

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MARCELO DA SILVA BUENO

MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE E A REFORMA DE 1854-55 NA
ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES: PROJETO VISIONÁRIO OU
IDEIA FORA DE LUGAR?

Rio de Janeiro

2017

MARCELO DA SILVA BUENO

MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE E A REFORMA DE 1854-55 NA ACADEMIA
IMPERIAL DAS BELAS ARTES: PROJETO VISIONÁRIO OU IDEIA FORA DE LUGAR?

HCTE/ UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MARCELO DA SILVA BUENO

MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE E A REFORMA DE 1854-55 NA
ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES: PROJETO VISIONÁRIO OU IDEIA
FORA DE LUGAR?

Rio de Janeiro

2017

MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE E A REFORMA DE 1854-55 NA
ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES: PROJETO VISIONÁRIO OU IDEIA
FORA DE LUGAR?

Marcelo da Silva Bueno

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia.

Orientadora: Nadja Paraense dos Santos

Rio de Janeiro

outubro de 2017

CIP - Catalogação na Publicação

B928m Bueno, Marcelo da Silva
Manuel de Araújo Porto-Alegre e a reforma de
1854-55 na Academia Imperial das Belas Artes:
projeto visionário ou ideia fora de lugar? /
Marcelo da Silva Bueno. -- Rio de Janeiro, 2017.
418 f.

Orientadora: Nadjia Paraense dos Santos.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Decania do Centro de Ciências
Matemáticas e da Natureza, Programa de Pós-Graduação
em História das Ciências e das Técnicas e
Epistemologia, 2017.


1. História das Ciências e das Técnicas. 2.
História da Arte. 3. Ensino artístico no Brasil. 4.
História do Brasil - Segundo Reinado. 5. Ensino de
artes e ofícios. I. dos Santos, Nadjia Paraense ,
orient. II. Título.

MARCELO DA SILVA BUENO

**MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE E A REFORMA DE 1854-55 NA
ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES: PROJETO VISIONÁRIO OU
UMA IDEIA FORA DE LUGAR?**

Tese submetida ao corpo docente do Programa de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia.

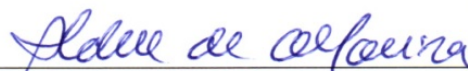
Aprovada em: 02 de outubro de 2017



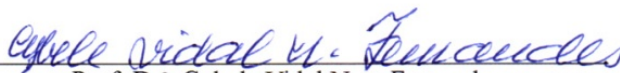
Prof. Dr.^a Nadja Paraense dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro



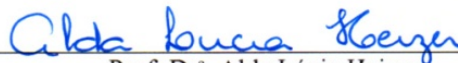
Prof. Dr.^a Regina Maria Macedo Costa Dantas
Universidade Federal do Rio de Janeiro



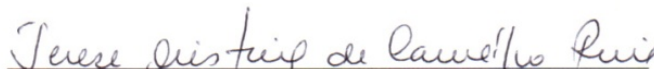
Prof. Dr. Ildeu de Castro Moreira
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr.^a Cybele Vidal Neto Fernandes
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr.^a Alda Lúcia Heizer
Escola Nacional de Botânica Tropical/JBRJ



Prof. Dr.^a Teresa Cristina Carvalho Piva
Universidade Veiga de Almeida

A Gabriela,

AGRADECIMENTOS

Agradecer a todos aqueles que contribuíram de forma significativa para a elaboração de uma tese de doutorado não é uma tarefa simples, pois nunca se está a salvo de incorrer em omissões imperdoáveis. De todo modo, buscarei nos parágrafos a seguir, prestar o devido reconhecimento às pessoas e instituições cujo concurso foi imprescindível para que a realização do trabalho ora apresentado chegasse a bom termo.

Seria simplesmente imperdoável não expressar, em primeiro lugar, a imensa gratidão que devo a minha esposa, Gabriela, pelo apoio, incentivo e compreensão permanentes ao longo de meu doutorado, assim como pela enorme generosidade de ter não apenas concordado, mas vivamente estimulado, meu pleito por uma bolsa de doutorado sanduíche – mesmo sabendo que não seria possível me acompanhar ao longo de toda a duração do período de pesquisas no exterior. Do mesmo modo, sou extremamente grato a meus pais, por terem me proporcionado inúmeras oportunidades que eles próprios, em virtude das dificuldades que lhes foram impostas pela vida, não tiveram. Não poderia, igualmente, me furtar a um especial agradecimento a meu irmão, Guilherme, que, para além das sugestões de leitura, indicações de fontes e de referências no domínio da História da Arte, há três anos, juntamente com sua esposa, Janaína, brindou nossa família com uma flor de inigualável graça, minha querida sobrinha Flora.

Agradeço muitíssimo a minha orientadora, Prof^a. Nadja Paraense dos Santos, pela inestimável confiança e liberdade de trabalho que me proporcionou, pelas inúmeras (boas) referências indicadas e pelas críticas e observações sempre tão pertinentes quanto gentis – que em momento algum prescindiram de um alto grau de exigência em relação às pesquisas que estavam sendo conduzidas e à tese que estas viriam a subsidiar. Sou ainda extremamente grato à Prof^a Nadja por ter apoiado incondicionalmente minha iniciativa de empreender parte do meu trabalho de prospecção de fontes e referências na Europa, o que me abriria caminho para pleitear, junto à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a concessão da bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) – obtida, diga-se de passagem, em um processo absolutamente isento de embaraços ou sobressaltos. Nada mais justo, portanto, que consignar meus

agradecimentos ao Estado brasileiro pelos recursos investidos, por intermédio da CAPES, em minha qualificação acadêmica; recursos que financiaram, ao longo de um ano, o desenvolvimento de parte de minhas pesquisas na França, junto à *Université Paris-Sorbonne (Paris IV)*, além de terem tornado possível meu acesso aos acervos de diversas instituições acadêmicas e culturais francesas.

O período de trabalho no exterior revelou-se, sob todos os aspectos, uma experiência extraordinária, para a qual, sem dúvida alguma, a atuação de minha co-orientadora estrangeira, Prof^a. Armelle Enders foi decisiva. Faltam-me palavras para expressar minha gratidão para com a Prof^a. Enders, que tão generosamente acolheu meu projeto de pesquisa e me franqueou a participação nos seminários por ela coordenados na Sorbonne, além de ter gentilmente me convidado a assistir às apresentações do seminário *Empires. Histoire des colonisations* na *École normale supérieure* de Paris e ter recomendado a consulta a acervos de valor inestimável para a minha pesquisa – como a coleção de documentos relativos a Manuel de Araújo Porto-Alegre pertencente ao Museu Histórico Nacional.

Agradeço a toda comunidade do HCTE, pelo convívio solidário e pelas profícuas trocas que só podem ocorrer em ambientes como o do HCTE, onde a pluralidade de ideias e saberes, em sua riqueza ímpar, é tão respeitada quanto bem-vinda. Meus agradecimentos, também, aos colegas do Colégio de Aplicação da UFRJ e ao Conselho Pedagógico desta instituição, que concordou em me conceder uma licença para estudos que proporcionou condições ideais para o desenvolvimento das atividades do doutorado.

Gostaria ainda de fazer um agradecimento muito especial aos professores que, juntamente à minha orientadora, Prof^a. Nadja Paraense dos Santos, tão generosamente aceitaram integrar minhas bancas de qualificação e/ou de defesa de Tese: Prof^a. Alda Heizer (Escola Nacional de Botânica Tropical/JBRJ), Prof^a Cybele Vidal Neto Fernandes (Escola de Belas Artes/ UFRJ), Prof^a. Armelle Enders (Université Paris-Sorbonne), Prof. Ildeu de Castro Moreira (Instituto de Física/UFRJ), Prof^a. Regina Maria Macedo Costa Dantas (HCTE/ UFRJ), Prof^a. Teresa Cristina Carvalho Piva (Universidade Veiga de Almeida). Gostaria igualmente de registrar meus agradecimentos aos funcionários do arquivo do IHGB, à equipe do arquivo histórico do Museu Histórico Nacional – em especial a Daniella Gomes –, e ao Sr.

Emmanuel Schwartz, curador responsável pelas coleções de Pintura e Escultura da *École nationale supérieure des beaux-arts* de Paris, profissionais que me auxiliaram, de forma gentil e competente, a conduzir minhas pesquisas nos acervos sob seus cuidados.

Por último, mas, em absoluto, menos importante, gostaria de fazer um agradecimento todo especial a pessoas que me são muito caras e acompanharam cada um dos passos do meu doutorado, tanto aqui no Brasil quanto do outro lado do Atlântico: aos queridíssimos Clarissa e Vinicius, pela adorável convivência e por todo o carinho, companheirismo e apoio recebidos ao longo do ano que passei na França; ao caríssimo Ruszel, pela grande camaradagem e pelos inesgotáveis e divertidíssimos debates à mesa de bar; aos queridos amigos do CAp.UFRJ, Angela, Celia, Marcos, Miriam, Moacyr e Rowilson, que sempre me incentivaram a investir na qualificação acadêmica e torceram muito pelo sucesso do meu doutorado-sanduíche; à Lucrecia e ao Roberto, amizades de longa data, que tenho o privilégio de manter há décadas, mesmo que o tempo e a distância às vezes tenham dito “não”; e, finalmente, aos novos amigos Amandine, André, Tiago, Helicarla, João e família e o adorável casal Jean-Pierre e Sylvie. A todos vocês, minha grande estima e consideração.

RESUMO

BUENO, Marcelo da Silva. Manuel de Araújo Porto-Alegre e a reforma de 1854-55 na Academia Imperial das Belas Artes: projeto visionário ou ideia fora de lugar? Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia) – Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE)/ Instituto de Química/ Instituto de Matemática/ Instituto Tércio Paciti (NCE), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Em fins de 1853, o governo imperial confiou ao artista Manuel de Araújo Porto-Alegre a tarefa de conceber e executar, no âmbito da Reforma Pedreira, um ambicioso programa de reestruturação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), tendo como um de seus objetivos instrumentalizar os alunos da instituição para que pudessem atuar, para além da produção artística convencional, no auxílio ao desenvolvimento de atividades de caráter técnico e científico. Reflexo das transformações que se processavam nos contextos político e socioeconômico do Brasil da década de 1850, a reforma iniciada em 1854 com uma série de medidas administrativas e complementada, em 1855, pela adoção de novos estatutos, viria a abrir as portas da Academia aos artesãos e artífices desejosos de aprimorar sua qualificação profissional, na expectativa de que estes pudessem contribuir com o aperfeiçoamento dos produtos da incipiente indústria nacional. Em outra vertente, a introdução de novas disciplinas e a reformulação de programas e métodos de ensino buscou articular conhecimentos científicos e valores artísticos pretensamente atemporais, no sentido de conferir melhor fundamentação teórica à formação artística, de modo a oferecer aos egressos da AIBA um quadro mais amplo de oportunidades profissionais em todas as áreas nas quais a linguagem do desenho – em qualquer de suas modalidades – desempenhasse um papel importante.

Descritores: Academia Imperial de Belas Artes, Século XIX, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Reforma Pedreira, ensino artístico, Segundo Reinado, artes e ofícios, ensino industrial, atividades científicas, História das Ciências e das Técnicas no Brasil.

ABSTRACT

BUENO, Marcelo da Silva. Manuel de Araújo Porto-Alegre and the reform of the Imperial Academy of Fine Arts in 1854-55: visionary project or a misplaced idea? Rio de Janeiro, 2017. Thesis (PhD in History of Sciences and Technics and Epistemology) – Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE)/ Instituto de Química/ Instituto de Matemática/ Instituto Tércio Paciti (NCE), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

By the end of 1853, Brazilian imperial government charged the artist Manuel de Araújo Porto-Alegre with the task of planning and implementing an ambitious restructuring program for the Imperial Academy of Fine Arts (AIBA) within the framework of *Reforma Pedreira*, in order to provide the students with the knowledge and skills that would allow them to aid the development of technical and scientific activities, beside the production of conventional art works. As a reflect of socio-economic and political changes that took place in Brazil in the 1850s, the reform initiated in 1854 with a series of administrative measures and supplemented in 1855 by the adoption of new statutes, opened Academy's doors to artisans in search of professional improvement, so they can help to refine the quality of the incipient Brazilian industry's products. On the other hand, the introduction of new disciplines and the reformulation of educational programs and methods sought to articulate scientific knowledge and the canons of academic art, in order to improve artistic training and to offer AIBA graduates a wider range of professional opportunities in all areas in which drawing - in any of its modalities - plays an important role.

Keywords: Imperial Academy of Fine Arts, 19th century, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Reforma Pedreira, artistic formation, Segundo Reinado, arts and crafts, industrial education, scientific activities, History of Sciences and Techniques in Brazil.

RESUMÉE

BUENO, Marcelo da Silva. Manuel de Araújo Porto-Alegre et la réforme de 1854-55 à l'Académie Impérial des Beaux-Arts : projet visionnaire ou une idée en dehors de son lieu propre?. Rio de Janeiro, 2017. Thèse (Doctorat en Histoire des Sciences et des Techniques et Épistémologie) – Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE)/ Instituto de Química/ Instituto de Matemática/ Instituto Tércio Paciti (NCE), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

À la fin de l'année 1853, le gouvernement impérial brésilien a chargé l'artiste Manuel de Araújo Porto-Alegre de la tâche de concevoir et mettre en oeuvre, dans le cadre de la « Réforme Pedreira », un ambitieux programme de réformes pour l'Académie impérial de beaux-arts (AIBA) qui avait parmi ses buts l'instrumentalisation des élèves de l'institution pour qu'ils puissent, au delà de son métier artistique, assister le développement des activités scientifiques et techniques. Reflet des bouleversements survenus dans les contextes politique et socio-économique du Brésil aux années 1850, la réforme, commencée en 1854 par la réalisation d'une série de mesures administratives et complétée, en 1855, par l'adoption d'un nouveau statut, ouvra les portes de l'Académie aux artisans et artistes-artisans qui voulaient améliorer leur qualification professionnelle, en attendant qu'ils puissent aider à perfectionner les produits de la débutante industrie brésilienne. D'un autre côté, l'introduction de nouvelles disciplines et la reformulation des programmes et méthodes d'enseignement cherchait articuler des connaissances scientifiques et des canons artistiques académiques, de sorte à donner à la formation artistique une fondation théorique plus solide et offrir aux artistes formés à l'AIBA un cadre plus large d'opportunités professionnelles dans toutes les domaines où le dessin jouât un rôle important.

Mots clés: Académie impérial des beaux-arts, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Réforme Pedreira, enseignement artistique, *Segundo Reinado*, arts et métiers, activités scientifiques, Histoire des Sciences e des Techniques au Brasil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES (FIGURAS, GRÁFICOS E QUADROS)

FIGURAS

Figura 1: Desenhos aquarelados da superfície lunar, realizados por Galileu Galilei (p. 69).

Figura 2. Diário de Galileu Galilei, contendo observações relativas às posições dos satélites de Júpiter (p. 69)

Figura 3. Ilustração da página 178 do livro de Andreas Vesalius, representando aspectos da musculatura humana (p. 73)

Figura 4. Albrecht Dürer, **O moinho de trefilagem** (circa 1489) (p. 74).

Figura 5. Albrecht Dürer, **Lebre jovem** (p. 74).

Figura 6: Albrecht Dürer, **Grande pedaço de relva** (p. 74).

Figura 7. Capa do primeiro fascículo da *Iconographie du règne animal du Mr. Le B^{on}. Cuvier* (p. 78).

Figura 8. Estampa da obra “*Iconographie du règne animal du Mr. Le B^{on}. Cuvier*”, de Guérin-Méneville (prancha A), que retrata os aspectos fisionômicos das três “raças” da espécie humana (p. 79).

Figura 9. Estampa da obra “*Iconographie du règne animal du Mr. Le B^{on}. Cuvier*”, de Guérin-Méneville (prancha B), que retrata os aspectos cranianos das três “raças” da espécie humana (p. 80).

Figura 10. Estampa da obra “*Iconographie du règne animal du Mr. Le B^{on}. Cuvier*”, de Guérin-Méneville, retratando os aspectos morfológicos de diferentes tipos de morcego (p. 82).

Figura 11. Crisostomo Martinez, ***Proportions du corps humain*** [título atribuído] (p. 83).

Figura 12. Tigre representado em uma das estampas do livro de Guérin-Méneville (prancha 18) (p. 84).

Figura 13. ***Enveloppes Encéphalo-Rachidiennes*** [meninges do encéfalo] (p. 89).

Figura 14. ***Appareil salivaire*** [glândulas salivares] (p. 89).

Figura 15: Frontispício do tomo primeiro do “*Traité complet de l’anatomie de l’homme [...]*”, de Jean-Marc Bourgery (p. 90).

Figura 16. Nicolas-Henri Jacob, Duas versões da prancha que representa os vasos sanguíneos do fígado (Tomo V, prancha 59) em p&b (a) e colorida (b) (p. 91).

Figura 17. Nicolas-Henri Jacob, Estampa ilustrando a anatomia microscópica das papilas linguais (p. 93).

Figura 18. Prancha nº 36 da obra “Ornithologie brésilienne”, de Jean-Théodore Descourtilz (p. 97).

Figura 19. Joaquim José Codina. **Physocalyma florida, Pohl** [17??] (p.107).

Figura 20. Félix Émile Taunay. **Dom Pedro, Dona Francisca e Dona Januária** (p. 154).

Figura 21. Félix-Émile Taunay. **Vista de mato virgem que se está reduzindo a carvão** (p. 154).

Figura 22. Jean-Baptiste Guignet. **Thésée reconu par son père**, 1832. Calque pour Le Prix de Rome de peinture historique (p. 168).

Figura 23. Joseph-Michel Lesoufaché. **[Dessin scolaire d' architecture]** (p. 171).

Figura 24. Joseph-Michel Lesoufaché. **[Dessin scolaire d' architecture]** (p. 171).

Figura 25. Victor Meireles, **Degolação de São João Batista** (p. 184).

Figura 26. Manuel de Araújo Porto-Alegre. **A Última ceia** (p.190).

Figura 27. Manuel de Araújo Porto-Alegre. **Retrato de D. Pedro I** (p. 190).

Figura 28. Comparação entre as estruturas de composição das obras “Fôret vierge du Brésil”(1819), do Conde de Clarac, e “Floresta Brasileira”(1853) de Manuel de Araújo Porto-Alegre (p. 193).

Figura 29. Anônimo [atribuído a Joaquim Lopes de Barros Cabral]. **Floresta virgem (copiada do natural)** (p. 194).

Figura 30: Anônimo [atribuído a Joaquim Lopes de Barros Cabral]. **Curso público na Academia das minhas Artes (3 anos depois da Reforma)** (p. 260).

Figura 31. Victor Meirelles de Lima. **A primeira missa no Brasil** (p. 319).

Figura 32. Victor Meirelles de Lima. **Batalha dos Guararapes** (p. 322).

Figura 33. Pedro Américo Figueiredo e Melo. **Batalha do Avaí** (p. 322).

Figura 34. Agostinho José da Mota. **Natureza morta com frutas** (p. 325).

Figura 35. Agostinho José da Mota. **Palácio Imperial de Petrópolis** (p. 326).

Figura 36. Agostinho José da Mota. **A fábrica do Barão de Capanema** (p. 326).

Figura 37. José dos Reis Carvalho. **Interior de um rancho** (p. 328).

Figura 38. José dos Reis Carvalho. **Corte da carnaúba** (p. 328).

Figura 39. José dos Reis Carvalho. **Botânica** (p.329).

Figura 40. Victor Meirelles de Lima. **Moema** (p. 337).

GRÁFICOS

Gráfico 1 – Alunos matriculados na Academia Imperial de Belas Artes entre 1850 e 1859 (p. 258).

Gráfico 2 – Matrículas na AIBA (1832-1875) (p. 306).

QUADROS

Quadro 1 : Disciplinas que deveriam integrar o currículo do Liceu Nacional e suas respectivas cargas horárias, p. 49.

Quadro 2. Número de matrículas nas aulas de Desenho de Ornatos e de Escultura de Ornatos (1856-1875) (p. 254).

Quadro 3. Matrículas na AIBA e no Liceu de Artes e Ofícios, entre os anos de 1850 e 1875 (p. 308).

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|-----------|---|
| AIBA | Academia Imperial de Belas Artes |
| ABA | Académie des beaux-arts (França) |
| AN | Archives Nationales de France |
| ARM | Academia Real Militar |
| BN | Biblioteca Nacional (Brasil) |
| BNP | Biblioteca Nacional (Portugal) |
| BnF | Bibliothèque nationale de France |
| BSG | Bibliothèque Sainte Geneviève |
| CAPES | Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior |
| EBA/ UFRJ | Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro |
| EM | Escola Militar |
| ENBA | Escola Nacional de Belas Artes |
| ENSBA | École nationale supérieure des beaux-arts (França) |
| FCRB | Fundação Casa de Rui Barbosa |
| IHGB | Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro |
| LAO | Liceu de Artes e Ofícios |
| MHN | Museu Histórico Nacional |
| MI | Museu Imperial |
| MN/UFRJ | Museu Nacional/ Universidade Federal do Rio de Janeiro |
| MNBA | Museu Nacional de Belas Artes |
| MNHN | Muséum national d'histoire naturelle |
| SAIN | Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional |
| SPBA | Sociedade Propagadora das Belas Artes |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 17 |
| 1. A BUSCA DE CAMINHOS RUMO AO PROGRESSO E À CIVILIZAÇÃO | 41 |
| 1.1 BRASIL, UMA POTÊNCIA EM POTÊNCIA | 41 |
| 1.2 ENSAIOS PARA A ORDENAÇÃO DO SISTEMA EDUCACIONAL | 50 |
| 1.3 A INCLUSÃO DA AIBA NA REFORMA PEDREIRA | 55 |
| 1.3.1 Uma instituição com problemas crônicos, desde sua criação | 55 |
| 1.3.2 Logo de início, os ofícios saíam de cena | 59 |
| 2. A IMPORTÂNCIA DO DESENHO E DAS ARTES PARA A REPRESENTAÇÃO DOS OBJETOS DE ESTUDO DA CIÊNCIA NO SÉCULO XIX | 68 |
| 2.1 UMA IMAGEM VALE MAIS QUE MIL PALAVRAS | 68 |
| 2.2 “VERDADE A PARTIR DA NATUREZA” E “OBJETIVIDADE MECÂNICA”: DUAS FORMAS DISTINTAS DE VER O MUNDO E DE REPRESENTÁ- LO..... | 75 |
| 2.2.1 A representação da “verdade” subjacente à natureza | 75 |
| 2.2.2 “Deixem a Natureza falar por ela mesma”: os meios mecânicos de registro visual e a objetividade | 85 |
| 2.3 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NAS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DA NATUREZA NAS BELAS ARTES E NA HISTÓRIA NATURAL..... | 93 |
| 2.4 UM SUCINTO QUADRO SOBRE AS CIÊNCIAS NO BRASIL DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX | 103 |
| 2.4.1 Os primórdios da constituição de uma cultura científica no país | 103 |
| 2.4.2 Brasil, um imenso campo de estudos para naturalistas e artistas | 104 |
| 3. INTERFACES ENTRE ARTE, CIÊNCIA E TÉCNICA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX | 113 |
| 3.1 DESENHO, UMA LINGUAGEM UNIVERSAL | 113 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 3.2 | O ADVENTO DAS ACADEMIAS DE BELAS ARTES E A ESTRUTURAÇÃO DE UM MODELO PARADIGMÁTICO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA..... | 116 |
| 3.3 | O APERFEIÇOAMENTO DOS PRODUTOS DA INDÚSTRIA COM O AUXÍLIO DAS BELAS ARTES | 126 |
| 3.4 | O ENSINO DE DESENHO NO BRASIL, ATÉ MEADOS DO SÉCULO XIX..... | 139 |
| 3.4.1 | Da construção de casamatas às Exposições Gerais de Belas Artes..... | 139 |
| 3.4.2 | Primeiras ideias sobre a preparação para o trabalho nas escolas brasileiras e o papel do ensino de Desenho nesse processo | 144 |
| 4. | MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE: ENTRE O PENSAMENTO DE VANGUARDA E A DEFESA DA TRADIÇÃO NAS BELAS ARTES | 149 |
| 4.1 | UMA AUTOBIOGRAFIA EM TERCEIRA PESSOA | 149 |
| 4.2 | A GRANDE AVENTURA EUROPEIA | 160 |
| 4.2.1 | Paris nos primeiros anos do reinado de Louis Philippe | 163 |
| 4.2.2 | Entre os ateliers privados e a <i>École des beaux-arts</i>: a formação artística na França da Monarquia de Julho | 166 |
| 4.2.3 | Viagem à Itália, a realização de um sonho | 176 |
| 4.3 | PORTO ALEGRE, UM ARTISTA ROMÂNTICO? | 180 |
| 4.4 | ENTRE AS SOLUÇÕES PICTÓRICAS TRADICIONAIS E A TEMÁTICA ROMÂNTICA | 188 |
| 5. | PARA QUÊ E POR QUE O BRASIL DEVE MANTER UMA ACADEMIA DE BELAS ARTES? | 200 |
| 5.1 | EXTINGUIR A ACADEMIA DAS BELAS ARTES OU REFORMÁ-LA?..... | 200 |
| 5.2 | BATALHA PELA REFORMA DA AIBA NA CÂMARA DOS DEPUTADOS..... | 205 |
| 5.3 | ARREGAÇANDO AS MANGAS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DO NOVO PROJETO PARA A AIBA | 223 |
| 5.3.1 | A AIBA torna-se, de fato, uma Academia: os novos estatutos e a promessa de engajar a instituição nos esforços pelo progresso do país..... | 228 |

| | | |
|--------------|--|------------|
| 5.3.2 | Medidas “moralizadoras”, aparelhamento do corpo acadêmico e reformulações na estrutura administrativa da AIBA | 232 |
| 5.3.3 | As aulas industriais | 239 |
| 5.3.4 | Reformulação do percurso formativo dos pensionistas na Europa: moldando o perfil dos futuros professores da AIBA | 260 |
| 5.3.5 | O concurso da ciência à formação artística | 264 |
| 5.3.6 | A querela em torno do ensino de Pintura de Paisagem | 272 |
| 5.4 | O DESGOSTO COM OS RUMOS DA REFORMA E A CAPITULAÇÃO DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE | 286 |
| 6. | APÓS O PREPARADOR, O MÉDICO | 292 |
| 6.1 | A REFORMA DA REFORMA | 292 |
| 6.1.1 | A sucessão de Porto-Alegre na direção da AIBA | 292 |
| 6.1.2 | O Decreto nº2.424/ 59: desvirtuamento dos estatutos recém adotados ou correções de rumo necessárias à preservação do espírito da reforma de 1854-55? | 296 |
| 6.2 | LEGADOS E DESDOBRAMENTOS DAS REFORMAS DE PORTO-ALEGRE.. | 310 |
| 6.2.1 | Pedro Américo e a discussão filosófica sobre os propósitos e as potencialidades as belas artes no Brasil | 310 |
| 6.2.2 | Imagens a contar uma história do Brasil | 317 |
| 6.2.3 | Mudanças tímidas na pintura de paisagem, expectativas frustradas em relação à ampliação do mercado profissional dos artistas e às interações entre as belas artes e as atividades científicas | 324 |
| 6.3 | VIVENDO NA EUROPA, MAS COM OS PENSAMENTOS NO BRASIL: OS ÚLTIMOS ANOS DE PORTO-ALEGRE | 331 |
| | CONCLUSÃO | 341 |
| | REFERÊNCIAS | 356 |
| | ANEXOS | 388 |

INTRODUÇÃO

Mas, afinal, qual a relação entre uma reforma realizada em uma academia de belas artes e a história das ciências e das técnicas? A pergunta, certamente legítima, foi ouvida incontáveis vezes pelo autor do presente trabalho, nos contextos mais diversos, tanto no Brasil quanto no exterior. Aparentemente, trata-se de uma questão difícil de ser respondida a contento, principalmente tendo em vista que persiste ainda, mesmo no meio acadêmico, uma considerável aceitação do conceito de “duas culturas” dicotômicas – Ciências e Humanidades –, postulado, em 1959, por Charles Percy Snow (1905-1980), em um contexto de fortíssima polarização geopolítica e competição militar e tecnológica entre os blocos liderados pelos Estados Unidos e a União Soviética, em meados do século XX.

O evidente diálogo entre a ideia das “duas culturas” e os preceitos desenvolvidos para a investigação científica a partir de meados do século XIX, sob o signo do Positivismo, dificulta, em grande medida, a percepção do papel desempenhado pela intuição, pela criatividade e pelas habilidades artísticas no processo de desenvolvimento de uma miríade de diferentes técnicas produtivas e do próprio método científico moderno. Contudo, as culturas das Ciências e das Humanidades, conforme postuladas por Snow¹, constituiriam, de fato, antes duas faces de uma mesma moeda do que domínios excludentes da atividade intelectual, da investigação da natureza e das formas pelas quais o Homem e as sociedades se relacionam com ela.

Desse modo, embora alinhadas sob uma mesma direção investigativa, cada face da moeda encontra-se voltada para um sentido diferente da outra – ou, dito de outro modo, anverso e verso veem o mundo físico a partir de suas próprias perspectivas –, mas estão conectadas por uma massa de elementos amalgamados que, indiscutivelmente, têm na linguagem gráfica (o desenho e artes nele baseadas) um dos componentes capazes de promover o diálogo e a cooperação científica entre os dois polos supostamente desconexos. Os vínculos entre as belas artes, as

¹ Em 1963, Snow se arrependeu da imagem utilizada na palestra original e avançou na ideia da existência de mais do que duas culturas. Ver: SNOW, C. P., **As Duas Culturas e uma segunda leitura: uma versão ampliada das Duas Culturas e a Revolução Científica**. São Paulo: EDUSP, 1995.

ciências e as chamadas artes aplicadas, ou ofícios mecânicos, remetem aos períodos mais remotos da civilização humana, tendo permanecido bastante estreitos até que o advento das academias artísticas na Europa, a partir de fins do século XVI, começasse a demarcar uma distinção mais nítida entre artistas e artesãos, ao elevar as atividades dos primeiros à condição das artes liberais².

Cada qual a seu modo, o trabalho de artistas e artesãos foi imprescindível para a evolução de processos técnicos e do pensamento científico, fosse no fabrico de instrumentos de precisão, utilizados em experiências e testes ou na elaboração de registros pictóricos das observações realizadas diretamente do mundo físico, passando pela construção de modelos capazes de traduzir, em termos concretos, especulações teóricas e ideias concebidas mentalmente, ou, ainda, pela veiculação dos conhecimentos acumulados pelos diversos domínios da atividade humana.

O século XIX seria marcado pelo processo de profissionalização da atividade científica e pela crescente interação entre as pesquisas conduzidas nos âmbitos da matemática e das ciências da natureza e o desenvolvimento industrial de países da Europa ocidental e dos Estados Unidos. O Brasil, que até 1808 permanecera um rincão longínquo do império português, interdito aos estrangeiros, vivenciaria, em um curto espaço de tempo, sua elevação – ainda que efêmera – a sede do reino de Portugal e, posteriormente, a vitoriosa campanha por sua emancipação política. A partir de 1822, já independente, o país iniciaria seu esforço para constituir-se como nação, tendo herdado do período colonial uma grande carência infraestrutural e um sistema econômico fundamentado na produção agrícola e na exploração do trabalho escravo – bem como todos os aspectos socioculturais construídos a partir dessa conjuntura.

O legado da antiga metrópole ao Brasil independente também incluiu, contudo, várias instituições de caráter cultural, acadêmico e científico, fundadas no período em que D. João VI (1767-1826) estabeleceu sua corte no Rio de Janeiro (1808-1821). Para além da contribuição ímpar no processo de consolidação do Estado nacional brasileiro, caberia a essas instituições constituir no país uma cultura científica e uma cultura artística até então inexistentes, uma vez que, a despeito da

² A título de exemplo da relação entre os domínios das Artes/Humanidades e o das Ciências/Técnicas, se pode citar o desenvolvimento da prensa de Johannes Gutenberg (ca. 1398- 1468), em 1455, por meio do emprego de técnicas que já eram utilizadas, há muito tempo, para a confecção de azeite e vinho, e foram por ele aprimoradas para possibilitar a fabricação de livros.

familiaridade de parte da elite nacional – notadamente aquela cujos filhos haviam estudado na Europa – com o que existia de mais novo na literatura, na filosofia, nas artes e nas ciências dos países ditos “civilizados”, a posse desses conhecimentos em geral se prestava mais a adornar floreios retóricos e demonstrações de erudição enciclopédica do que a promover ações práticas no sentido de modernizar o Brasil.

Dentre as instituições criadas no período joanino, estava a “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios” (1816), concebida, segundo as diretrizes propostas por Joachim Lebreton (1790 -1819), ex-secretário perpétuo da Seção de Belas Artes do *Institut de France*, para a formação de artistas e a qualificação de artífices. O corpo docente da instituição seria integrado por um grupo de artistas e artífices franceses³ que, reunidos em torno de Lebreton, viajaram ao Brasil para colocar-se a serviço da coroa portuguesa por um período de seis anos. No entanto, entre o decreto de criação e o início oficial de suas atividades, dez anos depois, a escola teria seu perfil e seu nome modificados algumas vezes, até ser inaugurada, em novembro de 1826, como Academia Imperial das Belas Artes (AIBA)⁴.

Matriculado na Academia em 1827, o artista gaúcho Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806 – 1879) viria a tornar-se um dos filhos mais ilustres da AIBA, e seu nome passaria a ser um dos mais frequentemente citados, em qualquer obra dedicada à análise do cenário intelectual e artístico do Brasil do século XIX. A despeito das controvérsias da crítica especializada a respeito da qualidade de sua obra artística e literária, Porto-Alegre foi autor de uma copiosa produção intelectual, dotada de valor inestimável para a análise de aspectos relacionados aos mais diversos domínios da atividade política e cultural – aí compreendidas as atividades artísticas e científicas como dois de seus componentes – do Segundo Reinado.

Desse modo, é curioso que ainda permaneça tímido o número de trabalhos que se debruçam mais detidamente sobre a importância das contribuições de Porto-Alegre, e que, de modo análogo, o universo das obras que tratam da biografia do artista e abordam sua produção – (MAGALHÃES, 1917), (LOBO, 1938),

³ A “Missão Artística Francesa”, como, posteriormente, o grupo passaria a ser designado pela historiografia tradicional.

⁴ Embora Jean-Baptiste Debret, ao redigir um projeto de estatutos para a Academia, em 1824, já se referisse à mesma como *Imperial Academia das Belas Artes*, a forma mais comum empregada para se referir à instituição era, até meados do século XIX, a de *Academia das Belas Artes*. No presente trabalho, ambas as denominações foram eventualmente utilizadas, em função das fontes consultadas.

(PARANHOS ANTUNES, 1943), (CESAR; GUIDO, 1957) e (GALVÃO, 1959), por exemplo – tenha se visto privado, por muito tempo, de um aporte significativo de novas informações. De certa maneira, isso se deve ao fato da maior parte das referências utilizadas pelos autores que discorreram sobre a vida e a obra de Porto-Alegre ter sido produzida pelo próprio artista, cujos textos, discursos, registros pessoais e apontamentos biográficos constituíram as principais fontes tradicionalmente consultadas.

Personagem polêmico e onipresente na vida pública do Brasil oitocentista, Manoel de Araújo Porto-Alegre foi um agente importante nos processos de escrita de uma História do Brasil alinhada ao regime monárquico e do emprego da imagem como ferramenta para a sua difusão, tendo a atuação de Porto-Alegre, nessas empresas, oscilado entre a exaltação romântica de manifestações artísticas e aspectos socioculturais “genuinamente” brasileiros – desproporcionais, por vezes, à sua efetiva relevância – e um discurso permeado por valores nitidamente vinculados à estética e aos ideais do neoclassicismo francês, incorporados por Porto-Alegre ao longo de sua formação artística. Ou, ainda, como postulam Mattos (2014) e Zilio (2015), a atuação de Porto-Alegre refletiria as fortes influências que o Ecletismo de Victor Cousin (1792-1867) e a ideologia do *juste-milieu*⁵, marcas da “Monarquia de Julho” francesa (1830- 1848), teriam exercido sobre o artista brasileiro durante seu período de aperfeiçoamento na Europa (1831-1837). Tido por muitos críticos como artista inexpressivo (FERREIRA; ROMERO *apud* MAGALHÃES, 1917; CESAR & GUIDO, 1957, entre outros) e poeta medíocre (CÂNDIDO, 1981)⁶, são

⁵ O Ecletismo constituiu uma corrente filosófica bastante influente na França da “Monarquia de Julho” (1830-1848), tendo em Victor Cousin um de seus principais divulgadores. Pressupunha a existência de uma razão suprema, atemporal e universal, que seria a única detentora da *verdade*; para representar essa *verdade* o Ecletismo buscava organizar um sistema de valores à prova de contestação, reunindo, a partir de diferentes escolas ou sistemas filosóficos, ideias consideradas ao menos parcialmente verdadeiras, no intuito de utilizá-las como subsídios para a formulação de uma *verdade* transcendente e irrefutável, comum a toda a Humanidade, independente do tempo e do espaço (Ver: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/eclectisme/>>. Acessada em: 29 ago. 2017). No Brasil, essa corrente filosófica teria, entre seus principais partidários, Silvestre Pinheiro Ferreira (1769- 1846) e o frei Francisco de Monte Alverne (1784-1858), orador brilhante e uma grande referência para Porto-Alegre (DURAN, 2015). De certo modo, a ideologia do *Juste Milieu* encarnada pelas práticas do governo de Louis Philippe refletia os princípios do Ecletismo de Cousin, ao buscar sistematicamente a conciliação entre posições políticas divergentes. Nas artes plásticas, o *Juste Milieu* se traduziria em uma “reação conservadora às correntes [...] do Romantismo e do Realismo, e que associa elementos desses movimentos a uma fórmula neoclássica [...]” (ZILIO, 2015, p. 103 [nota do editor]).

⁶ O autor refere-se ao poema épico “Colombo”, da lavra de Porto-Alegre, como “o mais extenso poema da nossa literatura [...], paquiderme de quarenta cantos, obra principal onde se compendiam os seus muitos defeitos e poucas qualidades [...]” (CÂNDIDO, 1981, p.71)

incontestáveis seu papel de pioneiro no estudo da História da Arte nacional e suas gestões em prol do desenvolvimento das atividades de ensino e produção artística no país.

Colocadas nesses termos, desprovidas de observações complementares e da necessária contextualização, os elementos apresentados nesse introito poderiam sugerir que os objetivos da pesquisa conduzida para a elaboração do presente trabalho se restringiram ao resgate de aspectos desconhecidos ou inexplorados da biografia de Porto-Alegre e à reconstituição de sua *persona* histórica a partir de referenciais diferentes daqueles usualmente empregados. Se isso não é exato, tampouco seria possível abordar um dos principais objetos de estudo dessa tese – a reforma conduzida na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1854-55⁷ – sem perscrutar o perfil de Porto-Alegre e os valores por ele defendidos ao longo de sua vibrante e multifacetada atuação profissional. De fato, os registros e textos produzidos pelo artista constituem um testemunho privilegiado dos eventos relacionados à evolução das belas artes e do ensino artístico no Brasil do século XIX.

Inserida em uma conjuntura de grandes transformações na sociedade brasileira, a tarefa de conceber e executar a reestruturação da AIBA, no âmbito da “Reforma Pedreira”⁸, foi confiada pelo governo imperial, em fins de 1853, a Porto-Alegre, que viria a ser nomeado diretor da instituição em maio do ano seguinte. Uma vez empossado, ele imediatamente iniciou um processo de ordenação da rotina de trabalho na Academia, ao mesmo tempo em que elaborava, junto ao governo, os novos estatutos que deveriam passar a reger o funcionamento da instituição – um extenso plano de reorganização administrativa e de reformulação didática, que

⁷ Optou-se por situar cronologicamente a reforma desse modo por entendê-la como um processo que não se restringiu à implementação dos novos estatutos, em 1855, mas englobou uma série de ações empreendidas por Porto-Alegre a partir de sua posse no cargo de diretor na AIBA, em maio de 1854; ações que, no entendimento do autor da tese ora apresentada, exerceram grande influência sobre as relações de Porto-Alegre com a comunidade acadêmica e sobre os desdobramentos das mudanças propostas a partir dos novos estatutos – cuja elaboração seria iniciada, ainda em 1854, após a assinatura do decreto que autorizava o governo a reformar a Academia das Belas Artes, em setembro daquele ano.

⁸ O conjunto de reformas promovidas na instrução básica do município da Corte e nas instituições de ensino diretamente subordinadas ao governo imperial, entre 1853 e 1854, ficou conhecido como “Reforma Couto Ferraz” ou “Reforma Pedreira”, em função do nome do ministro responsável por empreendê-las, o conselheiro Luiz Pedreira do Couto Ferraz (1818-1886), titular da Secretaria de Negócios do Império de 1853 a 1856. No caso específico da AIBA, a reforma da instituição seria autorizada pelo decreto nº 805, de 23 de Setembro de 1854.

envolveu a introdução de novas disciplinas e a realização de alterações em programas e métodos de ensino daquelas já existentes, de modo a prover a Academia de recursos capazes de habilitar os alunos ali formados para atuarem também no auxílio ao desenvolvimento de atividades de caráter técnico e científico. Em maio de 1855, essas disposições viriam a entrar em vigor, sendo acompanhadas por uma série de obras de ampliação e melhorias no espaço físico da instituição.

No que dizia respeito às modificações nos métodos de ensino das disciplinas existentes na AIBA antes da reforma, a defesa da observação direta da natureza – um modelo vivo ou uma paisagem, por exemplo –, postulada por Porto-Alegre como recurso essencial para a formação artística, suscitaria questões delicadas em relação à compatibilidade entre as características e finalidades do ensino artístico oferecido até então pela instituição – regido segundo um simulacro do inflexível modelo acadêmico importado da França pelos membros da “colônia Lebreton”⁹ – e o tipo de representação visual da natureza então demandada pela ciência. A busca pela objetividade na elaboração de registros pictóricos das observações de componentes da natureza, realizadas por estudiosos dos mais distintos ramos da ciência, oferecia aos artistas um desafio que passava ao largo dos interesses da instituição que os formava, uma vez que os propósitos da arte acadêmica estavam vinculados a um universo idealizado que, se do ponto de vista morfológico, não era de todo incompatível com a realidade do mundo físico, dialogava – mesmo no âmbito da racionalidade pictórica da estética neoclássica – muito mais com aspectos subjetivos do que com a precisão almejada pela ciência.

Outro desafio proposto pelos novos estatutos era a melhoria, por meio do estudo obrigatório do Desenho Geométrico e das Matemáticas Aplicadas, da qualidade da formação intelectual oferecida aos discípulos da Academia. Se essas disciplinas eram particularmente importantes para os alunos de Arquitetura e para os artífices que viessem a buscar aperfeiçoamento na AIBA, não o eram menos, na opinião de Porto-Alegre, para os aspirantes a pintores de História, que deveriam dominar à perfeição todos os elementos necessários para reconstituir, de maneira verossímil, os eventos históricos, mitológicos e religiosos dignos de serem reverenciados e transmitidos a todas as gerações.

⁹ Missão Artística Francesa.

Embora o treinamento para atender às demandas das atividades técnicas e científicas possa parecer ter surgido no projeto da reforma de 1854-55 como justificativa para o investimento governamental na AIBA – leia-se, conferia a esta a tão reclamada função de utilidade pública –, uma investigação mais atenta permite revelar que essa parecia ser a principal, embora não a única, motivação de Porto-Alegre. Explorada com veemência em seus discursos, a nova formação que a Academia passaria a oferecer a seus alunos, tornando-os indivíduos produtivos e “úteis à sociedade”, foi analisada, no presente trabalho, à luz da conjuntura em que foi proposta, procurando isentá-la de avaliações descontextualizadas ou anacrônicas que viessem a atribuir-lhe exclusivamente, e de modo pejorativo, um caráter utilitarista. Atuando, no nível retórico, como recurso para dissipar, ou ao menos atenuar, as pressões políticas contrárias à manutenção de uma academia de belas artes no país – por considerá-la um gasto desnecessário de dinheiro público –, a defesa dos novos programas de ensino e a exaltação da importância das disciplinas de caráter técnico e científico introduzidas na reforma embutiam, ainda, a determinação de Porto-Alegre no sentido de estabelecer definitivamente, perante a sociedade brasileira, uma clara distinção entre a natureza do trabalho dos artistas e o dos artesãos.

A introdução das novas disciplinas permitiria retomar, em grande medida, o modelo de dupla escola originalmente preconizado para a Academia por Joachim Lebreton, tanto sob o ponto de vista institucional quanto sob uma perspectiva social: de acordo com Lebreton, os cursos de Belas Artes deveriam vir a ser frequentados por alunos oriundos das camadas médias (e um pouco melhor instruídas) da sociedade, enquanto os cursos de artes industriais e ofícios seriam destinados, principalmente, aos filhos das classes mais humildes, com pouco acesso à instrução básica. Essa proposta possibilitava, por um lado, assegurar a aproximação dos artistas com os círculos intelectuais, na medida em que evidenciava a erudição e racionalidade necessárias ao processo de criação artística, enquanto, por outro lado, promovia a qualificação profissional dos artífices, garantindo-lhes um maior conhecimento acerca dos processos de concepção da forma e o aperfeiçoamento de suas habilidades manuais – imprescindíveis para a boa execução de seus respectivos ofícios –, ao mesmo tempo em que os colocava em contato com os padrões estéticos vigentes nas indústrias das “nações civilizadas”.

Se, durante a gestão de Porto-Alegre como diretor (1854-1857), esta última vertente da reforma não viria a atingir o sucesso esperado, os anos subsequentes testemunhariam, por outro lado, a eclosão do talento artístico de uma das mais representativas gerações formadas na AIBA durante o século XIX, tendo como expoentes máximos os pintores Victor Meirelles de Lima (1832 – 1903) e Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843 – 1905). Quanto de influência à formação desses grandes artistas, e de outros alunos matriculados na AIBA no período da reforma de 1854-55 que viriam a se destacar na cena cultural do Segundo Reinado, é possível atribuir – se é que se pode fazê-lo – às modificações produzidas pela reforma conduzida por Porto-Alegre? Houve alguma contribuição significativa para a indústria nacional, por parte dos artífices que frequentaram as novas aulas? E quanto à atuação de pintores paisagistas e desenhistas egressos da AIBA no auxílio a atividades científicas, houve resultados concretos? Essas e outras questões que permanecem pouco exploradas na literatura existente, embora ainda não possam ser respondidas por completo – mesmo por conta das limitações intrínsecas à natureza do presente trabalho –, constituíram objeto de uma pesquisa mais minuciosa ao longo da elaboração da tese ora apresentada.

A despeito de existir consenso em reconhecer a grande importância da breve gestão de Manoel de Araújo Porto-Alegre à frente da Academia Imperial de Belas Artes e vários trabalhos abordarem direta ou indiretamente a reforma por ele promovida naquela instituição – como, por exemplo, (GALVÃO, 1959), (FERNANDES, 2001) e (SQUEFF, 2004) –, alguns aspectos daquela iniciativa careciam de uma investigação pormenorizada, mais notadamente no que diz respeito à construção de uma versão dos eventos que não estivesse exclusivamente baseada nos relatos deixados por Porto-Alegre – alguns dos quais foram compilados por Alfredo Galvão em um artigo publicado em 1959, no número 14 da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A análise atenta de documentos oficiais da AIBA – correspondências, atas e estatutos, por exemplo – do período em que Porto-Alegre ocupou a direção, bem como dos registros das sessões da Câmara dos Deputados e do Senado imperial em que foram apresentadas e discutidas as propostas de reformulações na AIBA, procurou desenhar um panorama de contornos menos maniqueístas do processo da reforma por ele conduzida, identificando, ainda, junto a fontes que tratam dos anos em que Porto-Alegre

lecionou na Academia, elementos que não se encontram nos registros pessoais do artista e possibilitam reconstituir um pouco da atmosfera que caracterizou aquele período de grandes transformações vivido na instituição entre 1854 e 1857.

Ao colocar em contato dimensões idiossincráticas dos domínios da Arte, da Técnica e da Ciência, o processo da reforma de 1854-55 na AIBA terminou por revelar-se muito mais complexo do que se poderia imaginar, expondo não apenas as querelas estéticas e o corporativismo existentes na instituição, mas o choque entre visões de mundo absolutamente distintas – aspecto facilmente constatado por meio da leitura dos discursos pronunciados nas casas parlamentares, ao longo da tramitação das várias versões de projetos de reforma da Academia Imperial das Belas Artes.

OBJETIVOS

Tomando a reforma da AIBA como um nó em que fatores políticos, sociais, econômicos, culturais e intelectuais convergiram e se articularam a partir de influências tão diversas quanto políticas de governo, sectarismo artístico e conflitos de interesse, a investigação foi conduzida visando atingir os seguintes objetivos:

a) Objetivos gerais

- analisar em que medida o projeto de reforma da AIBA, em 1854-55, representou aspirações e contradições que caracterizaram o incipiente processo de modernização do Brasil, iniciado em meados do século XIX.
- analisar convergências e divergências entre as representações da natureza produzidas para fins artísticos e aquelas produzidas para fins científicos entre as décadas de 1820 e 1850.

b) Objetivos específicos

- analisar as modificações empreendidas, na estrutura de ensino e no sistema de formação artística da AIBA, durante a gestão de Porto-Alegre como diretor.

- identificar aspectos inovadores do projeto de reforma elaborado por Araújo Porto-Alegre, no que diz respeito às articulações entre o ensino artístico e o desenvolvimento de atividades técnicas e científicas.
- analisar o legado das modificações produzidas na AIBA pela reforma de 1854-55, identificando seus desdobramentos e consequências, identificando as influências que eventualmente possam ter exercido sobre artistas formados na Academia, ou a ela vinculados, no período em que Porto-Alegre esteve à frente da instituição (1854 – 1857).

PROBLEMÁTICA

Os principais problemas discutidos ao longo dessa tese podem ser traduzidos nas seguintes questões norteadoras:

- No que diz respeito à representação da natureza, quais as contradições existentes, em meados do século XIX, entre a iconografia produzida sob os cânones do ensino artístico acadêmico e aquela que pretendia constituir um registro visual objetivo, buscada pela ciência? Teria sido possível, de algum modo conciliá-las? O processo de Reforma da AIBA, iniciado em 1854, traduziu de algum modo essas contradições?
- O ensino de caráter técnico, nos moldes propostos pela reforma de 1854-55, produziu os resultados esperados?
- A reforma conduzida por Manuel de Araújo Porto-Alegre atingiu seus objetivos? Quais foram suas repercussões sobre as interações entre Arte, Ciência e Técnica no Brasil do Segundo Reinado?
- No contexto da Reforma de 1854-55, seria possível abordar a questão da objetividade na representação da natureza em um sistema que visava a construção de imagens idealizadas da mesma?

