após a implantação dos novos Estatutos, os professores da Academia receberam a incumbência de elaborar programas para o ensino de suas matérias. A um destes programas, elaborado pelo professor de Paisagem, flores e animais, Augusto Müller, Porto-alegre redigiu um documento no

qual criticava as propostas do citado professor. Por trás das críticas e sugestões por ele encaminhadas estava a sua conhecida opção pelo estudo do natural, em detrimento do ensino ministrado a partir das cópias de quadros e estampas. A julgar pelas reflexões do diretor, Augusto Müller mantinha seu programa vinculado às cópias dos painéis da velha coleção da Academia, sem atentar para os novos objetivos da instituição reformada. Depois de copiar estes painéis, os alunos passariam a pintar a óleo para, então, voltarem-se ao estudo do natural e à composição. Porto-alegre via nestas idéias a manutenção do velho sistema em vigor na Academia, responsável pelo atraso no estudo da nossa natureza e das especificidades nacionais e, conseqüentemente, pela inexistência de uma pintura de paisagem fiel ao cenário natural brasileiro. A fim de reparar estas deficiências, Porto-alegre pregava a consulta direta à natureza. Considerando, porém, as dificuldades para o artista de se locomover com todos os apetrechos necessários ao exercício da pintura a óleo, sugeria que os alunos desta disciplina iniciassem seus estudos pelo aprendizado da técnica da aquarela, passando da monocromia para a policromia. Só depois é que deveriam, então, exercitar-se na arte da pintura a óleo. A prática da aquarela permitiria ao aluno evoluir gradativamente na sua arte, tendo sempre como princípio básico o estudo direto da natureza. Só assim seriam capazes de elaborar composições representativas do cenário brasileiro

e romper definitivamente com a nefasta prática da cópia de painéis.

No estudo da paisagem há também o conhecimento individual dos seres mudos: e esta especialidade é que caracteriza a natureza do país representado...

(...)Todo o copista é um escravo que marcha às apalpadelas, ou que instintivamente vai aplicando a mescla forte ou clara segundo a parte que imita do original; não raciocina sobre a intimidade da forma, não procura criar o relevo, não peleja para alcançar a luz; segue o que olha, importando-se pouco com os recursos das oposições, das linhas, e da harmonia geral que deve estar na mente antes de começar a obra.³⁹

Durante a 3ª Sessão Pública da Academia, na qual se realizou o encerramento do ano escolar de 1855, Porto-alegre leu um longo discurso⁴⁰ no qual louvava os resultados da reforma implantada no estabelecimento, manifestava sua esperança no novo sistema de ensino adotado e descrevia longamente as oportunidades oferecidas aos pensionistas da Academia na Europa. Mais uma vez estavam presentes as noções de utilidade pública das artes e de um ensino voltado para o fomento de talentos industriais. A Academia, organizada de acordo com os novos Estatutos, oferecia a todos os que a quisessem frequentar a oportunidade de adquirir os conhecimentos básicos para o exercício das mais diversas artes e ofícios. A intenção de Porto-alegre era, portanto, capacitar os artistas e artifices ao exercício mais independente do seu *métier*. Desta forma, carpinteiros, pedreiros e canteiros teriam mais autonomia em suas tarefas diante das orientações dos arquitetos ou engenheiros, porque

39. GALVÃO, 1959, p.53-55.

40. Ibid, p.62-70.

teriam um conhecimento mais profundo da sua própria atividade. Os próprios arquitetos e pintores poderiam, então, prescindir de outros profissionais para o exercício de suas artes pois receberiam, na Academia, uma formação mais abrangente. As palavras de Porto-alegre são, de resto, um apelo à versatilidade do artista. Pode-se mesmo afirmar que a reforma realizada por sua iniciativa descentralizou de vez o ensino na Academia, ao mesmo tempo em que pretendeu centralizar o saber em cada um de seus discípulos a fim de que estes não se afirmassem senhores de tal ou tal arte, mas fossem capazes de atuar com maior versatilidade no campo artístico. Nesta ocasião, Porto-alegre manifestou suas esperanças no ano que se iniciaria, quando seriam implantadas as outras aulas industriais na Academia. Nestas aulas os alunos aprenderiam a arte da ornamentação, um dos canais mais eficazes de atuação pública da arte.

O relatório do Ministro do Império sobre os acontecimentos referentes ao ano de 1856 confirma as expectativas de Porto-alegre, avaliando positivamente os rumos da reforma realizada na Academia das Belas-Artes. As novas aulas demonstraram o alcance das propostas que norteavam a reforma da Academia. A elas concorrem hoje não só artistas, como outras pessoas que ali vão buscar a instrução própria para torna-los conductores de obras, ou ajudantes e desenhistas nos trabalhos topográficos e arquitetônicos⁴¹. O Ministro informava,

41. FERRAZ, 1937.

igualmente, que a Academia ganha cada vez mais em ordem e em methodo, e no zelo da maioria de seus professores⁴². Uma das grandes conquistas deste ano foi a conclusão das obras na sala que abrigaria a Biblioteca, cujo acervo já contava com algumas obras importantes e especializadas, frutos de doações e aquisições feitas com a renda obtida nas matrículas. Em agosto de 1855, em ofício ao Ministro Pedreira⁴³, o diretor da Academia informava que os trabalhos na sala da biblioteca estavam em fase de conclusão e que, em vista disto, tornava-se oportuno providenciar a transferência de alguns valiosos exemplares que se encontravam na Biblioteca pública para o novo compartimento da Academia. Estes exemplares incluíam não só obras impressas, mas também coleções de desenhos e estampas originais, que já haviam sido motivo de solicitação do ex-diretor da instituição, Henrique José da Silva. Entre as projeções para 1857, o Ministro anunciava a intenção de realizar uma grande exposição que incluiria obras artísticas e produtos industriais e a aquisição de modelos para a aula de estatuária, já mandados buscar na Europa.

Ao que tudo indica, o ano de 1856 transcorreu calmamente para a Academia das Belas-Artes. O rigor e a complexidade do novo método, porém, desanimaram muitos dos alunos que procuravam a Academia, tendo o Livro de Matrículas registrado poucos discípulos ingressantes neste ano. O próprio diretor

42. Ibid.

43. GALVÃO, 1959, p.78.

manifestara, no discurso pronunciado durante a Sessão Pública da Academia, em 28 de novembro de 1856, que a reforma acadêmica ainda não havia sido totalmente compreendida e que havia uma resistência generalizada ao espírito dos novos regulamentos, orientados por uma visão utilitária da arte. Porto-alegre fez, então, um apelo aos jovens alunos da Academia para que não se desanimassem diante das dificuldades encontradas nas novas trilhas da arte, pois contavam com a maior das proteções, o apoio e interesse de um Príncipe idealista que combate os prejuízos da ignorância, os crimes do egoísmo, as argúcias da ambição, e todos os princípios contrários ao bem geral do Brasil...⁴⁴

O espírito da reforma implantada por Porto-alegre na Academia das Belas-Artes manifestou-se em todos os seus discursos e pronunciamentos. Um forte sentimento patriótico guiava a organização da Academia enquanto um órgão público, filha direta do Monarca e que deveria, juntamente com outras iniciativas do governo, contribuir para a formação da Nação brasileira. Noções como justiça, integridade, respeito e disciplina tornaram-se princípios básicos na Academia reformada. Qualquer ato ou manifestação contrária à nova direção aplicada ao estabelecimento eram tidos como ações anti-patrióticas ou como tristes consequências da ignorância que ainda reinava em muitos indivíduos. Desde os primeiros dias como diretor da casa, Porto-alegre defendeu o diálogo

44. *Ibid.*, p.96-103.

franco e aberto entre seus membros, procurando fazer com que os Estatutos e Regulamentos elaborados em adição àqueles fossem respeitados como a lei máxima dentro da Academia. Pode-se, e certamente se deve, questionar sobre a natureza e justiça de alguns procedimentos adotados a partir de 1855, mas o fato é que a fidelidade irrestrita a estes procedimentos e princípios jamais deixaria, como de fato o fez, que Porto-alegre continuasse como diretor da Academia depois do episódio da nomeação de Lopes de Barros como professor de Pintura histórica.

Joaquim Lopes de Barros Cabral, nomeado em 9 de novembro de 1849 para o lugar de substituto da cadeira de Desenho, passou a ocupar-se das aulas de Desenho figurado depois da Reforma de 1855. Em setembro de 1857, foi favorecido pelo sucessor de Luiz Pedreira do Couto Ferraz no Ministério do Império, Marquês de Olinda, tendo sido nomeado para a cadeira de Pintura histórica. A oposição de Porto-alegre à referida nomeação encontrava dois pontos de apoio: em primeiro lugar, esta decisão havia sido tomada e efetivada sem o seu conhecimento; em segundo lugar, o beneficiário desta nomeação era duplamente não capacitado para o cargo, uma vez que não pertencia à cadeira de Pintura histórica e não possuía habilitação nem qualidades morais que justificassem a sua nomeação. Malgrado as suas tentativas no sentido de desfazer esta inconveniente decisão, Porto-alegre não conseguiu impedir que, no dia 10 de outubro, tomasse posse na Academia

o novo professor de Pintura histórica, sem a presença do diretor do estabelecimento. Ferido em seus princípios e intenções, Porto-alegre pediu sua demissão do cargo de diretor no dia seguinte à posse de Lopes de Barros, resistindo à insistência do Imperador para que voltasse atrás. No ofício que redigiu ao Marquês de Olinda para comunicar a sua decisão⁴⁵, empenhou-se em comprovar a inconsistência dos argumentos por ele apresentados para justificar a polêmica nomeação. Nesta ocasião, Porto-alegre lamentou a contínua oposição de alguns membros da Academia aos projetos e modificações por ele defendidos, a despeito dos inegáveis avanços verificados na Academia durante a sua gestão. Sobre o episódio da nomeação de Lopes de Barros, demonstrou toda a sua decepção ao afirmar que No Brasil não há Governo, há ministros somente.⁴⁶

Na certeza de que o seu afastamento da Academia devia-se à ignorância dos demais membros da instituição, Porto-alegre desabafou:

O horizonte que eu preparava à Academia e às Bellas Artes, não podia ser visto nem compreendido pela maioria de seus fátuos professores, irritados pelo novo ensino, que punha a descoberto a sua ignorancia, e pelo exemplo de minha assiduidade, criação do ponto, que combatia a relaxação em que estava o estabelecimento. Os mais incapazes eram os mais apanhados!

A guerra que me fizeram dentro e fora, foi cruel e indigna. De nada lhes servio; não digo bem, servio seu egoismo e sua ignorancia. Soffri dos nacionaes e dos estrangeiros a calunia e o escarneo, porque combatia a ignorancia, e emancipava meus compatriotas por meio de um ensino racional, cujas bases eram a segurança de um proximo e seguro progresso.⁴⁷

45. Ibid, p.107-110.

46. Ibid, p.111.

47. PORTO-ALEGRE, s.d.

Ao contrário do que se tem sido continuamente afirmado a respeito dos contatos entre Manuel de Araújo Porto-alegre e o Imperador, as relações entre ele e o Imperador não eram tão harmoniosas como se fazia crer e tão pouco os seus interesses estavam tão próximos. Pelo menos é o que se pode concluir a partir da leitura deste trecho de manuscrito:

O proprio Imperador, príncipe privilegiado pelo saber e pelos altos dotes do coração, e ao qual o artista amava extremosamente, não tinha a sensibilidade necessaria para comprehender [e dar impulso ao] o Movimento esthetico que [Porto] este buscava imprimir nas cousas do seu tempo e do seu paiz, e antes o considerava com [a soberana indiferença politica que o caracterizava na historia intellectual do Brasil] a frieza que sempre demonstrou diante do que era extraordinario.

"O Imperador amarra chumbo às azas de quem quer voar" _ ouvi eu Porto Alegre dizer muitas vezes [depois de conferencias com o soberano, ao qual já houve quem acobiasse(?) se acobiasse(?) de invejoso dos proprios subditos, quando na realidade Elle não passava de um habil nivelador do talento]. (...)48.

Terminava, assim, a maior e mais profunda tentativa de reforma da Academia Imperial das Bellas-Artes do Rio de Janeiro até aquele momento. Ainda que os Estatutos aprovados desde 1855 continuassem em vigor, logo foram reformados e as idéis mais inovadoras do diretor brasileiro continuaram sem aplicação. Apesar disto, os rumos futuros da Academia brasileira estariam definitivamente marcados pela curta, porém, dinâmica gestão de Porto-alegre.