HIPÓTESES

O desenvolvimento das pesquisas que subsidiaram o trabalho de elaboração da tese forma orientadas pelas seguintes hipóteses:

- A inclusão de novas disciplinas e recursos visando incrementar a formação dos alunos da AIBA, no sentido de habilitá-los a atuar no apoio a atividades científicas e técnicas, não constituía um componente apenas retórico no projeto de Porto-Alegre para a Academia, mas um objetivo concreto, um instrumento para fomentar o desenvolvimento e aperfeiçoamento de uma indústria nacional de bens de consumo – por meio da qualificação de artífices –, ampliar as perspectivas profissionais para os artistas egressos da instituição e promover, de modo mais imediato, uma valorização social da carreira artística, assegurando, assim, a manutenção da existência da AIBA.
- O contexto brasileiro do início da década de 1850 acenava com a perspectiva de mudanças de ordem socioeconômica e parecia se apresentar propício a promover, junto às camadas mais humildes da população livre, o exercício dos ofícios ou artes industriais como alternativa profissional, visando preparar indivíduos habilitados a substituir progressivamente os escravos que, até então, constituíam o grosso da mão de obra nas manufaturas.
- A representação fidedigna da morfologia do corpo humano, bem como das paisagens e dos componentes da fauna e da flora nacionais, produzida sem retoques a partir da observação direta da natureza, chocava-se com os padrões estéticos sustentados pelo modelo acadêmico de ensino de arte, no qual predominavam o culto à beleza clássica, de caráter idealizado, e rígidas normas de composição. Ainda assim, entre fins do século XVIII e meados do século XIX, mesmo as representações pictóricas da natureza produzidas para fins científicos incorporavam, em alguma medida, certo grau de subjetividade.

RELEVÂNCIA DO TEMA E JUSTIFICATIVAS

De modo geral, os estudos realizados sobre a reforma conduzida por Manuel de Araújo Porto-Alegre na AIBA adotam uma perspectiva essencialmente

internalista, restringindo-se às questões inerentes ao universo institucional e à evolução do ensino artístico acadêmico no Brasil. Embora, evidentemente, esses aspectos sejam imprescindíveis para qualquer análise sobre o tema, a tese ora apresentada procurou abordar a reorganização da Academia enquanto um processo no qual, para além das questões estritamente vinculadas às atividades artísticas e à história da Arte no Brasil, concorreram aspectos da conjuntura política e socioeconômica nacional, bem como das mudanças que se operavam, no pensamento ocidental, a respeito das interações entre os domínios das belas artes, das técnicas e das ciências. Cumulativamente, o projeto de reforma da AIBA representou, para Porto-Alegre, a oportunidade de dar consequências práticas às ideias que tão ardorosamente vinha defendendo, desde que passara a integrar o corpo docente da AIBA, em 1837, sobre o ensino artístico e sobre o papel que as belas artes – por meio da Academia – deveriam desempenhar no processo de “civilização” do país.

As finalidades da reforma de 1854-55 e os meios sugeridos para alcançá-las conferem ao projeto de Porto-Alegre características peculiares e, de certo modo, pioneiras no ensino artístico acadêmico – principalmente levando-se em conta a inserção deste no contexto brasileiro de meados do século XIX. Assim, os novos estatutos da AIBA, aprovados pelo governo em maio de 1855, apontavam as diretrizes que passariam a orientar não apenas a profunda reconfiguração didática e administrativa da Academia, mas a própria relação desta com a sociedade brasileira. Adotando uma perspectiva interdisciplinar bastante avançada para a época – que reproduzia, em vários aspectos, as práticas educacionais que vinham sendo implementadas nos países mais desenvolvidos da Europa –, Porto-Alegre tentou atribuir ao modelo de ensino da AIBA uma maior articulação entre os conhecimentos teóricos e as práticas artísticas, introduzindo novas disciplinas e propondo modificações de ordem metodológica nas cadeiras já existentes.

Sob um viés bastante pragmático, Porto-Alegre incorporou o discurso governamental de que a AIBA deveria engajar-se no processo de desenvolvimento do país, promovendo a melhoria da qualificação profissional de artesãos e oferecendo aos artistas uma formação que lhes facultaria ampliar seus horizontes de atuação, habilitando-os a exercer funções de suporte à realização de atividades de caráter técnico e científico. Se, por um lado, essa vertente da reforma contribuía

para consolidar a distinção entre a natureza do trabalho de artistas (criar, conceber) e artesãos (executar, fabricar), por outro lado oferecia a estes últimos a oportunidade de apropriar-se de conhecimentos teóricos e valores estéticos capazes, em tese, de operar um grande aperfeiçoamento nos produtos da indústria nacional. No âmbito da formação artística, o Porto-Alegre postulou o estudo de História das Belas Artes como componente imprescindível para atender ao papel didático e moralizador reservado à Pintura Histórica e defendeu, também, a observação direta da natureza como recurso fundamental para a representação precisa da figura humana e dos demais elementos do mundo físico, possibilitando, desse modo, retratar de modo fiel os grandes eventos da História pátria e a pujança das paisagens naturais brasileiras.

No que concerne à abordagem proposta por Porto-Alegre para o ensino da pintura paisagística na AIBA, cabe fazer uma referência à exposição “Araújo Porto Alegre, singular e plural”, realizada entre fevereiro e abril de 2014, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Na mostra, as curadoras Julia Kovensky e Leticia Squeff – esta última, responsável pelos mais aprofundados e consistentes estudos sobre a obra de Porto-Alegre recentemente produzidos – trouxeram à luz uma faceta até então pouco explorada do artista: seu interesse pela representação de paisagens e elementos da natureza. As obras desse gênero, produzidas pelo artista na década de 1850, principalmente, revelam o trabalho de um observador acurado e detalhista, preocupado em representar de maneira objetiva os espécimes observados e/ou os elementos constituintes da paisagem contemplada. Tais características condizem – inclusive no que diz respeito à técnica utilizada, a aquarela – com as diretrizes que Porto-Alegre propusera, no âmbito da reforma na AIBA, para a Aula¹⁰ de Paisagens, Flores e Animais.

O tratamento reservado por Porto-Alegre à representação da figura humana e da paisagem incorporava, de fato, uma série de aspectos que transcendiam a questão estritamente pictórica, abarcando, ao mesmo tempo, uma “epistemologia do olhar” (DASTON; GALISON, 2012) – que colocava em discussão o modo como deveriam ser elaborados os registros visuais da natureza, de acordo com os propósitos a que se destinavam – e sua articulação com a atividade criativa dos

¹⁰ No século XIX, o vocábulo “Aula” era frequentemente empregado para designar uma disciplina acadêmica ou escolar, ocorrendo o mesmo em relação ao termo “Cadeira” (a Cadeira de Pintura Histórica, por exemplo).

artistas, que, inevitavelmente, envolvia componentes subjetivos. Esses elementos permearam o discurso de Porto-Alegre com relação ao modelo de formação artística que a AIBA deveria adotar, privilegiando a criação (por meio da prática de desenhar ou pintar diretamente do natural) em detrimento da cópia (a elaboração de composições utilizando as obras de outros artistas como subsídios).

Coube também analisar a defesa intransigente, feita por Porto-Alegre em inúmeros artigos e memórias, da importância do desenho enquanto linguagem universal, instrumento de aperfeiçoamento moral do Homem e desenvolvimento dos mais diversos setores da indústria, aspecto pouco explorado de sua multifacetada produção intelectual e que permanecia carente de estudos mais aprofundados – lacuna que o trabalho de pesquisa ora apresentado buscou auxiliar a preencher. Membro da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), Porto-Alegre contribuiu ativamente para o desenvolvimento de atividades técnicas no país e criticou duramente a recusa brasileira ao convite para participar da Exposição Universal de Londres, em 1851 – o que, segundo o artista, teria feito o país passar “por uma terra inculta, sem artes e sem indústria” (GALVÃO, 1959, p. 35).

Visando modificar esse quadro, Porto-Alegre incorporou ao projeto de reforma para a AIBA o estudo obrigatório do Desenho Geométrico e das Matemáticas Aplicadas, tanto para os aspirantes à carreira artística quanto para os artesãos em busca de aperfeiçoamento técnico, vislumbrando a formação de um contingente de trabalhadores capacitados para atender as demandas de uma incipiente modernização da atividade industrial no país. Segundo o próprio Porto-Alegre afirmou em seus “Apontamentos Biográficos” (2014), ele já havia proposto a criação de escolas industriais públicas para a formação de operários – cujo ensino seria gratuito no primeiro ano – quando exercera o cargo de vereador na Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Finalmente, buscou-se identificar quais foram os desdobramentos e consequências das ações de Porto-Alegre como diretor da AIBA e como intelectual engajado nas causas das belas artes, da escrita da história do Brasil e do desenvolvimento da indústria nacional. Mesmo geograficamente afastado da cena cultural brasileira após sua partida para a Europa, em 1859, para exercer cargos diplomáticos na Prússia e, posteriormente, em Portugal, Porto-Alegre prosseguiu,

até o fim da vida, escrevendo sobre temas relacionados às artes plásticas e advogando apaixonadamente em favor dos instrumentos que, a seu ver, poderiam contribuir para o progresso de sua pátria.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

As pesquisas que subsidiaram o trabalho ora apresentado percorreram as veredas de quatro grandes áreas, a saber: história da arte, história do Brasil no Segundo Reinado, história da ciência no Brasil e filosofia da ciência. De fato, o principal objeto de estudo da tese, encontra-se vinculado a áreas de interseção entre esses quatro domínios do conhecimento – em alguns momentos por injunções particulares da história nacional e, em outros, pela própria natureza de certos aspectos inerentes aos eventos ou matérias analisados, como, por exemplo, o papel da representação gráfica para o registro de observações conduzidas no âmbito de diversas atividades científicas.

Buscou-se reunir um referencial teórico que possibilitasse o estabelecimento de diálogos entre as diversas fontes consultadas, construindo regiões de contato entre os discursos próprios a cada uma das áreas envolvidas. Essas diretrizes não excluíram, em absoluto, o recurso a fontes que estabelecessem contrapontos às posições que sustentam a defesa das hipóteses tratadas na tese, mas, antes, permitiram uma abordagem dialética das questões próprias ao tema do trabalho.

Assim, para analisar as transformações no contexto histórico brasileiro – com particular ênfase para as instituições científicas e acadêmicas – entre as décadas de 1820 e 1870, foram confrontadas fontes datadas daquele período e obras versando sobre o mesmo produzidas *a posteriori*. Dentre as primeiras, cabe aludir às obras de autores estrangeiros que visitaram o país e que, eventualmente, dedicaram uma parcela importante de seu trabalho ao estudo da cultura, da História e das características geográficas do Brasil. Para além dos preciosos registros que compõem a consagrada obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1834-1839), do artista Jean-Baptiste Debret (1768- 1848), outros franceses, como Ferdinand Denis (1798- 1890) e Hippolyte Taunay (1793- 1864), buscaram relatar da forma mais fidedigna possível aquilo que vivenciaram e observaram ao longo de

suas estadias no Brasil – (DENIS; TAUNAY, 1822), (DENIS, 1826, 1834), entre muitos outros títulos –, enquanto alguns de seus compatriotas, como o pintor François Biard (1799- 1882), preferiram explorar aspectos exóticos do país e de seu povo, construindo uma imagem estereotipada e, por vezes, depreciativa do Brasil no exterior.

Por sua importância historiográfica e pela influência que exerceram sobre os historiadores brasileiros no século XIX, foram consultados também, *en passant*, os autores estrangeiros aos quais couberam as primeiras iniciativas no sentido de escrever a história política e social do Brasil, dentre os quais merecem destaque os ingleses Robert Southey (1774- 1843), a quem se atribui a primeira obra sobre o tema¹¹, John Armitage (1807- 1856) – cuja obra era bastante apreciada pelos membros do IHGB –, e o francês Alphonse de Beauchamp (1769- 1832), muitas vezes acusado de ter plagiado a obra de Southey. Dentre os autores brasileiros do século XIX, Francisco Adolfo de Varnhagen (1816- 1878) e sua “História Geral do Brasil”, publicada entre 1854 e 1857, constituem referências incontornáveis, tendo especial interesse para a tese ora apresentada em virtude de sua relação próxima com Araújo Porto-Alegre e das ideias por eles compartilhadas a respeito da escrita da história nacional.

Quanto às obras produzidas a partir do início do século XX, que tratam da constituição do Estado nacional brasileiro, da formação sociocultural de seu povo e de aspectos conjunturais do Brasil império, merecem destaque, em meio às referências consultadas, os livros “Raízes do Brasil”, de Sergio Buarque de Hollanda (2000), “A Cultura Brasileira”, de Fernando de Azevedo (1963), a “História do Brasil”, de Boris Fausto (2014), “A História da vida privada no Brasil” (Vol. 2), de Fernando Antônio Novais e Luiz Felipe de Alencastro (1997), e “Os vultos da nação: fábrica de heróis e formação de brasileiros”, de Armelle Enders (2014). Dentre os autores que abordam a história de instituições culturais e científicas do Brasil – notadamente a da Academia Imperial das Belas Artes – e as biografias de personagens importantes do Primeiro e Segundo Reinados, cabe destacar os trabalhos de Sacramento Blake (1883), Taunay (1956), Galvão (1954; 1959), Mario Barata (1973), José Murilo de Carvalho (1978, 2007), Maria Margaret Lopes (1997) e Lilia Schwarcz (2008; 2012).

¹¹ *History of Brazil*, publicada, em três extensos volumes, entre 1810 e 1819.

Em relação à vida e à obra de Manoel de Araújo Porto-Alegre, constituíram referências iniciais, além das obras e textos produzidos pelo próprio artista, os apontamentos biográficos publicados por Wolf (1863), as biografias escritas por Magalhães (1917), Lobo (1937) e Paranhos Antunes (1943), bem como os trabalhos de Alfredo Galvão (1954; 1959) e de Leticia Squeff (2000; 2004; 2010; 2014), além da vasta documentação oficial da AIBA disponível no acervo do Museu D. João VI, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir daí, iniciou-se a prospecção de novas fontes primárias diretamente ligadas a Porto-Alegre, sua vida acadêmica e sua atuação profissional, bem como de fontes secundárias que fizessem menção ao artista. Essas fontes viriam a constituir – algumas delas por seu eventual ineditismo – objeto de particular atenção ao longo do desenvolvimento da tese ora apresentada.

No sentido de viabilizar parte dessas atividades, o autor obteve uma bolsa de pesquisa, concedida pela CAPES, no âmbito do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), para conduzir pesquisas na cidade de Paris (França) no período de 01/11/2014 a 31/10/2015, o que tornou possível buscar e obter, em acervos e arquivos de instituições francesas, fontes e documentos referentes aos contextos sociocultural e artístico com os quais Porto-Alegre teve contato durante sua primeira estadia na Europa (1831 – 1837). Em alguns casos, foram identificadas fontes diretamente relacionadas às atividades desenvolvidas pelo artista durante o período em que viveu na França e do período posterior ao seu retorno ao Brasil.

Para os aspectos relacionados à história da arte brasileira e, em particular, à história da AIBA, a pesquisa se apoiou tanto em fontes primárias, disponíveis em acervos de várias instituições – com especial destaque para o Museu D. João VI/ UFRJ – quanto em referências bibliográficas e trabalhos acadêmicos, dentre os quais o livro “Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes” (1954), de Alfredo Galvão, e a tese de doutorado de Cybele Vidal Neto Fernandes – “Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes, 1850 – 1890” (2001) –, além de inúmeros artigos. No que concerne à história da arte e do ensino artístico na Europa do século XIX – enfatizando particularmente o contexto francês – as principais obras consultadas são de autoria de Alain Bonnet (2006; 2016), sendo uma delas dirigida com France Nerlich (2013).

Quanto às discussões acerca das relações entre o produto das observações científicas da natureza e seus registros/ representações visuais no contexto do século XIX, destacam-se, no âmbito da filosofia da ciência, os trabalhos de Lorraine Daston e Peter Galison (1992; 2012) e Norwood Hanson (1971), tomados como pontos de partida para as análises conduzidas no capítulo 2. Operando com abordagens características dos *Science Studies* (estudos CTS, no Brasil) Daston e Galison analisaram, no artigo *The image of objectivity* (1992) e, posteriormente, no livro *Objectivity*¹², como a elaboração de registros pictóricos da natureza, para fins científicos, foi influenciada e, ao mesmo tempo, refletiu, a partir do século XVIII, diferentes formas de representar, com precisão, aquilo que fora observado *d’après nature*.

Os conceitos de “verdade a partir da natureza” e “objetividade mecânica”¹³, formulados por Daston e Galison nas obras citadas, serviram como principal referência para analisar as convergências e divergências existentes entre os valores defendidos para a representação da natureza no âmbito da formação artística acadêmica e aqueles reivindicados pela ciência. Nesse sentido mostrou-se também providencial o artigo “Observação e interpretação”, de Norwood Hanson (1971), no qual o autor dedicou-se a problematizar a possibilidade de dividir o processo de observação em duas etapas distintas – coleta de dados e interpretação –, tratando-as como indissociáveis e postulando que ato o de observar constitui, por si só, uma experiência conduzida à luz das referências e valores inerentes ao observador, oriundos de processos formais de aprendizagem e/ou herança cultural.

Ainda em relação aos conceitos e ao vocabulário utilizados ao longo da tese ora apresentada, considerou-se imprescindível esclarecer que o sentido ou conotação atribuídos a alguns termos, no século XIX, não necessariamente correspondem àqueles que possuem atualmente. O vocábulo “indústria”, por exemplo, era utilizado indiscriminadamente para fazer referência a setores

¹² Para a elaboração do presente trabalho, foi utilizada a tradução francesa, editada em 2012 pela editora *Les presses du réel*, com prefácio de Bruno Latour.

¹³ Não foram encontradas traduções das obras de Daston e Galison para a língua portuguesa. Desse modo, os termos *truth to nature* e *mechanical objectivity*, cunhados originalmente em inglês pelos autores, foram livremente traduzidos para a utilização nessa tese. Embora Maria Margaret Lopes tenha empregado corretamente a expressão “fidelidade à natureza” (LOPES, 2006, p. 46) para traduzir o primeiro termo, entendeu-se que o conceito por ele expressado não é plenamente contemplado na tradução de Lopes e, por isso, optou-se pela forma *verdade a partir da natureza*.

produtivos de diversas espécies – o que incluía desde a agricultura e o comércio até as atividades fabris com elevado grau de mecanização – ou para designar um ofício que se ocupasse do beneficiamento de produtos primários e/ou da transformação de matéria prima em bens duráveis ou de consumo. O mesmo se aplica ao termo “arte”, que podia ser usado para fazer referência a praticamente quaisquer tipos de procedimentos realizados a partir de métodos e/ou sistemáticas particulares, existindo, no entanto, distinção entre as “artes liberais”, relacionadas a atividades com forte caráter intelectual e criativo, e as “artes mecânicas” que, de modo geral, envolviam os ofícios de natureza mais rústica, associados ao emprego da força física.

A título de facilitar a leitura e compreensão dos fragmentos, textos e citações retirados de fontes ou referências bibliográficas anteriores à década de 1980, julgou-se conveniente transcrevê-los utilizando as normas ortográficas atualmente em vigor, tanto no caso das referências em língua portuguesa, quanto naquelas em idiomas estrangeiros. Por outro lado, no que concerne aos nomes dos indivíduos citados, optou-se, por mantê-los, independentemente da nacionalidade, com sua grafia original.

METODOLOGIA

A metodologia empregada na elaboração do presente trabalho baseou-se, fundamentalmente, na prospecção e análise de fontes primárias – documentos, correspondências, atas, obras de arte –, fontes impressas (jornais, revistas, periódicos e anais do Congresso Nacional brasileiro, por exemplo), consultas bibliográficas e visitação a instituições de referência nas áreas artística, científica, técnica e educacional situadas no Brasil e na França, além da Biblioteca Nacional de Portugal. As atividades de pesquisa em coleções e arquivos de instituições francesas foram conduzidas, na cidade de Paris, sob a orientação da Dr^a Armelle Enders, então diretora de pesquisas da escola doutoral de História Moderna e Contemporânea na *Université Paris IV – Sorbonne*, no âmbito do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/ CAPES).

O levantamento das obras relacionadas ao tratamento dos problemas propostos para essa pesquisa foi iniciado pelas instituições – tanto nacionais quanto estrangeiras – que dispunham de catálogo on-line de seus acervos, identificando-se, desde o primeiro momento, obras e documentos que se já se encontravam digitalizados e disponíveis para acesso remoto gratuito – em especial aqueles depositados em coleções no exterior. Esse material foi reunido para constituir um banco primário de referências, a partir das quais foi possível proceder à busca de novas fontes. No caso das fontes pertencentes a coleções de instituições nacionais, em particular no que concernia às referências de caráter bibliográfico, foi privilegiado o acesso direto, em detrimento do remoto, salvo na eventualidade de existirem impedimentos de ordem administrativa ou logística – restrição de acesso a documentos raros, por exemplo –, ou, ainda, no intuito de evitar uma desnecessária manipulação de documentos frágeis.

Ao longo do período de elaboração da tese ora apresentada, foram consultados os acervos das seguintes instituições:

No Brasil:

- Biblioteca Nacional
- Museu D. João VI
- Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFRJ
- Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ
- Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ
- Museu Nacional de Belas Artes
- Museu Histórico Nacional
- Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
- Museu Imperial

Na França:

- Bibliothèque nationale de France
- Bibliothèque de Sainte Genéviève

- Muséum national d'histoire naturelle
- École nationale supérieure des Beaux-Arts
- Archives nationales
- Musée du Louvre

Em Portugal :

Biblioteca Nacional de Portugal

Por questões de racionalização da pesquisa no exterior, a análise das referências identificadas foi feita em paralelo com a prospecção e seleção de novas referências, possibilitando um escalonamento das leituras de modo a evitar acúmulo de um volume excessivo de informações a serem tratadas. Optou-se por conduzir as consultas aos acervos de instituições de ensino durante os períodos letivos, o que possibilitou a participação em atividades e eventos diretamente vinculados aos objetivos da pesquisa.

Durante o período de estágio na França, foi priorizada a redação dos capítulos da tese cujo conteúdo estava estritamente ligado às referências enquadradas em uma ou mais das seguintes situações: inexistência de exemplares/ cópias disponíveis em acervos públicos ou privados localizados no Brasil, aí incluídos aqueles que possuíssem acesso condicionado; indisponibilidade para acesso remoto via internet; acesso disponibilizado exclusivamente em microfilme; inexistência/ indisponibilidade de versão digitalizada.

ESTRUTURA DO TRABALHO

A tese foi estruturada em seis capítulos, ao longo dos quais se buscou identificar e analisar aspectos relacionados à conjuntura interna da AIBA e aos fatores externos à instituição que influenciaram, direta ou indiretamente, seu processo de reforma em 1854-55.

O primeiro capítulo buscou apresentar o contexto no qual foi gestado o projeto de reforma da AIBA, apontando fatores que indicam estar a tarefa confiada a Porto-Alegre inserida em um amplo conjunto de ações governamentais que visavam, em

última instância, lançar as bases de um processo de modernização que possibilitaria introduzir o Brasil no “concerto das nações civilizadas”.

O capítulo seguinte analisou o papel desempenhado, em meados do século XIX, pelas representações pictóricas produzidas por meio do desenho e da pintura no desenvolvimento de atividades científicas, fosse para o registro de observações diretas da natureza, documentação de experimentos ou para aplicações didáticas. Procurou-se evidenciar que as modalidades de representação baseadas no desenho permaneceram, mesmo após o advento da fotografia, como importantes recursos tanto para o registro e divulgação do conhecimento científico, quanto para a elaboração de estudos *d’après nature* no âmbito da produção artística – elemento crucial para o cumprimento de alguns dos propósitos contidos no projeto de reforma da AIBA concebidos por Porto-Alegre.

Ainda no capítulo 2, discutiu-se a questão da busca – impulsionada a partir do Positivismo – pela elaboração de uma representação iconográfica isenta de interferências produzidas pelo arcabouço cultural e intelectual do artista, problematizando a possibilidade efetiva de cindir, em um experimento científico, a contemplação (ato que transcenderia os aspectos estritamente fisiológicos da percepção visual) e a interpretação dos eventos observados. Partindo de algumas considerações acerca do conceito de objetividade na ciência oitocentista – em particular, os diferentes modos de compreendê-la e as respectivas formas de contemplá-la na representação pictórica da natureza – o capítulo apresentou análises sobre as convergências e incompatibilidades entre o tipo de representação visual que as academias de belas artes buscavam produzir e as características almeçadas pela ciência moderna para os registros pictóricos de suas observações, bem como os modelos de treinamento derivados de suas respectivas demandas e especificidades.

No domínio da Técnica, a linguagem do desenho também desempenharia, ao longo do século XIX, um importante papel no aperfeiçoamento dos produtos de alguns setores industriais, particularmente aqueles que se dedicavam à fabricação de bens de consumo, tais como utensílios domésticos, artigos decorativos e de itens de luxo (relógios, porcelanas, peças de mobiliário, etc.). No capítulo 3 abordou-se o modo como o desenho constituiu o elemento de articulação entre a indústria, as belas artes e os chamados ofícios mecânicos, passando a ser ensinado em escolas

especiais para a formação de artífices e integrar, em diversos países, o currículo de escolas de instrução básica. No Brasil, a iniciativa de promover a formação de artífices e a melhoria da qualificação profissional dos artesãos – segundo os valores estéticos da tradição clássica – acabaria se tornando o principal argumento em favor da reforma que o governo imperial decidiu empreender na AIBA.

No quarto capítulo procurou-se traçar um perfil do homem encarregado de conceber as diretrizes da reforma na Academia e colocá-las em prática. Assim, foram apresentados aspectos da biografia de Manuel de Araújo Porto-Alegre que apontassem porque sua formação artística e sua multifacetada trajetória profissional e intelectual o tornaram o candidato ideal para auxiliar o governo na reestruturação da AIBA. Buscou-se, ainda, destacar a defesa empreendida por Porto-Alegre, até o fim de sua vida, em favor do estudo do desenho e de sua aplicação à indústria, bem como sua atuação no sentido de instrumentalizar os artistas formados na AIBA para eternizarem, em imagens, as glórias do Império, os heróis da nação e o imenso patrimônio natural do país.

O quinto capítulo foi dedicado à análise pormenorizada dos elementos que conduziram à decisão de incluir a Academia Imperial das Belas Artes na “Reforma Pedreira” e aos principais aspectos que foram modificados no ensino da instituição, de modo a alcançar os objetivos propostos por Porto-Alegre. Recorrendo principalmente a documentos oficiais – relatórios ministeriais, atas das sessões da Câmara dos Deputados e do Senado Imperial, além de inúmeros documentos administrativos da AIBA (pertencentes ao arquivo permanente da Escola de Belas Artes da UFRJ e depositados no acervo do Museu D. João VI) –, as análises conduzidas no capítulo 5 se reportaram, também, a textos e registros pessoais de Porto-Alegre, que relatam em detalhes os bastidores da gestão do artista à frente da AIBA.

O sexto e último capítulo da tese buscou identificar quais foram os desdobramentos da reforma implementada por Porto Alegre e em que medida ela atingiu – ou não – seus ambiciosos objetivos. Nesse sentido, foram analisadas as repercussões imediatas da exoneração do artista gaúcho e os primeiros anos da longa gestão do sucessor de Porto-Alegre, o médico Tomás Gomes dos Santos, à frente da Academia, bem como suas ações no sentido de promover uma nova reforma nos estatutos em 1859. Finalmente, o capítulo apontou, ainda, a

continuidade do trabalho de Porto-Alegre em defesa do estudo do desenho e dos incrementos que as belas artes poderiam oferecer à indústria nacional, além de analisar como o projeto do artista gaúcho para a Pintura de História acabaria por se materializar nas obras de Victor Meirelles e de Pedro Américo Figueiredo e Melo – ao contrário de suas ideias sobre a Pintura de Paisagem, que não viriam a prevalecer na AIBA senão nas décadas finais do século XIX.

1. A BUSCA DE CAMINHOS RUMO AO PROGRESSO E À CIVILIZAÇÃO

“Tudo vai em progresso, tudo se agita, tudo se aduna para preparar o terreno às artes: há no espírito público uma efervescência, uma desinquietação para romper de uma vez com as talas do passado e acabar com essas tradições de uma imobilidade destruidora de todo o progresso e com essa rotina que é a âncora dos povos madraços e egoístas. [...] as trevas desapareceram e o tempo e o espaço se encurtaram [...]. Em um ano tão fecundo como o de 1854, não devemos ficar estacionários.”

(Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1854)

1.1 BRASIL, UMA POTÊNCIA EM POTÊNCIA

A década de 1850 constituiu um período particularmente importante na história do Brasil imperial. Dos eventos transcorridos naqueles dez anos, não foram poucos os que viriam a influenciar de forma decisiva os rumos tomados pelo país até o início do século XX. Superado o período de insurreições regionais e afastadas as ameaças de fragmentação territorial e separatismo, o país encontrava-se pronto para colocar em marcha seu projeto nacional.

Nesse contexto, a cidade do Rio de Janeiro desempenhava um papel crucial, não apenas por ser a capital do império, mas por constituir um microcosmo no qual se manifestavam elementos provenientes da imensa diversidade social, cultural e estrutural que caracterizava – e ainda caracteriza – o Brasil. Ao mesmo tempo em que oferecia uma amostragem dos usos e costumes do país, a cidade também representava a principal via de comunicação com a comunidade internacional, recebendo um grande fluxo de estrangeiros oriundos de todas as partes do mundo; alguns vindo por vontade própria – europeus, principalmente –, movidos pelos mais diversos interesses, e outros, arrancados à força de sua terra natal, para servirem compulsoriamente como mão de obra nas lavouras cuja produção permaneceria sendo o esteio da economia brasileira até as primeiras décadas do século XX.

Tendo sofrido grandes transformações em virtude de sua elevação temporária à condição de sede do império português, por ocasião da transferência de sua Corte para o Brasil, em 1808, o Rio de Janeiro dos anos 1850 já era uma cidade com ares cosmopolitas, onde a matriz cultural portuguesa se amalgamava às intensas influências recebidas da Europa – particularmente da França e da Inglaterra – e aos

elementos da cultura africana trazidos pelos escravos. Contando então com cerca de 170 mil habitantes (FIOCRUZ, s/d), concentrados, na sua maior parte, em um perímetro relativamente pequeno na região central do atual município do Rio de Janeiro¹⁴, a cidade abrigava a maioria das principais instituições culturais e acadêmicas do país – grande parte delas criada ainda no período joanino – responsáveis pelo desenvolvimento de atividades de caráter intelectual, científico, artístico e educacional.

O Rio de Janeiro também sediava várias *sociétés savantes* – algumas organizadas desde fins do século XVIII (cf. CARDOSO, 1991, e OLIVEIRA, 2005; 2008) –, dedicadas a um amplo espectro de interesses, tais como indústria, literatura, filosofia, história, inovações técnicas, história natural, etc.; dentre elas, duas viriam a exercer grande protagonismo na cena intelectual do Segundo Reinado: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, sob inspiração do *Institut Historique de Paris*, do qual vários fundadores do IHGB eram membros, e a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN) fundada em 1831. Mestiça – como a classificou Debret – sob todos os aspectos, a urbe carioca era, portanto, em meados do século XIX, síntese de todas as contradições encerradas no projeto de construção do Estado nacional brasileiro e, simultaneamente, modelo para uma nação em potência – ou, dito de outro modo, o laboratório onde se realizavam os ensaios para constituir a nação civilizada que o Brasil almejava tornar-se.

Efetivamente, no regime monárquico forjou-se no Rio de Janeiro – capital política, econômica e cultural do país – um padrão de comportamento que molda o país pelo século XIX afora e o século XX adentro.

Entre a diversidade regional esboçada nas diferentes partes da Colônia desde o Seiscentos e a influência estrangeira continuamente manifestada após a abertura dos portos em 1808, o Rio de Janeiro funciona como uma grande eclusa, recanalizando os fluxos externos e acomodando os regionalismos num quadro mais amplo, pela primeira vez verdadeiramente nacional. (ALENCASTRO, 2004, p. 23- 24)

De acordo com Boris Fausto (2013, p. 169- 171), dentre os fatores que contribuiriam para tornar peculiar a conjuntura brasileira da década de 1850,

¹⁴ De acordo com a planta do Rio de Janeiro, elaborada por José Maria Manso, em 1850, o principal núcleo urbano da cidade encontrava-se limitado, ao sul, pela praia de Santa Luzia e pelos morros de Santo Antônio e do Castelo; a leste, pelas praias do Peixe e dos Mineiros; ao norte, pelos morros de São Bento e da Conceição e as praias do Valongo e Valonguinho; e, finalmente, a leste, pelo Campo da Aclamação (Campo de Santana). Ver: MANSO, 1850.

merecem destaque, por sua extrema relevância, as promulgações, em fins do ano de 1850, da Lei Euzébio de Queirós (Lei nº 581, de 4 de setembro de 1850), que extinguiu o tráfico internacional de escravos para o Brasil – iniciativa que viria a sinalizar, inequivocamente, a progressiva escassez de mão de obra servil, e, por consequência, a necessidade de discutir alternativas para substituí-la – e da Lei de Terras (Lei nº 601 de 18 de setembro de 1850), aprovada duas semanas depois da primeira, que estabelecia os parâmetros para a aquisição de terras devolutas e regulamentava os procedimentos de legalização da posse fundiária, possibilitando, ao mesmo tempo, dificultar a compra de terras por parte de estrangeiros que viessem, futuramente, a imigrar para o país. “Em resumo”, conclui Fausto, “os grandes fazendeiros queriam atrair imigrantes para começar a substituir a mão de obra escrava, tratando de evitar logo que eles se convertessem em proprietários” (*Op. cit.*, p. 169). Para além dos evidentes desdobramentos originados da adoção dessas medidas legais, elas viriam a favorecer, direta ou indiretamente, um primeiro ensaio de modernização da economia nacional, marcado pelo investimento em setores que seriam estratégicos para integrar e desenvolver o país.

Num espaço de poucos anos, a capital do Império do Brasil e as regiões em seu entorno seriam palco da instalação da iluminação a gás (inicialmente apenas na Corte), da construção de estradas de ferro e da implantação da telegrafia elétrica, ao mesmo tempo em que se discutia, na Câmara dos Deputados e no Senado, a criação de companhias de navegação fluvial no norte e nordeste do país. Os ares de “progresso” e “civilização” se faziam sentir também em aspectos mais prosaicos da vida cotidiana, fosse pelos projetos de urbanização de áreas da cidade que, até pouco tempo antes, eram baldias, pela ampliação dos espaços públicos ou pela oferta de programas culturais. Os jornais cariocas veiculavam diariamente anúncios dos mais variados produtos e serviços, enquanto o comércio da rua do Ouvidor – a equivalente carioca da *rue Vivienne*, em Paris, segundo Jacquemont¹⁵ e Debret¹⁶ – provia as famílias bem aquinhoadas da Corte com toda a sorte de itens de consumo luxuosos, provenientes principalmente da França e da Inglaterra.

¹⁵ Venceslas Victor Jacquemont (1801-1832), naturalista, geólogo e explorador francês, que esteve no Rio de Janeiro entre outubro e novembro de 1828.

¹⁶ A respeito dessa comparação e das características que tornaram a Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro, tão célebre no século XIX, ver: LUSTOSA, 2004, p. 192- 209.

Cessado o tráfico, ocorre um retorno de divisas obtidas nas vendas de produtos de exportação e até então reservadas para financiar a compra de africanos. O efeito na balança comercial e na balança de pagamentos do Império é imediato. Comparando-se o quinquênio de 1845-50 ao de 1850-5 (o ano fiscal corria de julho a junho), constata-se que o valor das importações do Rio de Janeiro cresce uma vez e meia. Vários fatores demonstram que houve um forte acréscimo na entrada de importados – bens de consumo semiduráveis, duráveis, supérfluos, joias, etc. – destinados aos consumidores endinheirados da corte e das zonas rurais vizinhas.

Cavalos ingleses e de raça árabe, próprios para passeios, foram importados da Inglaterra. [...] No item relativo a joias e objetos de ouro e prata, o crescimento é quase de três vezes. Os artigos classificados como “não especificados” – nos quais devem estar incluídos pianos e toda sorte de novas mercadorias de consumo – tomam proporções consideráveis na pauta de importações. De um quinquênio ao outro, o crescimento em valor desse item de importados cresceu sete vezes. No que se refere à balança de pagamentos, o repatriamento de capitais sob a forma de moeda registrou um crescimento de mais de três vezes nos mesmos quinquênios. (ALENCASTRO, 2004, p. 37- 38)

A aplicação dos capitais anteriormente empregados no tráfico internacional de escravos possibilitou a ampliação da oferta de crédito, dinamizando as atividades comerciais, e o início de um tímido processo de industrialização que teve, sem dúvida, como maior expoente, o empresário Irineu Evangelista de Souza (1813-1889), futuro barão – e, posteriormente, visconde – de Mauá. A atuação de Mauá perpassou os mais variados setores da economia, desde a iluminação pública até a siderurgia, abarcando, entre outras atividades, a construção naval e o crédito bancário (CALDEIRA, 2012). Os empreendimentos de Mauá e o renovado apetite pelo consumo das camadas mais abastadas da população urbana não implicaram, no entanto, em investimentos maciços, de natureza pública ou privada, no sentido de promover o desenvolvimento de atividades técnicas ou científicas nos poucos espaços institucionais, então existentes no país, que a eles podiam se dedicar, restringindo as transferências de recursos – na maior parte das vezes – a doações ou concessões de caráter filantrópico.

O imediatismo característico de políticos e homens de negócios brasileiros, aliado a uma cultura que não valorizava conhecimentos cujas aplicações práticas fossem desconhecidas – ou, ainda, incapazes de gerar retornos financeiros a curtíssimo prazo –, desencorajava investimentos desse tipo, por considerá-los excessivamente vultosos face ao retorno que eventualmente viriam a proporcionar; isto é, parafraseando às avessas o famoso aforismo, no Brasil do século XIX acreditava-se que era mais vantajoso “comprar o peixe” do que “aprender a pescar”.

Desse modo, quando havia interesse no desenvolvimento de projetos de grande envergadura ou grau de complexidade, a opção por trazer ao país técnicos ou especialistas estrangeiros quase sempre se mostrou mais atraente aos empreendedores do que a aplicação de recursos para a formação de quadros nacionais qualificados.

De fato, havia ainda a questão sobre a quem se “ensinaria a pescar”. No que dizia respeito ao mundo do trabalho, era praticamente consensual, entre ricos e pobres, a rejeição às atividades de caráter manual e/ou que envolvessem esforços físicos – usualmente desempenhadas por escravos –, o que limitava muito as opções para solucionar o problema de escassez de mão de obra servil, quando este viesse a se apresentar. O interesse dos filhos da elite econômica se restringia aos cursos superiores de Direito e Medicina, não tanto pelo exercício das profissões às quais os respectivos estudos os habilitavam, mas pela titulação de bacharel por eles conferida e o *status* social dela decorrente. Os cursos da Escola Militar atraíam um público um pouco mais heterogêneo e a educação profissional oferecida em instituições como a Academia das Belas Artes e o Arsenal de Marinha formava, sobretudo, jovens oriundos das famílias mais humildes.

Embora a proclamação da independência, ocorrida 28 anos antes, tivesse desatado os nós políticos que uniam o Brasil a Portugal, a sociedade brasileira conservou, em grande medida, os aspectos culturais e sociais que haviam sido construídos ao longo dos três séculos da ocupação portuguesa. Os valores, a visão de mundo e, particularmente, a estrutura socioeconômica no país permaneciam virtualmente inalteradas – a despeito das tensões estabelecidas entre brasileiros e portugueses ao longo do Primeiro Reinado, e dos conturbados anos que se lhe seguiram, sob o período da Regência – desde que D. Pedro I instaurara o Império do Brasil.

As principais atividades econômicas do Brasil se conservavam baseadas no binômio agricultura/trabalho escravo, não havendo iniciativas governamentais significativas no sentido de fomentar diretamente a criação de indústrias ou introduzir máquinas no trabalho de beneficiamento dos produtos agrícolas, mesmo no período que se seguiu imediatamente à promulgação da Lei Euzébio de Queirós.

Caberia principalmente a uma agremiação de natureza privada¹⁷, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), fundada em 1831, desempenhar o papel de estimular e promover a modernização dos sistemas produtivos.

Nesse largo período que se estende por três séculos e meio, da colônia aos fins do Império, toda a atividade econômica, com exceção da criação pastoril, se desenvolveu segundo um regime essencialmente patriarcal de exploração da terra, nas duas grandes culturas (açúcar e café) entre as quais se situam as indústrias extrativas do ouro e do diamante, apoiadas, como aquelas, no braço escravo. (AZEVEDO, 1996, p. 97)

Elaborada como uma resposta do governo brasileiro às pressões britânicas para o efetivo encerramento do tráfico negreiro internacional, a Lei Euzébio de Queirós proibiu o transporte de escravos africanos para o Brasil e sua comercialização em território nacional – mas não o comércio inter-regional de cativos que já se encontravam em atividade no país. Diante da ameaça do governo inglês de abordar navios suspeitos de tráfico e apreender sua “carga”, as autoridades brasileiras tinham decidido, finalmente, levar a termo as promessas de repressão à atividade de importação de escravos africanos. Isso não significou, no entanto, uma sinalização no sentido de abolir, em curto prazo, a escravatura, mas contribuiu para despertar uma parcela da sociedade para a necessidade de encontrar modos de produção alternativos, apontando para o início de um processo de industrialização baseada no trabalho assalariado¹⁸ e o estímulo à imigração europeia para o Brasil.

Para o trabalho nas lavouras, a solução imigratória já vinha sendo tentada desde os primeiros anos da independência, com a instalação de colonos europeus em diversas regiões do país – particularmente nas províncias do sul e nas zonas

¹⁷Embora recebesse subsídios do Estado, a SAIN constituía uma sociedade particular. (cf. BARRETO, p. 42- 43)

¹⁸ Um exemplo interessante, no âmbito dos discursos contra o trabalho servil, é o artigo “Considerações Econômicas sobre a Escravatura”, de Francisco de Salles Torres Homem (1812- 1876), que fora publicado, em 1836, na revista “Nitheroy”. Amigo do artista Manuel de Araújo Porto-Alegre e do poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães, Torres Homem participara com eles da criação da revista, editada em Paris, e, em seu artigo, analisava as desvantagens da utilização do trabalho escravo e os inúmeros benefícios de sua substituição pela mão de obra livre, além de postular as vantagens do emprego de maquinaria para o incremento das atividades produtivas; o autor evocava, ainda, em favor de seus argumentos, a comparação entre a situação econômica dos estados do sul e do norte dos Estados Unidos.

Mulato, gordo e de baixa estatura, Torres Homem era um indivíduo extremamente culto, partidário do ideal de progresso e defensor, tanto do ponto de vista moral quanto do econômico, da extinção do regime escravagista. De volta ao Brasil, ele viria a exercer, a partir da década de 1840, vários mandatos como deputado e senador do Império, tendo integrado, junto com Gonçalves de Magalhães, a Comissão de Instrução Pública da Câmara dos Deputados durante a legislatura de 1845 a 1847. Refratário à monarquia, Torres Homem sabia se impor no meio político e cultural da corte pela extrema habilidade retórica e pela firmeza com que defendia suas convicções, gozando, ainda, da reputação de andar sempre impecavelmente vestido e “falar francês como um parisiense” (Ver: MAGALHÃES JUNIOR, 1956, p. 3- 43)

cafeicultoras do sudeste – atraídos pela promessa de terras e pela proposta de trabalho em regime de parceria nas grandes propriedades agrícolas. No que dizia respeito aos ofícios mecânicos, uma grande parcela de trabalhadores livres que a eles se dedicavam já era composta por estrangeiros, embora fosse bastante expressivo, também, o contingente de escravos empregados em tarefas domésticas e trabalhos que demandassem aplicação de força física.

Nos países europeus “civilizados”, onde não existia o “elemento servil”, aquelas funções eram desempenhadas por uma massa de assalariados – que incluía crianças – com pouca instrução, baixa qualificação profissional e condições de trabalho e de vida que talvez se equiparassem, em alguns aspectos, à dos escravos no Brasil; e seria, precisamente, essa mesma extração social que, no país, surgiria como uma das alternativas preferenciais para prover de mão de obra as manufaturas urbanas, de modo a ampliar a participação econômica das indústrias a elas associadas e fortalecê-las como setor produtivo. A fórmula para fazê-lo não era original, e já vinha sendo utilizada com sucesso na Europa, desde finais do século XVIII, ao se adestrar trabalhadores expulsos do campo para trabalharem como operários nas fábricas; adaptada à conjuntura brasileira, esse modelo entregaria à atividade industrial um exército de desvalidos de todas as categorias – miseráveis, órfãos, escravos libertos, etc. – que, em troca de um meio de subsistência, não oporiam grande resistência ao vilipêndio que o trabalho manual representava para a sociedade brasileira.

Embora fossem utilizados menores como aprendizes no estaleiros [da Marinha], desde os tempos da colônia, foi só em 1857 que o funcionamento das Companhias de Aprendizes Menores dos Arsenais de Marinha foi regulamentado. No caso da companhia do Rio de Janeiro, além do comandante, do escrivão, do capelão e de quatro guardas, seu efetivo compreendia um professor de primeiras letras e quatro mestres de ofícios (carpinteiro, carapina, calafate e ferreiro). O número de menores aprendizes era de duzentos. Estes eram admitidos à aprendizagem com idade entre 7 e 12 anos, com as condições de serem brasileiros natos e de constituição robusta. Mas não bastavam essas condições; era necessário que o efetivo fosse preenchido com órfãos, ou desvalidos remetidos pelas autoridades competentes e “com os filhos das pessoas, que por sua pobreza, não tiverem meios de os alimentar e educar”.

Aos 16 anos, terminada a aprendizagem do ofício, os menores eram obrigados a servir durante dez anos, recebendo, então, “jornais e gratificações”. (CUNHA, 2000, p. 112)

A questão é que a transposição pura e simples desse tipo de solução, assim como tantas outras, para a realidade brasileira, constituiria, conforme a definição de

Roberto Schwarz (2014), uma “ideia fora do lugar”. Se dentro da lógica do liberalismo econômico, vigente nos países capitalistas europeus, havia finalidades claras para promover a instrução pública e a educação profissional das camadas mais pobres da sociedade – tais como a formação moral dos cidadãos, que contribuiria para a prevenção de insurreições populares, e a geração de um grande contingente de mão de obra barata, mas minimamente qualificada –, no Brasil escravocrata tais iniciativas acabavam por adquirir um caráter distorcido, prestando-se mais a conferir um verniz de modernidade à imagem do país – cuja economia, a rigor, permaneceria baseada em um sistema no qual os meios de produção e a mão de obra se confundiam na condição de propriedades –, do que a preparar, efetivamente, um processo de migração de postos de trabalho do regime compulsório para o assalariado.

Sumariamente está montada uma comédia ideológica, diferente da europeia. É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam a aparências, encobrendo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós as mesmas ideias seriam falsas num sentido inverso, por assim dizer original. [...]

[...]

[...] havíamos feito a Independência havia pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte da nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles. No plano das convicções, a incompatibilidade é clara [...]. Mas também no plano prático ela se fazia sentir. Sendo uma propriedade, um escravo podia ser vendido, mas não despedido. O trabalhador livre, nesse ponto, dá mais liberdade a seu patrão, além de imobilizar menos capital. Este aspecto – um entre muitos outros – indica o limite que a escravatura opunha à racionalização produtiva. [...] Fundada na violência e na disciplina militar, a produção escravista dependia da autoridade, mais que da eficácia. O estudo racional do processo produtivo, assim como sua modernização continuada, com todo o prestígio que lhes advinha da revolução que ocasionavam na Europa, eram sem propósito no Brasil. (SCHWARZ, 2014, p. 48- 49)

É importante, portanto, destacar que a iniciativa de promover o crescimento da atividade industrial e os mecanismos empregados para tal fim, embora estivessem, de algum modo, relacionados à perspectiva do fim, a médio/ longo prazos, da escravidão no país, não possuíam com ela uma relação direta de causa e efeito – no sentido de substituir a mão de obra servil pela assalariada nas manufaturas –, estando identificados, sobretudo, com a ideia de progresso civilizatório associada à produção de itens de consumo bem fabricados e, preferencialmente, dotados de qualidades estéticas apreciáveis. Eventualmente,

esses produtos da indústria nacional poderiam vir a oferecer concorrência aos similares estrangeiros, tanto no mercado interno como no externo, passando a constituir uma fonte complementar de divisas para o Brasil.

Segundo a análise de Azevedo (1996), o ambiente político do Brasil, em meados do século XIX, não se apresentava favorável – apesar dos discursos de colorido progressista pronunciados na Assembleia Legislativa – às profundas transformações nas relações de trabalho que viriam a ser produzidas pela adoção generalizada de mão de obra assalariada e de uma eventual aceleração no processo de ampliação da capacidade industrial do país.

Apesar do esforço empreendedor dos pioneiros da técnica industrial, essa política realista, orientada para os grandes problemas práticos da economia nacional, não podia, de fato, encontrar ambiente de receptividade nem na aristocracia da terra, com seu velho modo de produção agrícola, dependente do trabalho servil, nem na burguesia urbana, com seu comércio e sua indústria rudimentares pulverizadas em pequenas empresas. Nem entre conservadores nem entre liberais. Uma vez que a experiência tivesse provado as vantagens do trabalho livre e das grandes empresas industriais e agrícolas, o sistema tinha de generalizar-se como uma grave ameaça aos conservadores, em geral proprietários de terras e de escravos, com seu poder medíocre de produção. Os liberais, esses, dominados por uma concepção romântica de política, não viam na abolição, de que encaravam antes os aspectos morais e humanos, senão uma etapa na marcha das ideias liberais até a vitória do princípio democrático. Era impossível estabelecer uma concordância entre as transformações técnicas e econômicas de um lado e as mudanças sociais e políticas do outro, perante o tremendo desvio angular que a mentalidade jurídica criara entre o econômico e o social. (AZEVEDO, 1996, p. 174- 175)

De todo modo, extinto o tráfico negreiro, a substituição do trabalho escravo pelo assalariado constituiria um processo irreversível, para o qual o Brasil precisava se preparar. Assim, as ideias de ampliar a instrução pública e educar a massa populacional para o trabalho começariam a ganhar força no país a partir do início da segunda metade do século XIX, tendo na chamada “Reforma Pedreira” um de seus principais marcos. De fato, a série de reformas educacionais conduzidas durante o Gabinete de Conciliação (1853- 1856), sob o comando do ministro dos Negócios do Império, Luiz Pedreira do Couto Ferraz (1818- 1886), não se restringiu à esfera da instrução básica, mas incluiu, também, as faculdades de Direito e Medicina, a Escola Militar e a Academia Imperial de Belas Artes.

1.2 ENSAIOS PARA A ORDENAÇÃO DO SISTEMA EDUCACIONAL

A constituição de 1824, outorgada por D. Pedro I, estabeleceu as competências de cada esfera administrativa na oferta e manutenção dos diversos níveis de ensino, mas, durante o Primeiro Reinado e, posteriormente, no período regencial, o governo central jamais chegou a propor diretrizes pedagógicas que orientassem ou regulamentassem, efetivamente, o funcionamento das instituições encarregadas da instrução pública.

O Ato Adicional de 1834 (Lei nº 16, de 12 de agosto de 1834) viria a promover alterações na Constituição de 1824, conferindo às províncias a responsabilidade de organizar localmente a estrutura de seus respectivos sistemas de instrução básica, cabendo ainda, aos governos provinciais, as tarefas de financiá-los e gerenciar seu funcionamento.

Art. 10º. Compete às mesmas Assembleias [Legislativas Provinciais] legislar:

[...]

§ 2º. Sobre instrução pública e estabelecimentos próprios a promovê-la, não compreendendo as faculdades de Medicina, os Cursos Jurídicos, Academias atualmente existentes e outros quaisquer estabelecimentos de instrução que para o futuro forem criados por lei geral. (BRASIL, 1834, p. 17)

Dispondo de poucos recursos, os governos das províncias acabaram negligenciando os investimentos na implantação e manutenção de estabelecimentos de ensino. Além disso, as turbulências políticas que o Brasil atravessou nos anos que se seguiram à abdicação de D. Pedro I mobilizaram boa parte dos esforços e recursos dos governos regenciais, deixando em segundo plano quaisquer iniciativas que não dissessem respeito estritamente à manutenção da ordem jurídica do país, da integridade do território nacional e da unidade deste sob a coroa imperial.

Em fins da década de 1840, com o poder já consolidado nas mãos de D. Pedro II e o Império estabilizado politicamente¹⁹, foram retomadas as discussões sobre a ordenação do sistema educacional no país, sendo atribuída à Comissão de Instrução Pública da Câmara dos Deputados a tarefa de elaborar um plano de reformas com vistas à estruturação dos níveis básicos de ensino e ao

¹⁹ A “Revolução Praieira”, ocorrida em Pernambuco, entre 1848 e 1849, seria última grande revolta a ter lugar no período monárquico. (Ver: FAUSTO, 2013, p.152- 154 e ALENCASTRO, 2004, p. 22- 23)

estabelecimento das respectivas atribuições do poder central e dos governos das províncias. A partir de junho de 1846, a comissão – então composta pelos parlamentares Domingos José Gonçalves de Magalhães, Francisco de Salles Torres-Homem e João Pedro Dias de Carvalho – passaria a apresentar uma série de projetos versando sobre a reforma da instrução pública e todos os aspectos a ela relacionados. A abrangência e os contornos das ações previstas nos projetos de reforma acabariam variando muito em função das discussões ocorridas no parlamento e de restrições de ordem material e legal.

Na sessão do dia 27 de junho de 1846, na Câmara dos Deputados, três projetos foram apresentados pela Comissão de Instrução Pública, datados, conforme a sequência em que foram lidos, de 26, 21 e 27 de junho²⁰. O primeiro procurava regulamentar a abertura de novas aulas, definir condições para criação e manutenção de estabelecimentos de ensino e os requisitos para o exercício do magistério; nesse sentido, propunha a constituição de comissões destinadas a avaliar a competência e a probidade dos candidatos a professor. No município neutro – a Corte – caberia ao ministro do Império nomear os integrantes da comissão e, nas demais localidades, essa atribuição ficaria a cargo dos presidentes de província. Nos mesmos moldes, o projeto também previa a criação de comissões encarregadas de fiscalizar o ensino particular ministrado tanto em colégios quanto em aulas isoladas e enviar, periodicamente, relatórios circunstanciados às autoridades competentes – o ministro, na Corte, e os presidentes, nas províncias.

Se os termos desse primeiro projeto preservavam a autonomia que o Ato Adicional de 1834 havia conferido às províncias para a gestão de suas respectivas estruturas educacionais e redes de ensino, o segundo projeto, datado do dia 21, revelava um caráter mais centralizador – embora coerente com o papel que o governo central deveria desempenhar no estabelecimento de diretrizes para o ensino em nível nacional. O documento propunha a criação de um conselho geral de instrução pública, composto por vinte membros, dentre os quais os diretores da Escola de Medicina, do Liceu Nacional (cuja criação estava sendo proposta pela Comissão de Instrução Pública), da Academia de Belas Artes e do Museu Nacional, além do reitor do Colégio de Pedro II, e de dois professores de cada uma dessas

²⁰ Ver: BRASIL. Anais da Câmara dos Deputados. Sessão de 27 de junho de 1846, p. 474- 491.

instituições, com a finalidade de “auxiliar o governo na organização, inspeção e direção da instrução pública em todo o Império” (BRASIL. CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1876a, p. 476). De certo modo, portanto, a autoridade do conselho geral se sobreporia à dos conselhos provinciais, na medida em que o primeiro deveria “propor a nomeação de comissários que visitem e inspecionem as aulas públicas ou particulares; e fornecer as instruções que os devem guiar nos objetos de seus exames” (idem).

O terceiro projeto, por sua vez, tratava da criação do Liceu Nacional, destinado a reunir as aulas avulsas ministradas na Corte. É interessante notar, na proposta apresentada, que a composição dos programas de ensino e os vencimentos diferenciados percebidos pelos professores segundo a disciplina que lecionavam (variavam em função da carga horária), denotavam a escala a relevância então atribuída a cada área do conhecimento. Ao longo dos seis anos de duração do curso do Liceu, o número de lições semanais ministradas aos alunos corresponderia aos seguintes totais (Quadro 1):

Quadro 1 : Disciplinas que deveriam integrar o currículo do Liceu Nacional e suas respectivas cargas horárias.

| Lições semanais por Disciplina/ Ano | Latim | Grego | Francês | Inglês | Alemão | Filosofia | Retórica | História | Geografia | Desenho | Geometria | Aritmética | Álgebra | Trigonometria | Física | Astronomia | Ciências Naturais | Química e Mineralogia |
|-------------------------------------|-------|-------|---------|--------|--------|-----------|----------|----------|-----------|---------|-----------|------------|---------|---------------|--------|------------|-------------------|-----------------------|
| 1º Ano | 10 | 0 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 3 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 2º Ano | 5 | 0 | 5 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 2 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 3º Ano | 5 | 5 | 2 | 5 | 3 | 0 | 0 | 0 | 2 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 4º Ano | 5 | 5 | 0 | 2 | 3 | 0 | 0 | 3 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 3 | 0 |
| 5º Ano | 4 | 4 | 0 | 0 | 2 | 5 | 5 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 |
| 6º Ano | 1 | 1 | 0 | 0 | 2 | 5 | 5 | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 5 |
| Total | 30 | 15 | 12 | 12 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 8 | 1 | 4 | 3 | 3 | 2 | 2 | 3 | 5 |

Fonte : Quadro elaborado pelo autor, a partir de dados disponíveis em BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876a, p. 476- 477.

Chama a atenção, no projeto, a desproporção entre a carga horária reservada aos estudos literários e aquela reservada aos estudos científicos – apenas o número de lições de Latim correspondia ao de toda a parte do currículo dedicada às Ciências da Matemática (aí incluído o Desenho) e da Natureza –, o que repercutia

também na questão salarial²¹. Somente para as lições de Latim haveria dois professores; as demais disciplinas ficariam a cargo de um único lente, que, em alguns casos – notadamente em relação aos conteúdos da área científica – ficava responsável pelo ensino de mais de uma disciplina²². Ironicamente, contudo, a despeito do pouco espaço ocupado na grade de disciplinas pela parte científica, os professores dessa área estavam entre aqueles melhor remunerados, possivelmente em função da escassez de profissionais disponíveis e de seu grau de especialização.

Embora idealizado por indivíduos com um discurso nacionalista e progressista, o projeto para o Liceu Nacional – assumidamente inspirado no modelo do Colégio de Pedro II – revelava de forma cristalina a excessivo valor atribuído à formação literária em comparação ao ensino de disciplinas científicas, o que dificultava sobremaneira a construção de uma cultura que valorizasse os conhecimentos necessários ao desenvolvimento técnico e científico – e, conseqüentemente, econômico – do país.

[...] É frequente, entre os brasileiros que se presumem intelectuais, a facilidade com que se alimentam, ao mesmo tempo, de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam, simultaneamente, as convicções mais díspares. Basta que tais doutrinas e convicções possam se impor à imaginação por uma roupagem vistosa: palavras bonitas ou argumentos sedutores. (HOLANDA, 1995, p. 155)

A dificuldade em dar conseqüências práticas a projetos grandiloquentes²³ e ardorosamente defendidos como instrumentos capazes de colocar o Brasil na trilha dos países “civilizados” foi – e, em grande medida, continua sendo – uma marca da

²¹ De acordo com os termos dispostos no Art. 8º do projeto datado de 27 de junho (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876a, p. 476- 477), os vencimentos dos professores seriam compostos de duas partes, uma fixa, paga pelo Estado, e uma eventual, vinculada ao número de matrículas, cujo montante seria repartido proporcionalmente entre os professores segundo os montantes fixos. Os valores anuais da parcela fixa seriam de 400\$ (quatrocentos mil-réis) para o professor de Desenho, 600\$ (seiscentos mil-réis) para os professores de línguas vivas (Francês, Inglês e Alemão), 1:000\$ (um conto de réis) para os de Latim e de Grego e 1:200\$ (um conto e duzentos mil réis) para os professores das demais disciplinas.

²² As Matemáticas Elementares – Aritmética, Álgebra, Geometria e Trigonometria – seriam reunidas em uma única cadeira, sendo ministradas por um único professor. De modo análogo, caberia a um mesmo docente lecionar os conteúdos de Física, Química, Mineralogia e Ciências Naturais, assim como ao professor de Astronomia caberia ministrar também as aulas de Geografia.

²³ No relatório sobre as ações empreendidas no ano de 1853, o ministro Pedreira informava que o governo “julgou prudente” suspender temporariamente a criação do Liceu Nacional, sob o argumento de existirem “de um lado, a falta de pessoal com as precisas habilitações para o magistério, e de um edifício apropriado para o ensino das matérias que devem formá-lo: de outro, o receio de aumentar de um jato as despesas do Estado [...]” (BRASIL. Ministério do Império. Ministro (Luiz Pedreira do Couto Ferraz), 1854, p. 65).

intelectualidade nacional. Em um discurso proferido na sessão de 8 de agosto de 1854 do Senado Imperial, o senador Vergueiro²⁴ criticou a falta de visão prática de políticos e do governo no que concernia à educação, fazendo alusões negativas tanto às providências dadas à instrução básica quanto à ausência de investimento na formação de artífices.

Pois, senhores, quando se não possam fazer [estradas] de ferro, façam-se de carro, é já um melhoramento muito avantajado! Porém não, repito, isso não se quer. Ainda se consultassem os verdadeiros interesses do país não seria isso tão mau; mas conceber estradas e sujeitar a um projeto de hoje três ou quatro gerações... Parece-me que quando o governo pensar seriamente nisso há de ter algum remorso pelas consequências. Mas enfim vamos só ao sublime; isto é já defeito velho. Qual é a indústria que se promoveu no Brasil criando-se uma academia para ela? Criou-se só a Academia das Belas Artes. Não havia ferreiros, nem carpinteiros; mas fez-se uma academia de Belas Artes.

Houve um tempo em que se pretendeu olhar de algum modo para isso, foi em 1831; aproveitou-se por fim um seminário [o de São Joaquim, que seria transformado em Colégio de Pedro II em 1837] que tinha sido instituído pelos fiéis com esmolos, tomou-se conta dele, a casa estava arruinada, beneficiou-se etc., para recolher ali pobres que se educassem em escolas de geometria aplicada às artes e aprendessem ofícios. Porém passado algum tempo tinha-se trabalhado só na reforma do patrimônio e da casa; disse-se: "nada, isto não está bom, pode servir para a educação clássica da mocidade"; o que estava destinado para os pobres foi para os ricos; converteu-se em estabelecimento para a alta educação. É uma instituição muito útil, mas trago isso para mostrar que à vista da escola por onde se caminha não se quer subir gradualmente, e sim por saltos. (BRASIL. Senado, 1854, p. 271)

Chegando já à década de 1850, os ambiciosos projetos de reformas educacionais em nível nacional, cujas discussões haviam sido iniciadas anos antes, acabariam tendo seu alcance restrito aos estabelecimentos de ensino situados na Corte, conforme disposto no decreto nº 630, de 17 de setembro de 1851 (BRASIL, 1851, p. 56). Por sua vez, a aprovação do regulamento da reforma dos ensinos primário e secundário do município da Corte só se daria três anos depois, por meio do decreto nº 1331A, de 17 de fevereiro de 1854.

²⁴ O caso do senador Nicolau Pereira de Campos Vergueiro (1778- 1859) é exemplar no que diz respeito à distância entre discurso político e a prática. Subjacente ao tom aparentemente progressista de suas palavras, se encontrava a satisfação de seus interesses particulares – as estradas em questão facilitariam o escoamento da produção de suas propriedades cafeicultoras. Latifundiário e dono de uma fortuna amealhada por meio do tráfico de escravos, Vergueiro foi um dos primeiros a trazer – com verbas governamentais – imigrantes europeus para trabalharem em suas fazendas, supostamente em regime de parceria. No entanto, as condições de vida impostas aos trabalhadores alemães e suíços ali empregados – que incluíam severas restrições às liberdades individuais destes –, acabaram por levar à eclosão de uma revolta, em 1856, na Fazenda Ibicaba, uma das propriedades de Vergueiro. (Ver: FAUSTO, 2014, p. 176)

1.3 A INCLUSÃO DA AIBA NA REFORMA PEDREIRA

1.3.1 Uma instituição com problemas crônicos, desde sua criação

O biênio 1853-1854 também seria marcado pelas reformas no nível superior, cujos estabelecimentos de ensino estavam diretamente subordinados à Secretaria de Negócios do Império. No primeiro semestre de 1853, o governo obtivera autorização para implementar os novos estatutos dos cursos de Direito e Medicina²⁵, mas os recursos para fazê-lo só viriam a ser garantidos por meio do decreto nº 714, de 19 de setembro de 1853. A Academia das Belas Artes, embora não fosse considerada um estabelecimento de ensino superior, também constituía um órgão diretamente administrado pelo governo imperial e, a despeito das dúvidas, no âmbito do próprio governo, sobre o que deveria ser feito em relação à instituição, ela acabaria sendo incorporada às reformas conduzidas pelo ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz.

A inclusão da AIBA no programa de reformas do governo visava alinhá-la aos esforços empreendidos para a modernização do país, retomando a ideia que animara sua criação, em 1816: constituir uma escola que promovesse a formação artística e aperfeiçoamento profissional de artífices. Como tantos outros órgãos diretamente subordinados à Secretaria dos Negócios do Império, a AIBA convivera ao longo dos primeiros 20 anos após a independência, com severas restrições orçamentárias, agravadas pelo desprezo que muitos políticos lhe dedicavam, por considerarem a manutenção de uma escola de belas artes, em um país como o Brasil, um capricho tão inútil quanto caro – em outras palavras, um desperdício de dinheiro público. De fato, desde o período em que o formato da futura Academia estava sendo discutido, ainda sob o reinado de D. João VI, o governo se mostrou mais interessado em instituir uma escola de artes e ofícios do que um estabelecimento consagrado ao ensino das belas artes, mas, mesmo após a decisão de atribuir a uma mesma instituição a tarefa de formar tanto artífices quanto artistas, o modelo de funcionamento da Academia de Belas Artes permaneceria ainda, por anos, como objeto de discussões.

²⁵ O decreto nº 608, de 16 de agosto de 1851 havia autorizado o governo a dar novos estatutos aos Cursos Jurídicos e às Escolas de Medicina do Império. Uma vez formulados, esses estatutos viriam a ser oficializados por meio dos decretos nº1134, de 30 de março e nº1169, de 07 de maio de 1853, respectivamente. Ver: BRASIL, 1852[?], p. 7 e BRASIL, 1853, p. 92; 214.

Coubera a Joachim Lebreton (1760-1819), ex-secretário perpétuo da classe de belas artes do *Institut de France* a proposta de fundar, no Brasil, uma escola de artes. Colega de Alexander Von Humboldt (1769- 1859) no *Institut de France*, Lebreton ficou bastante entusiasmado com os relatos do naturalista alemão a respeito dos progressos promovidos na indústria mexicana pela *Escuela de Nobles Artes* instalada na capital do país. Assim, em 1816, quando sua situação no *Institut* já se encontrava bastante delicada, em virtude da restauração monárquica (1815) e do episódio envolvendo o duque de Wellington²⁶, Lebreton solicitou uma licença do cargo e iniciou negociações com o Antônio de Araújo Azevedo, Conde da Barca (1754- 1817), representante do governo português, para se transferir para o Brasil e lá implantar um estabelecimento semelhante àquele existente na cidade do México.

Originalmente, Lebreton sugeriu, para a instituição a ser criada, um modelo de dupla formação, cujos detalhes são conhecidos por meio de memórias por ele endereçadas ao Conde da Barca entre junho e julho de 1816²⁷. A proposta consistia na organização de uma escola de belas artes e uma “escola gratuita de desenho para as artes e ofícios” (IPHAN, 1959, p. 298). Ambos os estabelecimentos contariam com os mesmos professores, e o ensino de desenho, até um determinado nível, seria ministrado de modo similar para os alunos das duas escolas. Enquanto a primeira, de belas artes, deveria funcionar em moldes semelhantes ao da *École des beaux-arts* de Paris, tanto no que dizia respeito à orientação estética neoclássica quanto ao sistema de ensino, baseado na coordenação das atividades desenvolvidas na escola e aquelas conduzidas nos ateliers particulares dos mestres, a segunda, voltada às artes mecânicas e ofícios, constituiria um ambiente de aperfeiçoamento para artesãos, colocando-os em contato com várias modalidades

²⁶ Durante a sessão pública da Classe de Belas Artes do *Institut de France*, realizada em 28 de outubro de 1815, Lebreton, ao se posicionar contra a política de repatriação das obras de arte adquiridas na Itália, durante as campanhas napoleônicas, dirigiu um duro ataque aos ingleses – notadamente ao Lorde Elgin e ao duque de Wellington, cujo nome, pronunciado em francês se prestava a um trocadilho nada lisonjeiro (*villain ton*) –, acusando-os de terem roubado pórticos, esculturas e frisos dos templos de Atenas, incluindo o *Parthenon*. Pouco tempo depois, Lebreton seria exonerado do cargo de secretário perpétuo e excluído dos quadros do *Institut de France*. (DIAS, 2006, p. 311)

²⁷ Em artigo publicado em 1959, na edição o número 14 da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mario Barata apresentou a tradução do primeiro manuscrito, datado de 12 de junho de 1816 e apontou, ainda, a existência de um segundo manuscrito, datado de 09 de julho do mesmo ano, que constituiria uma “variante [...] com poucos acréscimos” do documento anterior. Ver: IPHAN, 1959, p. 283- 307.

de desenho, noções básicas de geometria e, principalmente, com as normas de bom gosto – de inspiração clássica – postuladas pelo ensino artístico acadêmico.

As artes do desenho, que produziram em poucos anos, no México, surpreendente melhoria em muitos ramos da indústria e das Belas Artes, e a propagação simultânea do desenho nas artes e ofícios que dele podem aproveitar, devem ter em todos os lugares o mesmo efeito; mas eu proporei não se esperar a sucessão de tempo necessária para que a influência de vossa principal escola chegue às oficinas do Artesão, e ofereço-me para organizar, com o ensino das Belas Artes, a propagação simultânea do desenho nas artes e ofícios que dele podem tirar proveito.

[...]

Após os primeiros passos do estudo da figura, vem o desenho de ornato, de aplicação tão variada e tão útil em todos os ofícios em que o gosto pode ornamentar e embelezar, seja pela escolha das formas, seja nos acessórios. Aqui a escola passa quase inteiramente para a influência do professor de arquitetura; porque os móveis, vasos, objetos de ourivesaria e bijuteria, marcenaria, etc. são de sua competência, ao mesmo tempo em que ele ensinará ao carpinteiro e ao fabricante de carroças a traça, com regras de precisão e exatidão que devem guiar todos os artesãos.

[...]

Um pequeno curso de geometria prática seria bastante útil a essa escola. Poder-se-ia começá-lo pelo ensino da aritmética, da qual os artesãos têm diariamente necessidade. [...] (LEBRETON, 1816 *apud* BARATA, 1959, p. 286 – 300)

Pouco familiarizado com a cultura luso-brasileira, Lebreton aventava a possibilidade de que o estabelecimento e o funcionamento das escolas viessem a ser financiados por particulares, e que parte da renda dos professores pudesse ser auferida, conforme ocorria na França, por meio da venda de sua produção artística, das mensalidades pagas pelos alunos que frequentassem seus respectivos ateliers e da realização de obras e encomendas privadas, além, é claro, de comandas oficiais. Para implementar o projeto de criação da dupla escola, de belas artes e artes e ofícios, Lebreton contaria com um grupo de artistas e artesãos que, em virtude de sua proximidade com o regime bonapartista, vinham experimentando uma situação profissional bastante desfavorável na França, após a restituição do trono à dinastia de Bourbon, e, assim, se dispuseram a cruzar o Atlântico para tentar a sorte no longínquo e desconhecido Brasil.

O grupo que, em 26 de março de 1816, chegava ao Rio de Janeiro com Lebreton²⁸ era composto por Jean-Baptiste Debret (1768- 1848), pintor histórico, Nicolas-Antoine Taunay (1755- 1830), pintor paisagista, Auguste-Henry-Victor

²⁸A “Missão Artística Francesa”, como passaria a ser posteriormente designado o grupo de artistas franceses que, reunidos em torno de Lebreton, foram contratados pelo governo português por um período de seis anos.

Grandjean de Montigny (1776- 1850), arquiteto, Auguste-Marie Taunay (1768-1824), escultor, Charles-Simon Pradier (1786- 1848), gravador, e do professor de Mecânica François Ovide. Além destes, havia ainda, entre os contratados pelo governo português, um assistente de Auguste Taunay, François Bonrepos, dois discípulos de Grandjean de Montigny, Charles-Henri Levasseur e Louis Symphorien Meunié, e o secretário de Lebreton, Pierre Dillon. No intuito de viabilizar o ensino dos ofícios, também acompanharam o grupo trazido por Lebreton ao Brasil os artífices Nicolas Magliori Enout (serralheiro), Jean-Baptiste Level (mestre ferreiro), Louis-Joseph Roy e Hippolythe Roy (carpinteiros de carros) e, ainda, dois curadores de peles e curtidores, de nomes Fabre e Pilité (MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1941[?], p. 30- 31), que não possuíam contrato com o governo. Seis meses mais tarde, chegariam também ao Brasil os irmãos Marc (1788- 1850) e Zéphirin Ferrez (1797- 1851), o primeiro, escultor, e o segundo gravador de medalhas.

A despeito do entusiasmo demonstrado por Lebreton e, inicialmente, pelo próprio governo português, em relação ao ensino das artes e ofícios, os termos dispostos no decreto de 12 de agosto de 1816, que criava a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, viriam a se tornar letra morta em função de um novo decreto, de 1820 – do qual se tratará mais adiante. De qualquer modo, as ideias de Lebreton não se perderiam e viriam a ser retomadas, décadas mais tarde, no projeto de reforma da AIBA idealizado por Manuel de Araújo Porto-Alegre – que também teria, como pedra angular, o ensino da linguagem do desenho em suas mais diversas modalidades.

De fato, ao longo da primeira metade do século XIX, a AIBA enfrentaria problemas de toda ordem e, se os detalhes do projeto de Lebreton para a implementação do ensino artístico formal no Brasil se tornaram conhecidos por meio dos manuscritos por ele endereçados ao Conde da Barca, boa parte do que se sabe a respeito da organização que a Academia das Belas Artes recebeu antes de sua abertura, e sobre os primeiros anos de seu funcionamento, provém do terceiro tomo da obra de Jean-Baptiste Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado em Paris, em 1839. Outra importante fonte de informações sobre os eventos ocorridos no período inicial de atividades da AIBA são os registros feitos por Porto-Alegre, em várias memórias e alocuções que redigiu, bem como nas referências feitas ao tema em artigos que publicou.

Em seu livro, Debret reproduziu documentos vinculados à criação da Academia, expôs sucintamente a trajetória dos artistas franceses que se instalaram no Brasil sob a coordenação de Lebreton, descreveu minuciosamente as dificuldades enfrentadas para colocar a instituição em funcionamento e relatou os primeiros progressos do ensino artístico acadêmico no país. Ainda no século XIX, outros autores, como Gonzaga Duque (1863-1911), e Félix Ferreira (1841-1898), trariam novas contribuições para o estudo da história da Academia e das belas artes no Brasil, revendo e ampliando o conhecimento acerca da formação artística no país e do papel desempenhado por aquela instituição junto à sociedade brasileira.

Posteriormente, já no século XX, autores como Afonso d'Escaragnolle Taunay (1876-1958), Adolfo Morales de los Rios Filho (1887- 1973), Alfredo Galvão (1900-1987) e Mário Barata (1921 – 2007) continuariam a tarefa de escrever a história da Academia Imperial de Belas Artes, coligindo documentos pertencentes ao acervo das instituições que dela se originaram – A Escola Nacional de Belas Artes²⁹ e o Museu Nacional de Belas Artes – e apresentando novos subsídios para debate. Do mesmo modo, incontáveis trabalhos acadêmicos recentes abordam, em variados graus de aprofundamento, temas relacionados ao ensino ministrado na AIBA ao longo do século XIX. Não cabe aqui, portanto, recuperar em detalhes todo o histórico da Academia de Belas Artes no período anterior à reforma de 1854-55, mas identificar alguns fatores capazes de esclarecer os motivos que levaram o governo imperial a atribuir àquele processo de remodelação da AIBA os contornos que finalmente adquiriu.

1.3.2 Logo de início, os ofícios saíam de cena

O decreto de 23 de novembro de 1820, que instituiu a Academia das Belas Artes, acusava o primeiro golpe ao projeto de ensino artístico que o recém-falecido Lebreton havia apresentado ao governo de D. João VI. Embora não revogasse o decreto de 12 de agosto de 1816 (BRASIL. Coleção das Leis do Brasil, 1890, p. 77-78), que havia criado a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, o documento

²⁹ Denominada Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a partir de 1971. Ver: <<http://www.eba.ufrj.br/index.php/eba/institucional>>.

sinalizava que a implantação desta última instituição, em seus contornos originais, seria postergada por tempo indeterminado³⁰.

Ocorre que o contrato firmado, por seis anos, com os artistas e artesãos franceses que haviam se transferido para o Brasil em 1816, estava prestes a terminar, sem que a dupla escola, de belas artes e de ofícios, na qual eles deveriam transmitir suas respectivas *expertises* tivesse saído do papel. Ao mesmo tempo, o governo nomeara para dirigir a futura instituição – função anteriormente reservada a Lebreton –, o inexpressivo pintor português Henrique José da Silva (1772- 1834), ato que, desde o primeiro momento, gerou grande desconforto no grupo de franceses. A expectativa destes era de que o cargo deveria ser transmitido a Debret ou a Nicolas-Antoine Taunay; o primeiro, por ser pintor de História, o gênero hierarquicamente mais importante na arte acadêmica, e o segundo porque, embora fosse pintor paisagístico, havia sido pensionista da Academia francesa em Roma entre 1784 e 1787 e era membro da Seção de Belas Artes do *Institut de France*.

Ambos, no entanto, foram preteridos em favor de Silva, cuja indicação se dera não por seus títulos ou méritos artísticos, mas pelo compadrio político com o Barão de São Lourenço³¹, ministro das finanças do rei – o que viria a produzir a primeira baixa severa nas linhas francesas.

Ele [o Barão de S. Lourenço] o fez vir [Silva] ao Rio de Janeiro e, graças a um projeto de organização da Academia (redigido sem nosso conhecimento e apresentado ao rei, de forma precipitada, pelo ministro do Interior), ele o nomeou, ao mesmo tempo, professor da classe de Desenho e diretor das escolas. Esse mesmo projeto lhe atribuía um secretário português, em substituição ao nosso, assim deposto sem motivo.

Aqui começam as intrigas portuguesas contra os acadêmicos franceses; inevitável consequência da inconveniente introdução de dois portugueses em um corpo acadêmico essencialmente composto de franceses; erro reconhecido pelos ministros desde a nossa instalação [formal da Academia, em 1820]; nesse momento também, nosso colega M. Taunay, membro do *Institut* tomou a sábia decisão de retornar à França.” (DEBRET, 1839, p. 92-93, tradução nossa)³²

³⁰ Ver: BRASIL. **Coleção de Leis do Brasil de 1820**, 1889, v. 1 pt. I, p. 100.

³¹ Francisco Bento Maria Targini (1756- 1827), Barão e, posteriormente, Visconde de São Lourenço foi investido do cargo de Conselheiro da Fazenda por alvará de 13 de outubro de 1808.

³² “Il Le fit venir à Rio-Janeiro; et, à l’aide d’un projet d’organisation de l’Académie (redigé à notre insu, et présenté à la hâte, par le ministre de l’intérieur au roi), il le fit nommer à la fois professeur à la classe du dessin et directeur des écoles. Ce même projet lui adjoignit un secrétaire portugais en remplacement du nôtre, ainsi déchu sans motif.

Os portugueses aos quais Debret se referia eram o arquiteto Pedro Alexandre Cravoé, o escultor João Joaquim Alão (? – 1837) e o padre Luiz Rafael Soyé (1760-1831), que acompanharam Silva em sua assunção ao cargo de diretor da Academia e com ele formaram um bloco antagônico ao dos artistas franceses, que compunham a maioria absoluta do corpo docente. Em um dos apontamentos que escreveu sobre a história da instituição, Porto-Alegre, fazendo coro ao relato de Debret, também pintou o retrato dos membros do grupo português em tintas nada lisonjeiras:

Por fatalidade chegaram ao Brasil dois homens maus e um bom: Henrique José da Silva, discípulo ingrato de Pedro Alexandrino, mais hábil na intriga do que no desenho e na pintura, e o célebre Pedro Cravoé, que de mercador de móveis se ergueu em arquiteto, ao passar da linha equinocial. O santeiro João Joaquim Allão, discípulo de Vieira Portuense, filho do Porto, era um bom homem [riscado: “e excelente bêbado”]. A esta triada favorecida por algumas influências inimigas de franceses, se uniu o autor das Noites Josefinas, o padre Soyé, faminto adulator do despotismo. (MHN, 18??, PLpi124, p. 6)

A direção da Academia, composta por Silva e Soyé, seu secretário, passou a exercer o controle administrativo de uma instituição cuja existência, graças às suas manobras, permaneceria ainda por alguns anos em uma espécie de limbo: legalmente, já estava estabelecida, mas o início oficial de suas atividades de ensino permanecia inviável devido às indefinições sobre os estatutos e sobre o prazo de ocupação das instalações.

Como se as diferenças culturais, o talento artístico – ou a falta dele – e a querela em torno da direção da futura escola não fossem suficientes para opor Silva e os artistas franceses de maneira irreconciliável, as ligações destes últimos com a corte napoleônica faziam deles objeto de permanente desconfiança da parte dos portugueses – desconfiança essa alimentada também pelas atitudes do cônsul francês, coronel Jean-Baptiste Maler, em relação a seus compatriotas. Movidos por esses fatores – eventualmente agravados pela reatividade à ideia de implementar um projeto concebido por estrangeiros e por uma possível insatisfação pelo fato do Rio de Janeiro ameaçar, de modo cada vez mais concreto, o posto de Lisboa como sede do império português –, Silva e seu secretário atuaram ostensivamente no

Ici commencent les intrigues portugaises contre les académiciens français; inévitable conséquence de l'inconvenante introduction de deux Portugais dans un corps académique essentiellement composé de Français; faute reconue par les ministres, depuis notre installation: à ce moment aussi, notre collègue M. Taunay, membre de l'Institut, prit la sage résolution de rentrer en France.” (DEBRET, 1839, p. 92- 93)

sentido de diminuir a amplitude do ensino a ser oferecido no futuro estabelecimento e postergar a entrada deste em funcionamento.

Em fins de 1823, com o edifício sede da Academia já em condições de ser ocupado, mas sem que o diretor da instituição houvesse manifestado qualquer disposição no sentido de estabelecer um prazo para iniciar oficialmente suas atividades, Debret e seus alunos recorreram ao governo para que uma das salas da Academia fosse liberada para servir-lhes de atelier³³. Silva protelou o quanto pode a concessão do espaço solicitado – mais de seis meses, de acordo com o relato de Debret (1839, p. 94) –, mas após a investidura de José Joaquim Carneiro de Campos (1768- 1836) como Ministro do Interior, por ocasião do golpe de 1824, o diretor foi compelido a entregar as chaves da sala ao artista francês, que assim conseguiu, finalmente, inaugurar sua classe de Pintura. A despeito do empenho dos ministros que sucederam Carneiro de Campos no sentido de viabilizar a abertura dos cursos da Academia das Belas Artes, isso só viria a se concretizar em 5 de novembro de 1826, tendo José Feliciano Fernandes Pinheiro (1774- 1847), Visconde de São Leopoldo, à frente da pasta do Interior.

Os primeiros anos de funcionamento da Academia foram marcados pela continuação da queda de braço entre Henrique José da Silva e os artistas franceses que compunham o corpo docente da instituição, que permaneceria funcionando sob estatutos provisórios³⁴ até 1831. Ainda assim, por pressão de Debret e do professor de Arquitetura, Grandjean de Montigny – além de um providencial auxílio de Porto-Alegre, próximo ao Visconde de São Leopoldo e que, então, era aluno de ambos –, a Academia conseguiu promover, entre 1829 e 1831, as primeiras exposições públicas dos trabalhos de seus alunos e professores.

³³ As cartas enviadas por Debret e seus alunos ao imperador D. Pedro I e seus ministros encontram-se disponíveis para consulta online no sítio da Biblioteca Nacional Digital. Ver: BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. **Abaixo-assinado de José de Cristo Moreira e outros ao Ministro dos Negócios do Império** [...]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1245251_56/mss1245251_56.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2015.

³⁴ Os estatutos definidos por Silva e seu grupo em 1820. Em 1824, Debret encaminhou ao governo um projeto de regimento para a Academia das Belas Artes, elaborado por ele, em conjunto com os demais membros franceses do corpo acadêmico, mas este não viria a ser implementado.

Essa seria, contudo, uma conquista efêmera, pois a realização desses eventos viria a ser suspensa durante o conturbado período que se seguiu à abdicação de D. Pedro I e seu retorno a Portugal, em abril de 1831. Nesse mesmo ano, alegando motivos de saúde – mas também receoso das possíveis consequências da grave crise política que o Brasil atravessava –, Debret solicitou e obteve licença para viajar à França³⁵, onde poderia permanecer por até três anos. Assim, em 25 de julho de 1831, o artista francês partia para sua terra natal, sendo acompanhado por seu discípulo Manuel de Araújo Porto-Alegre.

A saída do imperador da cena política brasileira privou a Academia de um de seus principais apoiadores, deixando-a, assim como a outros órgãos de natureza cultural e científica, em uma situação bastante fragilizada. Essas instituições – em boa parte, heranças do período joanino – viriam a experimentar toda a sorte de privações durante a Regência, lutando, com os poucos recursos que dispunham, não apenas pela manutenção de suas atividades e pela conservação de seus respectivos acervos, mas contra o obscurantismo de não poucos homens públicos.

Em 1834, no entanto, com a morte de Henrique José da Silva, a direção da Academia das Belas Artes passaria às mãos de Félix-Émile Taunay, que, desde 1833, vinha atuando como secretário da instituição (MUSEU D. JOÃO VI, 1833, Avulsos, Pasta 5801-5900, documento nº 5894). A despeito das desavenças de seu pai, Nicolas-Antoine, com o falecido diretor português, Taunay mantivera com este último uma relação de confiança mútua, o que provavelmente contribuiu para serenar um pouco os ânimos no corpo acadêmico. Sendo um homem instruído, bem relacionado e conhecedor dos problemas enfrentados pela Academia, Taunay despontou como o candidato natural à sucessão de Silva, sendo eleito diretor pela congregação, reunida em 12 de dezembro de 1834 (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1833/ 1843, Encadernados, Pasta 6124, p. 51), e

³⁵ O pedido de licença de Debret, datado de 15 de julho de 1831, foi acompanhado de um atestado, assinado pelo Dr. Claudio Luís da Costa, no qual o médico informava que, desde setembro do ano anterior, o artista vinha padecendo com lesões nas pernas e na bolsa escrotal provocadas por Erisipela, sendo necessário viajar à Europa e lá permanecer “por dois ou três anos, recorrendo á influência climática na expectativa de ser curado radicalmente”. Ver: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1244849_50/mss1244849_50.pdf>. Acesso em 11 fev. 2015.

reconhecido no cargo pelo governo por meio aviso de datado de 16 de dezembro do mesmo ano (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 5801-5900, Documento nº 5895).

A longa gestão de Taunay – 17 anos – seria de extrema importância para a consolidação institucional da Academia e para os esforços no sentido de aumentar a visibilidade desta na cena cultural da Corte. Ainda assim, seu período à frente da AIBA também seria marcado pelas dotações orçamentárias insuficientes, a depreciação do espaço físico do palácio da Academia, as consequências da pouca valorização social da carreira artística – traduzida inclusive pelos salários dos professores da AIBA, sensivelmente mais baixos que aqueles percebidos pelos docentes de outras instituições de ensino administradas pelo governo central – e, finalmente, pelas recorrentes propostas de fechamento da Academia. Como se isso não bastasse, no último triênio de sua gestão, Taunay sofreu com as implacáveis críticas que lhe foram publicamente dirigidas por Manuel de Araújo Porto-Alegre – sendo a mais grave delas, provavelmente, a referente à concessão do Prêmio de Viagem ao neto de Grandjean de Montigny, Léon Pallière Grandjean Ferreira, em 1850³⁶.

Em 1851, tendo falecido todos os integrantes originais do grupo vindo com Lebreton e não havendo mais nenhum francês no corpo docente da AIBA, Felix-Émile Taunay decidiu aposentar-se. Assim, quando o projeto de reforma da Instrução Pública adquiriu, em 1853, seus contornos finais – bastante diversos dos originalmente propostos – após quase 10 anos de idas e vindas, a AIBA se encontrava sem diretor efetivo e o cargo vinha sendo interinamente ocupado, há dois anos, pelo vice-diretor, o professor de Arquitetura Job Justino de Alcântara. O corpo docente da instituição constituía-se àquela altura de 7 professores

³⁶ Embora fosse brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, Léon Pallière fora educado na França, onde recebeu toda a sua formação artística. Vindo ao Brasil em 1849, disputou e conquistou o prêmio de Viagem a Roma, concedido pela AIBA, fato que suscitou um virulento protesto de Porto-Alegre, registrado no artigo “Exposição pública de 1849”, publicado na revista Guanabara (GALVÃO, 1959, p. 22- 24). Argumentando que a disputa teria sido desigual, já que Pallière não havia sido aluno da Academia brasileira e já era um artista completo, Porto-Alegre acusou Felix-Émile Taunay de ter favorecido o neto de seu compatriota, concedendo-lhe, às custas do tesouro brasileiro, um privilégio que Pallière não obtivera da *Académie des beaux-arts* francesa. A decisão de Taunay, classificada por Porto-Alegre como ilegal e imoral, deu início a uma agressiva refrega epistolar entre os dois artistas, que teve lugar nos jornais da Corte e se estendeu entre fins de 1850 e princípios de 1851.

proprietários e 3 substitutos³⁷ e, de acordo com o relatório ministerial de 1854 (BRASIL. Ministério do Império, 1855, p. 75- 76), havia 60 alunos matriculados para aquele ano letivo³⁸.

Em geral, os aspirantes a artistas ingressavam muito jovens na Academia, sem que fossem submetidos a qualquer processo de seleção baseado em seus méritos artísticos ou grau de instrução. Como a instituição não desfrutava do status de curso superior, a visibilidade social dos formandos, assim como suas perspectivas profissionais, ficavam extremamente reduzidos – o que valia igualmente para os professores, conforme observou Porto-Alegre: “Exceto Marcos [Marc] Ferrez e [Augusto] Müller, nenhum dos outros vivia de sua arte, tinham mercearia e indústrias bem diferentes.” (IHGB, ACP 43, Lata 654, pasta 8, p.19)

Se, por um lado, a ausência de um sistema seletivo para admissão contribuía para que a Academia não precisasse disputar alunos com as demais instituições de formação profissional sediadas na corte do Rio de Janeiro, por outro perpetuava o abismo cultural e social que separava os bacharéis de Engenharia, Medicina e Direito e os egressos da AIBA. Com raríssimas exceções, os artistas formados na Academia não frequentavam as *sociétés savantes* cariocas nem os círculos intelectuais e políticos onde profissionais de nível superior e outros homens ilustrados debatiam sobre a conjuntura do país e sobre os meios de alçá-lo ao concerto das nações civilizadas – o que certamente contribuía para dificultar a aceitação da AIBA como um órgão digno dos investimentos governamentais. Mesmo Taunay, homem culto e que possuía bom trânsito junto à família imperial, era um personagem virtualmente à margem do meio intelectual da capital.

Por sua vez, a produção artística da AIBA, além de modesta e esteticamente estagnada, sofria a concorrência de artistas estrangeiros que se estabeleciam no Rio e atuavam, de maneira independente, em um mercado de proporções bastante reduzidas. Embora esses artistas se ocupassem principalmente de retratos e

³⁷ Professores proprietários: Job Justino de Alcântara (Arquitetura), Joaquim Inácio da Costa Miranda Junior (Desenho Figurado), José Correia de Lima (Pintura Histórica), Augusto Müller (Pintura de Paisagens), Francisco Manoel Chaves Pinheiro (Escultura), Joaquim Cândido Soares de Meirelles (Anatomia), José da Silva Santos (Gravura de medalhas). Professores substitutos: João Maximiano Mafra (Pintura Histórica), Joaquim Lopes de Barros Cabral (Desenho Figurado) e Luís Carlos da Fonseca (Anatomia).

³⁸ No livro de matrículas da AIBA para o ano de 1854 constam 70 inscritos, sendo 14 deles como amadores. Ver: MUSEU D. JOÃO VI. Livro de Matrículas 1845-1854, Encadernados, Pasta 6209.

pinturas de gênero, e a eles não fossem atribuídas encomendas oficiais, tampouco estas constituíam volume de trabalho suficiente para ocupar professores, alunos e egressos da Academia. Como se isso não bastasse, a popularização da fotografia a partir de fins da década de 1840 viria a oferecer um novo desafio aos pintores formados na instituição, já que alguns deles também tinham na produção de retratos uma de suas maiores fontes de renda.

Ao longo de sua gestão, F-E.Taunay empenhou grandes esforços para conferir à AIBA maior visibilidade no cenário cultural da corte, instituindo as Exposições Gerais de Belas Artes – inspiradas nos *Salons* franceses –, no intuito de divulgar, junto ao grande público, a produção de alunos e professores da Academia, buscando, dessa forma, valorizar o trabalho formativo realizado pela instituição, fomentar na sociedade o hábito de apreciar obras de arte e desenvolver um mercado consumidor para as pinturas, esculturas e projetos arquitetônicos executados pelos filhos da escola artística oficial. Além disso, Taunay também obteve, a partir de 1845, a aprovação governamental para conceder Prêmios de Viagem à Europa aos alunos da Academia.

Tudo isso, contudo, não seria suficiente para aplacar os detratores da AIBA, que, em meados da década de 1850 ainda continuavam insistindo na ideia de fechá-la e criar uma nova escola, dedicada primordialmente às artes e ofícios. O governo imperial, por sua vez, embora se mostrasse reativo a uma decisão tão extrema, também considerava que o retorno dado à sociedade pela Academia era insatisfatório, havendo a necessidade premente de reorganizar seu ensino em função das demandas surgidas no âmbito do processo de modernização do país. Assim, ao solicitar autorização para proceder a reforma da AIBA, em 1853, e confiar tanto o projeto quanto a execução desta a Porto-Alegre, o ministro Pedreira deixava clara sua determinação em empreender profundas modificações estruturais na instituição.

Historicamente – e, em particular, a partir do Renascimento – as artes baseadas no desenho vinham exercendo a importantíssima função de auxiliar o registro e a transmissão do conhecimento científico, constituindo, ainda, a ferramenta que tornou possível o desenvolvimento de máquinas e dispositivos cada vez mais complexos e sofisticados após o início da chamada revolução científica, no

século XVI. Para ingressar no círculo dos países mais desenvolvidos do mundo em meados do século XIX, obrigatoriamente o Brasil teria que investir em instituições que promovessem as necessárias interações entre os domínios das belas artes, das técnicas e das ciências – mesmo que essa iniciativa, na prática, acabasse se prestando mais a conferir um verniz de modernidade à sociedade brasileira do que, propriamente, a contribuir de forma sustentável para a efetiva concretização dos objetivos aos quais as referidas instituições se propunham.

Porto-Alegre estava perfeitamente familiarizado com aquelas interações, tendo também plena consciência do potencial delas e dos formidáveis resultados que vinham produzindo em países como a Inglaterra e a França desde fins do século XVIII. Mas, afinal, em que consistia o trabalho colaborativo/ sinérgico entre domínios aparentemente tão distintos da atividade humana? Quais suas características e que tipo de reflexões elas suscitaram? Ao longo dos próximos dois capítulos, essas questões e alguns de seus desdobramentos serão analisados com particular ênfase no cenário internacional, de modo a apresentar parte do manancial de referências que viriam a ser incorporadas ao discurso da intelectualidade brasileira nas primeiras décadas do século XIX, inspirando ações e iniciativas com vistas a promover a modernização do país e sua elevação à condição de nação “civilizada”.

2. A IMPORTÂNCIA DO DESENHO E DAS ARTES PARA A REPRESENTAÇÃO DOS OBJETOS DE ESTUDO DA CIÊNCIA NO SÉCULO XIX

“Pode-se dizer que sem a arte do desenho, a História Natural e a Anatomia, tais como existem hoje, teriam sido impossíveis.”³⁹

(Georges Cuvier, 1840)

2.1 UMA IMAGEM VALE MAIS QUE MIL PALAVRAS

A segunda metade do século XIX testemunhou um exponencial desenvolvimento técnico, fomentado pela sinergia entre a Indústria e os crescentes avanços no conhecimento científico. Nesse processo, não apenas as interações entre as técnicas e as artes foram modificadas, mas, também, o modo como estas últimas passariam a se relacionar com as ciências, particularmente em função do desenvolvimento de dispositivos mecânicos capazes de registrar, de modo autônomo, os componentes e fenômenos do mundo natural, traduzindo-os em imagens, gráficos ou outras formas de representação sensorialmente cognoscíveis.

Até o surgimento da fotografia, em fins dos anos 1830, os artistas desempenharam um papel crucial na construção de toda uma iconografia da natureza, que refletiu a evolução de valores estéticos e dos pensamentos filosófico e científico na cultura ocidental. As modalidades artísticas baseadas no desenho foram particularmente importantes para o registro das observações científicas conduzidas nos mais distintos ramos de investigação da natureza, da Anatomia à Zoologia; esses registros, elaborados tanto por artistas profissionais quanto por cientistas dotados de variados graus de habilidades gráficas, não apenas perenizavam as imagens daquilo que fora observado, mas traduziam as formas particulares de ver e pensar o mundo que guiaram sua concepção.

Um exemplo bastante interessante nesse sentido, a despeito de ser muito anterior ao século XIX, é o conjunto de desenhos e aquarelas executados por Galileu Galilei (1564-1642) para descrever em detalhes o produto das observações astronômicas que realizara com o auxílio de seu telescópio (Figuras 1 e 2) e que lhe

³⁹ “On peut dire que sans l’art du dessin, l’histoire naturelle et l’anatomie, telles qu’elles existent aujourd’hui, auraient été impossibles”. (CUVIER apud BOUGERY, 1840)

possibilitaram desenvolver algumas de suas mais importantes contribuições para a ciência.