48. MANUSCRITO, s.d. (As palavras entre [] estão riscadas no texto original.)

A trajetória da Academia Imperial das Belas-Artes do Rio de Janeiro demonstra uma relação imediata e inegável com a estrutura política que vai revestindo o país a partir do início do século XIX. Século de rápidas transformações, de profundas rupturas, o Oitocentos seria fundamental para a definição de novos comportamentos e sensibilidades no gigantesco território brasileiro. Dentro deste contexto, a Academia tornou-se palco de acontecimentos que, apesar de sua filiação política, movimentaram o ambiente artístico local, definindo pouco a pouco canais de ligação entre a arte realizada no Brasil e as manifestações artísticas européias.

Se, em alguns momentos, as questões da Academia foram tratadas enquanto itens propriamente artísticos, na maioria dos casos eram observadas através de uma lente política. Desta forma, desde questões práticas até decisões de caráter mais teórico eram tratadas na Academia de forma a aperfeiçoar progressivamente um programa de ensino artístico voltado para a afirmação de um projeto de desenvolvimento nacional.

Conforme já foi mencionado anteriormente, o objetivo deste trabalho foi recuperar a polêmica sobre a vinda dos mestres franceses e a criação de uma academia de artes no Brasil, bem como analisar as suas atividades durante os primeiros decênios de funcionamento. Para tanto, foi fundamental a pesquisa realizada nos acervos de documentação primária, fontes essenciais das informações contidas neste

estudo. A pesquisa desta documentação permitiu um acesso mais direto aos mecanismos de ação da Academia, seus problemas internos e sua atuação no "mundo de fora". Relatórios, ofícios de Diretores, memoriais, requerimentos, manuscritos em geral, todos estes documentos colocaram-nos um pouco mais próximo do clima acadêmico que passou a coordenar a atividade artística no país a partir de 1826, constituindo talvez a maior contribuição desta Dissertação aos interessados no tema.

APENDICE

As ilustrações contidas neste apêndice têm a única intenção de, conforme já foi dito na introdução a este trabalho, dar uma idéia do que foi a produção pictórica dos primeiros professores e alunos da Academia Imperial das Belas-Artes do Rio de Janeiro. Assim, além de trabalhos dos mestres franceses Debret, Nicolas e Félix Taunay, estão aqui igualmente reproduzidas obras de alguns dos mais antigos alunos da Academia: Porto-alegre e José dos Reis Carvalho. Este último, cearense, foi aluno da primeira turma criada oficialmente, tendo já acompanhado seu mestre, Debret, quando de sua tentativa em iniciar a educação pictórica de alguns discípulos, em 1823. De Augusto Müller, professor de Paisagem, além do célebre retrato de Grandjean de Montigny, foi reproduzida uma vista do Rio de Janeiro, tema sobre o qual voltou-se com bastante freqüência. Por fim, constam também desta seleção, o retrato de Simão, o marinheiro, do professor de Pintura histórica José Correia de Lima, e dois trabalhos do vencedor do Prêmio de Viagem de 1850, Agostinho José da Mota.









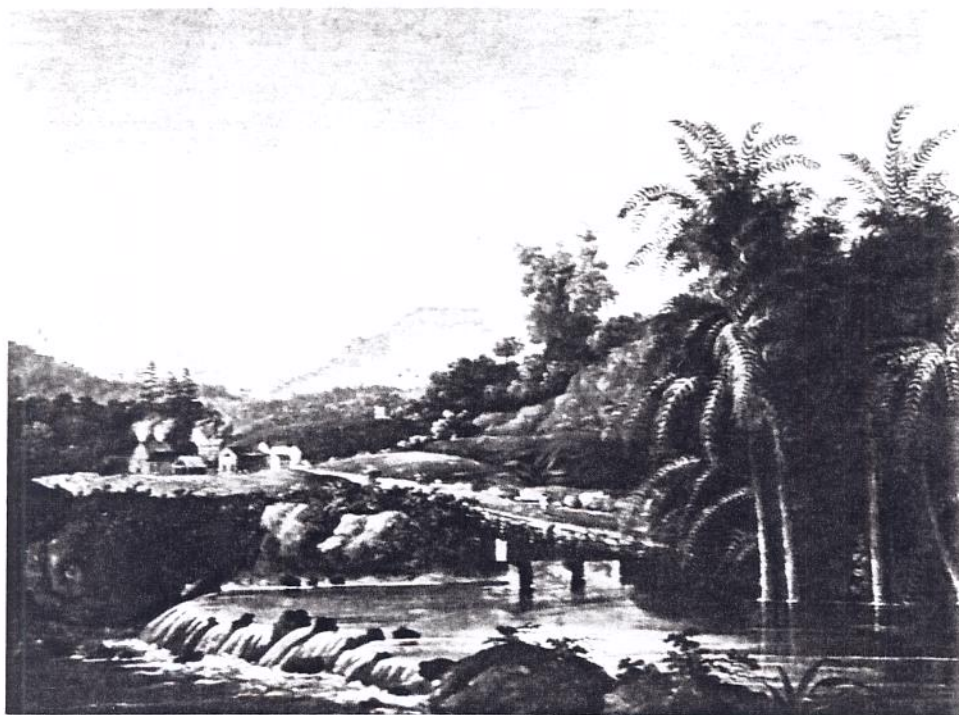




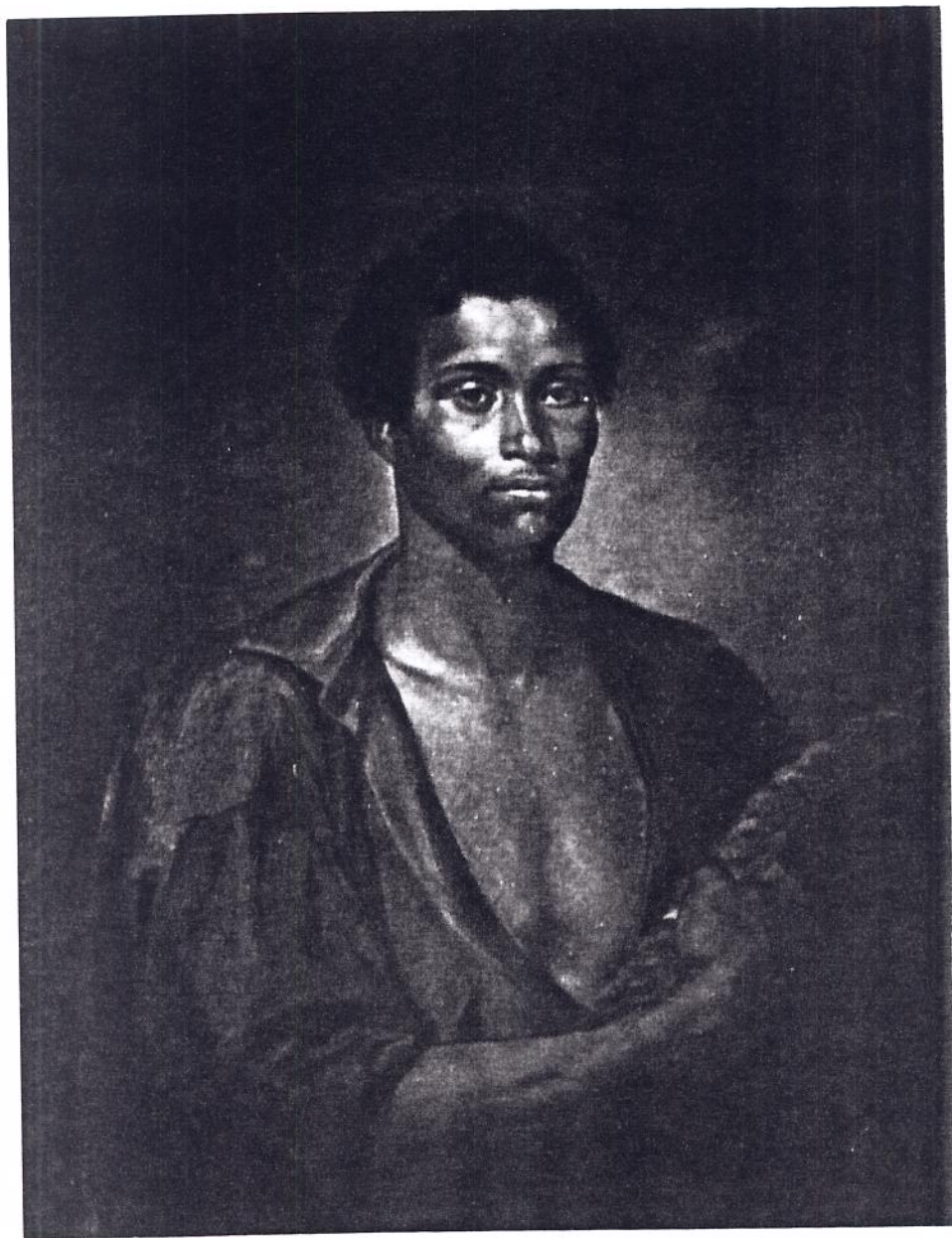






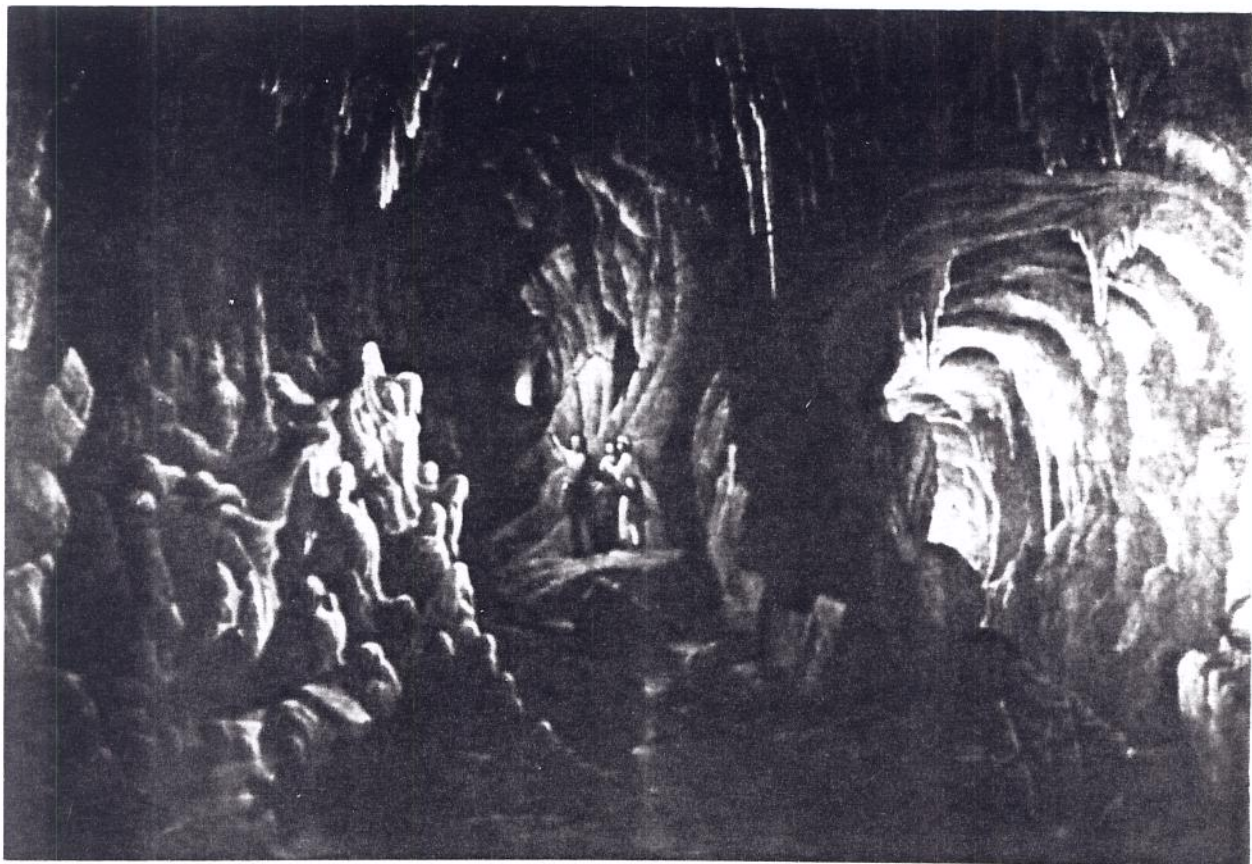




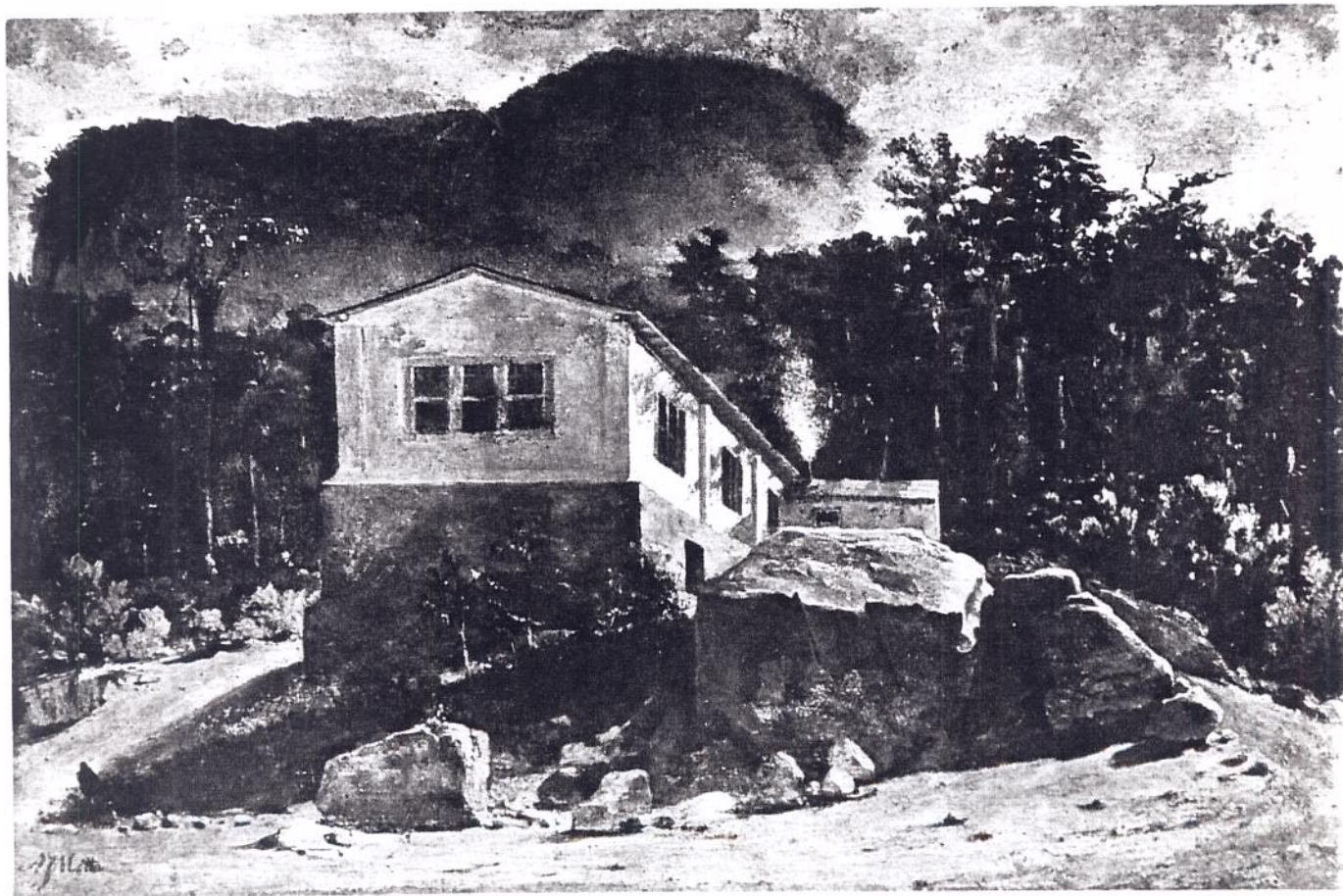












FONTES

DOCUMENTOS

Acervos Consultados:**Arquivo Nacional - RJ**

- Arquivo da Casa Imperial
- Arquivo Pessoal de Félix Emilie Taunay
- Fundo do Ministério do Império (IE?):
 - .Ofícios do Diretor. Imperial Academia de Belas Artes. 1822-1859;
 - .Relação de Decretos e Portarias. Academia das Belas Artes. 1816-1873;
 - .Requerimentos. Belas Artes. 1850-1890.
- Relatórios do Ministério do Império (microfilme)

Biblioteca Nacional - RJ

- Seção de Manuscritos
- Seção de Obras Raras

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB/RJ

- Arquivo Histórico

Museu Dom João VI - Escola de Belas Artes/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

- Livros da Academia Imperial das Belas Artes
- Arquivo de Professores

Museu Imperial de Petrópolis - RJ

- Arquivo Histórico

Museu Nacional de Belas Artes

- Arquivo da antiga Academia e Escola de Belas-Artes

Documentação citada:

AGUIAR, Antonio Pinheiro de. **Requerimento.** Mai 1831. (BN/Man.; Documentos Biográficos - Imperial Academia de Belas Artes, doc c-293,1)

ALCANTARA, Job Justino de & Ferrez, Marcos. **Requerimento.** Rio de Janeiro, 3 out 1837. (BN/Manuscritos; II-34,34,4)

ALCANTARA, Job Justino de. **Ofício.** Rio de Janeiro, 13 out 1851. (UFRJ/EBA - Museu D.João VI)