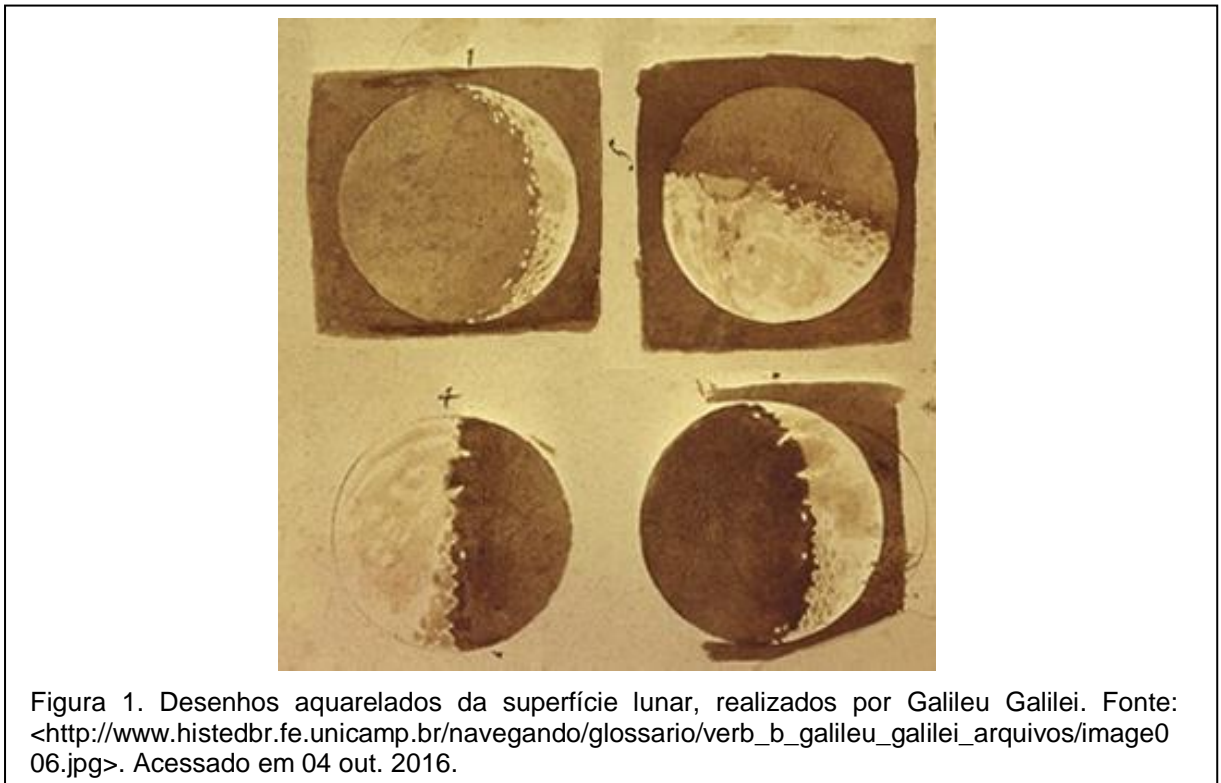


Figura 1. Desenhos aquarelados da superfície lunar, realizados por Galileu Galilei. Fonte: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_galileu_galilei_arquivos/image006.jpg>. Acessado em 04 out. 2016.

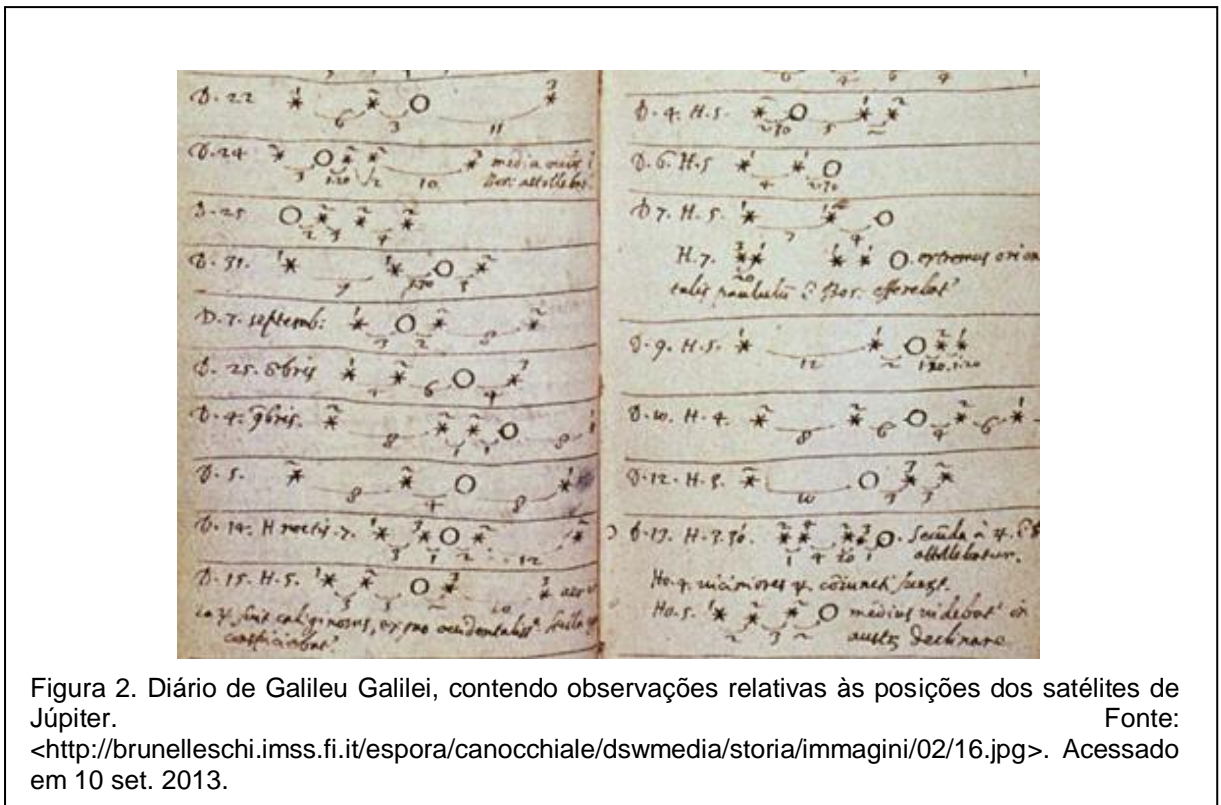


Figura 2. Diário de Galileu Galilei, contendo observações relativas às posições dos satélites de Júpiter. Fonte: <<http://brunelleschi.imss.fi.it/espora/canocchiale/dswmedia/storia/immagini/02/16.jpg>>. Acessado em 10 set. 2013.

Sem prejuízo, naturalmente, a outros recursos descritivos – literários e matemáticos – empregados por Galileu para registrar e organizar os resultados de suas experiências, é inegável que as imagens por ele legadas à posteridade, tanto as que procuram representar fielmente aquilo que havia contemplado nos céus, quanto os desenhos esquemáticos de seus diários de observação, dizem muito a respeito de seu método de trabalho e sobre alguns elementos que subsidiaram o processo de elaboração de suas teorias. Galileu acreditava firmemente que suas descrições da natureza eram fiéis à estrutura e aos fenômenos do mundo físico e, portanto, as imagens que produziu constituiriam não apenas um registro de suas observações, mas um veículo para compartilhá-las com um público mais amplo, desconstruindo as concepções aristotélico-tomistas de mundo, então dominantes na cultura europeia.

Tomado aqui como referência em virtude da relevância ímpar de suas contribuições para o que se convencionou chamar de ciência moderna, Galileu não foi o único nem tampouco o primeiro a lançar mão de recursos visuais para registrar suas observações científicas. Na Europa, partir do Renascimento, a ilustração tornara-se um recurso bastante utilizado na realização de estudos de Anatomia, Perspectiva e Geometria, bem como na elaboração de projetos arquitetônicos e de máquinas, tendo encontrado nos trabalhos de Leonardo Da Vinci (1452-1519) algumas de suas mais icônicas expressões.

Embora boa parte dos estudos de Da Vinci se encontrasse, de acordo com o conceito de ciência que viria a ser construído a partir do século XVII, mais voltada a propósitos artísticos ou técnicos do que propriamente para fins científicos, à época de Leonardo a Pintura também era considerada uma ciência, sobre a qual o artista italiano discorreu longamente em seu *Trattato della Pittura* (postumamente publicado, em 1651), defendendo a superioridade do registro pictórico sobre a descrição literária, não somente no que concernia à representação propriamente dita da natureza, mas, também, à transmissão do conhecimento construído a partir da observação desta. O modo como Da Vinci caracterizava a Pintura, enquanto ciência, revelou-se muito preciso, a propósito, na delimitação de alguns problemas que viriam a ser discutidos pela filosofia das ciências nos séculos posteriores, como, por exemplo, o uso da linguagem:

Nenhuma investigação humana se pode proclamar ciência verdadeira, se não passa pelas demonstrações matemáticas; e se disseres que as ciências que principiam e terminam na mente têm verdade, a isto não se concede, mas se nega por muitas razões; a primeira, que em tais discursos mentais não acontece experiência, sem a qual nada se obtém com certeza.

[...] A ciência mais útil é aquela cujo fruto é mais comunicável, e assim, ao contrário, é menos útil aquela que é menos comunicável. A pintura tem sua finalidade comunicável a todas as gerações do universo, porque seu fim está sujeito à virtude visual, e não passa pelo ouvido do senso comum do mesmo modo que vos passa pela visão. Ademais, esta não tem necessidade de intérpretes de diversas línguas, como têm as letras, e logo satisfaz a espécie humana não diferentemente de como o fazem as coisas produzidas pela natureza. [...] A pintura representa aos sentidos com mais verdade e certeza as obras da natureza, o que não fazem as palavras ou as letras; mas as letras representam com mais verdade as palavras aos sentidos, o que a pintura não faz. **Mas dizemos ser mais admirável aquela ciência que representa as obras da natureza, do que aquela que representa as obras dos obreiros, isto é, as obras dos homens, que são as palavras, como a poesia e semelhantes [artes literárias] que passam pela língua humana.** (DA VINCI, 2006, p. 25- 26, grifos e tradução nossos)⁴⁰

O discurso de Da Vinci ressalta um aspecto das artes visuais – pintura e desenho, em particular – que viria a ser considerado extremamente importante para que as ciências pudessem não apenas registrar o aspecto morfológico dos elementos constituintes da natureza, mas perseguir a objetividade – no sentido moderno do termo – em sua representação. Progressivamente, o registro pictórico viria a abandonar o papel de coadjuvante nas obras científicas, nas quais atuava essencialmente como ilustração de apoio para a parte textual, para assumir um lugar de protagonista, no qual caberia às imagens comunicar, por si próprias, todas as informações necessárias sobre o objeto retratado. Contudo, é no trecho destacado do texto de Da Vinci que reside umas das principais questões que viriam a permear, a partir de meados do século XIX, o debate sobre o modo de elaborar a

⁴⁰“Nessuna umana investigazione si può dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni; e se tu dirai che le scienze, che principiano e finiscono nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si nega per molte ragioni; e prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sé certezza.

[...]Quella scienza è piú utile della quale il frutto è piú comunicabile, e cosí per contrario è meno utile quella ch'è meno comunicabile. La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell'universo, perché il suo fine è subietto della virtù visiva, e non passa per l'orecchio al senso comune col medesimo modo che vi passa per il vedere. Adunque questa non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha soddisfatto all'umana specie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura. [...] La pittura rappresenta al senso con piú verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere, ma le lettere rappresentano con piú verità le parole al senso, che non fa la pittura. Ma dicemmo essere piú mirabile quella scienza che rappresenta le opere di natura, che quella che rappresenta le opere dell'operatore, cioè le opere degli uomini, che sono le parole, com'è la poesia, e simili, che passano per la umana lingua.” (DA VINCI, 2006, p. 25- 26)

representação pictórica da natureza e o papel da intermediação humana nesse processo.

Na concepção de Da Vinci, certamente influenciada pelo conceito platônico de *mimesis*, a representação pictórica do mundo físico não se daria a partir de uma criação mental do artista, mas da reprodução fiel daquilo que ele observa na natureza, diferentemente das obras literárias, nas quais tanto as composições elaboradas quanto o veículo empregado para apresentá-las (as línguas) são criações exclusivamente humanas – mesmo quando aludem à natureza ou nela se inspiram –, o que valeria, portanto, para os registros textuais das observações científicas.

Em um contexto no qual as fronteiras entre arte, filosofia, técnica e ciência possuíam contornos diferentes daqueles que viriam a adquirir a partir de meados do século XVII, coube aos artistas um importante papel no estudo sistemático da natureza; as obras que versam sobre a Anatomia humana constituem alguns dos exemplos mais eloquentes nesse sentido, vide os desenhos anatômicos do próprio da Vinci ou as fabulosas pranchas do livro *De Humanis Corporis Fabrica*, de Andreas Vesalius (1514-1564), que, publicado em 1543, pode ser considerado como o marco da abordagem moderna desse ramo da ciência (Figura 3). No estudo da Perspectiva, artistas como Leon-Battista Alberti (1404-1472), Albrecht Dürer (1471-1528) e Andrea Pozzo (1642-1709) foram pioneiros na investigação dos princípios fundamentais dos sistemas geométricos de representação e da geometria projetiva; sobre Dürer, é imprescindível mencionar também as magníficas imagens que produziu retratando paisagens⁴¹ e espécimes animais e vegetais (Figuras 4, 5 e 6).

Nos séculos que sucederam imediatamente a época de Da Vinci e Vesalius, a consciente intervenção cognitiva do artista e/ou do cientista na seleção dos aspectos a serem evidenciados nas representações pictóricas elaboradas *d'après nature*, assim como o modo de fazê-lo, passaram a ser progressivamente valorizadas, particularmente após a difusão das ideias iluministas, no século XVIII. É imprescindível, contudo, esclarecer que termos como *d'après nature* e seus

⁴¹ Além de exímio gravador, Dürer dominava várias técnicas de pintura – aquarela, guache, têmpera e óleo – e teria sido o primeiro artista ocidental a produzir estudos retratando exclusivamente paisagens. (cf. BARTUN, Giulia; KOERNER, Joseph Leo; KUHLEMANN, Ute. **Albrecht Dürer and His Legacy. the Graphic Work of a Renaissance Artist**. London: British Museum Press, 2002. ISBN 9780714126333.)

correspondentes (cópia do natural, por exemplo) eram empregados indistintamente para fazer referência à elaboração de um registro plástico a partir da observação direta de algo – uma paisagem, um espécime (animal ou vegetal) ou um objeto inanimado, por exemplo – e não da reprodução de uma representação gráfica concebida por outrem. Assim, a título de obras realizadas *d'après nature*, podiam ser classificados trabalhos tão distintos como desenhos executados a partir da contemplação de um modelo vivo ou de uma escultura antiga, ou, ainda, aquarelas elaboradas como registro de espécimes observados em seu habitat natural durante expedições científicas.

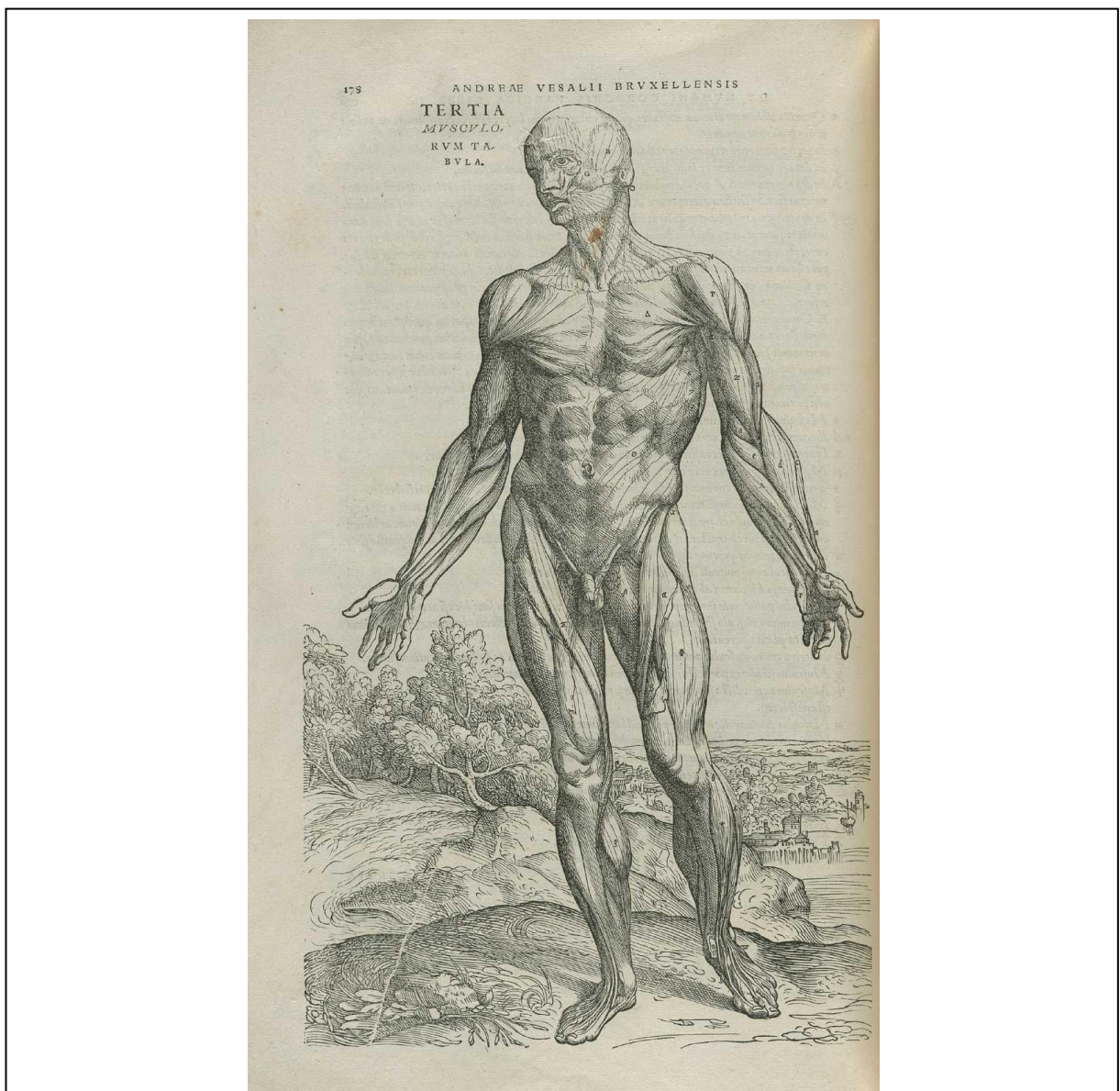


Figura 3. Ilustração da página 178 do livro de Vesalius, representando aspectos da musculatura humana. Fonte: U.S. National Library of Medicine. <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/Images/1200_pixels/Vesalius_Pg_178.jpg>. Acessado em 3 out. 2016.



Figura 4. **O moinho de trefilagem.** Albrecht Dürer, (circa 1489). Fonte: <<http://www.albrecht-durer.org>>. Acessado em 04 out. 2016.



Figura 5. **Lebre jovem.** Albrecht Dürer, (1502). Fonte: <<http://www.albrecht-durer.org>>. Acessado em 04 out. 2016.



Figura 6. **Grande pedaço de relva.** Albrecht Dürer, (1503[?]). Fonte: <<http://www.albrecht-durer.org>>. Acessado em 04 out. 2016.

Os esforços empenhados na identificação e catalogação das espécies existentes na natureza, bem como a veiculação dos conhecimentos produzidos e/ou reunidos nesses processos dependiam, em grande medida, de uma iconografia que traduzisse fielmente o aspecto físico dos seres vivos que povoavam as imensidões do orbe terrestre. Embora, de início, as imagens contidas nos compêndios de História Natural cumprissem essencialmente a função de ilustrar os textos nos quais se discorria sobre as características de cada espécie, seus respectivos hábitos e *habitats* naturais, as imagens passariam a receber um papel cada vez mais central naquele tipo de obra já a partir do século XVI, quando, de acordo com Daston e Galison (1992), teve início a prática de elaboração de atlas visuais.

2. 2 “VERDADE A PARTIR DA NATUREZA” E “OBJETIVIDADE MECÂNICA”: DUAS FORMAS DISTINTAS DE VER O MUNDO E DE REPRESENTÁ-LO

2.2.1 A representação da “verdade” subjacente à natureza

A função precípua dos atlas visuais consistia em padronizar os conteúdos coligidos a partir da observação e os objetos a serem observados, “eliminando idiosincrasias – não apenas aquelas de observadores individuais, mas, também, aquelas dos fenômenos individuais” (DASTON; GALISON, 1992, p. 85). As estampas que constituíam essas coleções apresentavam representações visuais – arquetípicas, eventualmente – que garantiriam um esteio seguro para a ciência, ao eliminar as inevitáveis discrepâncias produzidas a partir de múltiplas observações/experiências individuais realizadas em contato direto com a natureza, substituindo-as por imagens/experiências formatadas – a “verdade a partir da natureza”⁴².

[Os] Atlas fornecem objetos para as ciências do olhar. Para iniciados e neófitos igualmente, o atlas treina o olhar para perceber certos tipos de objetos como exemplares (por exemplo, esse fígado “típico” ao invés daquele com hepatite) e para vê-los de uma certa maneira (por exemplo usando a projeção celestial de Flamsteed em vez da Ptolomaica). Adquirir esse olhar de especialista é obter um grande reconhecimento na maioria das ciências empíricas; os atlas afiam o olhar do iniciante e revigoram o dos mais experientes. [...] Pelo fato de habituarem o olhar, os atlas são forçosamente visuais, mesmo naquelas disciplinas nas quais outras sensações desempenham um papel importante [...]. Qualquer que seja a

⁴² *Truth to nature*, no original.

quantidade e a função atribuída ao texto em um atlas, que varia de longo e essencial a inexistente e desprezado, as ilustrações são as protagonistas. (DASTON; GALISON, 1992, p. 85, tradução nossa)⁴³

A questão da supressão de toda e qualquer forma de intervenção consciente na elaboração dessas representações visuais, que viria a ser tão cara à ciência a partir de meados do século XIX e seria apresentada sob o termo “objetividade”, ainda não havia sido formalmente colocada à época em que a produção de atlas visuais teve início, quando os contornos entre filosofia e ciência não se apresentavam bem delineados. De fato, entre os séculos XVI e XIX, o sentido atribuído aos vocábulos “objetividade” e “subjetividade” praticamente se inverteu (cf. DASTON & GALISON, 2012, p. 37 a 46).

Nesse período situado entre a revolução científica do século XVII e o advento da fotografia, em fins da década de 1830, as preocupações com a subjetividade na produção de imagens diziam mais respeito à abordagem escolhida para retratar os objetos de trabalho selecionados – e ao grau de precisão com que estes deveriam ser representados – do que à contaminação produzida na observação da natureza pela interferência humana. A representação pictórica deveria incorporar e traduzir não o fenômeno natural bruto, mas sua adequação aos propósitos definidos pelos autores. A partir da segunda metade do século XIX, no entanto, a influência crescente do Positivismo sobre o pensamento científico ocidental viria a condenar os procedimentos até então empregados na formatação da experiência visual – a representação pictórica de exemplares “típicos” de cada espécie –, fazendo emergir um conceito de objetividade designado por DASTON & GALISON (2012) como “objetividade mecânica”, do qual se tratará mais adiante.

Ainda assim, ao longo de todo o século XIX, a subjetividade, considerada inerente às obras de arte, mas tão controversa no que concernia à ilustração científica, traduziria, neste último domínio, variados graus de intervenção autoral,

⁴³ “*Atlases supply working objects to the sciences of the eye. For initiates and neophytes alike, the atlas trains the eye to pick out certain kinds of objects as exemplary (e.g., this "typical" liver rather than that one with hepatitis) and to regard them in a certain way (e.g., using the Flamsteed rather than the Ptolemaic celestial projection). To acquire this expert eye is to win one's spurs in most empirical sciences; the atlases drill the eye of the beginner and refresh the eye of the old hand. [...] Because atlases habituate the eye, they are perforce visual, even in those disciplines where other sensations play a significant role [...]. Whatever the amount and avowed function of the text in an atlas, which varies from long and essential to nonexistent and despised, the illustrations command center stage.*” (DASTON; GALISON, 1996, p. 85)

oscilando entre uma reconstituição estereotipada daquilo que fora observado *d'après nature* e a elaboração de registros pictóricos tão “neutros” ou “isentos” quanto aqueles obtidos por meio da fotografia. Dentre as obras em que a deliberada intervenção autoral na elaboração das imagens – bem como os aspectos subjetivos daí decorrentes – mostra-se de modo bastante claro, é possível citar, a título de exemplo, a *“Iconographie du règne animal du Mr. Le B^{on}. Cuvier”*, (Figura 7) de Ferdinand-Édouard Guérin-Méneville (1799-1874), editada inicialmente pelo próprio autor e publicada em 25 fascículos⁴⁴, contendo dez pranchas cada um, entre 1829 e 1844.

Logo nas primeiras páginas do trabalho de Guérin-Méneville, chamam a atenção as imagens selecionadas para apresentar as características dos indivíduos pertencentes a cada uma das principais “raças”⁴⁵ da humanidade (Figura 8). A imagem escolhida para representar o homem caucasiano – o desenho de uma cabeça esculpida do deus Apolo – não encerrava apenas uma aproximação morfológica idealizada, mas uma associação entre o ponto culminante da criação divina e o ápice da criação artística humana, cuja beleza teria encontrado sua expressão máxima na arte grega antiga. Por sua vez, as imagens que ilustram a “raça mongólica” e a “raça etíope”, procuram apresentar os traços mais característicos dessas populações por meio dos retratos de dois indivíduos, identificados como “um dos irmãos siameses” e “Atyr”. Apesar das imagens provavelmente reproduzirem as feições dos modelos, é possível que algumas das características “típicas” presentes em seus respectivos traços fisionômicos tenham sido realçadas a título de representar os aspectos universais de cada “raça”, tornando esses retratos uma espécie de *tronie*⁴⁶.

⁴⁴ As tiragens de cada fascículo disponibilizavam exemplares em diferentes formatos (in. 8º e in. 4º), cujos preços variavam de 6 a 20 francos, para as publicações em preto e branco, e de 15 a 20 francos, para as coloridas. Para a elaboração da presente tese foram consultados os fascículos coloridos originais, pertencentes ao acervo do *Muséum national d'histoire naturelle*, em Paris, e a versão digitalizada de uma edição completa da obra, que integra as coleções da Biblioteca da *Smithsonian Institution* e encontra-se disponível para consulta gratuita no sítio <<https://archive.org/>>, acessado em 21 set. 2016.

⁴⁵ O termo será empregado entre parêntesis por se remeter à sua aceção no século XIX, diferente da atual.

⁴⁶ A palavra *tronie* (rosto, em holandês antigo) é empregada para designar um tipo de produção comum na obra dos pintores holandeses dos séculos XVI e XVII. Trata-se do retrato de uma figura imaginária, constituída a partir das feições de diferentes indivíduos, na qual os artistas descreviam expressões faciais e aspectos característicos de tipos humanos comuns.

Sem revelar maiores preocupações com a correspondência estrita entre aquilo que fora observado do natural e sua representação gráfica, a hierarquização racial sugerida pelo autor – expressão de uma suposta “verdade”, mas, não necessariamente, da realidade – é complementada pela comparação entre as conformações cranianas “típicas” de cada uma das “raças” (Figura 9), na qual o crânio do homem caucasiano se destaca por suas proporções harmoniosas e por apresentar-se ligeiramente maior que os demais.

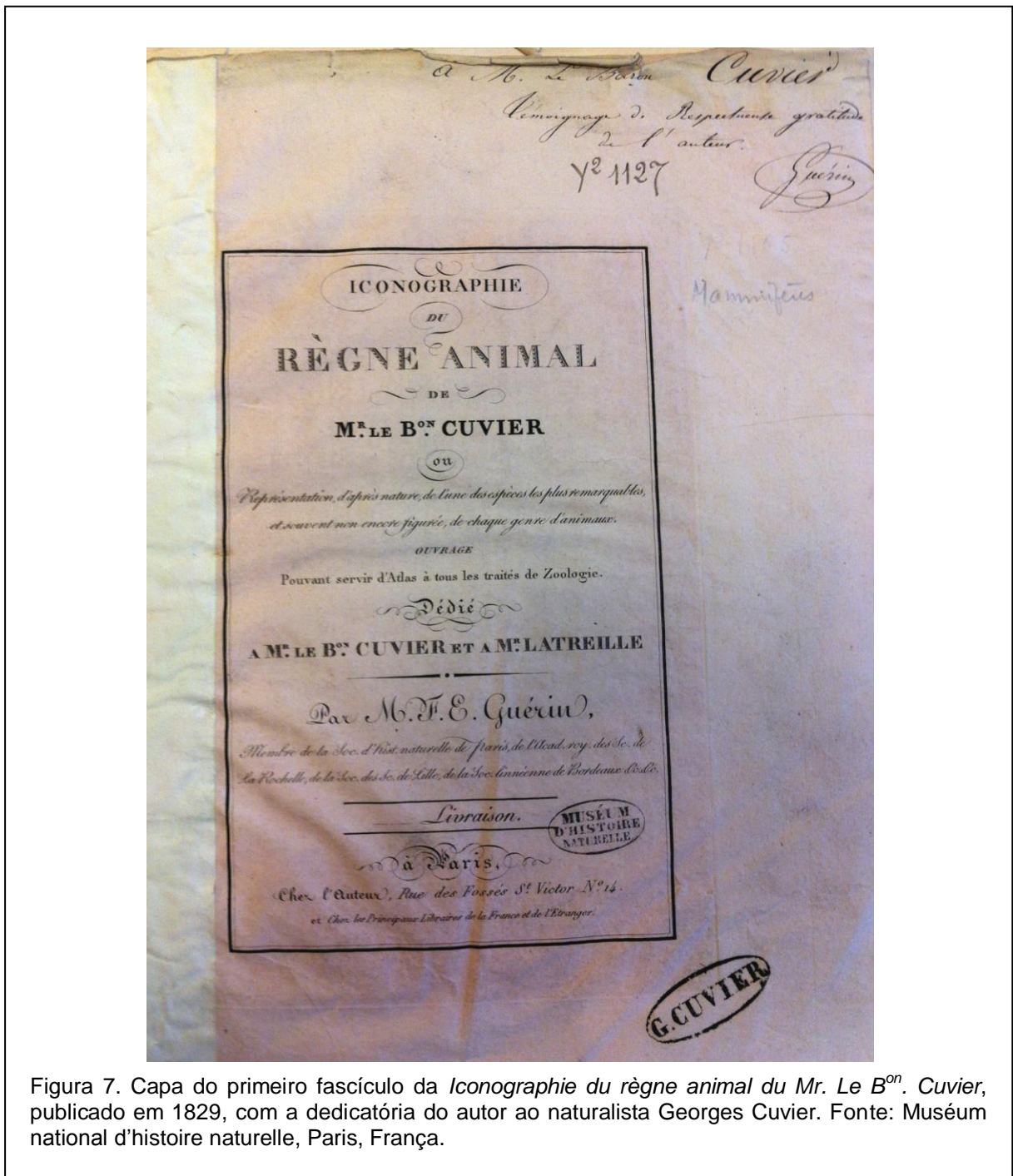


Figura 7. Capa do primeiro fascículo da *Iconographie du règne animal* do Mr. Le B^{on}. Cuvier, publicado em 1829, com a dedicatória do autor ao naturalista Georges Cuvier. Fonte: Muséum national d'histoire naturelle, Paris, França.

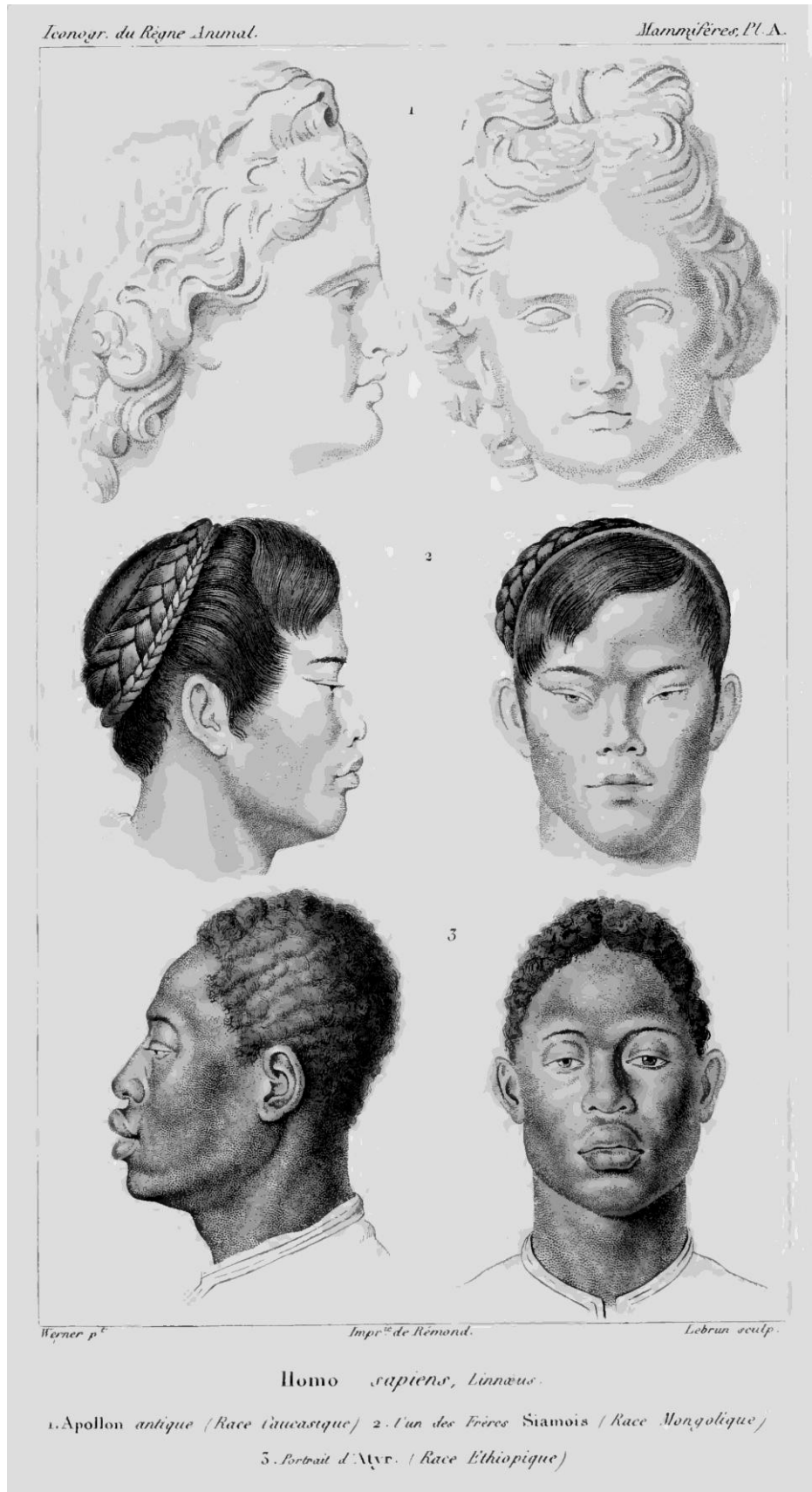


Figura 8. Estampa da obra de Guérin-Ménéville (prancha A) que retrata os aspectos fisionômicos das três “raças” da espécie humana. Fonte: <<https://archive.org/>>. Acessado em 21 set. 2016.

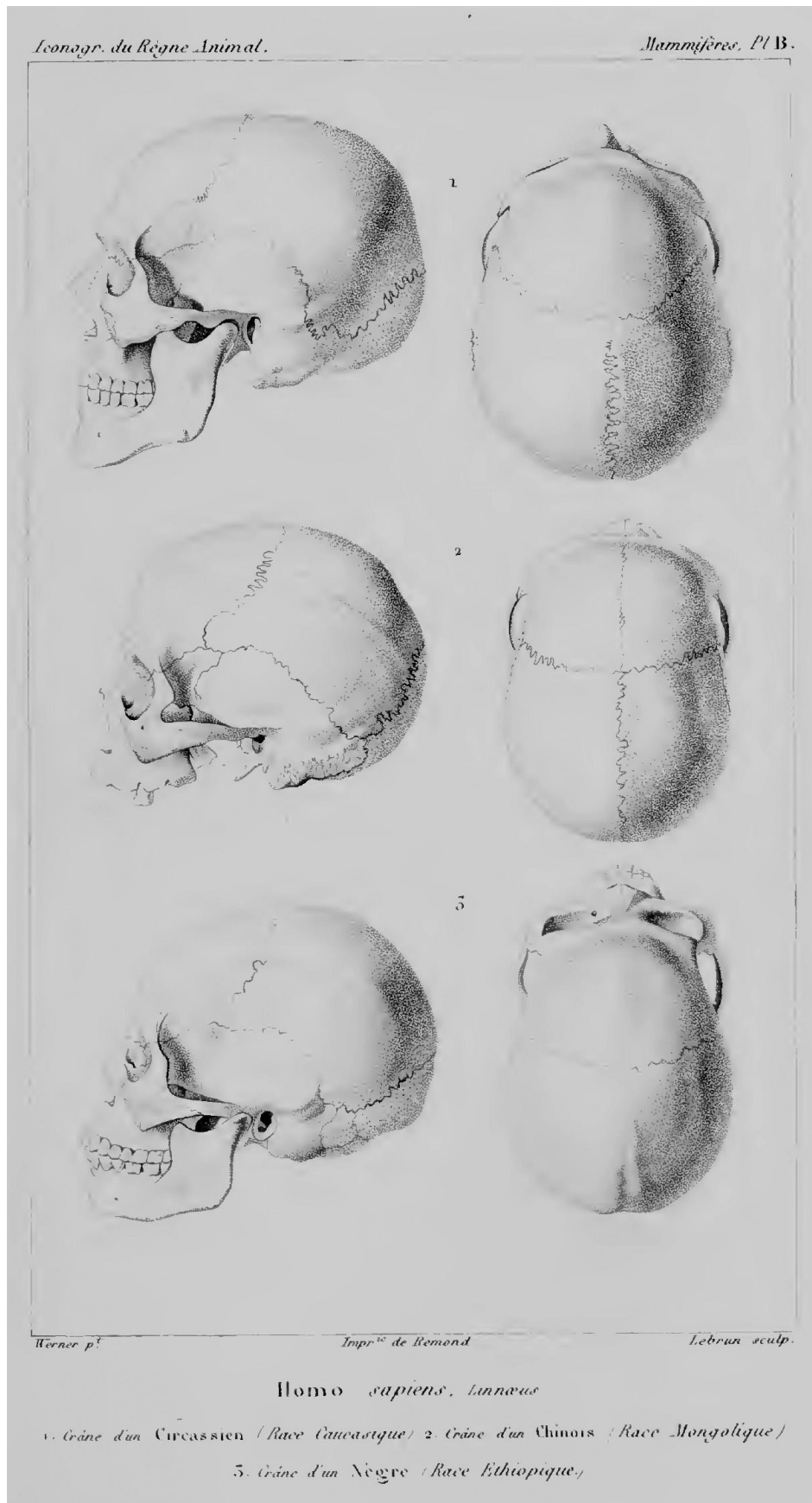


Figura 9. Estampa da obra de Guérin-Méneville (prancha B) que retrata os aspectos cranianos das três “raças” da espécie humana. Fonte: <<https://archive.org/>>. Acessado em 21 set. 2016.

Outro exemplo que revela claramente a existência de princípios subjetivos a orientar a elaboração das imagens na obra de Guérin-Meneville pode ser encontrado na prancha de número 8 do fascículo sobre mamíferos, que retrata um morcego (*Phyllostoma Crenulatum*) com as asas totalmente abertas, o ventre e a face voltados para o observador (Figura 10). O caráter didático e esquemático da abordagem adotada na construção da imagem torna-se bastante evidente na absoluta simetria com a qual é representada a compleição física do animal. Ao optar pela eliminação de características peculiares do espécime observado em favor de características “típicas” da espécie – expressas por meio de uma regularidade geométrica um tanto abstrata –, o autor buscava estabelecer um padrão iconográfico a partir do qual fosse possível reconhecer qualquer indivíduo pertencente àquela espécie, independente de suas variações particulares.

A estrutura simétrica conferida à imagem do *Phyllostoma Crenulatum* e aos detalhes anatômicos representados em separado não atende apenas a critérios funcionais, mas, também a princípios estéticos muito caros ao estilo neoclássico acadêmico: harmonia, ordem e estabilidade na composição. Apesar de ligeiríssimas variações na parte inferior das membranas das asas, o lado direito da imagem é um reflexo perfeito do lado esquerdo e os pormenores das mandíbulas e dos crânios dos *Phyllostomae* são representados em projeções de perfil, a partir da vista frontal da cabeça de um dos espécimes (Figura 10, desenho nº 6).

A tentativa de identificar, em meio às formas orgânicas da natureza, toda uma estrutura ordenada e constante de padrões geométricos e, com base neles, perscrutar os desígnios da Criação, fora um dos objetivos que a filosofia natural e as artes plásticas compartilharam, parcialmente, desde o Renascimento. À primeira interessava, sobretudo, a possibilidade de descrever matematicamente os fenômenos da natureza e compreender como cada engrenagem do seu sistema se encaixava na grande máquina do universo; as últimas, por sua vez, buscavam estabelecer cânones precisos para a representação ideal do corpo humano, meta suprema do ensino artístico acadêmico e elemento central na criação artística.

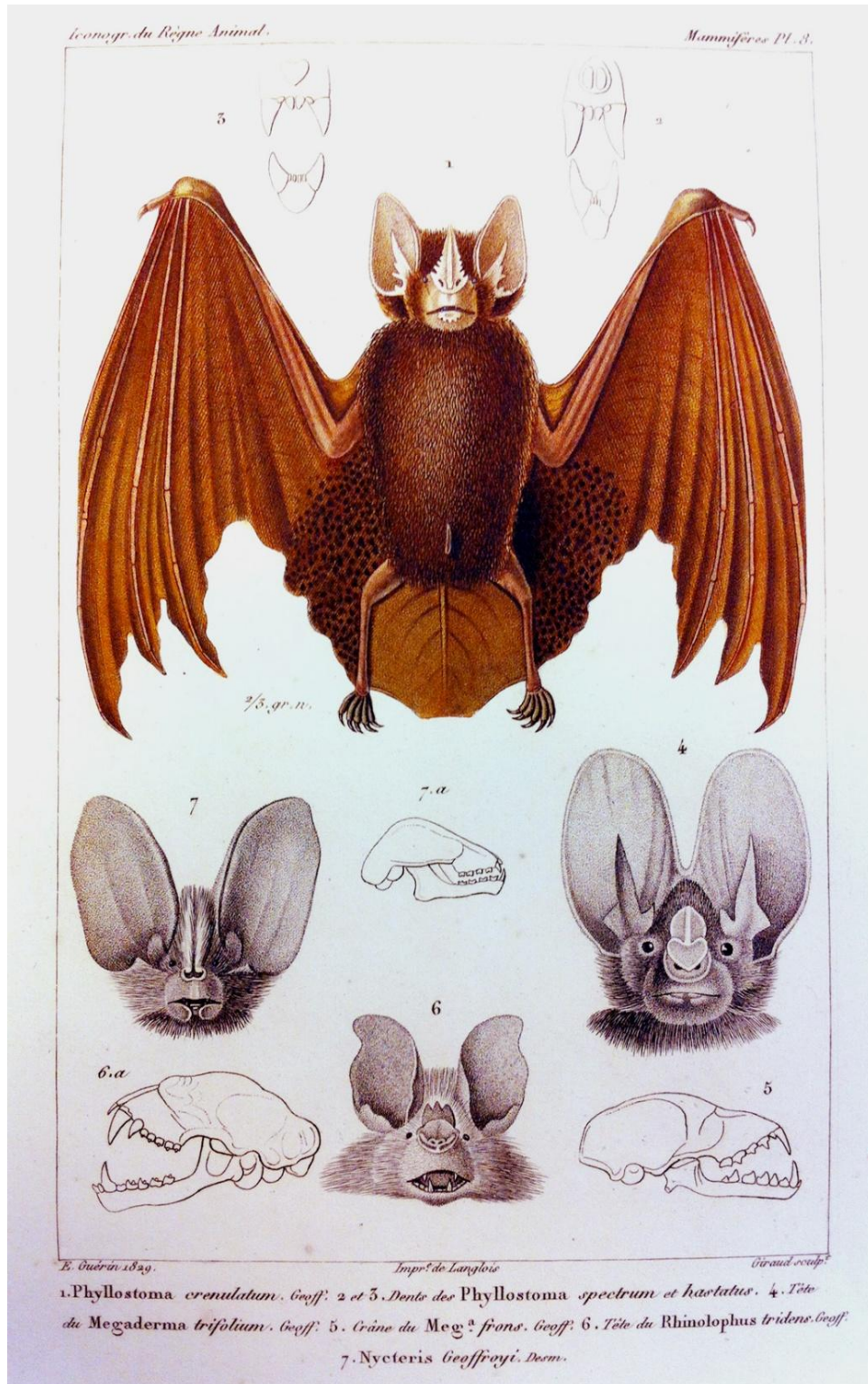


Figura 10. Estampa da obra de Guérin-Ménéville retratando os aspectos morfológicos de diferentes tipos de morcego. Fonte: Muséum national d'histoire naturelle, Paris, França

Assim como na prancha representando os *Phyllostomae*, na obra de Guérin-Ménéville, esse aspecto da verdade a partir da natureza também se revela, de modo transparente, tanto na estampa produzida por Crisostomo Martinez (1650?-1694),

quase dois séculos antes, para o estudo da Anatomia (Figura 11) quanto na tentativa frustrada do físico Arthur Worthington – relatada por DASTON & GALISON (2012, p. 17 a 23) – de compatibilizar, com os resultados obtidos experimentalmente, o padrão simétrico que ele havia concebido para descrever a dispersão de gotículas produzidas pelo choque de um pingo de líquido contra uma superfície plana.

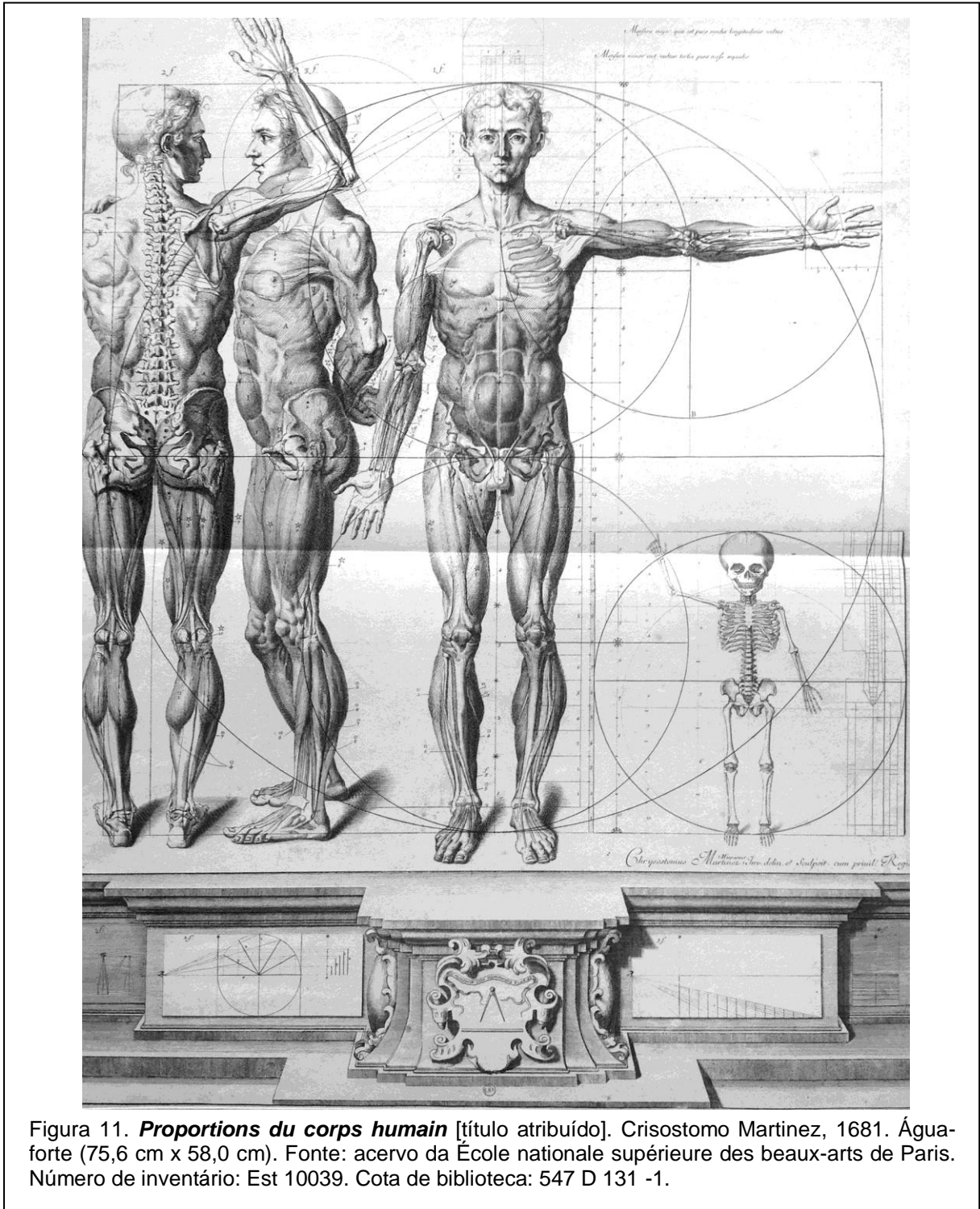


Figura 11. **Proportions du corps humain** [título atribuído]. Crisostomo Martinez, 1681. Água-forte (75,6 cm x 58,0 cm). Fonte: acervo da École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Número de inventário: Est 10039. Cota de biblioteca: 547 D 131 -1.

A obra de Guérin-Méneville buscava, como tantos outros atlas de história natural, constituir uma vasta coleção de exemplares típicos das “principais espécies do reino animal”, permitindo aos naturalistas de qualquer parte do mundo reconhecer espécies de todos os *hábitats* distribuídos ao redor do globo, compartilhando informações coletadas e reunidas a partir de diversas fontes – o que Guérin-Méneville fez por meio dos trabalhos de Georges Cuvier (1769-1832).

Diferentemente de Alexander Von Humboldt (1769-1859) e de incontáveis naturalistas que, como seu colega no *Muséum national d'histoire naturelle* (MNHN), Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), se aventuraram em expedições conduzidas em regiões exóticas e selvagens do planeta, Cuvier desenvolveu seus estudos a partir do material disponível no gabinete de história natural do *Muséum*, e é provável que uma parcela significativa das pranchas da obra de Guérin-Méneville tenha sido realizada a partir da observação de espécimes empalhados pertencentes ao acervo do MNHN. Confiando-se na bem reputada habilidade do ilustrador Édouard Traviès⁴⁷, que assina em conjunto com Guérin-Méneville a autoria das imagens que integram a “*Iconographie du règne animal [...]*”, e na fidelidade com que eles retrataram os modelos que lhes foram confiados, é possível, inclusive, em alguns casos, reconhecer falhas na preparação das peças – caso do tigre da prancha 18 (Figura 12), cuja cabeça está completamente deformada.



Figura 12. Tigre representado em uma das estampas do livro de Guérin-Méneville (prancha 18).
Fonte: Muséum national d'histoire naturelle, Paris, França.

⁴⁷ Édouard Traviès (1809-1865?) trabalhou como ilustrador em diversas obras de História Natural, sendo especialista na representação de aves, tanto para trabalhos científicos quanto industriais, em particular na ornamentação de peças decorativas. Traviès ilustrou também edições das obras completas de Buffon e Lapepède, publicadas por Jouvet et Cie. Éditeurs – ver extrato do catálogo da editora em Gourdault (1885).