ALCANTARA, Job Justino de. **Ofício.** Rio de Janeiro, 29 out 1853. (AN/IE716)

BRASIL. Leis. Decretos. Decreto; 23 nov 1820.

_____. Decisão 135; 30 set 1826.

_____. Decreto de 30 dez 1831. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1835.

_____. Decreto 368; 17 set 1845.

_____. Decreto 1603; 14 mai 1855.

COELHO, Francisco Ramiro d'Assis. **Relatório do ano de 1839.** Rio de Janeiro, 1840. (AN/Relatórios do Ministério do Império)

DEBRET, Jean-Baptiste. **Carta ao Imperador.** Rio de Janeiro, 3 jan 1823. (BN/Man.; I-46,4,9, doc 3)

_____. **Carta ao Ministro de Negócios do Império.** Rio de Janeiro, 19 jan 1823. (ibid, doc 4)

_____. **Carta a Manuel de Araújo Porto-alegre.** Paris, 28 out 1837. (BN/Man; Correspondência Avulsa de J.B.Debret)

_____. _____. Paris, 10 dez 1840. (ibid)

FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1853.** Rio de Janeiro, 1854. (AN/Relatórios do Ministério do Império)

_____. **Relatório do ano de 1856.** Rio de Janeiro, 1857. (AN/Relatórios do Ministério do Império)

GAMA, Antonio Pinto Chichorro da. **Relatório do ano de 1833.** Rio de Janeiro, 1834. (AN/Relatórios do Ministério do Império)

INSTRUÇÕES para o Pensionista de pintura histórica em Roma. Rio de Janeiro, 1852. (UFRJ/EBA - Museu D.João VI; pasta de Vitor Meirelles de Lima)

MANUSCRITO. s.l., s.d. (IHGB/Coleção Manuel de A. Porto-alegre; lata 653, pasta 14)

MEMORIAL sobre premiação de alunos na Academia. Rio de Janeiro, 10 mai 1841.