A adequação da realidade em favor de uma iconografia didática, permeada por um modelo de representação pictórica no qual valores estéticos eventualmente se sobrepunham ao registro fiel dos espécimes observados, viria a ser fortemente criticada pelos apóstolos da “objetividade mecânica”, a partir de meados do século XIX, marcando o início de um processo de distanciamento entre a Arte e a Ciência no que dizia respeito aos meios, às formas e aos propósitos de representar a natureza.

2.2.2 “Deixem a Natureza falar por ela mesma”: os meios mecânicos de registro visual e a objetividade

A “objetividade mecânica” traduzia não apenas um novo método de trabalho, mas um conjunto de valores morais associados às práticas da Ciência (e dos cientistas) que viria a suscitar a possibilidade de construção de uma Ciência neutra, universal e coesa – mas, não necessariamente, realista. Essencialmente, a questão da objetividade estava relacionada à atividade de observação da natureza e de seus fenômenos, etapa imprescindível para os processos de construção, testagem e validação das teorias científicas segundo as diretrizes do método de trabalho da ciência moderna⁴⁸.

A título de eliminar as subjetividades decorrentes dos recortes epistemológicos e das diretrizes estéticas estabelecidas por naturalistas e artistas para a representação da “verdade a partir da natureza”, os partidários da “objetividade mecânica” preconizavam a divisão do processo de observação da natureza em dois momentos distintos: a coleta de dados “puros” e sua posterior interpretação. Na primeira etapa, a intervenção humana deveria se restringir ao mínimo possível – ou, ainda, havendo disponibilidade de meios adequados, ser totalmente eliminada –, de modo a preservar o registro da observação de qualquer tipo de distorção resultante de ações conscientes ou inconscientes por parte dos indivíduos envolvidos nesse processo, valendo-se, para isso, do emprego de instrumentos e/ou dispositivos de registro mecânico. Os dados “puros” obtidos desse

⁴⁸ O método científico desenvolvido a partir do século XVII.

modo serviriam como objetos de trabalho aos cientistas, que, na segunda etapa do processo, poderiam interpretá-los e elaborar de suas hipóteses a partir de um material supostamente isento de resquícios de contaminação de ordem cultural, estética ou estilística.

Hanson (1971, p.127), no entanto, contestou a possibilidade dessa dissociação, afirmando que tal sistema seria falacioso e, mesmo, impraticável, dado que o ato de observar constitui por si próprio uma experiência que não pode ser dissociada do contexto em que é realizada, nem dos valores inerentes ao observador; de acordo com o autor, seria impossível separar os processos fisiológicos da percepção visual de um objeto do ato de vê-lo – isto é, atribuir um significado à imagem formada na mente a partir dos estímulos sensoriais recebidos. Desse modo, mesmo as imagens produzidas por meios mecânicos, como fotografias, por exemplo, estariam sujeitas a algum tipo de intervenção cognitiva/racional.

O desenvolvimento e a rápida difusão da fotografia e de outros dispositivos de registro mecânico de imagens, a partir de meados do século XIX, suscitaram, no entanto, muitas discussões acerca da possibilidade de se promover, enfim, uma observação absolutamente “objetiva” dos fenômenos naturais.

“Deixem a natureza falar por ela mesma” tornou-se a palavra de ordem de uma nova marca da objetividade científica, que emergiu na metade final do século XIX. Em questão não estava apenas a precisão, mas também a moralidade: os demasiadamente humanos cientistas deveriam, por uma questão de princípios, restringir-se de impor seus desejos, expectativas, generalizações, estéticas, e mesmo a linguagem comum, à imagem da natureza. Onde a autodisciplina humana fraqueja, a máquina deve assumir o comando. Alerta à intervenção humana entre a natureza e a representação, [Étienne-Jules] Marey e seus contemporâneos passaram a produzir imagens mecanicamente, a fim de eliminar mediações suspeitas. Eles alistaram polígrafos, fotografias e uma série de outros dispositivos em um esforço quase fanático para criar atlas – as bíblias das ciências de observação – documentando aves, fósseis, corpos humanos, partículas elementares e flores em imagens comprovadamente isentas de interferência humana. (DASTON; GALISON, 1992, p.81, tradução nossa)⁴⁹

⁴⁹ “*Let nature speak for itself*” became the watchword of a new brand of scientific objectivity that emerged in the latter half of the nineteenth century. At issue was not only accuracy but morality as well: the all-too-human scientists must, as a matter of duty, restrain themselves from imposing their hopes, expectations, generalizations, aesthetics, even ordinary language on the image of nature. Where human self-discipline flagged, the machine would take over. Wary of human intervention between nature and representation, [Étienne-Jules] Marey and his contemporaries turned to mechanically produced images to eliminate suspect mediation. They enlisted polygraphs, photographs, and a host of other devices in a near-fanatical effort to

A obtenção de imagens por meio desses dispositivos, embora implicasse a ação consciente do observador na escolha do aspecto mais adequado para a representação – qual o melhor enquadramento, iluminação ou tempo de exposição para realizar uma foto, por exemplo – independeria de sua intervenção direta (ou de sua habilidade para fazê-lo) na elaboração do registro visual; ou seja, caberia ao autor da imagem a exclusiva função de acionar o dispositivo capaz de capturar e registrar, em um suporte adequado, a imagem transposta diretamente da natureza. Mesmo alguns dos artistas mais comprometidos com a representação realística reconheciam que seu trabalho, por mais acurado que fosse, “jamais seria a reprodução ou imitação [da natureza], mas sempre uma interpretação... dado que o homem não é uma máquina e é incapaz de modelar objetos mecanicamente” (CHAMPFLEURY *apud* DASTON; GALISON, 1996, p. 100, tradução nossa)⁵⁰. Assim, o conceito objetividade formulado por volta da metade do século XIX, ao advogar a não interferência humana no ato de elaborar os registros visuais de uma observação científica, diferia significativamente das tentativas anteriores de se criar imagens fieis à natureza “em termos de método (mecânico), moral (contida) e metafísica (individualizada)” (Op.cit., p.84, tradução nossa)⁵¹.

De fato, a produção de imagens para fins científicos no período anterior à utilização das câmeras fotográficas, além de não ter sido totalmente privada do auxílio de aparatos mecânicos como o perspectógrafo ou a câmara escura, assentia que, nas imagens elaboradas com o uso desses recursos, o compromisso de representar a natureza com “grande verdade” encontrava-se intimamente associado ao modo como essas representações visuais apresentariam o mundo natural, sem que isso implicasse, de forma alguma, uma menor precisão do registro pictórico.

Esses primeiros produtores de atlas, embora orgulhosos de suas habilidades interpretativas não traduziam todos da mesma forma a noção de verdade a partir da natureza. Os termos *típico*, *ideal*, *característico* e *comum* [normal] não são exatamente sinônimos, mesmo quando eles atendem ao mesmo propósito de padronização. [...]. Uma tipologia esquemática dos primeiros atlas mostrará que a verdade a partir da natureza era tanto um

create atlases – the bibles of the observational sciences – documenting birds, fossils, human bodies, elementary particles, and flowers in images that were certified free of human interference.”

⁵⁰ “*the reproduction of nature by man will never be a reproduction and imitation, but always an interpretation ... since man is not a machine and is incapable of rendering objects mechanically.*” (CHAMPFLEURY *apud* DASTON; GALISON, 1996, p. 100)

⁵¹ “[...] *in its methods (mechanical), its morals (restrained), and its metaphysics (individualized)*” (DASTON; GALISON, 1996, p.84)

ideal possível quanto variado muito antes do advento da objetividade mecânica [a partir de meados do século XIX]. As categorias e os exemplos fundamentados estendem-se do final do século XVII ao início do século XIX, com uma cronologia pouco precisa que parte de tipos e ideais, passa aos indivíduos característicos, e, em seguida, aos indivíduos pura e simplesmente. No entanto, essa cronologia reflete mais uma tendência do que uma periodização exata, e várias categorias coexistiram no tempo. Essas formas alternativas de construir a verdade a partir da natureza bastam para mostrar que preocupação com a precisão não necessariamente implica preocupação com a objetividade; depois, as duas preocupações entraram em conflito quando a objetividade mecânica ameaçou enfraquecer os objetivos principais dos atlas na representação da natureza. (DASTON; GALISON, 1996, p. 87)⁵²

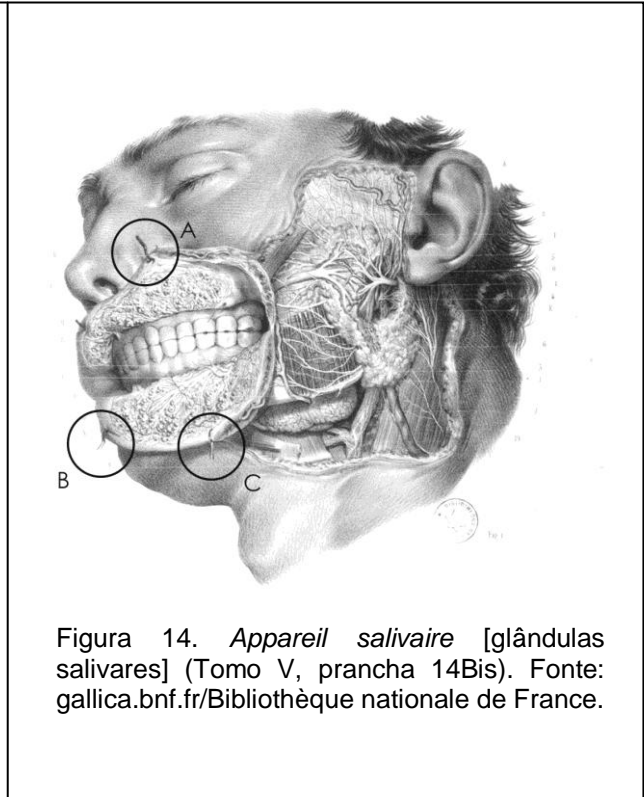
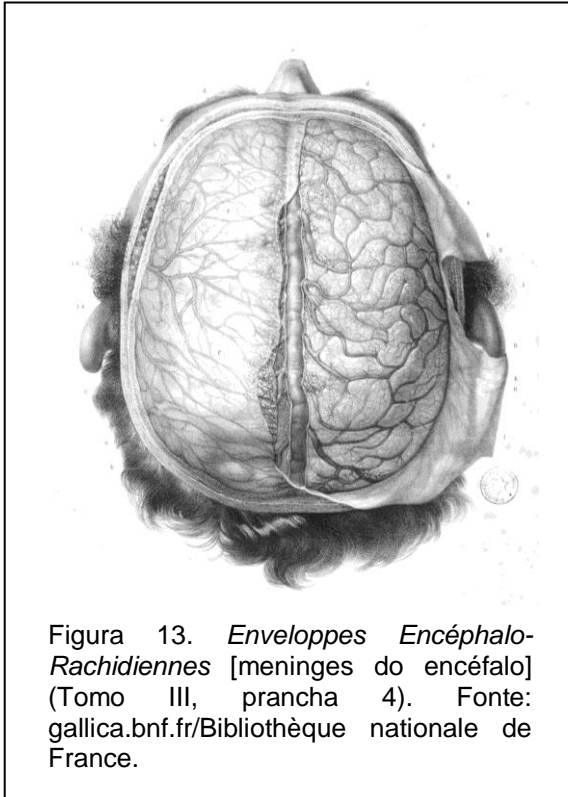
Uma obra em que se pode observar uma das variações assumidas pela “verdade a partir da natureza”, e na qual o compromisso simultâneo com a precisão e com a objetividade se apresenta de modo bastante eloquente, é o “*Traité complet de l’anatomie de l’homme*”, escrito pelo médico Jean-Marc Bourguery (1797-1849) e ilustrado por Nicolas Henri Jacob (1782-1871). Exemplo de feliz sinergia entre as *expertises* do cientista e do artista, o trabalho, composto de oito tomos *in-folio*, foi publicado originalmente entre 1831 e 1854 e constituiu provavelmente a obra mais extraordinária sobre Anatomia publicada no século XIX. Desenhadas a partir do natural por Jacob e, posteriormente, litografadas por ele próprio, as 725 pranchas que compõem o tratado impressionam tanto pelo realismo quanto pelo detalhamento (figuras 13, 14 e 15) – que inclui, em várias ilustrações, a representação dos instrumentos utilizados para fixar as peças anatômicas em posição adequada para serem desenhadas (ver detalhes A, B e C na figura 14).

Embora não seja possível dizer se Jacob frequentou a *École des beaux-arts* de Paris, ele certamente recebeu uma formação artística de moldes acadêmicos⁵³, tendo sido aluno do atelier de Jacques-Louis David e dos escultores Antoine-

⁵² “These early atlas makers, while proud of their interpretive skills, did not all interpret the notion of “truth to nature” the same way. The words typical, ideal, characteristic, and average are not precisely synonymous, even though they all fulfilled the same standardizing purpose. Examples from the earlier literature will make their differences on how to be true to nature more vivid. A schematic typology of earlier atlases will show that truth to nature was both a possible and variegated ideal long before the advent of mechanical objectivity. The categories and instantiating examples span the late seventeenth to the early nineteenth centuries, with a rough chronology that moves from types and ideals to characteristic individuals to individuals tout court. However, this chronology reflects a tendency rather than a clear-cut periodization, and several of the categories coexist in time. These alternative ways of being true to nature suffice to show that concern for accuracy does not necessarily imply concern for objectivity; further, the two concerns came into conflict when mechanical objectivity threatened to undermine the primary goals of atlases in representing nature.” (DASTON; GALISON, 1996, p. 87)

⁵³ Sobre os dados biográficos de Jacob, ver GABET (1831, p. 366), SIRET (1924, p. 478).

Léonard Dupasquier (1748-1831) e Jean-Jacques Morgan (1756-1799), chegando a abrir seu próprio atelier, onde teve como discípulo o desenhista Jean-Baptiste Lévèillé (? – 18??), que o auxiliou na execução de parte das pranchas da obra de Bourgery.



Diferentemente de grande parte dos trabalhos do gênero, que, com frequência, omitiam menções ao ilustrador nos créditos principais da obra – a menos que este fosse o próprio autor da parte científica –, no frontispício do “*Traité complet [...]*” (figura 15) o nome de Jacob aparece em destaque, logo após o de Bourgery, e antecede uma citação – reproduzida em epígrafe na abertura deste capítulo – na qual Cuvier destacava a importância do desenho para a Ciência. Os tomos do “*Traité complet [...]*” foram comercializados em tiragens impressas em preto e branco e em tiragens coloridas – de início, manualmente, pelo artista –, nas quais os inúmeros detalhes de cada imagem tornavam-se ainda mais vívidos (Figura 16).

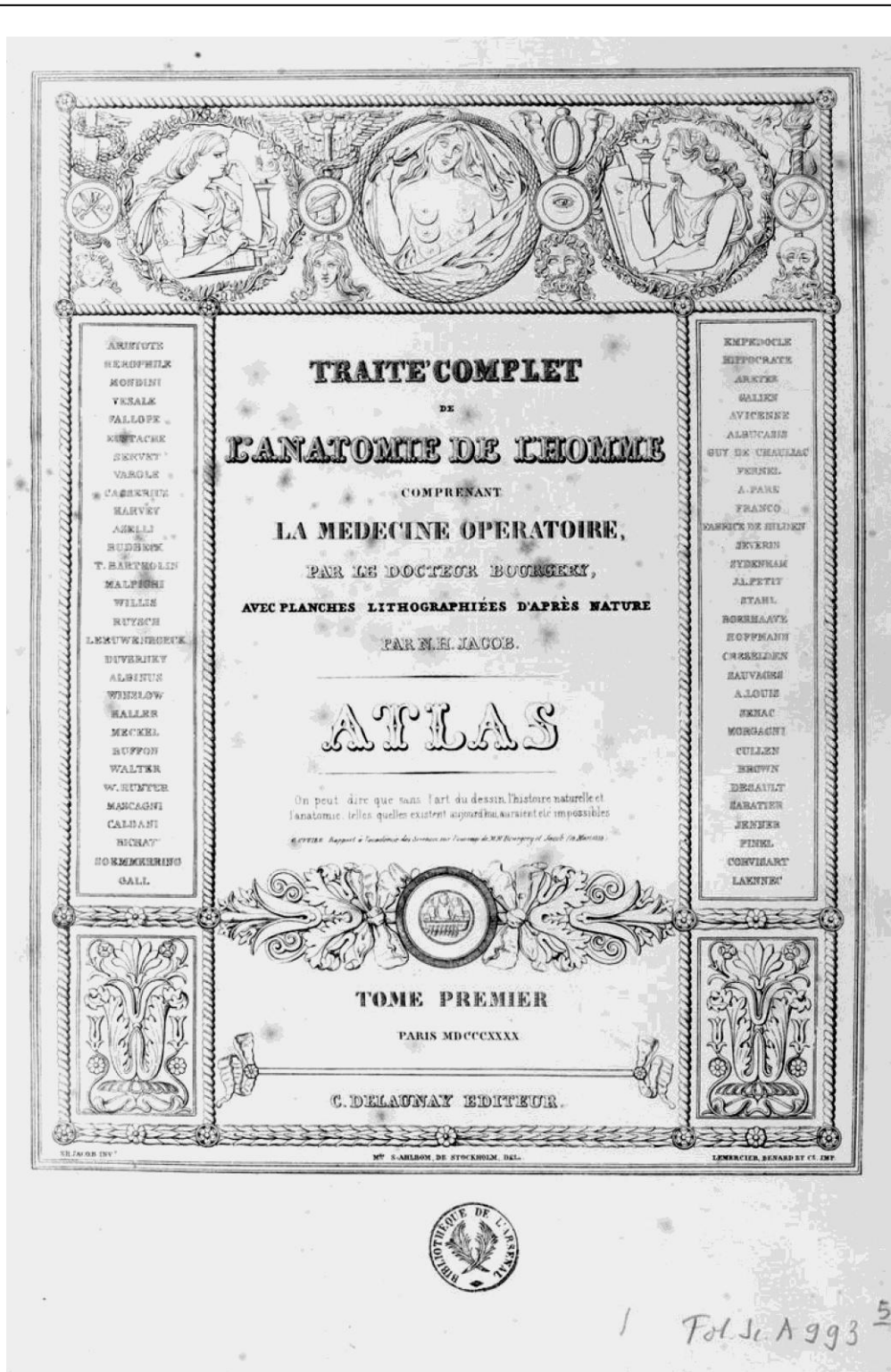


Figura 15: frontispício do tomo primeiro do *Traité complet de l'anatomie de l'homme* [...], de Jean-Marc Bourgery, ilustrado por Nicolas-Henri Jacob. Fonte: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France.

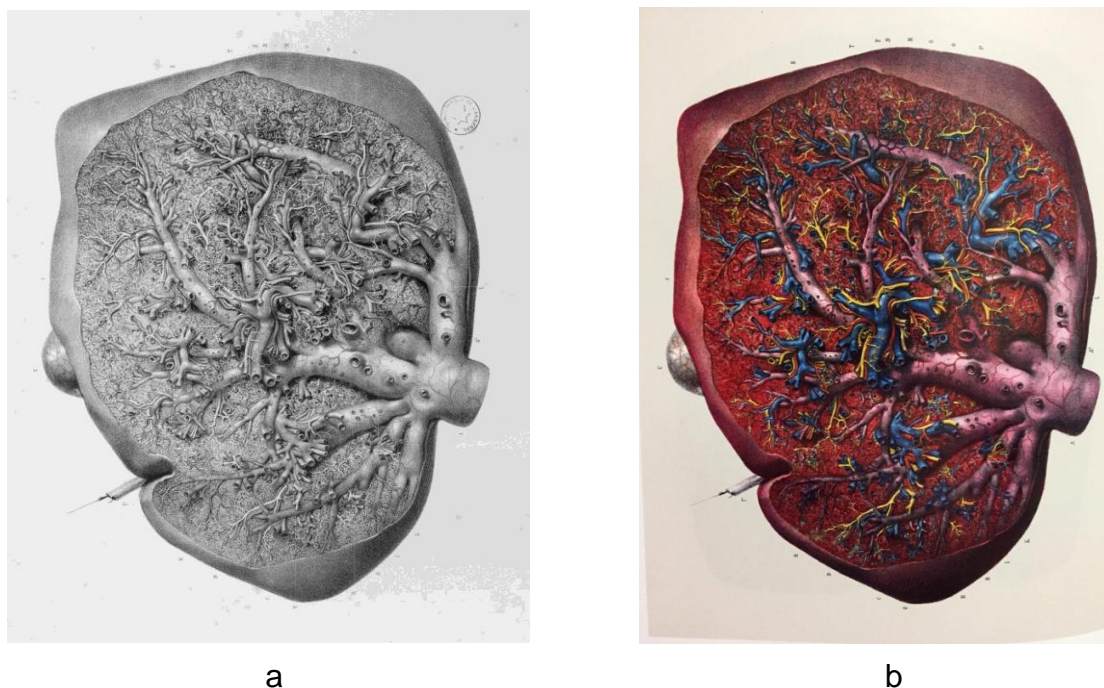


Figura 16. Duas versões da prancha que representa os vasos sanguíneos do fígado (Tomo V, prancha 59) em p&b (a) e colorida (b). Fontes: (a) gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France; (b) LE MINOIR, Jean-Marie; SICK, Henri (Ed.). **The complete atlas of human anatomy and surgery**. [S.I.]: Taschen, 2015. (Bibliotheca Universalis)

O competente trabalho litográfico realizado por Jacob permitiu obter um grau excepcional de qualidade na reprodução da obra⁵⁴, alcançando um patamar que permaneceria ainda, durante décadas, além das possibilidades oferecidas a partir da técnica fotográfica – particularmente em virtude da representação cromática, aspecto de especial relevância para algumas áreas de estudo.

[...] em muitas especialidades biológicas – Botânica, Insectologia, Ictiologia, Ornitologia e várias outras áreas da Zoologia – a cor dos organismos possui uma função crucial na identificação de uma espécie. A fotografia colorida, no entanto, só teve seu uso generalizado em monografias nos anos 1930. Assim, ilustrações desenhadas a mão, transformadas em gravuras a água-tinta [por processo calcográfico] e litografias, permaneceram como os métodos usualmente empregados nos atlas e catálogos biológicos para a representação de organismos em cores. Litografias coloridas de organismos originais ou típicos continuaram a ser utilizadas através dos limites históricos estabelecidos por Daston e Galison. [...] mesmo em áreas, como a Embriologia, onde as cores são menos importantes, seria difícil usar espécimes individuais apresentando, ao mesmo tempo, aspectos particulares ou defeitos anormais para servirem como guias, por exemplo, [para a representação] dos estágios do desenvolvimento fetal. Mesmo nos livros texto de Biologia de hoje, nos quais a fotografia é livremente utilizada, a informação importante continua sendo veiculada por meio de ilustrações

⁵⁴ O que possivelmente contribuiu para o seu elevado preço de venda – 800 francos, cada exemplar em preto e branco, e 1600 francos por um exemplar colorido – e, conseqüentemente, interferiu no alcance de sua difusão. (Cf. LE MINOR e SICK, 2015., p. 62)

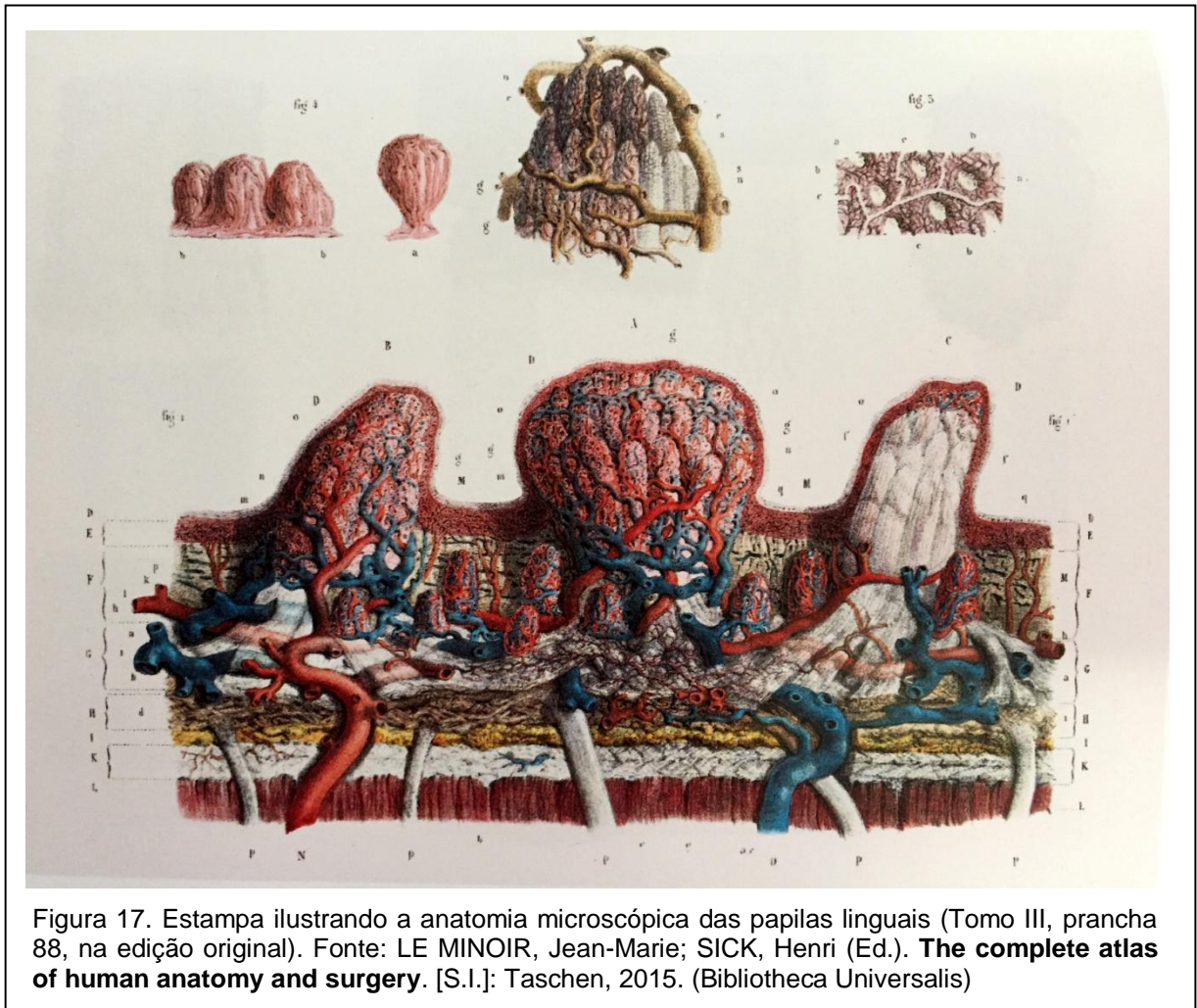
desenhadas à mão, frequentemente em cores. (RICHARDS, 2016, p. 27-28, tradução nossa)⁵⁵

Apesar de Jacob não ter recorrido à fotografia para conferir objetividade às imagens que produziu para o atlas visual de Bourguery, isso não significa que seu trabalho tenha dispensado totalmente o uso de dispositivos mecânicos: apenas com o auxílio de um microscópio foi possível ao artista realizar as ilustrações relativas aos tecidos celulares e a detalhes, invisíveis a olho nu, de vários órgãos (Figura 17), que tanto contribuíram para enriquecer o conteúdo dessa obra, cujos registros pictóricos, não obstante as enormes modificações ocorridas, desde sua publicação, na medicina e nas técnicas cirúrgicas, permanecem como referências válidas para o estudo do corpo humano.

As 467 estampas de anatomia descritiva, de um valor artístico excepcional, conservam igualmente um valor científico de primeiro plano; [...] a iconografia, baseada nas dissecações originais, permaneceu muito atual; resultado do rigor da observação e da precisão da representação, essas ilustrações anatômicas transmitem ainda hoje numerosas e ricas informações científicas: a realidade morfológica não passa de moda. (LE MINOR e SICK, 2015, p. 64)

Édouard Traviès e Nicolas Henri Jacob são apenas dois exemplos de artistas que, ao longo do século XIX, passariam a ganhar a vida emprestando seus talentos à Indústria e à Ciência, sem que os méritos artísticos de seus trabalhos fossem levados em conta no universo da arte acadêmica. Embora Traviès e Jacob empregassem, na elaboração de suas ilustrações, os mesmos fundamentos técnicos utilizados pelos artistas que exibiam suas telas nos *Salons* do Louvre, as imagens que eles produziam não eram consideradas, a rigor, como obras de arte, posto que nada do que retratavam era fruto de sua criação, constituindo tão somente uma representação “servil” das feições do mundo natural.

⁵⁵ “[...] in many biological specialties—botany, insectology, ichthyology, ornithology, and several other areas of zoology—the color of organisms serves a crucial function in identifying a species. Color photography in monographs, however, only came into general use in the 1930s. Thus hand drawn illustrations transformed into copperplate etchings with aquatint and lithography remained the usual ways biological atlases and catalogues would represent organisms in color. Color-lithographs of original, typical organisms continued to be used through the historical boundaries set by Daston and Galison. [...] even in areas, such as embryology, where color is less important, it would be difficult to use individual specimens displaying either marks of particularity or abnormal defects to serve as guides, say, of the stages of fetal development. Even in biology text-books today, where photography is liberally used, the important information is still carried by hand drawn illustrations, often in color.” (RICHARDS, 2016, p. 27-28)



2.3 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NAS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DA NATUREZA NAS BELAS ARTES E NA HISTÓRIA NATURAL

Ainda que a iconografia produzida no âmbito da ilustração científica, mesmo quando elaborada por indivíduos com formação artística, não fosse considerada arte segundo os padrões acadêmicos, naturalmente existiam pontos de convergência entre os trabalhos realizados para fins científicos e aqueles concebidos como obras de arte. Em ambos os casos, alguma etapa da elaboração da imagem envolvia forçosamente a observação direta do objeto de trabalho; isto é, mesmo que a produção do registro pictórico fosse conduzida em várias etapas – um esboço inicial feito *d'après nature* e o acabamento do trabalho realizado posteriormente no acampamento ou no atelier – uma delas consistia, necessariamente da coleta de detalhes a partir do natural. Cabe observar que embora a cópia das obras de grandes mestres fosse parte integrante da formação artística acadêmica, essa

prática era considerada apenas um exercício de aplicação das técnicas específicas de cada modalidade artística e, portanto, os trabalhos daí originados não eram considerados obras de arte – que, por definição, deveriam possuir um caráter original.

As dinâmicas desses processos de trabalho influenciavam, ainda, a escolha das técnicas a serem empregadas na elaboração das imagens e, se fosse o caso, em sua reprodução. No domínio da ilustração científica, a aquarela, assim como outras modalidades de pintura à base de água – guache ou aguadas de sépia ou de nanquim, por exemplo – eram frequentemente utilizadas tanto para registrar imagens em atividades de campo quanto para colorir pranchas originalmente gravadas em preto e branco. No âmbito da arte acadêmica, entretanto, a presteza requisitada para a execução de uma aquarela era tida como elemento restritivo às reflexões que a elaboração de uma obra de arte demandava, tornando aquela técnica inadequada para fins artísticos; ainda assim, admitia-se seu uso na realização de esboços e estudos preparatórios da composição.

Por outro lado, a tinta a óleo – tradicionalmente utilizada nas obras de Pintura Histórica e Pintura de Paisagem produzidas nas academias de belas artes e nos ateliers privados dos artistas – não atendia às necessidades dos trabalhos científicos. O longo período necessário à sua secagem completa, assim como a grande quantidade de insumos e apetrechos necessários à realização da pintura – pilões para a moagem dos pigmentos, suprimentos de óleo de linhaça e terebintina, suportes, cavaletes, etc. – tornavam a técnica a óleo incompatível não apenas com o trabalho em expedições, mas com os próprios propósitos da ilustração científica. Essas mesmas dificuldades também tornavam a execução da pintura de paisagem ao ar livre uma tarefa bastante complexa, o que, em parte, justificava a opção dos artistas por realizarem apenas esboços e anotações a partir do natural – material que seria utilizado, posteriormente, como subsídio para o trabalho no atelier⁵⁶.

Tanto para o ilustrador científico quanto para o artista acadêmico, uma imagem acabada seria, portanto, o produto de uma combinação de fatores que

⁵⁶ A comercialização de tintas a óleo acondicionadas em bisnagas metálicas maleáveis, produzidas industrialmente a partir dos anos 1840, tornou a pintura ao ar livre uma atividade muito mais cômoda – aspecto que viria a ser fundamental para o advento das inovações técnicas e estéticas a serem introduzidas, ao longo das décadas seguintes, na pintura paisagística.

envolvia desde a qualidade dos aspectos morfológicos, apreendidos por meio da observação daquilo que seria representado, até o modo como o autor viria a organizar a composição pictórica. A título de comparação, pode-se dizer que, para os ilustradores científicos que operavam segundo o conceito de “verdade a partir da natureza”, esta última etapa do processo de trabalho aproximava-se bastante daquele conduzido pelos taxidermistas, responsáveis pelo preparo de espécimes, coletados mundo afora em expedições e enviados para museus e gabinetes de história natural, para conservação e/ ou exposição. De posse de seu objeto de trabalho (os desenhos elaborados de um espécime a partir do natural, no caso do ilustrador, ou os despojos do espécime, no caso do taxidermista), ambos os profissionais passariam à produção de estudos para determinar qual a melhor maneira de reconstituir visualmente as características daquele espécime na natureza – aspecto físico, padrões de comportamento, interação com seu habitat e com outras espécies, etc. Em seguida, executariam o trabalho de acordo com a composição elaborada da etapa anterior, empenhando então, seus melhores recursos técnicos e artísticos.

Já sob a égide do conceito de “objetividade mecânica”, na metade final do século XIX, o principal aspecto a diferenciar os trabalhos de ilustração destinados a fins científicos daquilo que, sob o crivo acadêmico, constituía uma obra de arte, era o fato de estas últimas serem criações racionalmente concebidas pelos artistas, que, embora utilizassem a natureza como modelo, não se limitavam a reproduzi-la servilmente, uma vez que buscavam elaborar composições autorais. Além disso, as obras de arte deveriam permanecer como veículos para a difusão de valores morais e estéticos pretensamente atemporais, enquanto uma das maiores qualidades que passariam a ser atribuídas às imagens produzidas para obras científicas seria justamente sua “neutralidade” – o que demandava, do indivíduo encarregado de elaborar representações pictóricas dos elementos da natureza, a capacidade abster-se do recurso aos cânones artísticos acadêmicos ou qualquer juízo estético particular, de modo a registrar estritamente aquilo que fora observado do natural.

A distinção estabelecida entre os trabalhos produzidos sob a estética vigente nas academias de belas artes e aqueles produzidos para fins científicos encontra uma perfeita tradução nas observações que constam do parecer, feito pela seção de Pintura da AIBA, sobre as ilustrações (Figura 18) elaboradas pelo naturalista Jean-

Théodore Descourtilz (1796 [?]- 1855) para o atlas visual que produzira a partir da observação de diversas espécies de aves nativas do Brasil – “*Ornithologie Brésilienne ou Histoire des oiseaux du Brésil [...]*” (1852). Depois de tecer vários comentários elogiosos a respeito da qualidade do trabalho cromo-litográfico, do registro apropriado das cores das aves retratadas e da importância de tal obra para o estudo da História Natural, o documento, datado de 18 de junho de 1855 e assinado pelos professores José Correia de Lima (Pintura Histórica) e Joaquim Inácio da Costa Miranda (Desenho Figurado), é concluído nos seguintes termos:

Cumpra ainda observar que além do merecimento que reúne a obra em questão, pode ser ela de bastante utilidade, pois que, sendo concluída, virá a formar uma coleção dessa importante parte da história natural, pondo assim ao alcance daqueles que se dão ao estudo deste ramo, objetos, para [sic] aqui de difícil aquisição.

Quanto porém às imperfeições que se poderiam notar, no que diz respeito à parte artística, deixa a Seção de interpor juízo, visto não ser este o fim com que se fizera tal publicação.(MUSEU D. JOÃO VI. Avulsos, Pasta 301- 400, documento nº 320, grifo nosso)

A observação final do parecer não deixa dúvidas a respeito da existência de padrões de representação reconhecidos como “artísticos” e padrões que, a despeito de suas eventuais qualidades visuais, não se encaixavam nessa categoria. A maior parte do corpo acadêmico da AIBA permaneceria, ao longo do século XIX, obedecendo fielmente aos parâmetros estabelecidos pelas academias europeias, que sustentavam a ideia de que, utilizando a natureza como uma galeria de referências visuais, os artistas criavam, enquanto os ilustradores científicos apenas reproduziam, servilmente, aquilo que observavam na natureza, sem infundir elementos originais à sua obra.

[...] O artista não se limita a materializar, por meio de seu temperamento e graças ao manejo de uma espécie de instrumento que é sua técnica particular, os sentimentos e as ideias gerais de um meio [social]. Ele não se utiliza de valores imanentes para materializá-los, ele é essencialmente criador. A Arte é uma construção, um poder de ordenar e pré-figurar. O artista não traduz, ele inventa. (FRANCASTEL, 1991, p. 6– 7, tradução nossa)⁵⁷

⁵⁷ “*L’artiste ne se borne pas à matérialiser à travers de son tempérament, et grâce au maniement d’une sorte d’instrument qui est sa technique particulière, les sentiments, les pensées générales d’un milieu. Il ne s’empare pas des valeurs immanentes pour les matérialiser, il est essentiellement créateur. L’Art est une construction, un pouvoir d’ordonner et de préfigurer. L’Artiste ne traduit pas, il invente.*” (FRANCASTEL, 1991, p. 6 – 7)



Figura 18. Uma das ilustrações (prancha nº 36) que integram a obra de Descourtilz. Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil).

Onde, em princípio, parecia residir uma oposição inconciliável entre o processo de trabalho de artistas e cientistas, vislumbra-se, curiosamente, uma aproximação entre ambos: o uso da imaginação, associada à racionalidade está na raiz tanto da criação artística quanto da elaboração de hipóteses e modelos científicos. É a inventividade que possibilita aos cientistas conceber modelos a partir da concatenação de suas observações e suas especulações teóricas, modelos esses que serão testados por meio de experiências para validar – ou não – as hipóteses postuladas.

Cumulativamente, o método acadêmico de formação artística, especialmente no que concernia à representação do corpo humano, visava treinar os olhos e as mãos dos jovens artistas – de forma análoga à que os atlas visuais se propunham a fazer com os naturalistas iniciantes – para que se familiarizassem com exemplares ideais de expressão da beleza clássica e com um modo específico de representá-la. Nesse caso, o “ideal” para os artistas, cumpria a mesma função do “típico” para os ilustradores científicos que produziam imagens de espécimes animais e vegetais sob os princípios da “verdade a partir da natureza”, estando as obras de ambos, portanto, sujeitas ao mesmo tipo de crítica pelos adeptos da “objetividade mecânica”: não representavam a *realidade* do mundo natural, mas uma *interpretação* desta – a “verdade” – segundo um determinado sistema de valores.

Assim, as tentativas de representar exemplares “típicos” ou “ideais” aproximavam conceitualmente, enquanto operação cognitiva, os processos de elaboração das imagens destinadas a obras de caráter científico daquelas produzidas para a composição de obras de arte. Conforme observado anteriormente, no universo da arte acadêmica a concepção de uma obra era considerada uma atividade sobretudo racional, que envolvia a elaboração de uma composição bem ordenada, o uso consciencioso da luz e da cor, assim como a escolha de modelos – indumentária, elementos arquitetônicos e paisagísticos, entre outros – adequados ao tema a ser desenvolvido. Esses procedimentos metódicos, a intencionalidade na escolha de um determinado modo de representar os elementos observados e a obediência a rigorosos preceitos técnicos no processo de elaboração de uma obra de arte segundo os padrões acadêmicos constituíam, portanto, características comuns às do processo de registro iconográfico empregado pela ciência.

Alain Bonnet (2006), em uma das notas relativas ao primeiro capítulo de seu livro *“L’enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l’École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique”* aponta ainda a existência de uma relação entre o ensino de ciências e o modelo acadêmico de ensino artístico, que repercutia, evidentemente, tanto nas semelhanças quanto nas diferenças existentes entre a representação pictórica da natureza nas obras de arte e aquela das obras científicas. Tomando como referência parte do livro *“The Essential Tension”* (1977), de Thomas Kuhn (1922-1996), Bonnet argumenta:

É possível, eu creio, traçar um paralelo entre o ensino das ciências e a tradição educativa acadêmica, que impõe igualmente uma exigência prática severa (o domínio técnico do ofício), que define estritamente, por meio de uma teoria de gêneros, os modos de expressão admitidos (o domínio dos problemas significativos e das soluções lícitas), que propõe, enfim um conjunto de critérios suficientes para julgar a qualidade de uma obra. Assim como o futuro cientista deve se iniciar nas características técnicas de sua área trabalhando sobre um conjunto de soluções típicas extraídas da História de seu ramo da ciência, o futuro artista acadêmico, por mais tempo que tenha permanecido em atividade, favoreceu (e não impediu) uma evolução harmoniosa das formas artísticas.

[...] Ocorre que, de qualquer modo, o modelo de transmissão científica tal como o descrito por Kuhn, assim como a função que este lhe atribui no processo dinâmico de aquisição do saber, podem ser utilmente relacionadas à História do ensino artístico. (BONNET, 2006, p. 27, tradução nossa)⁵⁸

Esse paralelo poderia ser estendido à conservação de um corolário de valores estéticos no sistema acadêmico de formação artística, que, de certo modo, faria as vezes dos paradigmas que orientavam – e ainda orientam – a transmissão do conhecimento científico no contexto escolar. Tal como os cânones e modelos veiculados pelo ensino artístico acadêmico do século XIX, os conteúdos de Física e Química transmitidos nos níveis mais elementares do ensino constituiriam, de acordo com Bachelard (2006), uma “ciência morta”, na medida em que

⁵⁸ *“On peut, je crois, tracer un parallèle entre l’enseignement des sciences et la tradition éducative académique qui impose également une exigence pratique forte (la maîtrise technique du métier), qui définit strictement, à travers de la théorie des genres, les modes d’expression admis (le domaine des problèmes significatifs et des solutions licites), qui propose enfin un ensemble de critères suffisants pour juger la qualité d’une oeuvre. De même que le futur scientifique doit s’initier aux caractéristiques techniques de son domaine en travaillant sur un ensemble des solutions typiques extraits de l’histoire de sa science, le futur artiste académique, aussi longtemps qu’il est resté en vigueur, a favorisé (et non empêché) une évolution harmonieuse des formes artistiques.*

[...] Il demeure toutefois que le modèle de transmission scientifique tel qu’il est décrit par Kuhn, comme la fonction qu’il lui assigne dans le processus dynamique d’acquisition du savoir, peuvent être utilement rapportés à l’histoire de l’enseignement artistique.” (BONNET, 2006, p. 27)

corresponderiam a conhecimentos consolidados que remetem às teorias preponderantes em um dado contexto histórico, cultural e social.

As ciências físicas e químicas, no seu desenvolvimento contemporâneo, podem ser caracterizadas epistemologicamente como domínios de pensamento que rompem nitidamente com o conhecimento vulgar. O que se opõe à constatação desta profunda descontinuidade epistemológica é que “a educação científica”, que julgamos suficiente para a cultura geral não visa senão a física e a química mortas, no sentido em que dizemos que o latim é uma língua “morta”. Não há nisso nada de pejorativo, se apenas quisermos considerar que existe uma ciência viva. O próprio Émile Borel mostrou que a mecânica clássica, a mecânica morta, continuava a ser uma cultura indispensável para o estudo das mecânicas contemporâneas [...]. (BACHELARD, 2006, p. 18)

Ao analisar as similaridades entre os processos de concepção da imagem no contexto da arte acadêmica e produção pictórica para fins científicos, é possível notar que elas exerceram uma forte influência na interação entre naturalistas e os artistas que os assessoravam no registro iconográfico das observações feitas a partir da observação direta da natureza e na elaboração de atlas visuais, entre o século XVII e meados do século XIX. Conforme observado anteriormente, tanto os cientistas como os artistas operavam segundo conjuntos de valores e condutas específicos, que, naquele período, ainda apresentavam, em muitos aspectos, mais convergências do que discrepâncias. Estas últimas, no entanto, quando se manifestavam, eram virtualmente inconciliáveis e residiam principalmente nas escolhas sobre *como* retratar a natureza de modo a atender aos princípios filosóficos e às finalidades que cada tipo de representação reclamava.

Embora a conjugação de estudos teóricos à experimentação prática e o sistema metódico de formação característicos do ensino artístico acadêmico tenham precedido o método da ciência moderna em aproximadamente um século, diferentemente desta, não promoveram mudanças em seus paradigmas até meados do século XIX. A *École des beaux-arts* de Paris, que então constituía provavelmente a mais importante referência para a formação artística no mundo ocidental, permanecia aferrada aos valores neoclássicos e reativa a quaisquer tipos de mudanças, especialmente aquelas propostas pela comunidade artística externa à *Académie des beaux-arts*.

Não havia, igualmente, por parte da *École des beaux-arts* nenhuma iniciativa de ordem prática no sentido de direcionar a formação de seus alunos para uma modalidade ou gênero específico dentro do ramo das belas artes ao qual cada um

escolhera se dedicar, e, muito menos, uma preocupação em habilitá-los para a realização de atividades correlatas consideradas estranhas à esfera das belas artes, como a ilustração científica e o aperfeiçoamento formal dos produtos industriais, por exemplo. Mesmo discursos como o do Conde Léon de Laborde (1807-1869), que propunham uma conciliação entre as artes e os domínios da técnica ou da ciência – com protagonismo para a primeira – eram recebidos com desprezo pela *École* e pela *Académie des beaux-arts*.

É evidente que muitos dos artistas que tomaram parte em atividades técnicas (principalmente vinculadas ao projeto de objetos e utensílios produzidos industrialmente) ou científicas (expedições de naturalistas e elaboração de desenhos ou gravuras para obras científicas, entre outras) possuíam formação artística acadêmica; mas entre aqueles que se especializaram na ilustração de publicações científicas – atlas visuais e compêndios de anatomia ou botânica, por exemplo – esse aspecto não constituía, necessariamente, uma regra.

De acordo com Daston e Galison (2012, p. 101-120), a relação entre os naturalistas e os artistas com quem trabalhavam era frequentemente marcada por um viés hierarquizado, no qual os primeiros costumavam intervir diretamente no modo como os registros pictóricos dos objetos de trabalho da ciência, observados *d'après nature*, deveriam ser elaborados. O fato da representação visual da natureza, tanto para um artista acadêmico quanto para um naturalista, seguir princípios bastante específicos, mas não necessariamente comuns, ocasionava certa incompatibilidade entre as abordagens pictóricas adotadas de parte a parte, o que levava os naturalistas a optarem, eventualmente, por ilustradores que fossem mais suscetíveis à sua ascendência – em particular, artistas muito jovens e/ou mulheres – e que pudessem, preferencialmente, ser treinados para atender às especificidades da ilustração científica desde o início de sua formação em desenho.

Na Europa do final do século XVIII a posição social dos artistas já se encontrava claramente destacada da dos artesãos, mas ainda havia algumas resistências com relação à admissão de pintores, escultores e arquitetos nos círculos mais elevados do meio intelectual, mesmo quando aqueles possuíam a distinção de integrar os quadros de uma academia.

[...] quando, em 1793 o *Jardin du Roi* foi transformado em *Muséum d'histoire naturelle*, tornando-se uma instituição científica modelo da república revolucionária francesa, o ilustrador residente Gérard Van Spaendonck fez campanha para obter uma cadeira de “iconografia natural”. Essa promoção o colocava, ao menos em princípio, em pé de igualdade com os professores de anatomia, de química, de botânica e de zoologia – apesar dos protestos destes. (DASTON; GALISON, 2012, p. 112, tradução nossa)⁵⁹

Sob muitos aspectos, a propósito, o ofício de ilustrador científico apresentava-se como um bom veículo de mobilidade social, não apenas por ser potencialmente bem remunerado, mas por ser uma das poucas ocupações que podiam ser exercidas, indistintamente, tanto por homens quanto por mulheres.

Quando as questões vinculadas às convergências e divergências entre as representações pictóricas da natureza nas artes e nas ciências vieram a ser introduzidas no contexto cultural brasileiro, por ocasião da transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, e das ações e iniciativas daí decorrentes, o lugar dos artistas na sociedade brasileira não possuía qualquer distinção daquele reservado aos artesãos, que, muitas vezes, por serem escravos, rebaixavam ainda mais o valor atribuído à Arte. As atividades científicas não desfrutavam, igualmente, de grande prestígio e, embora temas relacionados ao conhecimento científico eventualmente frequentassem as conversas dos restritos círculos intelectuais existentes no país, sua função nesses debates era, sobretudo, de florear a retórica bacharelesca, conferindo-lhe ares de erudição.

A introdução de disciplinas científicas nos cursos das academias militares instaladas no Rio de Janeiro – e, posteriormente, na Escola Militar –, assim como a contratação da *Missão Artística Francesa* e o decreto de criação da *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*, em 1816, constituíram os primeiros passos no sentido de reverter esse quadro e, após 1822, tentar conduzir o Brasil ao concerto das nações civilizadas. Mas havia, à frente, um longo e tortuoso caminho a percorrer.

⁵⁹ “[...] quand en 1793 le Jardin du Roi fut transformé en Muséum d'histoire naturelle, devenant une institution scientifique phare de la république révolutionnaire française. L'illustrateur résident Gérard van Spaendonck fit campagne pour obtenir une chaire d' « iconographie naturelle ». Cette promotion le plaçait, du moins en principe, sur un pied d'égalité avec les professeurs d'anatomie, de chimie, de botanique et de zoologie – et ce malgré les protestations de ces derniers.” (DASTON; GALISON, 2012, p. 112)

2.4 UM SUCINTO QUADRO SOBRE AS CIÊNCIAS NO BRASIL DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

2.4.1 Os primórdios da constituição de uma cultura científica no país

Embora desde a última década do século XVIII o Brasil já registrasse a existência de algumas agremiações dedicadas ao debate sobre temas científicos, foi apenas após a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, que as condições efetivas para a constituição de uma cultura científica no país começaram a adquirir contornos mais concretos. A criação de instituições de caráter cultural e/ou científico, assim como uma razoável liberdade de imprensa – que assegurou maior e melhor o acesso a obras anteriormente proibidas pelo governo real português – possibilitaram a ampliação do debate sobre temas ligados à Ciência e à Técnica, considerados cruciais para a promoção do desenvolvimento econômico do Brasil.

Sob o reinado de D. João VI, multiplicaram-se, principalmente na Corte do Rio de Janeiro, periódicos e publicações que dariam significativas contribuições à discussão e à difusão de conhecimentos científicos no país, tais como os “Annaes das Sciencias, da Artes e das Letras”, a “Idade d’Ouro do Brasil” e “O Patriota” – o primeiro publicado na França, entre 1818 e 1822, “por uma sociedade de portugueses residentes em Paris”, e os dois últimos editados no Brasil, em Salvador e no Rio de Janeiro, respectivamente (OLIVEIRA, 2008). Uma vez consumada a Independência do Brasil, os entusiastas das ciências e das técnicas (estas últimas também designadas, frequentemente, como artes), animados pela perspectiva de iniciar-se um processo de modernização do país, seguiram incluindo, em vários tipos de publicações, artigos que abordavam tópicos relacionados aos mais diversos domínios da investigação científica, da Astronomia à Zoologia, além de apresentar resenhas críticas sobre obras de autores estrangeiros, discussões sobre teorias científicas, análises sobre o funcionamento de máquinas e equipamentos mecânicos e suas respectivas aplicações na indústria.

A despeito da maior parte desses jornais ou revistas, assim como seus congêneres publicados no período joanino, ter desfrutado de uma existência efêmera, inegavelmente eles contribuíram para a popularização – observando-se, evidentemente, as limitações do emprego desse termo face às características da

sociedade brasileira oitocentista – de conhecimentos técnicos e científicos debatidos em nível internacional e na divulgação das atividades dessa natureza empreendidas no Brasil, notadamente em instituições como o Museu Nacional, o Imperial Observatório do Rio de Janeiro e a Escola Militar – reorganizada como Escola Central em 1855, dando origem, posteriormente, à Escola Politécnica (1874). O universo de intelectuais envolvido com esse tipo de publicação era bastante restrito e uma análise, mesmo superficial, a respeito dos indivíduos que atuavam como colaboradores desses periódicos, seria capaz de revelar que boa parte deles transitava, com desenvoltura, pelas mais diversas áreas de atuação profissional, não raro vindo a ocupar, concomitantemente, vários postos em instituições administradas pelo governo imperial brasileiro.

Foge ao escopo do presente trabalho, entretanto, uma investigação mais pormenorizada sobre todos os domínios da atividade científica ao longo da metade inicial do século XIX, tarefa realizada com extrema competência em obras como “As Ciências no Brasil” (1994), organizada em dois volumes, por Fernando de Azevedo, e a “História das ciências no Brasil” (1979-1980), coordenada por Mario Guimarães Ferri e Shozo Motoyama, sem contar trabalhos mais recentes publicados por autoras como Maria Margaret Lopes, Silvia Figueroa, Maria Amélia Dantas, Regina Horta e Lorelai Kury, cujas obras constituem inestimáveis contribuições para o estudo da História das Ciências no Brasil. Assim, as análises conduzidas neste e nos próximos capítulos ficarão restritas aos ramos das ciências e das técnicas, que, no contexto brasileiro do século XIX, possuíam áreas de contato com as belas artes e com os ofícios mecânicos – notadamente, a História Natural, a Anatomia, a Arqueologia e alguns campos da Matemática e da Geometria.

2.4.2 Brasil, um imenso campo de estudos para naturalistas e artistas

Apesar dos contínuos esforços empreendidos pelo Brasil, desde sua independência, para afirmar-se como uma nação comprometida com a modernidade e o progresso, o país continuava a ser visto por muitos no exterior como um recanto exótico, dotado de uma natureza exuberante, mas habitado por selvagens canibais e rufiões de toda a espécie. Vários viajantes europeus que passaram pelo Brasil na primeira metade do século XIX haviam exposto, de forma caricata e hiperbólica, os

usos e costumes dos brasileiros e as carências estruturais da única nação, em todo o continente americano, governada por um monarca. Muitos desses estrangeiros eram aventureiros ou curiosos que publicariam relatos de viagem sem maiores compromissos com a realidade do Brasil ou com a precisão das informações veiculadas; outros, porém, eram intelectuais ou cientistas respeitados em seus países de origem e, mesmo, na comunidade internacional, homens como Ferdinand Denis (1798- 1890), Carl Friedrich Von Martius (1794-1868), Johann Baptiste Von Spix (1781-1826) e Auguste de Saint-Hillaire (1779-1853), entre muitos outros, que cruzaram o Atlântico atraídos pela perspectiva de conhecer um mundo totalmente novo, um pedaço da criação que havia sido preservado praticamente intacto.

Desde a abertura dos portos, em 1808, o Brasil passara a ser um dos destinos preferenciais de naturalistas e artistas oriundos de vários países do continente europeu, principalmente a França – após a Restauração e o Congresso de Viena (1815). As dimensões continentais do território brasileiro e sua imensa diversidade de paisagens ofereciam um panorama deslumbrante para a investigação acerca das riquezas minerais do país e sobre os espécimes da fauna e da flora locais inteiramente desconhecidos na Europa. O interesse por esses espécimes não se restringia, contudo, ao desejo de construir uma descrição mais completa do mundo natural, mas possuía, manifestamente, um caráter estratégico e comercial – a perspectiva de descobrir novos insumos para a indústria era frequentemente empregada como argumento, junto aos governos das chamadas nações civilizadas, em favor do financiamento de expedições ao interior do Brasil.

Se até o início do século XIX, a imagem do Brasil que povoava o imaginário europeu ainda se encontrava marcada pelas descrições, muitas vezes fantásticas, dos viajantes que por ali haviam passado nos séculos XVI e XVII, ou, eventualmente por aproximações forçadas com os domínios da América espanhola, isso não significava que, até então, nenhum registro sistemático de elementos característicos da natureza brasileira – ou de parte dela, ao menos – tivesse sido conduzido. Nesse sentido, os trabalhos de Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1665), realizados durante o período da ocupação holandesa de Pernambuco (1630-1654) constituem uma valiosa amostra dos esforços que viriam a ser feitos para catalogar novas espécies e documentar os principais aspectos das paisagens daquela região do país e da população local.

Herdeiros de uma longa tradição da escola flamenga de pintura paisagística, Post e Eckhout procuraram dotar suas telas de um caráter bastante realístico, representando de modo fiel, na medida do possível, as imagens que haviam contemplado diretamente da natureza. Essa não era uma tarefa simples, dado que a técnica por eles utilizada (a pintura a óleo) não era, à época, empregada ao ar livre, tanto por uma questão logística – demandava uma série de utensílios e insumos materiais para ser executada – quanto por uma questão conceitual: a pintura, mesmo produzida a partir da observação da natureza era, antes de tudo, produto de um processo racional de elaboração por parte do artista. Assim, a partir dos esboços e anotações coletados *d'après nature* além, e, é claro, de sua própria memória visual, os pintores reconstituíam, em seus ateliers, as imagens das paisagens e espécimes que haviam contemplado em campo.

No final do século XVIII, a coroa portuguesa também viria a financiar a viagem do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) à região norte do Brasil, com o objetivo de registrar impressões sobre a vida e os hábitos das populações locais, além de coletar amostras de minerais e de espécimes da fauna e da flora para serem remetidos a Portugal⁶⁰. Dois desenhistas – José Joaquim Freire e Joaquim José Codina – integraram o grupo que acompanhou Ferreira em sua passagem pelas regiões do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, ficando encarregados da elaborar os registros pictóricos⁶¹ das plantas e animais observados ao longo do trajeto da expedição (Figura 19).

Além do trabalho de Ferreira, obras como as do frei José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811) – “*Flora Fluminensis*” e “O fazendeiro do Brasil” – não tiveram, no entanto, muita repercussão à época, mesmo porque sua divulgação parece ter sido bastante restrita. Ainda assim, elas provavelmente constituíram algumas das primeiras consequências práticas da mudança de postura do governo português (promovida a partir da Reforma Pombalina) em relação ao domínio de um maior conhecimento científico sobre o patrimônio natural do Brasil. Por outro lado, a coroa portuguesa negou acesso ao território brasileiro ao naturalista alemão

⁶⁰ Os “Diários da viagem filosófica [...]” de Alexandre Rodrigues Ferreira foram publicados, em 1887, na revista do IHGB.

⁶¹ Conservados na Biblioteca Nacional, na Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira.

Alexander Von Humboldt, sob suspeita de que fosse um espião; Humboldt era, sem dúvida, um dos cientistas mais respeitados na virada do século XVIII para o século XIX e sua influência se fazia sentir dos dois lados do Atlântico, fosse no *Institut de France*, do qual era membro da classe de Ciências, ou nas sociedades científicas cariocas, onde seu nome e suas obras eram certamente bastante conhecidos. Apesar de jamais ter conseguido visitar o Brasil, ironicamente o naturalista alemão viria a ter uma influência muito importante – ainda que indireta, conforme se observou no capítulo 1 – na criação da Academia das Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1816.



Figura 19. *Physocalyma florida*, Pohl [17??]. Registro pictórico elaborado por Joaquim José Codina, a partir de espécime observado na expedição conduzida por Alexandre Rodrigues Ferreira. Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil)

Ao longo da primeira metade do século XIX, o número de expedições realizadas por naturalistas estrangeiros no Brasil conheceria um progressivo

aumento – em particular, após a Independência –, levando à produção de um volume inédito de informações de toda ordem sobre o jovem império sul-americano, suas paisagens naturais e os usos e costumes de sua gente. Para além das obras de cunho estritamente científico, multiplicavam-se também, nas livrarias dos países europeus, os relatos de viagem que abordavam, sob uma perspectiva mais pessoal, a vida no Brasil e as características do país.

As expedições que adentravam os sertões brasileiros frequentemente reuniam, em suas equipes, especialistas de diferentes ramos da ciência, além de contarem, quase sempre, com artistas encarregados de fazer os registros pictóricos das paisagens e dos espécimes avistados ao longo dos trajetos percorridos. O trabalho desse grupo – composto exclusivamente de cidadãos estrangeiros – dependia, no entanto, de um pequeno exército de colaboradores brasileiros, que incluía guias, intérpretes, mateiros e outros trabalhadores encarregados, essencialmente, de tarefas braçais. Com as atividades de natureza “científica” inteiramente a cargo dos estrangeiros, não havia espaço a ser ocupado nas expedições por uma mão de obra nacional academicamente qualificada, mesmo quando, porventura, existissem demandas nesse sentido, como no caso da viagem de Auguste de Saint-Hilaire.

A força dos relatos de Saint-Hilaire não foi acompanhada [...] por representações iconográficas relevantes. A grande maioria das imagens consta apenas dos trabalhos científicos. Talvez o fato de o naturalista não desenhar tenha sido um empecilho para isso. Aliás, por causa dessa falha de formação, o botânico recebeu algumas críticas indiretas de naturalistas parisienses. [Alfred] Moquin-Tandon ressalta, no entanto, que um desenho preciso poderia ser feito se as descrições textuais do botânico fossem seguidas à risca⁶². (KURY, 2014, p. 311-312)

Por outro lado, à época em que o naturalista francês esteve no Brasil, ainda não existia no país qualquer instituição dedicada ao ensino artístico, na qual se pudesse recrutar desenhistas para serem incorporados à expedição. Os decretos que criaram, sucessivamente, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816) e a Academia das Belas Artes (1820) não teriam consequências práticas até a abertura da AIBA, em 1826. Assim, quando do início das atividades do Museu Nacional, cogitou-se agregar à instituição um curso de desenho, de modo a instrumentalizar os

⁶² A autora observa que o livro de caráter “estritamente científico” *“Flora Brasiliae meridionalis”* publicado na França, em 1830, contou com ilustrações feitas por Pierre Jean-François Turpin (1775-1840), “renomado artista, especializado em história natural”, a partir das descrições textuais de Saint-Hilaire (KURY, 2014, p. 309).

naturalistas brasileiros para a elaboração de registros pictóricos de seus objetos de trabalho e visando formar mão de obra habilitada a representar graficamente, com precisão, o produto das observações conduzidas em campo.

Sobre a Academia de Belas Artes, o naturalista [Johann Emanuel] Pohl em sua descrição do Museu Nacional já fazia comentários por exemplo acerca do plano de vinculação de uma Academia de Desenho ao museu. Vinculação essa bastante compreensível se retomarmos as concepções de ciências e artes vigentes então. No início do século XIX, as fronteiras entre as ciências e as artes não se recortavam com a nitidez atual no espaço ocupado pelas áreas do saber, assim como a oposição entre as Belas Artes e as Artes Mecânicas tendia a atenuar-se com a valorização das artes relacionadas aos ofícios e a aproximação entre as Belas Artes e as artes úteis. (LOPES, 1997, p. 72)

De fato, durante todo o período monárquico, o Museu Nacional exerceria o importante papel de aglutinar, em torno de suas coleções, boa parte das atividades científicas desenvolvidas no país, além de ter sua atuação institucional marcada pela articulação de ações com outros órgãos e agremiações de natureza cultural, acadêmica e científica existentes no país – àquela altura, majoritariamente situados na Corte –, tais como a Escola Militar, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), a Sociedade Velosiana e, mesmo, a Academia das Belas Artes – cujo primitivo acervo, composto de obras trazidas da Europa por Joachim Lebreton, em 1816, ficaria sob a guarda do Museu Nacional até a inauguração da sede da Academia (Idem, *Ibidem*).

Afirmar que o Museu Nacional do Rio de Janeiro é inquestionavelmente um dos loci privilegiados para o entendimento do que foi o processo de institucionalização das ciências naturais no Brasil, no século XIX, significa reconhecer, além das atividades específicas mais evidentes da produção científica que suas coleções catalisavam, o próprio papel proeminente e aglutinador que o museu exerceu na primeira metade do século passado [o século XIX].

O museu teve uma atuação concreta, além do significado simbólico, de ser um centro de ciência e cultura na Corte. Foi respeitado como tal, lutou por isso, às vezes ganhou e outras vezes perdeu em suas inúmeras batalhas contra ou ao lado do governo e das comunidades científicas emergentes à época. (LOPES, 1997, p. 71)

A partir de 1842, o Museu Nacional passaria por mudanças em sua estrutura administrativa, com a entrada em vigor de um novo regulamento, que, entre outras disposições, criava quatro seções especializadas⁶³ e redesenhava alguns aspectos da atuação institucional do museu – mantendo, contudo, seu perfil enciclopédico,

⁶³ Anatomia Comparada e Zoologia; Botânica, Agricultura e Artes Mecânicas; Mineralogia, Geologia e Ciências Físicas; Numismática e Artes Liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Antigas e Modernas.

seu caráter de museu metropolitano e ampliando seu intercâmbio com instituições congêneres estrangeiras (inclusive latino-americanas, a partir de 1852). A partir de meados da década de 1850, o IHGB e o Museu Nacional viriam a se dedicar à organização da primeira expedição naturalista totalmente planejada e conduzida por brasileiros e financiada pelo governo imperial. A Comissão Científica de Exploração (1859-1861) – da qual se tratará mais extensivamente no sexto capítulo – constituiu uma iniciativa bastante ambiciosa que, apesar de não ter contemplado a expectativa de descoberta de jazidas abundantes em recursos minerais no interior do nordeste brasileiro, configurou-se como um marco importantíssimo para a política de “expansão para o interior” que o governo central começaria a promover nas décadas seguintes. O país, acostumado a projetar seu futuro olhando para a Europa, voltava-se, talvez pela primeira vez, de forma mais detida, para a imensidão territorial virtualmente inexplorada que possuía dentro de suas próprias fronteiras e que abrigava uma miríade de populações regionais cujos usos e costumes permaneciam até então ignorados pelos brasileiros que habitavam os núcleos urbanos litorâneos.

No entanto, se até 1859 o governo imperial não tinha empreendido qualquer expedição naturalista de caráter oficial, isso não significou que as instituições científicas e culturais então existentes no país ficassem privadas de um acesso (ao menos parcial) aos dados e produtos coletados pelas expedições estrangeiras que visitavam o Brasil. De acordo com as recorrentes solicitações feitas ao governo brasileiro pela direção do Museu Nacional, cada produto ou exemplar recolhido pelos naturalistas estrangeiros em atividade no país e enviado a seus países de origem, deveria ser remetido em duplicata para a instituição no Rio de Janeiro (Cf. LOPES, 1997). Assim, a despeito da escassez de verbas consignadas à compra de coleções, dos problemas enfrentados junto à alfândega e das dificuldades em relação ao envio de “produções” locais por parte dos governos das províncias, o Museu Nacional conseguiria, ao longo do século XIX, reunir um precioso e considerável acervo, particularmente nas áreas relacionadas às ciências da natureza – Mineralogia, Zoologia e Botânica, por exemplo – e ao estudo do homem e das sociedades – Etnografia, Antropologia e Usos e Costumes das populações regionais brasileiras (aí incluídas as autóctones) e das nações estrangeiras modernas.

Entre os viajantes originários de outros países, o fascínio pela exuberância da natureza brasileira era de tal ordem que levaria mesmo Lebreton, denodado

partidário da hierarquia de gêneros na pintura acadêmica, a defender que sua representação pictórica constituía um relevante objeto de estudo, a ser conduzido desde o momento do início das atividades da escola de artes que propunha fundar no Brasil. No projeto em que apresentou ao Conde da Barca os detalhes para a organização didática sugerida para a *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*, Lebreton observou que

O reino vegetal do Brasil interessa demasiadamente às ciências naturais para que não o tornemos conhecido com fidelidade, mesmo em pintura. A descrição dos insetos do Surinã [Suriname] é preciosa, pois a arte, dirigida pela ciência, representou esses pequenos animais, nas plantas de que se nutrem. Assim, tornou-se agora necessário pintar a história natural. Falo da pintura de flores e animais, mesmo a partir da origem da escola, pois M. Debret está em condições de ensiná-lo; tenho sua permissão para assumir o compromisso em seu nome. (LEBRETON, 1816 apud BARATA, 1959, p. 289)

Embora enquadrasse a pintura de paisagens e a de flores e animais sob a mesma categoria – a pintura de gênero – Lebreton não atribuía ao artista que viria a ser encarregado da Aula de Paisagem, Nicolas-Antoine Taunay, a função de ensinar a “pintar a história natural”, tarefa que deveria ser confiada ao pintor histórico Jean-Baptiste Debret. É possível entrever aí a existência de uma distinção – e conseqüentemente, uma hierarquização – entre a pintura de paisagem e a pintura de flores e animais. A primeira seguiria compondo quadros majestosos de cenas pastoris e bucólicas, tomando a natureza como fonte de inspiração e referência, mas sem compromissos estritos com a realidade observada do natural. A pintura de flores e animais, por seu turno, possuiria um caráter mais útil às atividades científicas, requerendo, portanto, além das habilidades artísticas, conhecimentos básicos de botânica e zoologia – o que talvez a situasse, segundo a lógica de Lebreton, em um patamar ligeiramente superior ao da pintura de paisagem.

Na prática, contudo, uma vez inaugurada a AIBA, a pintura de flores e animais seria deixada de lado em detrimento da de paisagem, o que restringiu bastante a possibilidade de formar alunos com bom potencial para a ilustração científica. De fato, os estatutos de 1831 da Academia sequer mencionavam o estudo de flores e animais no âmbito da aula de paisagem; estes só viriam a ser referidos, explicitamente, nos estatutos de 1855, quando essas duas modalidades viriam a ser formalmente reunidas em uma só disciplina. Produto da reforma que viria a ser conduzida por Porto-Alegre na AIBA a partir de 1854, os estatutos de 1855

recuperariam, em grande medida, o espírito e as diretrizes idealizadas por Lebreton, tanto no que dizia respeito às modalidades de representação pictórica da natureza – bem como seus respectivos propósitos – quanto em relação ao aperfeiçoamento de artífices e artesãos, por meio do estudo do Desenho.

De fato, o Desenho viria a surgir como o grande instrumento de articulação e interação entre os domínios das belas artes, das ciências e das técnicas; presente tanto na formação de artistas quanto na de engenheiros, as diversas modalidades dessa linguagem gráfica tornariam possível, ao longo do século XIX, não apenas a construção de pontes de ferro, mas, também de pontes entre os saberes de diferentes naturezas.

3. INTERFACES ENTRE ARTE, CIÊNCIA E TÉCNICA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

“A descoberta da fotografia foi útil ou perniciosa à pintura? E se ela chegar a imprimir as cores da natureza com a fidelidade com que imprime as formas monocromicamente, o que será da pintura, e mormente dos retratistas e paisagistas?”

(Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1855)

3.1. DESENHO, UMA LINGUAGEM UNIVERSAL

Se as interações entre Arte, Técnica e Ciência no século XIX tiveram um vetor principal de articulação no nível prático, este foi, sem dúvida o desenho. Embora essa forma de linguagem gráfica tenha permeado, em graus bastante variados de relevância, as relações entre aqueles três domínios da atividade humana desde a antiguidade, foi a partir do processo de industrialização dos países europeus, iniciado em fins do século XVIII, que ela veio a assumir uma importância capital na dinâmica de construção e transmissão de conhecimento e de tecnologia em escala global.

Em termos gerais, o desenho pode ser definido como processo ou método de produção de registros pictóricos por meio do grafismo, podendo ser realizado à mão livre ou com o auxílio de instrumentos. Por meio do desenho, é possível tanto elaborar representações gráficas de entes concretos e sensorialmente perceptíveis – objetos tridimensionais, paisagens naturais, espécimes dos reinos animal ou vegetal, por exemplo – quanto produzir imagens que deem forma a entes abstratos, tais como ideias, conceitos e modelos. De acordo com suas características e aplicações práticas, as inúmeras modalidades que compõem a linguagem do desenho podem ser agrupadas em duas grandes categorias: desenhos “artísticos” e desenhos “geométricos”.

Sob a primeira designação, encontram-se reunidas as vertentes nas quais o desenho, realizado quase sempre a mão livre, visa representar formas concebidas pela imaginação, formas percebidas por meio da observação de elementos existentes do mundo físico ou, eventualmente, o produto da articulação entre ambas

as possibilidades. Enquadram-se como exemplos de modalidades artísticas, o desenho de modelo vivo, o desenho de cópia do natural, as perspectivas de observação, o desenho decorativo e o desenho figurado. A categoria dos desenhos “geométricos” engloba, por sua vez, modalidades de representação gráfica fundamentadas na axiomática da geometria euclidiana e que, quase sempre, fazem uso de instrumental específico, visando assegurar a maior precisão possível, tanto na construção da iconografia dos entes geométricos quanto no traçado de épuras, perspectivas e projeções. Entre as modalidades que reúnem essas características estão o Desenho Geométrico propriamente dito, os Desenhos Linear, Projetivo e Técnico, as Perspectivas Axonométricas e, de certo modo, a Geometria Descritiva⁶⁴.

A despeito das diferenças estruturais e culturais existentes entre os países ocidentais em meados do século XIX, em praticamente todos eles diversas modalidades do desenho e as artes nele baseadas vinham cumprindo – especialmente a partir de fins do século XVIII – as funções de registro e veiculação de ideias, observações e valores, possibilitando o compartilhamento, em nível mundial, de um volume de informações até então sem precedentes. No domínio da Técnica, a sistematização de processos de representação gráfica baseados na geometria assegurou aos projetos de engenharia a clareza e concisão indispensáveis à elaboração de estruturas cada vez mais complexas, o desenvolvimento de mecanismos e aparelhagens cada vez mais precisos, além de contribuir para o aprimoramento da proteção de propriedade intelectual, por meio dos registros de patentes.

Em vários ramos da Ciência, o registro visual das observações produzidas no campo ou em laboratórios ficou entregue, até o quarto final do século XIX, quase que exclusivamente aos cuidados de artistas – amadores ou com formação acadêmica –, que, trabalhando junto a naturalistas, físicos, astrônomos e médicos,

⁶⁴ No século XIX, as modalidades de desenhos “geométricos” figuravam, em sua maior parte, como componentes das Matemáticas Aplicadas, tanto nos programas de ensino superior quanto nos da instrução básica. Os conteúdos podiam variar muito de instituição para instituição, em função de suas finalidades, de suas localizações e dos contextos socioculturais e econômicos nos quais estavam inseridas. Além disso, algumas modalidades caíram em desuso, foram absorvidas por outras ou mudaram substancialmente de perfil – alguns dos conteúdos abordados pela disciplina Desenho Geométrico atualmente são muito distintos daqueles compunham seus programas no século XIX, por exemplo.

produziram imagens de inestimável valor para o estudo sistemático da natureza e do corpo humano. Os atlas visuais e os manuais ilustrados originados dessa sinergia constituíram, incontestavelmente, um dos principais vetores de transmissão do conhecimento científico produzido à época.

Ao mesmo tempo em que o desenho contribuía para os desconcertantes avanços técnicos e científicos produzidos ao longo do século XIX, as belas artes também tomavam partido destes últimos, incorporando progressivamente à formação artística acadêmica “princípios científicos” emprestados, principalmente, à Anatomia, à Arqueologia, à Botânica e à História Natural. A Pintura Histórica e a Pintura Paisagística foram provavelmente os gêneros da produção artística mais beneficiados por essas contribuições, que forneciam elementos capazes de aprimorar a reconstituição iconográfica do passado e particularizar as paisagens retratadas nas telas, imprimindo-lhes, ainda, os traços característicos de regiões específicas – o que, no âmbito do movimento romântico, viria a constituir uma forma de expressão do caráter nacional.

Antes, no entanto, de aprofundar qualquer discussão sobre os recursos e soluções adotados na Europa e nas Américas para promover a expressão gráfica como instrumento do desenvolvimento técnico e científico experimentado no século XIX, é importante analisar, ainda que brevemente, o papel que o desenho e as artes nele baseadas já vinha desempenhando, desde o Renascimento, para o aperfeiçoamento dos meios de produção e o estudo sistemático da natureza. Os princípios filosóficos que nortearam esses processos – sendo, ao mesmo tempo, por eles influenciados – bem como a evolução do papel social dos artistas, são aspectos igualmente importantes a serem considerados para analisar as propostas que viriam a ser apresentadas no sentido de introduzir o estudo de desenho em diferentes níveis de instrução básica e/ou de reconfigurar o ensino artístico formal para atender às necessidades da indústria e da investigação científica.

3.2. O ADVENTO DAS ACADEMIAS DE BELAS ARTES E A ESTRUTURAÇÃO DE UM MODELO PARADIGMÁTICO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA

A instituição de academias de belas artes em vários países europeus, a partir de fins do século XVI, iniciou um movimento de irreversível distinção entre artistas, artífices e artesãos. Embora o trabalho dos artistas continuasse dependendo em grande medida da destreza individual e do domínio das técnicas inerentes a cada modalidade artística, a introdução de estudos históricos e filosóficos (aqui incluídos alguns componentes das ciências) nos programas de ensino das academias elevou a concepção das obras de artes plásticas à condição de processo de ordem racional, situando-a no mesmo nível da composição musical e da produção literária.

Criada em 1593, na cidade de Roma, a Academia de San Lucca⁶⁵ inauguraria um modelo de transmissão de conhecimento técnico significativamente diferente daquele que era empregado nas corporações de ofícios, não apenas por estender os horizontes intelectuais do aluno para além do adestramento das oficinas, mas, principalmente, por promover a criação artística enquanto atividade cognitiva. O modelo acadêmico possibilitava a emergência de talentos individuais, ainda que submetesse todos os aspirantes a artistas ao mesmo tipo de treinamento básico, cujo componente essencial era o desenho. Fosse por meio da execução de cópias das obras de mestres consagrados ou da cópia do natural – quase sempre uma escultura ou um modelo vivo – os alunos das academias de belas artes passavam a maior parte do tempo exercitando sua habilidade em elaborar a representação gráfica daquilo que observavam.

A Academia de São Lucas [San Lucca][...] havia definido os dois objetivos de uma academia moderna : a teorização do formal segundo uma diretriz estética, por meio de tratados didáticos, para fundar um corpo de doutrina : um ensino dissociado dos procedimentos rotineiros da aprendizagem, que devia prestar uma atenção contínua à natureza, graças ao modelo vivo – restrito aos limites canônicos dos exemplos antigos – e que se apoiaria,

⁶⁵ De acordo com a tradição católica, San Lucca – São Lucas, em português, ou Saint-Luc, em francês – teria retratado a Virgem Maria em várias pinturas, sendo, por isso, considerado o santo padroeiro dos artistas e tendo seu nome consagrado a inúmeras academias de belas artes e corporações de ofícios. Ele é, igualmente, padroeiro dos médicos.

para se desenvolver, sobre os princípios estéticos definidos pelos tratados (BONNET, 2006, p. 31)⁶⁶.

Os trabalhos realizados nos ateliers das corporações de ofício, por seu turno, certamente também requeriam habilidades específicas, mas os artesãos que os executavam – excetuando aqueles que se tornavam mestres – possuíam pouca ou nenhuma participação nos processos criativos. Seu aprendizado se dava, essencialmente, pela repetição de tarefas por observação, sem qualquer reflexão de caráter teórico ou intelectual sobre o processo produtivo, e/ou pela contribuição anônima nas obras dos mestres – esta última, uma prática recorrente também na formação dos jovens artistas.

As mudanças promovidas pela inscrição das belas artes no círculo das atividades intelectuais alteraram substancialmente o status social dos artistas em muitos países da Europa, e particularmente na França, cujo modelo acadêmico de formação artística, além de ter influenciado fortemente o ensino das belas artes no continente europeu nos séculos XVIII e XIX, foi exportado para várias outras nações ocidentais – entre elas o Brasil. Assim, naquele período, é no contexto francês que a evolução do processo de valorização das atividades artísticas provavelmente se apresenta de forma mais representativa, além de constituir uma referência imprescindível para a compreensão das características do ensino artístico que viria a ser implementado no Brasil, a partir de 1816, pelo grupo de artistas franceses reunido em torno de Joachim Lebreton (1760- 1819).

De acordo com Bonnet (2006), a *Académie Royale de Peinture et Sculpture* francesa, criada em 1648, seguiu os moldes de suas congêneres italianas, embora não se propusesse a “formar artistas completos, iniciando-os em todos os segredos do ofício”(op. cit., p. 31, tradução nossa); era, essencialmente, uma escola de desenho na qual quem quer que manifestasse interesse podia assistir às lições ministradas, gratuitamente, por doze artistas membros da *Académie*, cada um deles responsável pelos cursos durante um mês ao ano. Essas lições não eram

⁶⁶ “L’*Académie de Saint-Luc, fondée le 14 novembre 1593 par le Cardinal Borromeo et le peintre Federico Zuccaro, avait défini les deux buts d’une académie moderne : la théorisation du formel par un directoire esthétique, à travers d’exposés didactiques, pour fonder un corps de doctrine : un enseignement détaché des procédés routiniers de l’apprentissage, qui devait prêter une attention soutenue à la nature, grâce au modèle vivant, contenu dans les limites canoniques des exemples antiques, et qui s’appuierait pour se développer sur des principes esthétiques définis par les exposés.*” (BONNET, 2006, p. 31)

propriamente aulas, mas sessões nas quais os professores faziam observações e correções nos desenhos executados, pelos aspirantes a artistas, a partir da observação de um modelo nu ou de moldagens reproduzindo obras primas da escultura antiga. Em suma, a *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, assim como o seria, posteriormente, sua herdeira direta – a *École des beaux-arts* de Paris –, constituía, para os futuros artistas, sobretudo um espaço onde podiam exercitar suas habilidades como desenhistas, cabendo o aprendizado das técnicas específicas de cada ramo das belas artes aos ateliers privados de seus mestres.

Ainda assim, a entrada em funcionamento da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* gerou desconforto nas corporações de ofícios, que, temendo a eventual perda de aprendizes para a instituição oficial, inauguraram, em 1649, sua própria academia – a *Académie de Saint-Luc* – para fazer-lhe concorrência. Além de oferecer as mesmas atividades que a *Académie Royale*, a *Académie de Saint-Luc* possuía instalações maiores e o dobro do número de professores e de modelos, sendo o ensino inteiramente gratuito – diferentemente das próprias corporações de ofício, onde os aprendizes deviam pagar por sua instrução. Em 1655, no entanto, foi concedido à *Académie Royale* o monopólio do ensino artístico, que se veria fortalecido, nas décadas seguintes, pela criação da *Académie de France à Rome* (1666) e do estabelecimento de academias provinciais ao longo de toda a França, a partir de 1676. Absolutamente submissas à *Académie Royale*, as instituições criadas nas províncias contribuíram de forma inequívoca para consolidar o protagonismo assumido pela *Académie Royale* no ensino artístico na França, que, posteriormente, passaria a servir como modelo para escolas estrangeiras, suplantando as academias italianas.

Progressivamente, os princípios e as finalidades da formação artística acadêmica, tanto na França quanto em outros países, acentuaram suas diferenças em relação ao ensino oferecido nos ateliers das corporações de ofício. O produto do trabalho do artista – a obra de arte – adquiriu um valor que transcendia aspectos materiais e independia de qualquer caráter funcional, passando a encerrar ainda, no caso da Pintura Histórica, uma função moralizadora. Em todas as suas manifestações, conforme assinalado anteriormente, o trabalho artístico passara a

ser considerado o resultado de uma construção racional, conjugada à capacidade de observar e reproduzir os modelos oferecidos pela natureza e pelos grandes mestres do passado, gerando um produto único, dotado de uma aura exclusiva. Essas características estabeleceram uma distinção inequívoca entre artistas e artesãos, não apenas no que dizia respeito à natureza do trabalho dessas categorias, mas à valorização social de cada uma delas.

Dissolvida em 1793, durante a Revolução Francesa, a *Académie Royale de Peinture et Sculpture* seria sucedida, de uma parte, pela seção de Belas Artes do *Institut de France*, a quem caberia, além da elaboração de políticas para as artes, a salvaguarda dos padrões estéticos atemporais defendidos pelo neoclassicismo de inspiração davidiana⁶⁷ – e que posteriormente recuperaria o título de *Académie* (doravante *des beaux-arts*) – e, de outra parte, pela *École des beaux-arts*, responsável pelo ensino artístico ministrado segundo os parâmetros estabelecidos pela seção de Belas Artes do *Institut* (BONNET, 2006). No entanto, a formação artística na França conservaria as características peculiares remanescentes do sistema existente à época da antiga *Académie Royale*: a *École des beaux-arts*, instituição pública cujo curso estava dividido entre duas seções – a de Pintura e Escultura e a de Arquitetura –, não possuía ateliers onde os alunos pudessem aprender as técnicas específicas de cada ramo das belas artes ou sequer ensinava os rudimentos do desenho – pedra fundamental de todo o edifício da arte acadêmica –, que deveriam ser aprendidos, por quem quer que se interessasse, em escolas especiais (algumas delas gratuitas) ou com mestres particulares.

Esse quadro se manteria virtualmente inalterado até 1863, como viria a apontar o contundente relatório⁶⁸, endereçado ao governo de Napoleão III (1808-

⁶⁷ O pintor Jacques-Louis David (1748 – 1825) foi o mais aguerrido representante da escola neoclássica na França. Politicamente engajado durante a Revolução, foi encarregado de reformar as artes no país e aproveitou-se dessa missão para empenhar uma campanha de vingança pessoal contra a antiga *Académie Royale* e seus membros. Julgando ter sido injustiçado em diversas tentativas de obter o Prêmio de Roma – só o conseguiria em 1774, após ter concorrido por quatro vezes –, David determinou o fechamento da instituição, acusando-a de favorecimentos e parcialidade na admissão de novos membros e na distribuição de prêmios nos concursos. Esse mesmo tipo de denúncia voltaria a ser feito, anos mais tarde, contra a *Académie des beaux-arts* e a *École des beaux-arts*.

⁶⁸ *Rapport à Son Excellence Le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par M. Le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts*. Paris, 1863.

1873), sobre a organização institucional da *École des beaux-arts* e o ensino por ela oferecido, elaborado pelo Conde [Alfred Émilien O'Hara van] Nieuwerkerke (1811-1892), superintendente das Belas Artes na França. Entre outras críticas ao modo como a formação artística era conduzida no seio da instituição, o relatório de Nieuwerkerke observava que

O ensino propriamente dito não consiste, para os pintores, escultores e gravadores, senão de um curso de desenho, se se pode dar esse nome às curtas sessões nas quais, durante alguns meses de cada ano, os alunos desenhavam a partir [da observação] de moldagens ou do modelo vivo, sob as vistas de um professor que dá conselhos percorrendo os bancos. Para os alunos que tenham atingido um grau superior de instrução, existe também um curso de anatomia. Os arquitetos seguem os cursos de matemáticas, de geometria descritiva, de arquitetura, de história da arte e de construção. Por fim, há, para todos os alunos da *École*, um curso de história geral. É necessário assinalar que a maior parte dos cursos são pouco frequentados ; há alguns mesmo aos quais ninguém assiste.

[...]

É surpreendente, ainda, que não se ensine aos arquitetos nem os regulamentos administrativos que lhes dizem respeito, nem a prática das operações no terreno. O Governo, que forma os arquitetos, deveria, parece, zelar por sua educação prática, da qual depende a boa execução das construções públicas e, frequentemente, a sorte de particulares. (NIEUWERKERKE, 1864, p. 44)⁶⁹

Cabia aos ateliers privados, muito frequentemente dirigidos por artistas membros da *Académie* que lecionavam na *École*, o papel de oferecer, àqueles que tinham pretensões de construir uma carreira artística, as primeiras lições de desenho e o ensino das técnicas artísticas, particularmente aquelas relacionadas à Pintura e à Escultura. A procura por esses estabelecimentos, que constituíam, na prática, os vestíbulos de acesso aos cursos da *École des beaux-arts* e as incubadoras de

⁶⁹ "L'enseignement, à proprement parler, ne consiste guère, pour les peintres, sculpteurs et graveurs, que dans un cours de dessin, si on peut donner ce nom à des courtes séances où, pendant quelques mois de chaque année, les élèves dessinent d'après la bosse ou le modèle vivant, sous les yeux d'un professeur qui donne des conseils en parcourant les bancs. Pour les élèves arrivés à un degré d'instruction supérieur, il y a en outre un cours d'anatomie. Les architectes suivent des cours de mathématiques, de géométrie descriptive, d'architecture, d'histoire de l'art et de construction. Il y a enfin, pour tous les élèves de l'École, un cours d'histoire générale. Il faut remarquer que la plupart des cours sont peu suivis : il y en a même qu'on ne fait point.

[...]

On est encore surpris qu'on n'enseigne aux architectes ni les règlements administratifs qui les concernent, ni la pratique des opérations sur le terrain. Le Gouvernement, qui forme des architectes, devrait, ce semble, veiller à leur éducation pratique, dont dépend la bonne exécution des constructions publiques et souvent la fortune des particuliers." (NIEUWERKERKE, 1864, p. 44)

vencedores do grande *Prix de Rome*⁷⁰, não se limitava aos aspirantes franceses, atraindo, especialmente a partir das primeiras décadas do século XIX, uma quantidade cada vez maior de estrangeiros. Dentre estes, muitos eram artistas já formados em seus países de origem, em busca de aperfeiçoamento profissional nos renomados ateliers parisienses; pintores como Antoine-Jean Gros (1771-1835), Paul Delaroche (1797-1856), Horace Vernet (1789-1863), Léon Cogniet (1794-1880) e François-Édouard Picot (1786-1868) recebiam um expressivo número de alunos das mais diversas nacionalidades – entre eles alguns brasileiros⁷¹.

Embora formalmente a *École des beaux-arts* não estivesse submetida à *Académie*, todos os integrantes de seu corpo docente eram membros desta instituição, o que significava, na prática, que era a *Académie* que ditava os destinos da *École*, determinava os programas dos concursos e, ainda que indiretamente, selecionava os alunos que teriam a honra de passar cinco anos na Itália, aperfeiçoando-se na *Académie de France à Rome*. Além disso, a *Académie* conseguiu repelir com sucesso, durante décadas, várias tentativas governamentais no sentido de realizar modificações no sistema de julgamento do concurso do Prêmio de Roma e no ensino oferecido na *École des beaux-arts*, consolidando, assim, um modelo de trabalho e uma diretriz estética inflexíveis.

Em 1831, por exemplo, o ministro Montalivet⁷² nomeou uma comissão, composta de quinze membros da *Académie* e 16 membros externos à instituição,

⁷⁰ O prestigioso Prêmio de Viagem a Roma consistia em uma estadia de cinco anos para estudos na cidade italiana, com todas as despesas pagas pelo Estado francês. Alojados na Vila Médicis, sede da *Académie de France à Rome*, os alunos agraciados deveriam aperfeiçoar sua formação artística e cultural executando cópias de obras primas da arte clássica e estudando monumentos antigos, além de remeter à França certo número de trabalhos originais. O retorno à pátria acenava para o pensionista com um lugar de destaque na cena artística francesa, encomendas do governo e, possivelmente, um futuro assento na *Académie des beaux-arts*.

⁷¹ A título de exemplo, até 1831, o atelier de Gros já havia recebido alunos oriundos de Inglaterra, Bélgica, Rússia, Espanha, Suíça, Brasil e Jamaica, entre outros países. Em meio a esses discípulos estrangeiros, merece destaque o inglês Richard Parkes Bonington (1802-1828), aquarelista e pintor de paisagens. Os novos estatutos conferidos à AIBA pela reforma de 1855 determinavam, por meio do Art. 3º de Portaria datada de 31 de outubro de 1855, que os pensionistas brasileiros na Europa deveriam, 15 dias após sua chegada a Paris, tomar como mestre um membro do *Académie des beaux-arts* que lecionasse na *École*. Victor Meirelles de Lima, por exemplo, frequentou o atelier de Léon Cogniet (1794-1880), e Pedro Américo de Figueiredo e Mello foi aluno do mesmo Cogniet e de Séastien Melchior Cornu (1804-1870).

⁷² Camille Bachasson [conde] de Montalivet (1801-1880) ocupou por várias vezes o cargo de ministro do Interior durante o reinado (1830-1848) de Louis Philippe d'Orléans (1773-1850), além de ter sido ministro da Instrução Pública e de Cultos entre março de 1831 e abril de 1832.

encarregada da elaboração de um relatório a respeito de modificações que poderiam ser feitas nos regulamentos da *Académie*, relativamente às suas ligações com a *École des Beaux-Arts* e a *École de Rome*. A iniciativa de Montalivet suscitou pronta e enérgica reação por parte da *Académie*: além de endereçar ao ministro uma carta questionando sua competência para imiscuir-se em temas circunscritos à alçada daquela instituição, todos os acadêmicos indicados para a comissão ministerial assinaram um documento desligando-se da mesma, sob a alegação de que “lhes seria impossível, sem faltar a seus deveres face ao corpo do qual faz[iam] parte, de cooperar parcialmente, na comissão[...], para deliberações sobre questões cujo exame, lhes parec[ia] dever pertencer à Academia inteira” (NAUD et LENIAUD, 2004, p. 78 – 79). Mais de trinta anos depois, essa postura impermeável a opiniões e iniciativas externas também seria objeto de censura no relatório de Nieuwerkerke:

[...] quando uma vacância se produz no corpo docente, são os professores que fazem diretamente as nomeações, e o ministro é simplesmente informado da decisão deles. É verdade que essas nomeações nunca foram consideradas suficientes, e que a administração [pública] sempre julgou indispensável fazê-las serem sancionadas por uma decisão especial do Soberano; mas também é verdade que a administração, limitada pela ordenança de 1816⁷³ [1819?], nunca se acreditou autorizada a alterar nada na escolha dos professores. Os professores são também os únicos juizes sobre as modificações a serem introduzidas no regime da *École*, quer se trate da admissão de alunos, do ensino, das premiações, dos concursos, ou seja, das questões mais vitais e de ordem mais elevada; em uma palavra, por uma estranha inversão de papéis, a assembleia de professores exerce as atribuições ministeriais, e o ministro, que é responsável perante o Imperador pela gestão da *École*, fica desprovido de meios de imprimir a ela sua direção, e mesmo de fazer penetrar no conselho um único representante de suas ideias. (NIEUWERKERKE, 1864, p. 43)⁷⁴

De fato, esse documento viria a contribuir de maneira decisiva para impor à *Académie* seu primeiro revés: subsidiado pelos argumentos e propostas

⁷³ Provavelmente a data foi equivocadamente grafada, pois Nieuwerkerke parece se referir à Ordenança real de 4 de agosto de 1819, que estabeleceu os regulamentos da *École royale et spéciale des Beaux-Arts*.

⁷⁴ “[...] quand une vacance se produit dans le personnel des professeurs, ce sont les professeurs qui nomment directement à cet emploi, et le ministre est simplement informé de leur décision. Il est vrai qu’on n’a jamais considéré de tels nominations comme suffisantes, et que l’administration a toujours jugé indispensable de les faire sanctionner par une décision spéciale du Souverain; mais il est vrai aussi que l’administration, liée par l’ordonnance de 1816, ne s’est jamais crue autorisée à rien changer au choix des professeurs. Les professeurs sont également les seuls juges des modifications à introduire dans le régime de l’École, qu’il s’agisse de l’admission des élèves, de l’enseignement, des récompenses, des concours, c’est-à-dire des questions les plus vitales et de l’ordre le plus élevé; en un mot, par une étrange interversion des rôles, l’assemblée des professeurs exerce les attributions ministérielles, et le ministre qui est responsable devant l’Empereur de la gestions de l’École, est dépourvu des moyens de lui imprimer sa direction et de faire même pénétrer dans le conseil un seul représentant de ses idées.” (NIEUWERKERKE, 1864, p. 43)

apresentadas pelo Conde de Nieuwerkerke, um decreto imperial, datado de 13 de novembro de 1863, promoveria uma substancial reforma na organização administrativa e na estrutura didática da *École*, introduzindo novas disciplinas teóricas no programa de estudos e criando ateliers, dentro da instituição, destinados ao ensino das técnicas específicas de Pintura, Escultura, Gravura e Arquitetura. Esta última providência, visava pôr um fim à incoerência de se manter a *École*, uma instituição pública, de ensino gratuito, funcionando como uma espécie de órgão suplementar dos ateliers privados de seus professores, onde o ensino era pago.

Pronunciando-se por meio da *École des beaux-arts*, a *Académie* publicou um documento no qual, a título de analisar o relatório de Nieuwerkerke – tratado como um traidor, por também ser um membro da agremiação –, manifestava sua contrariedade em relação ao documento e as propostas de reestruturação por ele apontadas. Entre os trechos que o exame crítico assinado pela *École* classificou como um dos mais infelizes no relatório oficial, encontrava-se a asserção de que

Preenchendo semelhantes lacunas existentes no ensino [da *École*], aperfeiçoando, assim, a educação dos artistas [segundo as diretrizes propostas no relatório], assegurar-se-ia à nossa indústria uma superioridade que começa a lhe ser contestada. (NIEUWERKERKE, 1863, p. 44, tradução nossa)⁷⁵.

O fragmento, que no próprio texto do superintendente de Belas Artes não se estende muito além de algumas considerações, adquiriu tons heréticos e mesmo conspiratórios no documento produzido pela *École*:

Pode-se ver desde já que o relatório não é muito feliz em suas alegações. E é bom ainda destacar uma frase descabida que termina e coroa o resumo de todas as autodenominadas lacunas que ele propõe preencher.

[...]

Em presença de tal conclusão em um relatório que declara a decadência da arte, e que apregoa com tamanha segurança a pretensão de reerguê-la à sua máxima altura por um ensino rejuvenescido, fica-se desconcertado de estupor. O quê?! Seria então para assegurar à nossa indústria uma superioridade contestada, que se criariam com tanto alarde e estardalhaço as cadeiras de Estética, História da Arte, de Arqueologia, etc., etc.; que seriam estabelecidos, com grandes despesas, ateliers de pintura, arquitetura, escultura e gravura; isso seria para procurar novos modelos para a chamada arte comercial, que se daria a nossos jovens artistas uma

⁷⁵ “En comblant de pareilles lacunes qui existent dans l’enseignement, en perfectionnant ainsi l’éducation des artistes, on assuraient à notre industrie une supériorité qui commence à lui être contestée.” (NIEUWERKERKE, 1863, p. 44)

educação a ser coroada em Roma; nessa Escola, à qual, não importa o que dela se diga, os mestres mais ilustres da arte francesa tiveram felicidade de pertencer, e onde eles aprenderam, contemplando as famosas obras de seus imortais antecessores, a caminhar sobre suas trilhas! (ÉCOLE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS, 1864, p. 16. Tradução nossa)⁷⁶

O pintor brasileiro Pedro Américo de Figueiredo e Melo, que havia sido agraciado por D. Pedro II com uma bolsa para aperfeiçoar sua formação artística na Europa, e, em 1863, estava prestes a concluir seu período de estudos na *École des beaux-arts* de Paris, acompanhou de perto a polêmica em torno da reforma da instituição, registrando, em um opúsculo intitulado “*La réforme de l’École des Beaux-Arts et l’opposition. Par un Élève*”, seu apoio à iniciativa governamental. No texto, o artista – que, enquanto aluno da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, testemunhara as agruras experimentadas por Porto-Alegre para implementar seu programa de reformas naquela instituição – tecia, ainda, duras críticas ao engessamento estético do ensino conduzido na *École* sob as diretrizes apontadas por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) – que também produzira um texto no qual reagia violentamente às colocações de Nieuwerkerke⁷⁷.

Enxertar em uma árvore jovem e tenra o ramo de um velho carvalho é, talvez, matar os dois ; é, no mínimo, sobrecarregar a primeira com um peso inútil, que ela sustentará às custas de seu desenvolvimento.

[...]

Uma reforma no sistema de ensino dispensado aos jovens artistas na *École des beaux-arts* era, portanto, indispensável aos interesses da arte e da França. É essa reforma que acaba de ter lugar : é ela que, apesar de seu caráter anti-tradicional, fará eclodir novos talentos, por romper um grilhão que os impedia de se mostrar na arena dos imitadores dos gregos.

[...]

⁷⁶ “On peut voir déjà que le rapport n’est pas très-heureux dans ses allégations. Il est bon encore de relever une phrase malencontreuse qui termine est couronne le résumé de toutes les soit-disant lacunes qu’il propose de combler.

[...]