OVIDE, François. Requerimento. Rio de Janeiro, dez(?)1832. (BN/Man.; Doc Biográficos - IABA, doc c-409-9)

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos para a reorganização da Academia das Bellas Artes, feitos por ordem de Sua Magestade Imperial, o Senhor D.Pedro II. Rio de Janeiro, 1853. (AN/IE716)

_____. **Requerimento.** Rio de Janeiro, 20 mai 1854. (AN/IE736; pac.1, doc 16)

_____. **Discurso.** Rio de Janeiro, 2 jun 1855[a]. (IHGB/Col. Manuel de A. Porto-alegre; lata 653, pasta 21)

_____. **Ofício.** Rio de Janeiro, 24 nov 1855[b]. (AN/IE716)

_____. **Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de Sua Magestade Imperial o Senhor Dom Pedro II, Imperador do Brasil.** Rio de Janeiro, dez 1853. (Este doc foi reproduzido na Revista do Instituto Histórico do Brasil, v.166, 1932, p.603-611.

_____. **Manuscrito.** s.l., s.d. (IHGB/Col. Manuel de A. Porto-alegre; lata 653, pasta 16)

PROJECTO do Plano para a Imperial Academia das Bellas-artes do Rio de Janeiro, que por ordem de S.E. o Ministro dos Negocios do Imperio foi feito pelos professores da mesma Academia, no anno de 1824. Rio de Janeiro, Imperial Typographia de P.Plancher, 1827. (BN/Obras Raras)

SILVA, Henrique José da. Reflexões Abreviadas sobre o Projecto do Plano para a Academia Imperial das Bellas Artes, que se diz composto pelo Corpo Academico. Rio de Janeiro, Typographia de P. Plancher, 1827[a]. (IHGB; doc 12,5,1 - n93)

_____. **Ofício.** Rio de Janeiro, 27 mar 1827[b]. (AN/IE710)

_____. _____. Rio de Janeiro, 18 set 1830. (ibid)

- _____. _____. Rio de Janeiro, 5 jan 1833[a]. (ibid)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 24 jul 1833[b]. (ibid)
- _____. **Relatório.** Rio de Janeiro, 1834. (ibid)
- TAUNAY, Félix Emilie. **Requerimento.** Rio de Janeiro, 1824(?). (BN/Man; Doc Biográficos - IABA, doc c-508,1)
- _____. **História da Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro desde 1816 até 1838.** Rio de Janeiro, 1838. (AN/IE712)
- _____. **Relatório.** Rio de Janeiro, 1839[a]. (ibid)
- _____. **Ofício.** Rio de Janeiro, 1839[b]. (BN/Man.; Doc Biográficos - IABA, doc c-832,3)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 13 mar 1840[a]. (AN/IE712)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 15 abr 1840[b]. (ibid)
- _____. **Manuscrito.** Rio de Janeiro, 12 mai 1844. (AN/Arq. Pessoal de F.E.Taunay)
- _____. **Memorial.** Rio de Janeiro, 29 abr 1845[a]. (ibid)
- _____. **Carta a "Monsieur le comte".** Rio de Janeiro, 22 out 1845[b]. (AN/Arq. Pessoal de F.E.Taunay)
- _____. **Ofício.** Rio de Janeiro, 16 fev 1846[a]. (UFRJ/EBA - Museu D.João VI)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 4 jul 1846[b]. (ibid)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 22 ago 1846[c]. (ibid)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 15 fev 1847[a]. (ibid)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 23 set 1847[b]. (AN/Arq. da Casa Imperial)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 14 fev 1848[a]. (UFRJ/EBA - Museu D.João VI)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 30 mar 1848[b]. (ibid)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 28 fev 1849. (ibid)
- _____. _____. Rio de Janeiro, 11 jan 1851. (ibid)

_____. Memorial sobre as Exposições Geraes Artisticas.
Rio de Janeiro, ago 1852. (AN/Arq. Pessoal de F.E.Taunay)

VASCONCELLOS, Bernardo Pereira de. Relatório do ano de 1837.
Rio de Janeiro, 1838. (AN/Relat6rios do Minist6rio do
Imp6rio)

LIVROS

ACADEMIES and History Painting. In: ADES, Dawn, (org.). **Art in Latin America, The Modern Era, 1820-1980.** Londres, The South Bank Centre, 1989. (Obra publicada por ocasião da exposição realizada na The Hayward Gallery, entre 18 de maio e 6 de agosto de 1989.)

ACQUARONE, Francisco. **História das Artes Plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro, Americana, 1980.

BEDAT, Claude. **L'Académie des Beaux-Arts de Madrid - 1744-1808.** Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse - Le Mirail, 1974.

BOIME, Albert. **The Academy and French Painting in the Nineteenth Century.** 2ª ed., Yale, Yale University Press, 1986.

BOURDIEU, Pierre & Darbel, Alain. **L'amour de l'art.** 2ª ed., Paris, Les Editions de Minuit, 1969.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX.** Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983.

CUNHA, Alexandre Eulálio P. da. O Século XIX. In: **VVAA. Tradição e Ruptura. Síntese de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p.117-121.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1976.

DELECLUZE, Etienne-Jean. **Louis David. Son école et son temps.** Paris, Macula, 1983.

DENIS, Ferdinand. **O Brasil.** Belo Horizonte:Ed.Itatiaia, São Paulo:Ed.da Universidade de São Paulo, 1980.

DIDEROT, Denis. Le Salon de 1767. In: **Ouvres Complètes.** Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1966. (Tomo XI)

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira; pintura e escultura.** Rio de Janeiro, H. Lombaertes, 1888.

FONTAINE, Andre. Prix de Rome. In: _____. **Académiciens d'autrefois.** Paris, H. Laurens, 1914, p.248-267.

FONTAINE, Pierre François Léonard. **Journal: 1799-1853.** Paris, Ecole Nationale Supérieur des Beaux Arts; Institut Français d'Architecture; Société de l'Histoire de l'Art Français, 1987. (2 v.)