En présence d’une pareille conclusion dans un rapport qui affirme la décadence de l’art, et qui affiche avec une telle assurance la prétention de relever à toute sa auteur par un enseignement rajeuni, on reste frappé de stupeur. Hé quoi ! Ce serait donc pour assurer à notre industrie une supériorité contestée, qu’on créerait avec de tant bruit et d’éclat des chaires d’esthétique, d’histoire de l’art, d’archéologie, etc., etc. ; qu’on établirait à grans frais des ateliers de peinture, d’architecture, de sculpture et de gravure ; ce serait pour procurer de nouveaux modèles à ce qu’on appelle l’art marchand, que l’on donnerait à nos jeunes artistes une éducation dont le couronnement est à Rome ; dans cette École à laquelle, quoi qu’on dise, les maîtres qui ont le plus illustré l’art français ont été heureux d’appartenir, et où ils ont appris, en contemplant les ouvrages fameux de leurs immortels devanciers, à marcher sur leurs traces !” (ÉCOLE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS, 1864, p. 16)

⁷⁷ “Réponse au rapport sur l’École impériale des beaux-arts”

M. Ingres tem razão de reclamar para seu grande e célebre mestre [J-L. David] um culto que lhe foi devotado por ele próprio [Ingres]; o público, por seu lado, tem razão de recusar-lhe obediência, porque está cansado de assistir à decadência da arte, enquanto que, por uma ironia da Providência, tudo prospera e progride.

[...]

M. Ingres se queixa das palavras do relatório [do Conde de Nieuwerkerke] a respeito da indústria na França e da influência das belas artes sobre essa fonte de riquezas. Que se nos permita, contudo, uma reflexão : a reforma não tem por objetivo introduzir a indústria na arte, mas a introduzir a arte na indústria, e, por meio desta, na vida. De modo que a objeção do ilustre mestre cai por si própria. (MELO, 1863, p. 7-11, tradução nossa)⁷⁸

Na prática, contudo, os resultados da reforma não foram exatamente os esperados pelo governo, em um processo que guardaria várias semelhanças com o ocorrido, quase uma década antes, na reforma de 1854-55 na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Embora a reforma na instituição francesa não possuísse qualquer relação com a experiência de sua congênere brasileira, nem tenha sido de modo algum por ela influenciada, em ambos os casos a questão em torno das contribuições que as belas artes poderiam dar à indústria estiveram, em alguma medida, relacionadas às propostas de modificação no ensino artístico oficial, aspecto que ressalta – em que pesem as diferenças conjunturais – o pioneirismo do projeto de reforma da AIBA, principalmente considerando-se o contexto em que esta se encontrava inserida. No entanto, como se verá mais de forma mais aprofundada no capítulo 5, as semelhanças iam muito além disso.

⁷⁸ *“Greffer sur un arbre jeune et tendre la branche d’un vieux chêne, c’est peut-être tuer tous les deux ; c’est au moins surcharger le premier d’un poids inutile, qu’il supportera aux dépens de son développement.*

[...]

Une réforme dans le système d’enseignement donné aux jeunes artistes à l’École des beaux-arts était donc indispensable dans l’intérêt de l’art et de la France. C’est cette réforme qui vient d’avoir lieu : c’est elle qui, malgré son caractère anti-traditionnel, fera éclore de nouveaux talents, par le brisement d’une chaîne qui les empêchait de se montrer dans l’arène des imitateurs des Grecs.

[...]

M. Ingres a raison de réclamer pour son grand et célèbre maître un culte qu’il lui a voué il-même ; le public, de son côté, a raison de lui refuser obéissance, car il est las d’assister à la décadence de l’art, alors que, par une ironie de la Providence, tout prospère et tout progresse.

[...]

M. Ingres se plaint des paroles du rapport à propos de l’industrie en France et de la influence des Beaux-Arts sur cette source de richesses. Cependant qu’on nous permette une réflexion : la réforme n’a pour but d’introduire l’industrie dans l’art, mais bien l’art dans l’industrie, et par là dans la vie. De la sorte l’objection de l’illustre maître tombe d’elle-même.” (MELO, 1863, p. 7-11)

3. 3. O APERFEIÇOAMENTO DOS PRODUTOS DA INDÚSTRIA COM O AUXÍLIO DAS BELAS ARTES

O desenho, linguagem que constituía a base do ensino artístico acadêmico, continuaria a cumprir, ao longo do século XIX, os papéis que vinha desempenhando em diversos setores das atividades técnicas e científicas – traduzir graficamente as imagens observadas na natureza ou concebidas na mente humana –, mas experimentou também, por outro lado, um processo de crescente fragmentação e especialização, gerando, em algumas áreas, a necessidade de familiarizar várias categorias profissionais com os léxicos visuais adotados por formas particulares de representação pictórica. Somando-se a isso a alegada utilidade do desenho para a indústria e o caráter de aperfeiçoamento moral e intelectual a ele atribuído desde o Iluminismo, em muitos países julgou-se apropriado incorporar seu ensino aos níveis básicos da instrução pública, além de oferecê-lo em escolas especiais.

Desde fins do século XVIII, sob a inspiração do Iluminismo, escolas gratuitas de Desenho, tanto de natureza oficial quanto privada, haviam se multiplicado pelo continente europeu, no intuito de difundir o ensino do desenho em meio às classes menos favorecidas, de modo a fomentar a elevação moral destas e, por meio da qualificação de aprendizes das corporações de ofício, auxiliar no incremento da qualidade dos produtos manufaturados fabricados nos respectivos países em que foram constituídas. Um dos estabelecimentos pioneiros nesse processo – que viria a servir de modelo para instituições congêneres criadas a partir dos anos 1780 e ao longo de todo o século XIX – foi a *École Royale Gratuite de Dessin*, fundada, em 1767, por Jean-Jacques Bachelier (1724- 1806).

Criada como um empreendimento filantrópico de Bachelier, que conseguira implementá-lo graças às subvenções que promoveu junto à nata da sociedade parisiense e o mantinha com as contribuições provenientes das mais diversas origens sociais, a *École Royale Gratuite de Dessin* não constituía, inicialmente, um estabelecimento oficial de ensino – o adjunto *Royale* devia-se à carta patente de Louis XV, que autorizara sua criação, e aos subsídios que, posteriormente, o governo passaria a conceder à instituição. Egresso da antiga *Académie Royale de Peinture et Sculpture* e classificado por Joachim Lebreton como “um artista

mediocre”, Bachelier procurou desenvolver em sua escola uma aproximação entre as belas artes e as artes mecânicas, com a finalidade de promover o aperfeiçoamento moral e profissional dos filhos das camadas menos favorecidas da população, embora, a rigor, a *École Royale Gratuite de Dessin* – posteriormente alcunhada de *Petite École*⁷⁹ – não oferecesse um ensino profissionalizante.

Durante o século XIX, a escola gratuita de desenho em Paris gerou academias de arte em várias outras cidades, como Dijon, Rouen e Troyes. E graças a frequentes matérias nos jornais, a reputação da *École [Royale Gratuite de Dessin]* rapidamente se estendeu para além das fronteiras da França. Logo em 1771, na Alemanha, o arquiteto Friedrich Wilhelm Von Erdmannsdorff propôs a criação de escolas de desenho a seu soberano, o príncipe Leopold Friedrich Franz Von Anhalt-Dessau. Em Weimar, o pintor e gravador Georg Melchior Kraus dirigiu a “Freie Zeichenschule”, que havia sido fundada pelo duque Karl August, por sugestão do conhecido editor Friedrich Justus Bertuch em 1776. Auxiliado por Johann Wolfgang Von Goethe, Georg Melchior Kraus permaneceu como diretor da instituição por trinta anos, insistindo no benefício público da educação em desenho e bom gosto para artistas e artífices. Nos domínios dos Habsburgos o imperador Joseph II fundou, em 1783, várias escolas de desenho baseadas na *École [Royale Gratuite de Dessin]*. Na Hungria, Inglaterra, Itália, Espanha e Rússia, também foram abertas, por iniciativas de particulares, escolas de desenho segundo o modelo francês. Em 1777, Benjamin Franklin conheceu Bachelier em um jantar na fábrica de [porcelanas de] Sèvres, e mais tarde eles trocaram correspondências sobre a organização de uma escola técnica nos Estados Unidos. Ao longo do século XIX, em muitos países, essas escolas de desenho foram frequentemente expandidas para se transformarem em escolas de ofícios mais gerais – seguindo o exemplo da instituição de Bachelier –, no intuito de tornar os produtos manufaturados e industrializados de suas respectivas nações competitivos no mercado internacional. A *École* também ajudou a preparar o terreno para o movimento das artes industriais e ofícios do século XIX, cujos efeitos continuam a ser sentidos até os dias atuais. (LEBEN, 1993, p. 116- 117, tradução nossa)⁸⁰

⁷⁹ Em referência à *École des beaux-arts* de Paris.

⁸⁰ “During the nineteenth century the free drawing school in Paris spawned arts academies in several other cities, such as Dijon, Rouen, and Troyes. And thanks to regular reports in newspapers, the renown of the *École* rapidly spread beyond the national borders of France. As early as 1771 in Germany, the architect Friedrich Wilhelm Von Erdmannsdorff proposed the creation of schools of drawing to his sovereign, Prince Leopold Friedrich Franz Von Anhalt-Dessau. In Weimar the painter and engraver Georg Melchior Kraus directed the “Freie Zeichenschule”, which had been founded by Duke Karl August at the suggestion of the well-known Publisher Friedrich Justus Bertuch in 1776. Assisted by Johann Wolfgang Von Goethe, Georg Melchior Kraus remained its director for thirty years, insisting on the public benefit of education in drawing and good taste for artists and craftsmen. In the Habsburg domain in 1783 Emperor Joseph II founded several drawing schools based on the *École*. In Hungary, England, Italy, Spain and Russia, too, drawing schools on the French model were opened through the initiative of private individuals. In 1777 Benjamin Franklin had met Bachelier at a dinner at the Sèvres manufactory, and they corresponded later about the organization of a technical school in America. In the course of the nineteenth century, these drawing schools were often expanded to become more general trade schools in many countries, following the example of Bachelier’s institution, to make the craft and industrial products of the home country competitive on the international market. The *École* also helped to prepare the ground for the

A partir de meados do século XIX, a inclusão do ensino de Desenho em currículos escolares mundo afora e seu emprego como ferramenta de ordenação do pensamento, mecanismo de difusão do “bom gosto” e de construção de habilidades úteis ao futuro exercício profissional nos mais diversos setores industriais, refletiriam o caráter utilitário que passaria a ser conferido a essa disciplina até as primeiras décadas do século seguinte.

Em resumo, a prática do desenho, estendida a todos os extratos da sociedade, ao mesmo em tempo que elevava o nível geral de instrução parecia ser a melhor garantia de paz e progresso social. [...] A França aspirava criar fabricantes que pudessem ser “trabalhadores completos”, recebendo sua instrução a partir de três fontes: “da escola primária, completada pelos cursos industriais, eles receberão suas ideias literárias e científicas; demandarão o aprendizado em seu ofício ao atelier; e, finalmente, a Academia irá inspirar neles o [bom] gosto e o conhecimento sobre Arte”⁸¹. (BALLON, 1996, p. 100, tradução nossa)

Por volta desse mesmo período, algumas academias e escolas de Belas Artes da Europa e das Américas eventualmente também passariam a sofrer pressões no sentido de contribuírem, de algum modo, para a melhoria das qualidades formais dos produtos industrializados, agregando-lhes um valor que transcendia o aspecto exclusivamente material. À medida que a segunda metade do século XIX ia transcorrendo, essa posição passaria a ser defendida, sob o argumento de que não se podia confiar totalmente aos artífices a responsabilidade de conceber o desenho dos produtos, tarefa que demandava grande capacidade de criação e um vasto domínio das corretas referências estéticas, atributos tradicionalmente associados aos artistas. Em um documento produzido na Bélgica, em 1852, por uma comissão designada para apreciar os métodos de ensino de Desenho, Louis Alvin (1806- 1888) condenava a excessiva expectativa depositada

industrial arts and crafts movement of the nineteenth century, whose effects continue to be felt down to the present.” (LEBEN, 1993, p. 116- 117, tradução nossa)

⁸¹ *“In short, the practice of drawing, extended to every stratum of society, while revealing the general level of instruction, appeared to be the best guarantee of peace and social progress. [...] Thus France aspired to create producers who would be ‘complete workers’, receiving their instruction from three sources: ‘From primary school, completed by industrial courses, they will receive their literary and scientific ideas; they will request their apprenticeship in their trade in the atelier; and finally the Academy Will inspire in them both taste and knowledge of art’.” (BALLON, 1996, p. 100)*

Em nota, Ballon apresenta as versões originais, em francês, da expressão e do trecho citados, cuja a autoria cabe a Louis Alvin (*L’alliance de l’art et de l’industrie dans ces rapports avec l’enseignement du dessin em Belgique*. Bruxelas, 1863, p. 27).

sobre os resultados proporcionados aos artífices pelo estudo de desenho, afirmando, em consonância com a comissão, que:

Não é do operário instruído por algumas lições de desenho segundo procedimentos matemáticos que devemos esperar a criação de novas formas. Esse papel está reservado às inteligências superiores, preparadas por uma cultura completa, ou aos dotados de uma natureza privilegiada. Que o operário continue a executar o pensamento do mestre, e se acontecer – como algumas vezes já ocorreu – do artista e do operário se confundirem, isso será sempre uma exceção. Não procuremos, portanto, modificar o ensino das artes [aplicadas, mecânicas] visando generalizar aquilo que será sempre uma exceção; não esqueçamos que cada profissão deve possuir sua formação, que as escolas, por mais aperfeiçoadas que elas sejam, não saberão substituir... Devemos condenar nossas instituições porque nem todos os operários que, durante alguns anos, dedicaram, após a jornada diária de trabalho, algumas horas ao estudo do desenho nas nossas academias, adquiriram o talento de desenhar como os mestres e de inventar modelos de móveis? Não procuremos o impossível: não se improvisa desenhistas, num piscar de olhos, mais do que literatos e intelectuais... É um equívoco perigoso imaginar que se pode obter a solução por meio dessas escolas especiais nas quais se submete o operário a uma cultura sempre forçada, mesmo que ele seja dotado de especial habilidade. (ALVIN, 1863, *apud* BALLON, 1996, p. 100, 106, tradução nossa)⁸²

Nesse sentido, a primeira Exposição Universal, realizada em Londres, em 1851, constituiu um marco incontestável para os debates acerca dos recursos que as Belas Artes poderiam fornecer à Indústria e vice-versa, originando vários trabalhos que se propunham a discutir e apontar os meios mais adequados para promover as interações entre esses dois domínios da atividade humana, projetando, ainda, suas consequências sociais e econômicas.

Foi apenas entre 1800 e 1850 que os homens tomaram consciência de sua entrada comum em um novo sistema de ação sobre a matéria. Como sempre, a descoberta ocorreu simultaneamente em todas as áreas. E foi então que surgiu a ideia ou, caso se prefira, o mito da máquina.

⁸² *“Ce n’est point de l’ouvrier dressé par quelques leçons de dessin d’après des procédés mathématiques qu’il faut attendre la création de formes nouvelles. Ce rôle est réservé aux intelligences supérieures préparées par une culture complète, ou aux natures privilégiées. Que l’ouvrier continue à exécuter la pensée du maître, et s’il arrive, comme cela a quelques fois lieu, que l’artiste et l’ouvrier se confondent, ce sera toujours une exception. Ne cherchons donc point à modifier l’enseignement des arts en vue de généraliser ce qui sera toujours une exception; n’oublions pas que chaque profession doit avoir son apprentissage, que les écoles, quelques perfectionnées qu’elles soient ne sauraient remplacer... Parce que les ouvriers qui ont employé pendant quelques années après les travaux du jour quelques heures à l’étude du dessin dans nos académies n’ont pas tous acquis le talent de dessiner comme des maîtres et d’inventer des modèles des meubles, devons-nous condamner nos institutions? Ne cherchons point l’impossible: on n’improvise pas plus de dessinateurs que les littérateurs ou savants... C’est une dangereuse erreur de s’imaginer qu’on peut obtenir la solution par ces écoles spéciales dans lesquelles on soumet l’ouvrier à une culture toujours forcée, fût-elle des plus habiles.”* (ALVIN, 1863, *apud* BALLON, 1996, p. 100, 106). A tradução desse trecho foi feita a partir do original em francês, transcrito em nota por Ballon, na página 106.

Ao consumir-se a primeira tomada de consciência em torno das grandes manifestações econômicas do século XIX, a França havia inaugurado a prática de promover apresentações, mais ou menos regulares, dos produtos de sua indústria. [...] Por volta de meados do século, no entanto, diante da acumulação de riquezas favorecida pela Monarquia de julho, surgiu a ideia das exposições internacionais, onde se confrontariam todas as nações. Uma modificação completa da natureza do comércio internacional se produziu então. [...] Ao invés de ir buscar em segredo produtos sutis e caros para suprir os países avançados, iniciou-se o fornecimento de considerável volume de produtos de pouco valor aos países pobres. O comércio deixa de estar ligado ao luxo para se associar ao trabalho. Tal revolução só se tornou possível a partir do momento em que se vislumbrou tomar as massas por clientela. A ideologia do bom selvagem e da sociedade igualitária desenvolve o colonialismo e a mística da produtividade! A produção e os transportes massivos substituem a troca de produtos raros.

Aqui também a rivalidade entre a França e a Inglaterra se manifesta. Os acontecimentos favorecem inicialmente Londres, que inaugurou, em 1851, a primeira exposição internacional de produtos da indústria. Contudo, Paris teria sua revanche na metade seguinte do século. Simultaneamente, por outro lado, e quase paralelamente nos dois países, se desenvolvia uma nova ideologia, de onde se originou a ideia da mecanização do mundo contemporâneo e do conflito irreduzível entre a arte e a indústria. (FRANCASTEL, 1991, P. 20-21. Tradução nossa.)⁸³

Um dos primeiros trabalhos dedicados à discussão desse tema de forma mais extensa, publicado pouco após a Exposição de Londres, foi o relatório elaborado pelo Conde de Laborde⁸⁴ – membro da comissão francesa que participou do evento

⁸³ *“C’est seulement entre 1800 et 1850 que les hommes ont pris conscience de leur entrée commune dans un nouveau système d’action sur la matière. Comme toujours, la découverte en a été faite simultanément dans tous les domaines. Et c’est alors qu’est apparu l’idée ou si l’ont veut la mythe de la machine.*

La première prise de conscience s’est faite autour des grandes manifestations économiques du XIXe siècle, la France avait inauguré la présentation plus ou moins régulière des produits de son industrie. [...]Vers le milieu du siècle, cependant, devant le développement des richesses favorisé [na França] par le Monarchie de Juillet, l’idée se fit jour des expositions internationales où seraient confrontées toutes les nations. Une modification complète de la nature du commerce international se produit alors. [...] au lieu d’aller chercher dans le secret des produits légers et chers pour équiper les pays avancés, on a enterpris d’équiper les pays pauvres en produits de faible valeur et de volume considérable. Le commerce cesse d’être lié au luxe, pour s’associer au travail. Un telle révolution n’a été rendue possible que le jour où l’on a envisagé de prendre les masses pour client. L’idéologie du bon sauvage et de la société égalitaire développe le colonialisme et la mystique de la productivité ! La production et les transportes massifs se substituent à l’échange des produits rares.

Ici encore la rivalité de la France et de l’Angleterre se manifeste. Les événements favorisèrent d’abord Londres que inaugura, en 1851, la première exposition internationale des produits de l’industrie. Cependant Paris devait avoir sa revanche dans le demi-siècle suivant. Simultanément, en outre, et presque parallèlement dans les deux pays, se développait une nouvelle idéologie d’où est sortie l’idée de la mécanisation du monde contemporain et du conflit irréductible de l’art et de l’industrie.” (FRANCASTEL, 1991, P. 20-21)

⁸⁴ Léon-Emmanuel-Simon-Joseph de Laborde (1807-1869). Arqueólogo e historiador de Arte francês, Laborde exerceu vários cargos diplomáticos e políticos; em 1847, sucedeu o Conde de Clarac à frente do departamento de Antiguidades, Idade Média, Renascença e Tempos Modernos no Museu do Louvre – cargo do qual viria a se exonerar, em 1854, por incompatibilidades com o diretor do Museu, o Conde de Nieuwerkerke – e, em março de 1857, tornou-se diretor dos Arquivos do Império. Autor de uma vasta bibliografia, Laborde integrou o júri da

–, sobre as belas artes e as indústrias a elas vinculadas. Intitulada “*De l’union des arts et de l’industrie*” e dividida em dois volumosos tomos – *I. Le Passé; II. L’Avenir* – , a obra de Laborde (1856) vai muito além de um relato protocolar a respeito do número de produtos apresentados pela indústria francesa e das reações a eles manifestadas pela crítica e pelo público que visitou a exposição no Palácio de Cristal; trata-se, ao mesmo tempo, de uma ampla retrospectiva – desenvolvida no primeiro tomo – sobre o papel que as artes haviam desempenhado no desenvolvimento intelectual e comercial dos povos, desde a Antiguidade até então, e de uma análise, que constitui o conteúdo do tomo II, acerca dos procedimentos a serem adotados pelo governo francês para “manter a dominação universal que a França exerceu, por várias vezes, desde Carlos Magno, e, sem interrupção, bem como de modo incontestável, desde Luís XIV” (LABORDE, 1856, t. 1, p. 2, tradução nossa) tanto nas artes quanto na indústria de bens de consumo sofisticados e artigos de luxo.

Muitas das reflexões de Laborde remetem a ideias que certamente já vinham sendo discutidas em um momento anterior à exposição de 1851, mas que ali encontraram, na alegada supremacia estética dos produtos franceses sobre seus similares ingleses, subsídios para que se evocasse uma atenção maior aos aspectos formais e decorativos na concepção de itens voltados para consumidores de todos os níveis sociais. Acusando o desconforto provocado por aquela situação – descrita hiperbolicamente por Rui Barbosa (1882), décadas mais tarde, como “a mais severa das humilhações” – e tendo identificando como o fator responsável as deficiências no ensino de desenho nos diversos níveis educacionais no país, o governo inglês passaria a investir expressivos recursos para reverter esse quadro.

Já nos fins de 1851 se apontavam as medidas. No ano seguinte lançaram-se as primeiras pedras do imenso monumento, de que a Escola de South Kensington, com o seu museu, é o centro, e que consome à Inglaterra somas espantosas. Numa palavra, esse ensino, que até 1852 não existia naquele país, em 1880 se ministrava, nos cursos superiores desse instituto, a 824 alunos, em 151 escolas de desenho, a 30.239 pessoas, em 632 classes especiais, a 26.646 discípulos e, em 4.758 escolas primárias, a 768.661 crianças. (BARBOSA, 1882, p. 4 – 5)

Uma leitura menos dramática – mas igualmente desfavorável à Inglaterra – sobre o impacto causado pelos produtos da indústria francesa na Exposição de 1851, seria feita indiretamente por Alvin, que, reiterando as críticas apresentadas pela comissão belga encarregada de examinar os métodos de ensino de Desenho (da qual fazia parte), observou que os artífices esperavam “poder sobrepujar os artistas” e o máximo que se tinha conseguido até então, concluía, fora “tentar transformar operários em artistas. Seguindo esse caminho equivocado, nossos industriais chegaram ao mesmo resultado a que chegou a Inglaterra.” (ALVIN, 1852, apud BALLON, 1996, p. 100, tradução nossa)⁸⁵

Certamente a progressiva perda de hegemonia que a indústria inglesa viria experimentar na segunda metade do século XIX estava relacionada à questão educacional, porquanto o país não investira, como fizeram alguns de seus vizinhos europeus, numa forte expansão da instrução básica, que alcançasse todas as camadas da sociedade, e na estruturação de um sistema robusto de educação técnica e profissional. Mas esses não teriam sido os únicos fatores a favorecer países como França e Alemanha – cujo processo de industrialização se iniciou com atraso em relação à Inglaterra – na competição por alguns setores do mercado internacional; naqueles países o engajamento das universidades e escolas técnicas na pesquisa científica e no processo de desenvolvimento de novas tecnologias – bem como o valor atribuído às carreiras relacionadas a essas atividades, tanto pela sociedade em geral quanto pelo meio empresarial – foram os principais responsáveis pelas vantagens que seus produtos viriam a obter sobre os produtos ingleses (Cf. STRAUCH, 2008, p. 121- 122).

De fato, mesmo no Brasil, onde o trabalho manufatureiro, além de limitado, era realizado em grande parte por mão de obra escrava e a mecanização da indústria constituía uma aspiração distante, acalentada por uma pequeníssima parcela da sociedade, a preocupação com a beleza e funcionalidade dos bens de consumo produzidos – ou que viessem a sê-lo – no país já era debatida nos círculos intelectuais e artísticos, quase sempre tomando a França como referência no tema. Embora o governo brasileiro tivesse declinado de participar oficialmente da

⁸⁵ “[...] *c’est d’essayer de transformer des ouvriers em artistes. Em suivant cette voie trompeuse, nos industriels arriveront au résultat auquel est parvenu l’Angleterre.*” (ALVIN, 1852, apud BALLON, 1996, p. 100, 106)

Exposição de Londres, o evento causaria grande repercussão entre a parcela mais progressista da elite nacional, tendo merecido também uma ampla cobertura por parte da imprensa, destacando-se, na Corte, o *Jornal do Commercio* – que chegou a manter um correspondente na Inglaterra, para fazer a cobertura das exposições no Palácio de Cristal – e, nas províncias, o Diário de Pernambuco (STRAUCH, 2008, p. 34- 40)

Entre aqueles que militavam mais ferozmente a favor da formação de artífices à luz dos valores estéticos defendidos pelas academias de Belas Artes, estava o artista Manuel de Araújo Porto-Alegre, que, em artigo sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1849, publicado na revista Guanabara, já afirmava:

A Academia [Imperial das Belas Artes] pode fazer ainda grandes serviços à indústria do país, e ser um estabelecimento de utilidade imediata, e não um sonho, uma aspiração a esses estabelecimentos europeus, que queremos macaquear, que estamos ainda muito longe de alcançar, e para os quais não temos homens.

Em vez de mais uma cadeira de história⁸⁶, como se pede, haja uma cadeira onde se ensinem elementos de geometria, noções de geometria descritiva, a perspectiva e elementos de mecânica; crie-se uma aula de desenho e de escultura de ornatos, aonde venham estudar todos os aprendizes, e mesmo os artífices da cidade: as artes dos ourives, do marceneiro, e do pedreiro aí ganharão muito: a uma igual escola se devem os grandes progressos da indústria lombarda; e iguais criações se devem elegância e gosto dos produtos industriais do norte da Europa, que entram atualmente em concorrência com os da França. (PORTO-ALEGRE, 1850, p. 289)

Anos mais tarde, como será visto no capítulo 5, Porto-Alegre teria a oportunidade de colocar suas ideias em prática, ao promover a reforma mais importante ocorrida na Academia Imperial de Belas Artes durante o período monárquico. Embora a obra de Laborde seja posterior ao processo de reorganização da AIBA, os princípios adotados por Porto-Alegre na concepção de seu projeto para a instituição brasileira têm muitos pontos de convergência com o pensamento de autor francês, o que não apenas sugere que ambos recorreram a referências em comum – uma delas, sem dúvida, a *École Royale Gratuite de Dessin* fundada por Bachelier – mas demonstra o quão sintonizado estava Porto-Alegre com os debates sobre a interação entre as artes e a indústria na Europa.

⁸⁶ O artista se refere ao pedido, reiteradamente feito pela Congregação da AIBA, para que se criasse uma cadeira de História das Belas Artes na instituição.

Além disso, assim como o artista brasileiro, Laborde também era um apóstolo do neoclassicismo, que, nas palavras de Pierre Francastel,

[...] [permanecia] um aristocrata vinculado à ordem social e religiosa do passado. Aceitando o desenvolvimento da indústria como um fato e como a próxima fonte de riquezas tanto para os indivíduos quanto para as nações, ele coloca em princípio a necessidade de “conciliar” a arte – representando os valores antigos – e a indústria. Ele transfere, em suma, para o domínio da filosofia estética e econômica, a doutrina política de sua classe social: aceitar a revolução como um fato, mas conciliá-la com as forças superiores e imutáveis da sociedade que residem na arte, no ideal, na religião – em uma palavra, na aristocracia; senão unicamente naquela de nascença, ao menos naquela de espírito e de dinheiro. Nesse mesmo tempo em que a antiga aristocracia faz aliança entre a arte e os bancos, entre a arte e a grande indústria metalúrgica, o Conde de Laborde preconiza também, naturalmente, a aliança entre a arte e a produção industrial. Com a Arte naturalmente devendo permanecer, na sua visão, como o elemento superior nessa associação, assim como a elite deveria sê-lo na sociedade. Laborde se debruça sobre a indústria com o mesmo horror e o mesmo desejo que Villermé descobrindo, à mesma época, os horrores sórdidos da industrialização. Nem um nem o outro vislumbram uma solução de algum modo orgânica, na qual o impulso viria das forças vivas, produtivas. Eles pensam em regeneração e consideram *a priori* incontestável [a ideia de] que a indústria, tal como o proletariado e sua descendência, são males aceitáveis, talvez mesmo necessários, no universo do pecado e da redenção. (FRANCASTEL, 1991, p. 21-22, tradução nossa)⁸⁷

A união entre as artes e a indústria preconizada por Laborde, não propunha, no entanto, a criação de uma arte “industrial”; ao contrário, o autor argumentava que a Arte era una e permeava todas as atividades humanas, indistintamente de suas finalidades ou de quem as executasse, não cabendo fragmentá-la em categorias específicas – industrial, decorativa ou sacra, por exemplo. Ao mesmo tempo, o autor buscava um modo de articular as peculiaridades do ensino artístico acadêmico francês às demandas cada vez mais incisivas da indústria nacional. Coerentemente

⁸⁷ “[...] reste un aristocrate attaché à l’ordre social et religieux du passé. Acceptant le développement de l’industrie comme un fait et comme la source prochaine des richesses pour les individus comme pour les nations, il pose en principe la nécessité de « concilier » l’art – représentant les valeurs anciennes – et l’industrie. Il transfère, en somme, dans le domaine de la philosophie esthétique et économique la doctrine politique de son milieu : accepter la révolution comme un fait, mais la concilier avec des forces supérieures et immuables de la société qui demeurent l’art, l’idéal, la religion, et un mot l’aristocratie, sinon uniquement celle de la naissance, du moins celle de l’esprit et de l’argent. Dans ce temps même où l’ancienne aristocratie fait alliance de l’art avec la banque et avec la grande métallurgie, le comte de Laborde préconise naturellement aussi l’alliance de l’art avec la production industrielle. L’Art devant naturellement aussi demeurer à ses yeux l’élément supérieur dans cette association, comme l’élite doit l’être dans la société. Laborde se penche sur l’industrie avec la même horreur et le même désir de rédemption que Villermé découvrant à la même époque les horreurs sordides de l’industrialisation. Ni l’un ni l’autre envisage une solution en quelque [fim da p.21]manière organique où l’impulsion viendrait des forces vives, productrices. Ils pensent régénération et ils tiennent a priori pour acquis que l’industrie, comme le prolétariat sa descendance, sont des maux acceptables, voire même nécessaires, dans l’univers du péché et de la redemption.” (FRANCASTEL, 1991, p. 21-22)

à sua condição de membro do *Institut de France*, Laborde mostrava-se partidário da ideia de que à arte grega antiga cabia o grande mérito de haver descerrado aos olhos humanos os padrões imutáveis e universais da beleza, devendo, portanto, servir de modelo e inspiração toda e qualquer produção artística.

Não existem senão dois modelos [para a Arte]: a natureza e a arte grega. Uma e outra se prestando à interpretação de todos os sentimentos, uma e outra se dobrando a todas as condições de nossas necessidades: a natureza, a imagem da perfeição; as obras gregas, intérpretes inestimáveis da natureza, modelos a seguir para imitá-la.

[...] Pouco importa que você trate de um tema mitológico ou histórico, que você traduza as cenas mais comuns da vida e suas ocupações mais corriqueiras; é indiferente que você faça um quadro, uma estátua, uma base de luminária, um suporte de pêndulo ou um vaso de jardim: se você tiver pactuado com a arte grega, compreendida em sua perfeição pura e não em suas imitações, uma simplicidade charmosa, uma graça viva, uma realidade graciosa passará todas as suas obras. (LABORDE, 1856b, p. 6-7)⁸⁸

A postura de Laborde buscava, portanto, uma acomodação de interesses entre a *Académie des beaux-arts* – seção do *Institut de France* dedicada à gestão de todas as questões relacionadas às artes no país – e setores do governo e da sociedade que desejavam a criação de escolas industriais e/ou a introdução de disciplinas na formação artística que favorecessem as necessidades de diversos ramos da indústria. Um dos nós que traduzem bem os impasses existentes naquele contexto são as reclamações dirigidas à *Académie* por artistas dedicados à produção industrial – joias, objetos decorativos e mobiliário, por exemplo –, que se viam privados de participação nos *Salons* promovidos pela entidade. Esses artistas queixavam-se, ainda, de não gozarem de reconhecimento pela autoria de suas obras, e que estas, uma vez (re)produzidas em série, perdiam sua identidade original, alienando a seus criadores qualquer crédito.

Conhecendo a resistência da *Académie des beaux-arts* a qualquer tentativa de ingerência externa sobre os concursos e exposições sob sua responsabilidade,

⁸⁸ “Il n’y a que deux modèles: la nature et l’art grec. L’un et l’autre se prêtant à l’interprétation de tous sentiments, l’un et l’autre se pliant à toutes les conditions de nos besoins : la nature, l’image de la perfection ; les oeuvres grecques, interprètes inappréciables de la nature, modèles à suivre pour l’imiter.

[...] Il importe peu que vous traitiez un sujet mythologique ou historique, que vous traduisiez les scènes les plus ordinaires de la vie et ses occupations les plus vulgaires ; il est indifférent que vous fassiez un tableau ou une statue, un pied de lampe, un support de pendule ou un vase de jardin : si vous avez pactisé avec l’art grec, compris dans sa pure perfection et non pas dans ses imitations, une simplicité charmante, une grâce vivante, une réalité gracieuse percera dans toutes vos oeuvres.” (LABORDE, 1856b, p. 6-7)

bem como sobre o ensino artístico oficial oferecido pela *École des beaux-arts* de Paris, e tendo em vista, ainda, a concentração de atividades intelectuais, artísticas e industriais na capital francesa, Laborde propôs que o governo central promovesse na cidade a criação de escolas de desenho voltadas para artesãos, operários, artífices e aprendizes, onde estes pudessem buscar aperfeiçoamento em suas horas livres. Essa iniciativa deveria ser progressivamente estendida aos jovens de todas as regiões do país, por meio da abertura de instituições similares, administradas pelo Estado ou pelas municipalidades.

Se, por um lado, as medidas propostas possibilitavam aos operários mais humildes vislumbrar os arcanos superiores das belas artes, colocando-os em contato com as mesmas diretrizes estéticas que orientavam o ensino artístico na *École des beaux-arts*, por outro aliviariam as pressões sobre a *Académie* no sentido de promover qualquer modificação nos programas da *École* com vistas a contemplar as necessidades da indústria.

A indústria, que é a arte aplicada às nossas necessidades com todos os recursos da ciência e os procedimentos de ofícios, tem, como as belas artes, seus arquitetos, seus pintores e seus escultores; apenas, assim como a Antiguidade, a Idade Média e a Renascença, três épocas memoráveis, confundiam em um mesmo [sistema de] ensino as três grandes especialidades da arte, as escolas de desenho, destinadas principalmente a formar operários da indústria, farão caminhar de frente, distintos e, no entanto, associados, esses diversos estudos. (LABORDE, 1856b, p. 258, tradução nossa)⁸⁹

Subentendida na proposta de Laborde, havia ainda a concepção de que a formação artística de alto nível, realizada de forma complementar pelo ensino ministrado na *École des beaux-arts* e aquele dispensado nos ateliers privados, deveria ser dirigida a indivíduos oriundos das camadas mais ilustradas da sociedade. Com relação a esse aspecto, as ideias de Laborde parecem fazer eco às de Joachim Lebreton, antigo secretário perpétuo do *Institut de France*, que, ao apresentar ao governo português sua proposta para a criação de uma escola de artes no Brasil – que viria a tornar-se a AIBA – comentou:

⁸⁹ “L’industrie, qui est l’art appliqué à nos besoins avec toutes les ressources de la science et des procédés de métier, a, comme les beaux-arts, ses architectes, ses peintres et ses sculpteurs; seulement, de même que l’antiquité, le moyen âge et la renaissance, trois époques mémorables, confondaient dans une même enseignement les trois grandes spécialités de l’art, de même aussi les écoles de dessin destinés principalement à former des ouvriers de l’industrie, feront marcher de front, distinctes et cependant associées, ces divers études.” (LABORDE, 1856b, p. 258)

A observação relativa aos alunos [à origem social destes] é igualmente apoiada em enorme inconveniente da Escola de França [...].

Consiste ele no fato de se admitirem à escola de Paris todos os alunos que se candidatem com um fraco começo de desenho, sem exigir qualquer grau de educação primária, nenhuma instrução de qualquer ordem.

Como o ensino é totalmente gratuito, a pobreza para ali envia seus filhos, em lugar de colocá-los em oficinas de artesãos, onde teriam de pagar pela aprendizagem. Cedo, a vaidade da criança ou da família o impede de retroceder; entretanto, o maior número dos que ele imitou e daqueles que por sua vez seguirão seu exemplo deveriam naturalmente dedicar-se aos ofícios.

Imagine-se sr. Conde [da Barca], a quantidade de fermento grosseiro e a falta de liberalidade que, desta maneira, pode penetrar e que realmente penetra nas belas artes. É de desejar que esta má semente não se introduza no berço de nossa escola; que, pelo contrário, a profissão de artista fique, em geral, numa região média da sociedade: que o pintor e o escultor sintam prazer na leitura dos poetas e dos historiadores e se inspirem neles; que o arquiteto seja capaz de erudição e de penetrar, até certo grau, nas ciências matemáticas.

Como não há ainda necessidade de grande número de artistas, talvez seja menos difícil tornarmo-nos exigentes com relação à qualidade dos alunos, e obrigá-los a adquirir instrução. Isto seria, pelo menos, bastante desejável no próprio início. (LEBRETON, 1959, p. 293)

Essas mesmas ideias – que seriam, em grande medida, retomadas na reforma promovida por Manuel de Araújo Porto-Alegre na AIBA entre 1854 e 1855 – não prosperaram após a morte de Lebreton, em 1819, e, uma vez inaugurada a Academia brasileira, a falta de critérios rigorosos para a admissão de alunos facultou o acesso à instituição a indivíduos com pouca ou nenhuma instrução, havendo, mesmo entre os professores, alguns que eram, nas palavras de Porto-Alegre, “semianalfabetos”.

Tal como o artista brasileiro, Laborde atribuía ao Estado do papel de fomentar e promover a produção artística (ver BRESCH-BAUTIER, 2010, p. 5) e, ao final do segundo tomo de sua obra, propunha a criação uma espécie de museu industrial, depositário de objetos concebidos por “einentes artistas [...] com método, e segundo uma visão de conjunto” (LABORDE, 1856b, p. 406), produzidos segundo os mais altos padrões de qualidade e bom gosto, em uma vasta manufatura central, para servirem como modelos para a indústria francesa e para o ensino de desenho. Vislumbrando nas massas um imenso mercado consumidor, ele ponderava que o emprego desses modelos poderia baratear muito o custo de produção e, conseqüentemente, os preços de venda dos mais variados tipos de utensílios.

Laborde propunha também, em termos semelhantes aos postulados, na Inglaterra, por Henry Cole (1808-1882) e, posteriormente, John Ruskin (1819-1900), que os objetos do cotidiano, aprimorados na forma, ornamentação e funcionalidade, deveriam tornar-se vetores de propagação dos valores estéticos preconizados pela tradição clássica junto aos indivíduos comuns, sem formação artística, inculcando nestes o bom gosto e o prazer da fruição de objetos de arte.

Elevar a indústria ou a arte aplicada a seu apogeu, isto é, propagar o grande luxo, a fim de que desça dessas alturas toda uma indústria privada imbuída de um mesmo amor pela perfeição, tal é a primeira parte de sua missão [do museu]; estender a arte aos produtos mais ínfimos, de fabricação mais grosseira, de modo que ele se reerga dessas miseráveis profundezas da indústria modesta de nossos vilarejos, essa é a segunda parte. Isso porque, ao mesmo tempo em que os artistas executarão *au repoussé*⁹⁰ a bandeja esplêndida em ouro ou prata, esses mesmos artistas tomarão a folha de cobre vermelho ou amarelo e modelarão nesse metal, tão favorável à arte, o caldeirão da cozinha, a frigideira da mulher do lar, a caçarola das pessoas comuns, para torná-los utensílios mais cômodos do que jamais foram, tanto quanto graciosos pelas corretas proporções e pela elegância apropriada no uso. O caldeirão, a frigideira e a caçarola fabricadas segundo esses modelos pela indústria privada não serão mais caros do que aqueles vendidos hoje em dia, e os olhos do pobre se alegrarão e seu gosto será apurado, e reencontraremos, como nas grandes épocas da Arte, o jogo de panelas bem polidas, ostentado com orgulho no aparador, verdadeiro museu da camponesa. (LABORDE, 1856b, p. 407-408, tradução nossa)⁹¹

A partir da década de 1850, o processo de inclusão do ensino de desenho nos mais variados níveis de escolaridade, com vistas à melhoria da qualidade estética dos produtos industrializados e ao aperfeiçoamento moral e cultural da população, se daria – de modo bastante heterogêneo, evidentemente – ao redor de todo o mundo ocidental, variando de país para país e, mesmo, entre regiões diferentes de um mesmo país, de acordo com as peculiaridades inerentes às

⁹⁰ Técnica de modelar relevos sobre um metal utilizando o martelo e o cinzel.

⁹¹ “*Élever l’industrie ou l’art appliqué à son apogée, c’est-à-dire propager le grand luxe, afin qu’il descende de ces hauteurs toute une industrie privée imbuie d’un même amour de perfection, telle est la première part de sa mission ; faire descendre l’art jusque dans les produits les plus infimes de la fabrication la plus grossière, afin qu’il remonte de ces bas-fonds dans l’industrie modeste de nos villages, telle est la seconde part. C’est pourquoi, en même temps que les artistes composeront et exécuteront au repoussé le plateau splendide en or ou en argent, ces mêmes artistes prendront la feuille de cuivre rouge ou jaune et repousseront dans ce métal, tout aussi favorable à l’art, le chaudron de la cuisine, la poêle de la ménagère, la casserole du petit monde, pour en faire des utensiles plus commodes qu’ils n’ont jamais été, bien que gracieux par les justes proportions et l’élégance appropriée à l’usage. Le chaudron, la poêle e la casserole fabriqués ensuite sur ces modèles par l’industrie privée ne seront pas plus chers que ceux qu’elle débite aujourd’hui, et l’oeil du pauvre sera réjoui et son goût sera épuré, et nous retrouverons, comme aux grandes époques de l’art, la batterie bien fourbie, s’étalant avec orgueil sur le dressoir, véritable musée de la fermière.*” (LABORDE, 1856b, p. 407-408)

conjunturas políticas e socioeconômicas de cada um deles. Países como o Brasil e os Estados Unidos, por exemplo, embora compartilhassem a condição histórica de ex-colônias de potências europeias e tivessem preservado, ao longo de boa parte do século XIX, a exploração maciça de mão de obra escrava como força de trabalho em diversos setores produtivos, possuíam enormes divergências no que se referia à cultura, organização política e aos modelos econômicos – o que, naturalmente, viria a repercutir na elaboração dos respectivos projetos nacionais de desenvolvimento.

3.4 O ENSINO DE DESENHO NO BRASIL, ATÉ MEADOS DO SÉCULO XIX

3.4.1 Da construção de casamatas às Exposições Gerais de Belas Artes

A introdução do estudo do Desenho no Brasil, ocorrida ainda no período colonial, visava, de início, atender necessidades de ordem prática, relacionadas, essencialmente, aos esforços para a defesa territorial e à realização de algumas poucas obras de infraestrutura. Sem se deter em maiores considerações teóricas, à época o ensino de desenho possuía como principal finalidade a capacitação de indivíduos para coordenar a realização de obras de natureza militar ou civil – construção de fortificações ou de pontes, por exemplo –, concentrando-se, portanto, mais nos fundamentos requeridos pela parte executiva dos projetos do que àqueles voltados à concepção destes.

As primeiras aulas formais de Desenho no país remetem, provavelmente, à *Escola de Artilharia e Arquitetura Militar* fundada em Salvador sob a administração do Governador D. João de Lencastre (1694-1702) (CARDOSO, 1991, p.171) e à *Aula de Fortificações* criada no Rio de Janeiro, em 1699, por meio de uma Carta Régia. Na Aula de Fortificações, o desenho desempenhava um papel fundamental tanto para a transmissão do conhecimento sobre os tipos de projetos mais empregados na construção de fortalezas e casamatas, quanto para a adequação destes aos locais onde viriam a ser construídos em território brasileiro. Esse curso viria a ser reformulado em 1738, com a inclusão da aula de *Fogos Artificiais*, ministrada pelo então Sargento-Mor José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765), que, a partir do conteúdo de suas aulas, elaborou os compêndios *Exame de Artilheiros* (1744) e

Exame de Bombeiros (1748). Partes inteiras dessas obras foram destinadas ao estudo da Geometria, recorrendo largamente ao desenho para o estudo de tópicos que iam desde a balística até o modo mais adequado de empilhamento de munições (PIVA, 2009, p. 277-294). Também no Rio de Janeiro, seria criada, em 1792, por D. Luís de Castro, a *Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho*, instituição tradicionalmente apontada como embrião do ensino de Engenharia no Brasil, que viria a adquirir programas e finalidades de curso superior a partir da criação da Academia Real Militar, em 1810.

Já no século XIX, o ensino de desenho foi ministrado no Seminário de Olinda, instituição fundada por Azeredo Coutinho, em 1800, cujos programas, refletindo as mudanças promovidas pela Reforma Pombalina na Universidade de Coimbra, foram organizados pelo acréscimo de disciplinas científicas à antiga matriz curricular dos colégios jesuítas (cf. CARDOSO, 1991, p. 241). Embora esse possivelmente constitua o primeiro registro do Desenho em programas da instrução básica no Brasil, a partir da década de 1830 a disciplina já se encontrava presente nas grades curriculares de Liceus e Escolas Normais (TRINCHÃO, 2006, p. 4916-4917) e do Imperial Colégio de Pedro II (1837), a despeito da inexistência de um programa oficial que estabelecesse, em nível nacional, os conteúdos a serem abordados e quais os objetivos a serem alcançados. Segundo Debret (1839, p. 3- 4), nos Seminários de São José e São Joaquim⁹², no Rio de Janeiro, “houve outrora um curso de desenho [...], mas ele fora suprimido quando da criação da Academia de Belas Artes”⁹³. Ainda de acordo com o artista francês, por volta de meados da década de 1820 existiam escolas preparatórias de desenho nas províncias da

⁹² O Seminário de São Joaquim seria transformado, em 1837, no Colégio de Pedro II, tradicional instituição de ensino que permanece em atividade até os dias atuais e segue como referência de qualidade no ensino público brasileiro. Dentre os integrantes do corpo docente do colégio, à época de sua fundação e organização (1837-1838) estavam Manuel de Araújo Porto Alegre – que substituiu Gonçalves de Magalhães no cargo de professor de Desenho – e Justiniano José da Rocha, que atuava como professor de Geografia, História Antiga e Romana. Pelas lições que dispensavam na instituição, Porto Alegre e Rocha recebiam remunerações anuais bastante modestas: 400\$000 (quatrocentos mil-réis) e 500\$000 (quinhentos mil-réis), respectivamente. (ver: DORIA, 1997, p. 32 a 36)

⁹³ Como Debret não especifica a data, não há como precisar se a extinção do curso se deu na data de criação da Academia (em 1821, de acordo com o artista – certamente remetendo-se ao decreto de 23 de novembro de 1820) ou de sua abertura (em 1826).

Bahia, Pernambuco, Pará, Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul, embora esta última só tenha entrado em atividade a partir de 1831.

A transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, produziu enorme repercussão em todos os setores da atividade intelectual e cultural no Brasil. O príncipe regente, D. João VI, aboliu as proibições sobre a instalação e funcionamento de fábricas e tipografias no território brasileiro, além de assegurar uma liberdade de imprensa que, mesmo não podendo ser plenamente exercida, possibilitou a circulação de ideias e informações tão necessária à constituição de uma cultura científica.

Algumas das mais importantes instituições culturais, científicas e acadêmicas do Brasil oitocentista, como o Museu Real(1818)⁹⁴, a Biblioteca Real(1810)⁹⁵, o Jardim Botânico(1808), a Impressão Régia(1808) e a Academia Real Militar(1810), foram criadas nos anos que se seguiram à transferência da sede do império português para seus domínios ultramarinos e, embora a organização de uma instituição voltada à formação artística – quer no Brasil ou mesmo em Portugal – não estivesse entre as prioridades da Coroa, D. João VI tampouco se mostrava alheio às possibilidades de desenvolvimento técnico propiciadas pelo ensino do desenho. Assim, em 8 de agosto de 1812, o príncipe assinou um decreto criando, na Bahia, uma aula de Desenho e Figura, a cargo do professor Antônio da Silva Lopes. O texto do documento não deixa dúvidas quanto às expectativas do governo sobre o retorno que essa iniciativa deveria proporcionar:

Conde dos Arcos, Governador e Capitão Geral da Capitania da Bahia. Amigo. Eu, o Príncipe Regente vos envio muito saudar como aquele que amo. Tomando em minha real consideração o que me representastes no vosso ofício com data de 14 de maio do corrente ano sobre o benefício que eu fazia a muitos ramos de indústria, auxiliando a reconhecida propensão que têm os meus fiéis vassallos, habitantes dessa Cidade, para as artes em geral, e especialmente para a arquitetura naval e escultura, que por falta de conhecimentos de desenho não tem podido chegar à perfeição: hei por bem criar e estabelecer nessa cidade uma aula de desenho e figura. E atendendo ao merecimento e mais partes que concorrem na pessoa de Antonio da Silva Lopes, substituto da Academia do Nu em Lisboa: sou

⁹⁴ Designado Museu Nacional já sob o Império, foi incorporado à Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 1946.

⁹⁵ Atual Biblioteca Nacional.

servido nomeá-lo professor dela com o ordenado de 400\$000. (BRASIL, s.d, p. 49).