FREIRE, Laudelino de Oliveira. **Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil, de 1816 a 1916.** Rio de Janeiro, Typographia Rohe, 1916.

GALVAO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro, Of. Gráfica da Universidade do Brasil, 1954.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil.** São Paulo, Cia Editora Nacional, 1956.

GRUNCHEC, Philippe. **La Peinture à l'Ecole des Beaux-Arts. Les Concours des Prix de Rome 1797-1863.** Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, (dir.). **História Geral da Civilização Brasileira.** São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962. (Tomo II. O Brasil Monárquico - O Processo de Emancipação.)

LAURENT, Jeanne. **Arts et pouvoirs en France de 1793 a 1981; histoire d'une démission artistique.** Paris, Université de Saint-Etienne, 1982.

LAURENT, Jeanne. **A propos de l'Ecole des Beaux-Arts.** Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1987.

LE BRETON, Joachim. **L'état des beaux-arts en France depuis vingt ans.** In: SANDT, Udolpho van de, org. **Rapports à l'empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789.** Paris, Belin, 1989. (Beaux-arts, V)

LEBRUN, Claudine Jouve. **Huit Lettres de Taunay.** Paris, 1987.

LEITE, José R. Teixeira & LEMOS, Carlos A.C. **A Missão Artística Francesa.** In: **Arte no Brasil.** São Paulo, Abril, 1979.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884.** Rio de Janeiro, Pinakothek, 1990

LIMA, M. de Oliveira. **Dom João VI no Brasil. 1808-1821.** Rio de Janeiro, José Olympio, 1945.

MISSIRINI, Melchior. **Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Canova.** Roma, Stamperia de Romanis, 1823.

MORALES DE LOS RIOS FO, Adolfo. **Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira.** Rio de Janeiro, A Noite, 1941.

NORTON, Luiz. *A corte de Portugal no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1938.

NUNES, Tovar da Silva. *L'influence française dans la peinture brésilienne du XIX^e siècle*. Rio de Janeiro, Instituto Rio Branco, s.d. (mimeo)

PEDROSA, Mário. *Da Missão Francesa - seus obstáculos políticos*. Rio de Janeiro, Colégio Pedro II, 1955. (mimeo)

PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte: pasado y presente*. Madrid, Cátedra, 1982.

PINTO, Odorico Pires. *Influência histórico-social da Missão Artística Francesa na arte brasileira*. Rio de Janeiro, 1950.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo et alii. *Resumo da História da Literatura, das Ciências e das Artes do Brasil*. In: DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1978.

QUINCY, Quatremère. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*. Paris, Macula, 1989.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur les Sciences et les Artes*. Paris, Garnier - Flammarion, 1971.

SAINT-GIRONS, Baldine. *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*. Paris, Philippe Sers, 1990.

SANDT, Udolpho van de, org. *Rapports à l'empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789*. Paris, Belin, 1989. (Beaux-arts, V)

SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil:1817-1820*. 3ª ed., São Paulo, Melhoramentos; Instituto Histórico e Geográfico; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Brasília, Universidade de Brasília, 1983.

THUILLIER, Jacques. *Il se rendit en Italie - notes sur le voyage à Rome des artistes français au XVII^e siècle*. In: VVAA. *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*. Roma, Edizioni dell'Elefante * Flammarion, 1987, p. 321-336.

PERIODICOS

ASPECTS of Neo-Classicism in France. **The Burlington Magazine**, Londres, mar 1973, v.CXV, n9840. (suplemento)

AULER, Guilherme Martinez. **O Imperador e os artistas**. Petrópolis, Tribuna de Petrópolis, 1955. (folheto)

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, n914, p.263-307.

BARATA, Mário. Bicentenário de Joaquim Le Breton. **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1960, n96, 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, n912, p.41-47.

BARATA, Mário. Bicentenário de Debret. **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1968, n914, p. 63-66.

BECO, Annie. Expositions, peintres et critiques: vers l'image moderne de l'artiste. **Dix-huitième Siècle**, Paris, Garnier-Freres, 1982, n914, p.131-149.

BEDARIDA, Henri. Du Classicism français au Néo-Classicism du "Settecento". In: **Cooperazione Intelletuale**. Roma, Commissione Nazionale Italiana.

BENASSI, Stefano. Le Accademie. I modelli istituzionali e le funzioni operative. In: _____. **L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica**. Bologna, Nuova Alfa, 1988, p.13-61.

BIED, Robert. Salons, Athénées et Institut: essai sur le pouvoir culturel à Paris de 1780 à 1830. **L'Information Historique**, Paris, Masson, 1982, n944, p.73-84.

BRUAND, Yves. Fondation de l'enseignement académique et neo-classicisme au Brésil: Marc et Zéphérin Ferrez, sculpteurs français à Rio de Janeiro. **Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien**, 1974, p.101-120. (extrait)

CAMPOFIORITO, Quirino. Atualização do ensino artístico. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1964, p.71-19.

CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas e Ensino Artístico no Rio de Janeiro - Século XIX. **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1965, nº11.

CAMPOS, Paulo de Barros. Raízes Históricas da Escola Nacional de Belas Artes e Problemática do Ensino Artístico. **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1960, nº6, p.201-207.

COUTINHO, Wilson. E os franceses chegaram. **Arte Hoje**, Rio de Janeiro, 1977, nº6, p.27-32.

COUTINHO, Wilson. O Brasil visto por Debret. **Arte Hoje**, Rio de Janeiro, 1977, nº6, p.33-42.

DOCUMENTOS antigos. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1955, p.71-75.

FERREZ, Gilberto. Os irmãos Ferrez da Missão Artística Francesa. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, 1967, v.275. (separata)

GALVÃO, Alfredo. Antigos Alunos da Academia Imperial das Belas Artes. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1955.

GALVÃO, Alfredo. Notas sobre as moldagens em gesso da ENBA da UB. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1957, p.127-131.

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. Manuel de Araújo Porto Alegre. Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, nº14, p.19-120.

GALVÃO, Alfredo. Os primeiros concursos para o magistério realizados na Academia das Belas-Artes. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1961a, p.45-71.

GALVÃO, Alfredo. Obras na Academia Imperial de Belas Artes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1961b, nº15.

GALVÃO, Alfredo. Alunos matriculados da Academia. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1962, p.111-216. (Dados extraídos dos dois primeiros Livros de Matrículas da Academia das Belas-Artes, cujos originais encontram-se no arquivo do Museu Dom João VI, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.)

GALVÃO, Alfredo. Alunos matriculados na Academia. **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1963, p.111-120.

GALVÃO, Alfredo. Catálogo das Exposições de Belas Artes. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1964, p.123-126.

GALVÃO, Alfredo. Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes realizados na Academia Imperial de Belas Artes e prêmios outorgados. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1965a, 125-145.

GALVÃO, Alfredo. Alunos matriculados na Academia. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1965b, p.147-213. (39 Livro de Matrículas da Academia)

GALVÃO, Alfredo. Quarto Livro de Matrícula da Academia das Belas Artes. **Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, ENBA, 1965c, p.99-124.

GALVÃO, Alfredo. Félix Emilio Taunay e a Academia de Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1968, nº16, p.137-217.

GALVÃO, Alfredo. Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o Império. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1984, p.49-94. (Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Comissão de História Artística.)

GOLDSTEIN, Carl. Observations on the role of Rome in the formation of the French Rococo. *Art Quarterly*, 1970, nº32, p.227-245.

GOLDSTEIN, Carl. Towards a definition of Academic Art. *Art Bulletin*, 1975, 57, nº1, p.102-109.

GOLDSTEIN, Carl. Art history without names: a case study of the Roman Academy. *Art Quarterly*, 1978, 1, nº2, p.1-16.

GYENES, Nicolas. Academic Art: a case in point of art historical perplexities. *Revue d'art canadienne - RACAR*, Quebec, La Cie de l'Eclaireur, 1975, nº2, p.33-43.

HESS, Thomas B. Some Academic Questions. *Art News Annual*, New York, The Macmillan Co., 1968, XXXIII.

HONOUR, Hugh. Y eut-il une peinture "néo-classique" en France? *Revue de l'art*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, n934.

IPANEMA, Marcelo de . O Rio de Janeiro do Primeiro Reinado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1967, v.276, p.89-107.

JOBERT, Barthelemy. The "Travaux d'encouragement": an aspect of official arts policy in France under Louis XVI. *Oxford Art Journal*, Oxford, Oxford University Press, 1987, v.10, n91, p.3-14.

KAREL, Georges. Towards Neo-Classicism in France. Decadence and Reform in the Teaching of Art 1747-1789. *Revue d'art canadienne - RACAR*, Quebec, La Cie de l'Eclaireur, 1975, v.2, n91, p.5-13.

LABROT, Gérard. Conservatisme Plastique et Expression Rhétorique: Réflexions sur le Développement de l'Académisme en Italie Centrale, 1550-1620. *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire*, 1964, 76, 2, p.555-624.

LAVERGNEE, Arnauld Brejon de. Le Seicento italien et le goût français. *L'Estampille*, Dijon, dez 1988, n9220, p.26-35.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. De l'imitation dans les beaux-arts. *Critique*, Paris, jan 1982, p.3-21.

LUKE, Yvonne. The politics of participation: Quatremère de Quincy and the theory and practice os "Concours publiques" in revolutionary France 1791-1795. *Oxford Art Journal*, Oxford, Oxford University Press, 1987, v.10, n91, p.15-43.

MAINARDI, Patricia. The eviction of the Salon from the Louvre. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Louis-Jean, jul-ago 1988, p.31-40.

MAINARDI, Patricia. Assuring the empire of the future: the 1798 Fête de la Liberté. *Art Journal*, New York, College Art Association in America, 1989, v.48, n92, p.155-163.

MELLO JUNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia de Belas Artes no Segundo Reinado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1984, p.203-346. (Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Comissão de História Artística.)

MIRIMONDE, M.A.-P. J.B.Debret:Peintre Franco-Brésilien (1768-1848). Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris, F.de Nobele, 1965, pp.209-221.

MORALES DE LOS RIOS FQ, Adolfo. O Ensino Artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo:1816-1889. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942, vol.VIII.

MORALES DE LOS RIOS FQ, Adolfo. O Sesquicentenário da Missão Artística Francesa - 1816-1966. Antecedentes e Conseqüentes. A influência francesa no Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1966, v.272, p.243-260.

OLIVEIRA, Carlota Cardoso de. Manoel de Araujo Porto-alegre (Barão de Santo Angelo). *Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, ENBA, 1957, p.113-126.

OLIVEIRA, Jordão de. Aula Inaugural. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, ENBA, 1962, nº8, p.21-31.

PARISSET, François-Georges. Les Arts Graphiques en France autour de 1778. *Dix-huitième Siècle*, Paris, Garnier-Frères, 1979, nº11, p.129-139.

PEDROSA, Mário. Da Missão Francesa - seus obstáculos políticos. Rio de Janeiro, Colégio Pedro II, 1955. (mimeo)

PEIXOTO, Elza Ramos. Lebreton, técnico de museus. *Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, ENBA, 1967, p.50-59.

POMMIER, Edouard. Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution. *Revue d'Art*, 1989, nº83, 9-20.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico do Brasil*, Rio de Janeiro, 1832, v.166.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Belas Artes. Exposição Pública. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, nº4, 15 de dez 1843.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Academia das Bellas Artes; exposição pública do anno de 1849. *Guanabara*, Rio de Janeiro, 1850, v.1, p.69-77.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro. **Bellas Artes**, Rio de Janeiro, jan-fev 1934, ano V, nº 45/46.

SAISSELIN, R.G. Neo-Classicism: images of public virtue and realities of private luxury. **Art History**, Londres, Association of Art Historians, mar 1981, v.4, nº1, p.14-34.

SÁNCHEZ, Alfonso E. Pérez. La Academia Madrileña de 1603 y sus fundadores. **Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología**, Valladolid, Sever-Cuesta, 1982, Tomo XLVIII, p.281-289.

SANTOS, Francisco Marques dos. O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1941, nº 5, pp.213-240.

SCHNEIDER, R. Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830). Paris, 1910.

SOUSA LEÃO Fº, Joaquim de. O Rio de Janeiro de Dom João. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, 1967, v.276, p.74-88.

SOUSA LEÃO Fº, Joaquim de. A sociedade na Era Joanina. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, 1973, v.298, p.74-89.

THUILLIER, Jacques. The birth of the Beaux-Arts. **Art News Annual**, New York, 1968, XXXIII, p.29-37.

VALLET, Georges. Pompéi ou l'Antiquité face à face. **Archeologia**, Dijon, fev 1981, nº151, p.14-17.

VIANNA, Ernesto da Cunha de Araújo. Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, 1915, v.78, parte II, p.505-608.