Nos programas das academias militares, o Desenho também gozaria de um papel destacado, igualmente marcado pelo caráter mais técnico e por um viés utilitário, ditado pelas necessidades de ordem prática. A Academia Real Militar (ARM)⁹⁶, criada por meio da Carta de Lei de 04 de dezembro de 1810, viria a se constituir, para além da formação técnica e militar, um espaço pioneiro para os estudos científicos no país, oferecendo cursos que abarcavam conhecimentos de todas as áreas da matemática e das ciências naturais, além de aulas de Desenho ministradas do primeiro ao sétimo ano do curso, o que, de acordo com OLIVEIRA (2005, p.176), expressava a importância então atribuída a essa disciplina.

De acordo com o Título II do documento de criação da ARM, no primeiro ano do curso as lições de Desenho seriam ministradas logo em seguida às de Matemática, tendo a mesma duração que estas. No segundo ano, em dias alternados com as aulas de Desenho, os alunos passariam a estudar também noções de Geometria Descritiva, “extraíndo o essencial da obra de [Gaspard] Monge”, e a partir do terceiro ano, as lições de Desenho seriam ministradas duas vezes por semana, sendo consagradas, no quarto ano, “aos desenhos das figuras e máquinas pertencentes às ciências que estudam no mesmo tempo” (BRASIL, 1810, *apud* BARATA, 1973, p. 48-49).

Se o estudo sistemático do Desenho ao longo de sete anos demonstrava, por um lado, o reconhecimento de sua importância no sentido de dar consequência prática aos estudos teóricos conduzidos em outras disciplinas, por outro a quantidade de horas que lhe eram dedicadas não se traduziria, necessariamente, na boa qualidade dos cursos. Em carta datada de 16 de julho de 1856 e endereçada ao Marquês de Caxias, então ministro da Guerra, por ocasião da reforma que se estava preparando para a Escola Militar, Manuel de Araújo Porto-Alegre – que ocupou o cargo de professor substituto de Desenho naquela instituição entre 1848 e 1859 – afirmava:

⁹⁶ A Academia de Guardas-Marinha seria anexada à Academia Real Imperial Militar – já então denominada Academia Imperial Militar – em 9 de março de 1832. (cf. NASCIMENTO BRITO *apud* BARATA, 1973, p. 53)

O desenho como foi ali antigamente ensinado e apreciado, de nada serviu: o seu ensino era material e perfunctório: o estatuto, o espírito do corpo acadêmico, e a madraçaria dos alunos, deram o triste resultado da atualidade: o estatuto o consagrou por uma necessidade; o corpo acadêmico o desdenhava; e os alunos fugiam de um trabalho que não era apreciado, e que demandava muitas horas de estudo e paciência. O professor de desenho desanimava à vista das contínuas dispensas, e tratava de preencher um tempo que lhe desse direito ao ordenado.

[...]

Os moços que estudaram Geometria Descritiva e Teoria das Sombras [riscado: não sabem fazer nada na aula de desenho] logo que eu os fazia entrar em pequenos trabalhos de composição, não davam o menor passo; não faziam a menor aplicação na construção, e nem tinham a menor ideia das projeções das sombras, dos reflexos, etc etc: era eu obrigado a perder tempo em ensinar-lhes estes elementos, e atrasá-los no essencial. Os do 7º ano, onde se ensinava a Arquitetura, nada sabiam, porque esta arte não se aprende de ouvido, mas sim praticando. (PORTO-ALEGRE, 1856, [p. 1-4])

Novas modalidades do estudo de desenho seriam introduzidas no Brasil por ocasião do início oficial das atividades da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), em 1826, inaugurando, de fato, o ensino artístico formal no país. Criada por um decreto joanino dez anos antes, sob o nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, a Academia das Belas Artes enfrentara dificuldades de todas as ordens até conseguir abrir suas portas. Nesse processo distanciou-se muito de sua concepção original – uma dupla escola de belas artes e de artes e ofícios –, restringindo sua esfera de atuação aos cursos de Pintura, Escultura e Arquitetura, nos quais o desenho constituía o fundamento mais elementar. Disciplinas como Desenho Figurado – na qual os alunos se exercitavam realizando cópias de estampas, moldagens ou esculturas – e Desenho de Modelo Vivo, entre outras, eram cursadas ao longo dos primeiros anos da formação artística, como preparação para cadeiras como as de Pintura Histórica – considerada a mais nobre no universo da arte acadêmica –, Escultura e Gravura de Medalhas.

No entanto, em um país onde, à exceção das comandas oficiais e religiosas, praticamente não existia mercado para a produção de professores e alunos da AIBA e a manutenção de uma instituição desse gênero era tida por muitos como um luxo desnecessário – o que a faria padecer durante décadas com limitações orçamentárias, baixa remuneração do corpo docente, depreciação de seu já

insuficiente espaço físico⁹⁷ e pouca visibilidade no cenário cultural brasileiro. A despeito dos esforços da Academia para, a partir de 1840, apresentar sua produção ao público nas Exposições Gerais de Belas Artes, procurando assim sensibilizar o governo e a parcela mais instruída da população para a importância do fomento à produção artística nacional enquanto componente “civilizatório”, a concorrência oferecida aos professores e aos egressos da AIBA pelas obras de artistas estrangeiros instalados na Corte – ou mesmo pelas de escravos artesãos – apresentava-se como um obstáculo difícil de transpor, não raro agravado por um discurso político que refletia, em um sentido mais amplo, certo descaso no trato de questões referentes às instituições de caráter educacional e cultural.

O futuro daqueles que se dedicam ao estudo das artes não é ainda certo; a perspectiva de sua carreira não apresenta um resultado satisfatório; mas esta esperança é garantida por uma manifestação prática do amor que S.M. o Sr. D. Pedro II mostra pelas artes; esta é a única e bem fundada esperança que temos, porque nossas Câmaras Legislativas ainda olham com pouco interesse para este elemento de civilização; não há ainda convicção do habitante do sertão de sua utilidade; e enquanto na tribuna do parlamento um homem disser que o museu é uma casa que conserva quatro passarinhos recheados de algodão [referindo-se ao Museu Nacional], sem receber uma severa manifestação de reprovação geral, as artes têm pouco que esperar, e têm de vegetar por algum tempo. (PORTO-ALEGRE, 1844, p.268-269)

Como se verá no capítulo 5, em fins da década de 1840 e meados da seguinte, houve mesmo a apresentação de propostas ao plenário da Câmara dos Deputados recomendando o encerramento das atividades da Academia, e sua substituição por uma escola de artes industriais e ofícios.

3.4.2 Primeiras ideias sobre a preparação para o trabalho nas escolas brasileiras e o papel do ensino de Desenho nesse processo

Em 1850, após um período de escaramuças diplomáticas com a Inglaterra em função de tarifas alfandegárias e da questão do tráfico negreiro, o governo brasileiro finalmente decidiu proscrever efetivamente o comércio intercontinental de

⁹⁷ Em correspondência enviada à Secretaria de Negócios do Império em 08/06/1833, a Congregação de Professores solicitava a remoção das instalações da Tipografia Nacional que haviam sido alocadas no edifício da Academia, ocupando o espaço que deveria ser reservado à acomodação das aulas e dos gabinetes dos professores.

seres humanos, por meio da Lei Eusébio de Queirós. Ainda que o fim do trabalho escravo fosse então uma perspectiva distante, uma parcela da intelectualidade brasileira passaria a reivindicar o investimento dos capitais liberados pela proibição do tráfico em um processo de modernização da economia que possibilitasse, a médio e longo prazo, a substituição da mão de obra escrava por trabalhadores assalariados.

Uma das vertentes dessa iniciativa, tornada ainda mais evidente após a Exposição Universal de Londres, em 1851, consistiria no desenvolvimento industrial do país, o que, além de aumentar a eficiência da produção agrícola – pilar de sustentação da economia brasileira –, possibilitaria a criação de novos setores produtivos, capazes, em tese, de proporcionar uma expansão das riquezas nacionais em moldes semelhantes aos das mais abastadas nações europeias. Datam, portanto, desse período, as primeiras tentativas concretas de lançar as bases para um processo de industrialização do país, conduzidas, majoritariamente, por iniciativa do capital privado – em particular, aquele controlado por Irineu Evangelista de Sousa (1813-1889), futuro Barão (e, posteriormente, Visconde) de Mauá.

Entre as décadas de 1840 e 1860, Mauá investiria em setores tão diversos quanto a siderurgia, a construção naval, a construção de ferrovias, o crédito bancário e a iluminação pública da Corte, tornando-se um dos homens mais ricos e poderosos do Brasil – embora as parcerias estabelecidas com o governo imperial nem sempre beneficiassem o empresário. As indústrias às quais Mauá dedicou seus esforços e seus recursos não foram, portanto, as mesmas a que Porto-Alegre aludia quando falava sobre interações entre arte e indústria. Ao primeiro, auto instruído nas doutrinas e práticas econômicas do capitalismo com o auxílio de seu patrão escocês e, posteriormente, de seus sócios britânicos, coube a primazia de investir naquilo que atualmente seria denominado “indústria de base”, responsável pela implementação de uma infraestrutura indispensável ao desenvolvimento de atividades industriais ligadas à produção de bens de consumo – setor no qual se inseriam os produtos cujo aperfeiçoamento Porto-Alegre tão ardentemente reivindicava.

Sendo ambos membros de *sociétés savantes* cariocas, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), é certo que Porto-Alegre e Mauá tenham, em algum momento, ao menos trocado umas tantas palavras sobre o desenvolvimento das indústrias no Brasil, mas não há registros de que Mauá tenha cultivado grande interesse pelas belas artes ou pela produção nacional de objetos mais ou menos sofisticados para uso cotidiano, quase sempre importados da Inglaterra ou da França, dependendo do gênero. Utensílios mais delicados, de caráter decorativo ou ornamental, bem como tecidos finos e peças de vestuário feminino, provinham essencialmente da indústria francesa, enquanto equipamentos, máquinas e ferramentas tinham, frequentemente, origem inglesa. São inclusive recorrentes os relatos de que, em um primeiro momento após a efetiva abolição do tráfico negreiro, parte dos capitais liberados propiciou a importação, sem critério, de todo o tipo de produtos estrangeiros, desde os mais úteis até os absolutamente supérfluos.

De todo modo, o primeiro grande surto de industrialização do país só viria a acontecer, efetivamente, na década de 1870, com o emprego de capitais excedentes da produção cafeeira e o aproveitamento da mão de obra de imigrantes europeus, atraídos ao Brasil por meio de campanhas promovidas pelo governo central com o intuito de ocupar, em regime de parceria, vastas extensões de terras e, ao mesmo tempo, modificar o perfil étnico da população brasileira. Mesmo assim, a participação do Brasil nas exposições universais ainda permaneceria marcada pela ausência ou pela precariedade dos produtos das indústrias ligadas às artes. Secretariando a delegação brasileira na Exposição realizada em 1873, na cidade de Viena, na Áustria, Manuel de Araújo Porto-Alegre foi implacável nas críticas dirigidas à indústria nacional:

A nossa exposição de cerâmica foi pobre, mas já começa a sair do estado primitivo em que a deixou a colônia e se manteve por largos anos. Quantos centos de milhões não tem dado o Brasil ao estrangeiro em troca deste gênero de primeira necessidade para pobres e ricos, depois que cessaram os pratos de estanho? Deixando de parte as admiráveis porcelanas e maiólicas, e comparando a louça usual das outras seções com a nossa, é então que se vê a falta de arte e gosto que há na forma, não falando dos grosseiros ornatos com que ainda mais a enfeiam os nossos cerâmicos. Portugal nesta parte nos excedeu em tudo. O desenho, tão negligenciado naquela parte da Península, começa a produzir seus belos efeitos em todas

as indústrias, e seus azulejos e porcelanas melhoram de dia para dia. (PORTO-ALEGRE, 1874, p. II – III)

Ao longo de toda segunda metade do século XIX, contudo, a implementação do projeto de industrialização e de modernização da economia não dependia só do idealismo de grupos progressistas ou da disponibilidade de recursos financeiros, mas, principalmente, da superação de uma série de obstáculos culturais, estruturais e políticos, a começar por uma mudança de atitude da população livre em relação ao trabalho – particularmente aquele que envolvia qualquer espécie de atividade manual e/ou esforço físico –, considerado degradante e, portanto, indigno de reconhecimento social. Logo, era natural que houvesse pouco interesse por parte dos brasileiros livres em aventurar-se no aprendizado e na prática de ofícios mecânicos, comumente exercidos, segundo o grau de especialização, por estrangeiros ou escravos.

Interrogando-se a um jovem nacional de família respeitável e em má situação financeira por que não ganhava a vida de maneira independente, há dez possibilidades contra uma dele perguntar, tremendo de indignação, se o interlocutor está querendo insultá-lo.[...] O doutor C. conta que [...] há alguns anos aconselhou uma pobre viúva, que tinha dois filhos rapazes, um de catorze e outro de dezesseis anos, a encaminhá-los em ofícios. A viúva ergueu-se, deixou a sala, e nunca mais falou com ele [...]. (EWBANK *apud* CALDEIRA, p. 182)

Essa aversão a qualquer espécie de trabalho manual estendia-se desde as ocupações mais simplórias, limitadas ao emprego de força bruta, até a realização de experimentos científicos – o que afetava diretamente a formação nos cursos de Engenharia e Medicina, por exemplo. Mesmo nesses espaços institucionais, onde os conhecimentos técnicos e científicos constituíam o núcleo das disciplinas estudadas, o ensino adotava uma abordagem muito mais teórica do que prática e, ainda assim, privilegiava a memorização de um repertório enciclopédico de referências, em detrimento do desenvolvimento de especulações teóricas originais. No caso da Engenharia, esse quadro se refletia, evidentemente, não apenas no ensino do Desenho e da Geometria Descritiva, mas, como também observou Porto-Alegre, no próprio exercício profissional dos egressos da Escola Militar:

Os nossos engenheiros, no fim de sete anos de estudos, saem da Escola Militar com algumas teorias científicas, com muita vaidade, e muito ignorantes do que lhe é essencial para praticarem.

Logo que o Governo os encarrega de algum trabalho importante, recorrem aos livros europeus, e se aí não acham o que lhes é preciso, entregam-se a qualquer aventureiro estranho, ou à inexperiência de algum discípulo da Academia das Belas Artes, a fim de que este lhe faça o projeto, o que ocasiona esses resultados que vemos, e que atestam nossa infância na arte de edificar e no gosto arquitetônico. O que tenho a franqueza de dizer a V. Excia. Está justificado por centos de fatos, e por sacrilégios de pedra e cal.

[...]

O compêndio do 7º ano, no que é relativo à edificação e arquitetura, está incompletíssimo, e em muitas coisas superiormente [?]errado; e o ensino deste ano importantíssimo é devorado em teorias e cálculos mais convenientes às altas questões científicas e acadêmicas do que à educação de engenheiros que têm de dirigir artistas, artífices e artesões, e de praticar com eles a todas as horas.(MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, Plca23, 39559)

O maior entrave ao desenvolvimento técnico e científico do Brasil – e, conseqüentemente, da modernização econômica – estava, portanto, profundamente relacionado à questão educacional; não apenas ao que dizia respeito ao ensino superior, mas, principalmente, àquilo que concernia à instrução básica⁹⁸, matéria à qual, até meados dos anos 1840, o governo brasileiro jamais dedicara a devida atenção. A inexistência de uma política educacional centralizada que estabelecesse, em nível nacional, diretrizes mínimas para o Ensino Básico – o Ministério dos Negócios do Império era responsável apenas pelas instituições de nível superior – inviabilizava a garantia de um padrão mínimo de qualidade nos escassos estabelecimentos públicos e privados distribuídos pelo país.

Seria apenas a partir de 1846 que a comissão de Instrução Pública da Câmara dos Deputados passaria concretamente a analisar mecanismos para organizar o sistema educacional do país, estabelecendo diretrizes administrativas e as reponsabilidades relativas a cada esfera da admistração pública. Os trabalhos sobre essas questões se estenderiam até a década seguinte e viriam a fundamentar as modificações promovidas pela Reforma Pedreira nos estabelecimentos de instrução básica e nas instituições de ensino subordinadas ao Ministério do Império.

⁹⁸ De acordo com os números do censo de 1872, o primeiro realizado no Brasil, o contingente de adultos (maiores de 16 anos) analfabetos correspondia, à época, a 82% da população. (ver: BRASIL. Recenseamento do Brasil em 1872, 187[?], p. 2-3)

4. MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE: ENTRE O PENSAMENTO DE VANGUARDA E A DEFESA DA TRADIÇÃO NAS BELAS ARTES

“As academias preparam, mas não fazem artistas. Estes se desenvolvem nos trabalhos públicos e monumentais, no exercício e concurso de grandes obras, como os soldados na guerra, e não nas paradas, bailes e destacamentos.”

(Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1868)

4.1. UMA AUTOBIOGRAFIA EM TERCEIRA PESSOA

Quando se estuda a cena cultural do Brasil oitocentista, é virtualmente impossível não deparar com seu nome em algum momento – ou em vários, o que é mais comum. A atuação multifacetada de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806–1879) valeu-lhe a alcunha, não necessariamente lisonjeira, de “homem-tudo” do Império, atribuída pelo jornalista Max Fleuiss (1868-1943) e frequentemente utilizada para fazer referência ao prolífico artista gaúcho, nascido em Rio Pardo a 29 de novembro de 1806 (PORTO-ALEGRE, 2014, p. 341). Apesar disso, a figura de Porto-Alegre, bem como sua obra, que perpassou vários domínios da atividade cultural e política do período monárquico, permanecem ainda objetos de pesquisa com algumas nuances muito pouco exploradas.

Uma significativa parcela das informações conhecidas a respeito da vida e da produção de Porto-Alegre foi registrada, direta ou indiretamente, por ele próprio⁹⁹, que construiu cuidadosamente a *persona* pela qual desejava ser lembrado pela posteridade: um homem ilustrado, ético, progressista, patriota e dotado de múltiplos talentos que, se não o tornaram rico, ao menos o ajudaram a vencer as inúmeras dificuldades e privações que lhe teriam sido impostas pela vida. É por meio do

⁹⁹ As biografias de Porto-Alegre acabam sempre, em alguma medida, remetendo aos relatos feitos pelo próprio artista, mesmo que não se baseiem diretamente em seus “Apontamentos Biográficos” (1858), que foram publicados pelo *Jornal do Commercio* em sua edição de 19 de maio de 1922 (cf. PEIXOTO, 2013, p. 25). De acordo com Hélio Lobo (1938, p. 121), os originais da autobiografia de Porto-Alegre foram consignados à Academia Brasileira de Letras por Carlos de Laet (1847-1827), e também publicados na Revista da ABL, volume XXXVII, Ano XXII, n. 120, de dezembro de 1931. As obras anteriores a esse período – como, por exemplo, MAGALHÃES (1917) – recorrem frequentemente ao livro de Ferdinand Wolf (*Le Brésil littéraire: Histoire de la littérature brésilienne*, 1863) cujos dados biográficos referentes a Porto-Alegre, segundo o autor, lhe foram fornecidos pessoalmente pelo artista em 1861.

próprio Porto-Alegre que se conhece, por exemplo, as circunstâncias em que se deram as etapas iniciais de sua formação educacional, sua transferência para a Corte do Rio de Janeiro e o ingresso na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Os detalhes da partida de Porto-Alegre para a Europa, em 1831, acompanhando seu mestre, o pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que retornava a sua terra natal após ter vivido dezesseis anos no Brasil e ter contribuído de modo decisivo para a implementação da AIBA, são igualmente revelados nos registros legados pelo artista gaúcho.

Do mesmo modo, a única voz ouvida acerca dos inúmeros embates dos quais Porto-Alegre tomou parte ao longo da vida é, quase sempre, a dele próprio, e exemplos nesse sentido não faltam: da ferina troca de acusações entre ele e Félix-Émile Taunay (1795-1881), veiculadas pelos jornais da corte do Rio de Janeiro, quanto se conhece sobre o teor das cartas redigidas por Taunay? Invariavelmente o que se apresenta a respeito dessa querela é o conteúdo dos textos de Porto-Alegre – o artigo na revista *Guanabara* sobre a “questão Pallière”¹⁰⁰ e as cartas enviadas ao *Correio Mercantil* entre fins de 1849 e princípios de 1850 –, a partir do qual é possível depreender, principalmente se a referência consultada for o artigo de Alfredo Galvão para a revista do IPHAN (GALVÃO, 1959), o contexto a que remete a discussão. Ignora-se, portanto, talvez na totalidade dos trabalhos que mencionam esse episódio, o que foi escrito por Taunay nas cartas que enviou ao *Correio da Tarde* respondendo aos ataques de Porto-Alegre, cujo crescente de fúria ao longo da correspondência explica-se, em grande medida, não tanto pelo conteúdo dos textos de Taunay, mas, principalmente, pelo tom lacônico, permeado de ironia e desprezo, com que este último se dirige ao adversário.

Em que medida as inimizades cultivadas por Porto-Alegre ao longo da primeira metade do século viriam a interferir nos rumos de sua carreira artística e, posteriormente, na implementação do projeto de reforma da AIBA, durante sua gestão como diretor da AIBA (1854 – 1857)? Embora, evidentemente, não se possa

¹⁰⁰ “Exposição pública do ano de 1849”, publicado em 1850, no tomo primeiro da revista *Guanabara*, páginas 69 a 77. No artigo, Porto-Alegre denuncia supostas manobras da direção da Academia de Belas Artes para favorecer Leon Pallière Grandjean Ferreira, neto do arquiteto francês Grandjean de Montigny, na disputa pelo prêmio de viagem à Europa – que ele, efetivamente, acabou conquistando (ver: GUANABARA, 1850, p. 69- 77).

reduzir a discussão sobre os malogros da direção de Porto-Alegre à esfera das relações pessoais, tampouco se pode ignorar a influência por elas exercida no processo que culminaria com sua exoneração do cargo máximo da Academia, em setembro de 1857. Assim como a indicação de seu nome para elaborar o projeto de reforma da AIBA possivelmente decorreu – sem demérito às suas excelentes credenciais – de articulações políticas da parte de amigos que ocupavam cargos no governo e de sua relação próxima com o ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz, também a oposição feroz à sua gestão à frente da AIBA seria marcada, em grande medida, pelas manifestações de antipatia que lhe devotavam muitos de seus colegas e ex-alunos.

Nos relatos que legou à posteridade, Porto-Alegre procurou, de forma muito cuidadosa, construir para si uma imagem positiva, marcada pelo amor à pátria, o empenho pelo progresso do Brasil e a defesa intransigente da ética e da moralidade em todas as ações empreendidas em nome próprio ou em nome da nação. Por que um homem que reunia todas essas qualidades teria angariado tantos desafetos ao longo da vida? Uma resposta irrefletida poderia argumentar que Porto-Alegre foi combatido por aqueles que eram inimigos da virtude e da moral que ele encarnava – o que partiria da questionável premissa de que os valores defendidos por Porto-Alegre eram, necessariamente, os corretos. Se, por um lado, não se pode considerar que os registros de Porto-Alegre apresentem uma versão imparcial sobre os fatos e eventos aos quais eles fazem referência, por outro, é forçoso reconhecer que o artista demonstrava grande preocupação em construir suas narrativas buscando expressar a verdade – e é justamente em relação a esse aspecto que se torna necessário redobrar a atenção ao utilizar essa documentação como fonte.

No capítulo 2, discutiu-se a transição do modelo de representação pictórica da natureza baseado no conceito de “verdade a partir da natureza” para o modelo originado da ideia de “objetividade mecânica”. Ora, como já foi visto, a grande discussão que permeava todo aquele processo dizia respeito justamente ao papel de intérprete desempenhado pelo artista na elaboração dos registros visuais. A representação da *verdade a partir da natureza* não impedia que o artista, ao elaborar o registro pictórico de um espécime animal ou vegetal, modificasse alguns aspectos

do exemplar observado *d'après nature* para compor uma imagem que traduzisse, da forma mais clara e inequívoca possível, as feições características da espécie retratada – e não do espécime em particular, utilizado como modelo.

De modo similar, o relato escrito sobre um evento (ou uma série de eventos) poderia ser deliberadamente alienado de aspectos considerados acessórios ou tidos como ruídos de comunicação, com o objetivo de melhorar sua inteligibilidade ou de atribuir-lhe um caráter “neutro”, “imparcial”. Embora seja possível, em alguma medida, vislumbrar essas características nos textos de Porto-Alegre – em particular, nas suas memórias e apontamentos [auto]biográficos –, seria uma ingenuidade subestimar a dimensão adquirida pelos componentes subjetivos na construção de seus registros, especialmente quando se observa o modo como o artista, em discursos e artigos nos quais, ao manifestar abertamente suas opiniões, revelava a natureza bruta do seu ideário, tratando por *verdades* apenas os conceitos dos quais ele era partidário.

Ao analisar algumas das críticas feitas por Porto-Alegre aos trabalhos de outros artistas, é possível vislumbrar de modo um pouco mais claro o que foi exposto no parágrafo anterior, e, eventualmente, identificar a gênese de parte das contendas em que Porto-Alegre se envolveu em defesa da *verdade*. Não raro empregando um vocabulário agressivo para desqualificar produções que não estivessem de acordo com seus princípios estéticos ou cuja execução se apresentasse falha – segundo seus critérios de avaliação – sob o ponto de vista técnico, os comentários ácidos de Porto-Alegre parecem também, muitas vezes, terem sido orientados mais pela qualidade da relação que mantinha com o autor da obra analisada do que, propriamente, em função dos méritos artísticos desta.

Exemplos nesse sentido são muitos e, em alguns deles, fica bastante evidente que a opinião de Porto-Alegre acerca das virtudes artísticas de alguém podia oscilar em função de seu grau de amizade ou, especialmente, de inimizade em relação ao indivíduo em questão. Um caso que ilustra bem essa atitude é o dos comentários feitos por Porto-Alegre a respeito das obras de Felix-Émile Taunay. Taunay sucedera seu pai no cargo de professor de Pintura de Paisagem na Academia Imperial das Belas Artes, e participou, assim como Porto-Alegre, das

Exposições de trabalhos acadêmicos – promovidas por iniciativa de Jean-Baptiste Debret – realizadas em 1829 (na qual exibiu quatro telas) e 1830, quando apresentou, além das produções de seus alunos, “alguns estudos pintados” (DEBRET, 1839, p. 101-102, tradução nossa).

Desse modo, é certo que Taunay e Porto-Alegre já se conheciam antes da partida deste último para a Europa, e, a despeito da grande rivalidade entre Debret e Nicolas-Anoine Taunay, não havia qualquer indício aparente de que, àquela época, a relação entre seus herdeiros artísticos fosse ruim. Assim, em 1836, quando ainda não eram desafetos, Porto-Alegre publicou um artigo na revista *Nitheroy*, no qual tecia vários elogios a uma obra de Taunay – provavelmente uma gravura que retrata o jovem príncipe D. Pedro e suas irmãs envergando luto pela morte de seu pai (Figura 19) –, sem, eventualmente, sequer tê-la visto:

Do Sr. Felix Emilio Taunay acaba de aparecer um belo quadro, representando a Família Imperial no seu gabinete d’estudo no momento em que escuta a lição de um de seus professores.

A pantomima é expressiva, reina nela singeleza e graça; os retratos segundo nossa reminiscência são semelhantes, principalmente o de S. M. o Imperador: o fundo do painel é também retrato, e vê-se o quanto se esmerou o artista em ser histórico até nos menores detalhes. O Sr. Taunay é hoje o Diretor da Academia do Rio de Janeiro, e este estabelecimento deve lisonjear-se de ter à frente de sua marcha um homem de talento, e de bons desejos: os seus desvelos, segundo temos lido nos pátrios jornais, afirmam nossa opinião em favor de um colega com quem simpatizamos por seu coração, e composições artísticas. (PORTO-ALEGRE, 1836, p. 261)

No entanto, dezoito anos após os encômios proferidos na *Nitheroy*, Porto-Alegre, já inimigo declarado de Taunay, fustigaria o desafeto afirmando, em meio a elogios permeados de ironia:

O painel que, a meu ver, contém o caráter das nossas plantas, e sua situação conveniente, é o do Sr. Felix Taunay, representando a redução das matas a carvão [figura 20]: **falta a essa obra somente o talento manual do paisagista**, porque no mais, no que tende ao caráter da nossa natureza, e à expressão da ideia que ele quis consagrar, tem grande merecimento; a composição é grandiosa, as árvores se conhecem e o pensamento, filosófico. (PORTO-ALEGRE, 1855, *apud* GALVÃO, 1959, p. 52, grifos nossos)

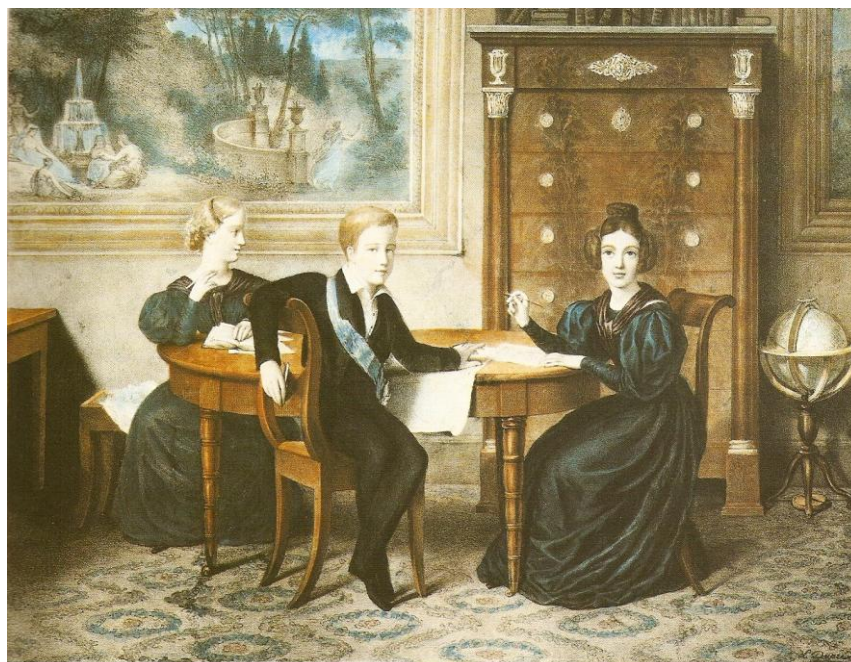


Figura 20. **Dom Pedro, Dona Francisca e Dona Januária.** Félix Émile Taunay, s.d, litografia colorida, 26,5 x 35 cm, acervo do Museu Imperial de Petrópolis/IPHAN. Disponível em: <<https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/brasil2imagensC.html>>. Acessado em 12 nov. 2016.



Figura 21. **Vista de mata virgem que se está reduzindo a carvão.** Félix-Émile Taunay, c.1843, óleo sobre tela, 134 x 195 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/F%C3%A9lix_Taunay_-_1830_ca._-_Mata_Reduzida_a_Carv%C3%A3o.jpg>. Acessado em 12 nov. 2016.

O mecanismo de enaltecer algumas qualidades da obra e/ou do artista antes de massacrá-los com uma enxurrada de observações impiedosas era recorrente nas críticas que Porto-Alegre fazia àqueles com quem possuía divergências. Os irmãos Moreaux, François-René (1807-1860) e Louis-Auguste (1818-1877) foram dois dos artistas que experimentaram o dissabor de constituir objeto de seus comentários devastadores: ao analisar dois quadros dos Moreaux, apresentados no Salão de 1843, Porto-Alegre, logo de início, desqualificou totalmente a obra *David triunfante*, afirmando que “o todo da harmonia do quadro está perfeitamente colocado na classe das tabuletas da rua Vivienne de Paris”, passando, em seguida, a tecer uma saraivada de observações desairosas acerca dos conhecimentos do pintor sobre a anatomia, para concluir seus comentários inscrevendo a tela no rol das “decorações de botequim ou tabuletas de lojas.”(PORTO-ALEGRE, 1843, p. 148- 149). Ato contínuo, a título de “elogiar” o quadro “Jesus Cristo e o anjo”, Porto-Alegre dedica um parágrafo inicial à enumeração das qualidades da obra, para logo depois emendar:

Nós teríamos dado as honras da exposição a esta produção se ela fosse uma obra original; o quadro do Cristo e do anjo é uma quase repetição do quadro do nosso colega M. Signol¹⁰¹, que quando se expôs na academia de Paris produziu tão grande sensação: as mesmas linhas, o mesmo sujeito, as mesmas posições e o mesmo colorido ali se acham, exceto as pequenas variantes que uma memória estupenda não pode conservar.

É de lastimar que um talento como o do Sr. Augusto Moreau, que possui tão nobres qualidades, não produzisse uma obra de todo sua [...]. (PORTO-ALEGRE, 2014, p. 149)

Para o bem e para o mal, portanto, a análise dos escritos de Porto-Alegre revela muito, não apenas a respeito de sua personalidade e dos valores que ele tão apaixonadamente defendeu ao longo da vida, mas, também, sobre as pequenas vilanias que perpetrou contra seus desafetos e todos aqueles que se contrapunham à (sua) verdade. Desse modo, assim como é evidente que não se pode desqualificar os relatos legados por Porto-Alegre sobre sua própria vida e sobre sua versátil atuação profissional – que constituem, de fato, fontes valiosíssimas e incontornáveis –, tampouco é possível ater-se somente a eles, sob pena de deparar com um dilema semelhante àquele experimentado por alguém que, ao final da leitura de *Dom Casmurro* (MACHADO DE ASSIS, 1900), permanece intrigado a respeito da suposta

¹⁰¹ Émile Signol (1804-1892), pintor francês.

infidelidade da personagem Capitu – teria ela realmente cometido adultério, ou o leitor é induzido a essa conclusão porque os acontecimentos são relatados pelo desconfiado Bentinho, seu marido?

Tal como no célebre romance de Machado de Assis, no qual não existe contraponto à perspectiva do narrador – é por intermédio dele que as falas atribuídas aos demais personagens são conhecidas –, os “Apontamentos biográficos” de Porto-Alegre (1858) oferecem uma percepção particular a respeito de tudo que ali se encontra exposto. Escrito na terceira pessoa do singular, de modo a conferir-lhe um caráter impessoal, esse relato sobre a vida do artista gaúcho serviu de base – assim como suas notas biográficas registradas por Ferdinand Wolf (1863) – para grande parte de biografias suas escritas por outros autores, consolidando como factuais as versões apresentadas por Porto-Alegre acerca de inúmeros eventos nos quais ele tomou parte.

Por outro lado, em alguns de seus textos, Porto Alegre, além de utilizar o plural majestático, eventualmente recorria à utilização de pseudônimos, por meio dos quais expressava suas opiniões sem se apresentar diretamente ou, ainda, fabricava manifestações de apoio a si próprio. Exemplos significativos desses expedientes podem ser verificados em suas críticas, publicadas ao longo da década de 1840, sobre as Exposições Gerais de Belas Artes, nas correspondências que enviou à imprensa da corte, apoiando o amigo Gonçalves de Magalhães na refutação às críticas feitas à sua obra “Confederação dos Tamoios” (1856) pelo escritor José de Alencar (1829– 1877), ou, ainda, já como cônsul brasileiro em Lisboa, quando, por conta da refrega epistolar empreendida contra o jornalista português Urbano Loureiro (1845-1880), publicou sob o pseudônimo “Um Brasileiro” um opúsculo intitulado “Duas Palavras de Um Brasileiro ao punhado de verdades, &&&, do redator do Salamalek” (1870)¹⁰². Do mesmo modo, na *comédia*

¹⁰² A querela entre Porto-Alegre e Urbano Loureiro constituiu um dos inúmeros episódios motivados pelos sentimentos contraditórios que pautaram a relação entre brasileiros e portugueses, ao longo do século XIX. Loureiro insinuou que, após a publicação, no periódico *Salamalek* – do qual era redator –, de uma matéria que especulava sobre as circunstâncias da morte do presidente paraguaio, Solano Lopez, por tropas brasileiras e colocava em questão a honra do exército de D. Pedro II, Porto-Alegre teria tentado prejudicar a circulação da revista, adquirindo duzentos exemplares da mesma. A título de denunciar o que classificou como “uma infâmia e uma covardia de tal quilate, que não haverá aí homem [...] que a admita sem repugnância ou asco”, o jornalista português publicou um livro de 64 páginas, intitulado “Um punhado de verdades. O consul geral do

arqueológica “A Estátua amazônica” – na qual Porto-Alegre satiriza alguns viajantes franceses e, mais especificamente, Francis de La Porte (1810-1880), Conde de Castelnau¹⁰³, por sua abordagem caricatural e falta de rigor científico no trato dos mais diversos aspectos relativos ao Brasil –, o personagem responsável por dismantelar, na cena III, a farsa intelectual conduzida ao longo da trama – “um moço brasileiro, que [...] parece um estudante” – é, nitidamente, um *alter ego* do artista.

No entanto, não cabe recuperar em minúcias, no presente trabalho, a biografia completa de Porto-Alegre, tarefa já muito bem executada – de forma mais ou menos extensa, segundo a obra – por autores como MAGALHÃES (1917), LOBO (1938), PARANHOS ANTUNES (1943) e SQUEFF (2004). O foco desse capítulo recairá, portanto, sobre aspectos da vida de Porto-Alegre que contribuem para compreender sua atuação no campo das artes plásticas, e, sobretudo, o processo de construção dos valores e conceitos que ele procurou incorporar à formação dos alunos da AIBA durante o período em que dirigiu a instituição. Sob essa perspectiva, considerou-se imprescindível iniciar essa investigação com uma análise acerca da viagem que o artista, por conta própria, decidiu empreender à Europa, em 1831, buscando aperfeiçoar-se no estudo das Belas Artes – evento que, segundo Porto-Alegre, seria de fundamental importância para sua formação artística e intelectual.

Tomando como referência inicial o relato do próprio artista, procurou-se identificar os principais aspectos dos contextos artístico e sociocultural com os quais Porto-Alegre teve contato ao longo de sua permanência no continente europeu –

Brazil, os falsos moedeiros do Porto, a hospitalidade brasileira e os admiradores de Lopes – opúsculo pelo redactor do *Salamalek*, precedido pela correspondencia trocada entre o consul e o auctor” (1870), no qual reproduzia as cartas que trocara com Porto-Alegre e manifestava abertamente opiniões deletérias sobre o Brasil e os brasileiros. A resposta a tais injúrias, dada por “Um brasileiro”, por meio de suas “Duas Palavras [...]”, procurava colocar um ponto final na contenda, desmoralizando Urbano Loureiro e demonstrando serem falaciosas suas afirmações. Curiosamente, o autor deixaria transparecer sua verdadeira identidade ao endereçar, ao redator do *Salamalek*, exatamente os mesmos versos que haviam sido dirigidos a Félix-Émile Taunay vinte anos antes: “Que estático marres, que estílico mirres, que estolido morras; que marres, que mirres, que morras. A mim que se me dá.”(PORTO-ALEGRE, 1870, P. 11)

¹⁰³ O conde de Castelnau, tendo encontrado, às margens do Rio negro, uma escultura toscamente lavrada, fantasiosamente atribuiu-lhe a autoria a uma civilização perdida de amazonas brasileiras. A despeito da ausência de qualquer rigor científico na comprovação da origem do objeto, o mesmo foi exibido, com grande estardalhaço, em uma exposição de peças coligidas no Brasil por Castelnau, realizada no *Jardin des Tuilleries*, em 1844.

1831 a 1837. De acordo com essa abordagem, a ênfase da pesquisa recaiu, naturalmente, sobre as temporadas que o artista viveu em Paris, onde residiu durante a maior parte daquele período (de 1831 a 1834 e de 1836 a 1837), embora ele tenha, ainda, viajando durante um ano pela Itália, em companhia do amigo Gonçalves de Magalhães, e visitado também a Inglaterra e os Países Baixos¹⁰⁴.

Apesar de ter convivido com inúmeros artistas e intelectuais de renome ao longo daqueles anos, são escassos os registros – para além daqueles contidos nos “Apontamentos Biográficos” de Porto-Alegre ou nas versões neles baseadas –, a respeito das atividades que ele teria desenvolvido e as experiências que teria vivenciado à época. Embora existam relatos, oriundos de outras fontes, que fazem referência direta ou indireta à participação do artista brasileiro nos eventos por ele mencionados, sua fragmentação e dispersão tornam bastante difícil a tarefa de construir um olhar menos maniqueísta sobre esses acontecimentos. Os personagens e instituições com os quais Porto-Alegre teve contato na Paris da *Monarquia de Julho* (1830- 1848) não produziram nenhuma observação ou alusão às atividades que ele teria desempenhado com tanta desenvoltura, segundo sua versão dos acontecimentos? Possivelmente sim, mas, como já foi dito, além dessas fontes não contabilizarem, até o momento, um volume expressivo, elas constituem um conjunto de referências esparsas, dotadas de graus de relevância muito variados.

Distribuídos em acervos espalhados por vários países, muitos desses documentos permanecem virtualmente desconhecidos, mesmo dos pesquisadores que se dedicam ao estudo da obra de Porto-Alegre, seja por não oferecerem *a priori* nenhum elemento capaz de associá-los ao artista ou por terem paradeiro ainda desconhecido – eventualmente porque não estão assinadas e/ou porque integram coleções particulares. É possível que, em certa medida, o mesmo possa ocorrer em

¹⁰⁴ Há referências contraditórias em relação a isso. Segundo as notas biográficas redigidas por Ferdinand Wolf, essas viagens não teriam chegado a se concretizar, mas, de acordo com os “Apontamentos biográficos” de Porto-Alegre, que lhes são anteriores, o artista teria permanecido três meses na Bélgica e visitado Londres na companhia de Gonçalves de Magalhães. Existe, ainda, um fragmento de um diário dessa viagem, redigido de próprio punho por Porto-Alegre e conservado no acervo do Museu Histórico Nacional, no qual o artista registra, com minúcia de detalhes, sua partida da França e sua passagem pela Suíça, viajando em direção à Itália. (ver MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLpi40 – 39604)

relação a documentos que se encontrem dispersos em acervos no Brasil, à espera de serem devidamente identificados e catalogados.

A despeito de ter reconhecida sua importância nos cenários artístico, cultural e intelectual do Brasil de meados do século XIX, durante muito tempo – notadamente, a partir do quarto final do século XX – Porto-Alegre e sua obra não parecem ter constituído, um objeto de um estudo regular e sistemático. Na virada para o século XXI esse quadro começou a ser revertido, em grande parte graças aos trabalhos que produzidos ou coordenados por Leticia Squeff, atualmente professora da Universidade de Federal de São Paulo (UNIFESP). Seu livro “O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 – 1879)” (2004) – derivado de sua dissertação de mestrado sobre o mesmo tema – constituiu, possivelmente, a primeira obra de vulto sobre o artista desde o artigo publicado por Alfredo Galvão na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1959, cabendo ressaltar que o grande propósito – e, ao mesmo tempo, mérito – do trabalho de Galvão era organizar uma compilação de importantes documentos pertencentes aos arquivos do IHGB e da então Escola Nacional de Belas Artes¹⁰⁵. Algumas teses, dissertações e artigos produzidos nos últimos vinte anos (PINASSI, 1996, SCHLICHTA, 2006, PEIXOTO, 2012 e MOLLO, 2013, por exemplo) também vêm contribuindo de forma consistente para aprofundar as análises sobre as diversas dimensões nas quais Porto-Alegre atuou ao longo do período monárquico brasileiro. O trabalho aqui apresentado buscará igualmente, dentro de suas limitações, oferecer mais alguns subsídios para o estudo da vida e da obra desse personagem a quem muito se faz referência, mas que, efetivamente, permanece ainda pouco conhecido.

Reiterando que o propósito desse capítulo não é redigir uma nova biografia de Porto-Alegre, mas apenas acrescentar àquelas já existentes uns tantos elementos originais, eventualmente capazes de auxiliar a compreensão de valores e aspectos que permearam sua atuação na área artística – com particular ênfase naquilo que concerne à reforma por ele promovida na Academia Imperial das Belas Artes

¹⁰⁵ Atualmente os documentos que faziam parte dos arquivos permanentes das antigas AIBA e ENBA encontram-se no acervo do Museu D. João VI, vinculado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Por meio de um projeto financiado pela Petrobras, os documentos foram digitalizados e disponibilizados para consulta pública no sítio eletrônico do museu (<http://www.museu.eba.ufrj.br>).

quando ocupou o cargo de diretor da instituição, entre 1854 e 1857 –, cabe, finalmente, salientar que a personalidade forte de Porto-Alegre desempenhou um papel essencial nas relações pessoais e profissionais que ele construiu ao longo da vida, agindo como fator crucial – senão determinante – para o desfecho de seus empreendimentos nas mais variadas áreas de atuação.

4.2 A GRANDE AVENTURA EUROPEIA

As dificuldades de adaptação e a situação de penúria que vários pensionistas da AIBA relataram ter experimentado durante o período em que viveram na Europa, custeados pelo tesouro brasileiro ou por recursos pessoais do imperador D. Pedro II, dão a dimensão exata do quão ousada foi a iniciativa de Porto-Alegre, de viajar à Europa seguindo seu mestre, Jean-Baptiste Debret, que, como já foi dito, retornava à França em 1831, alegando motivos de saúde¹⁰⁶. Debret já havia, há muito, honrado o compromisso que firmara com o governo de D. João VI – um contrato de seis anos – e testemunhara a ebulição social experimentada na corte do Rio de Janeiro ao longo do processo de emancipação política do Brasil. À época que decidiu voltar à Europa, o Brasil vivenciava uma nova e grave crise política, que culminaria com a abdicação de D. Pedro I ao trono imperial brasileiro, em 07 de abril de 1831, e seu subsequente retorno a Portugal, para engajar-se em uma luta contra seu irmão, D. Miguel, pela restituição da coroa portuguesa a sua filha (a futura rainha D. Maria II). Assim, é bastante provável que a decisão do artista francês por deixar o Brasil tenha sido influenciada também pela perspectiva de um novo período de instabilidade política no país. Do mesmo modo, a partida de Porto-Alegre para a Europa não se deu, igualmente, de modo intempestivo, pois já vinha sendo acalentada pelo artista ao menos desde o segundo semestre de 1830¹⁰⁷.

¹⁰⁶ A carta por meio da qual Debret solicita ao governo uma licença para tratar de sua saúde na França está depositada no acervo de manuscritos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Embora tenha permanecido inteirado dos acontecimentos na corte do Rio de Janeiro até sua morte, em 1848, correspondendo-se regularmente com Porto-Alegre, Debret nunca mais voltaria ao Brasil, indicando seu antigo discípulo para substituí-lo à frente da cadeira de Pintura Histórica.

¹⁰⁷ A correspondência que Antoine-Jean Gros enviou a Debret, manifestando sua aceitação em receber alunos brasileiros em seu atelier é datada de 03 de setembro de 1830. Em outra carta, datada de 12 de outubro do

De acordo com o próprio Porto-Alegre, no entanto, sua incursão ao velho continente só se tornaria possível graças às intervenções de José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), que lhe conseguiu, junto ao almirante francês Jean-Bapiste Grivel, o traslado gratuito a bordo do navio sob seu comando – o *La Durance* –, e de Evaristo da Veiga (1799-1837), responsável por promover uma subscrição que assegurou ao artista a quantia de 400 mil réis¹⁰⁸. Tendo assim garantidos seu transporte e uma razoável soma em dinheiro para sua subsistência nos primeiros meses, Porto-Alegre zarpou para a França em 25 de julho de 1831.

Embora os estatutos de 1820¹⁰⁹ da Academia das Belas Artes previssem, em seu artigo IX, parágrafo 33º, a concessão de prêmios de viagem – nos moldes do cobiçadíssimo Prêmio de Roma, promovido pela *Académie des Beaux-Arts* de Paris –, esse dispositivo permaneceria como letra morta¹¹⁰ até a gestão de Felix-Émile Taunay, quando Rafael Mendes de Carvalho¹¹¹ viria a tornar-se o primeiro aluno da AIBA a ser agraciado com um período de estudos na Europa.

Em 17 de setembro de 1845, cinco anos após a primeira Exposição Geral, o imperador sancionou a resolução da Assembleia Geral Legislativa que autorizava o Governo a enviar à Itália o aluno da Academia de Belas Artes, Rafael Mendes de Carvalho. Este iria à [sic] Roma para aperfeiçoar-se na arte da pintura sob a proteção do Estado.

mesmo ano e enviada por Porto-Alegre ao bispo Antônio Vieira da Soledade, o artista gaúcho comunicava ao amigo e protetor que “em maio [de 1831] sem a menor dúvida”, partiria para a França “levando, ou indo em companhia do Grande M. Debret, Membro [correspondente] do Instituto de França” (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLcra24, 39419).

¹⁰⁸ O montante arrecadado pela subscrição correspondia a seis meses de salário de um Professor Proprietário da Academia de Belas Artes, cujos vencimentos anuais estavam fixados em 800 mil réis (equivalentes a 5 mil francos) – valor que seria mantido pelo decreto de 30/12/1831. A título de comparação, os proventos anuais de um professor substituto totalizavam, à época, a soma de 300 mil réis. Ver DEBRET. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**, tome troisième, 1838, p. 104 e BRASIL, **Colecção de Leis do Império do Brasil – 1831**, vol. 1, pt. II, p. 91 (Publicação original). Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/1824-1899/decreto-37927-30-dezembro-1831-565492-publicacaooriginal-89247-pe.html>>. Acesso em 29 jan. 2015.

¹⁰⁹ Esses estatutos vigoraram provisoriamente entre 1826, ano do início efetivo das atividades da Academia, e 1831, quando foram substituídos por aqueles instituídos pelo decreto de 30/12/1831.

¹¹⁰ De fato ele viria a ser suprimido dos estatutos, por ocasião da reforma Lino Coutinho (decreto de 30/12/1831).

¹¹¹ O aluno não obteve a viagem como prêmio de concurso da Academia, mas por meio de uma resolução da Assembleia Geral Legislativa. Assim, o primeiro aluno a receber oficialmente o Prêmio de Viagem da AIBA foi Antônio Baptista da Rocha, enviado a Roma em 1846 para estudar arquitetura. Ver: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, Op. Cit.

Após essa decisão do Governo, Taunay, diretor da Academia, conseguiu organizar o primeiro concurso para o Prêmio de Viagem em 23 de outubro do mesmo ano (1845). Desde então, o diretor foi autorizado a organizar concursos todos os anos e a duração da estadia dos pensionistas foi fixada em três anos.” (CAVALCANTI, 2001/2002, p. 69-92)

Em 1831, portanto, não existia para Porto-Alegre a possibilidade de obter a viagem à Europa como um prêmio da Academia por seus méritos artísticos¹¹²; logo, a opção de aventurar-se, por conta própria, em uma viagem para o aperfeiçoamento de sua formação era a única de que dispunha, e, assim, lançou mão dos bons contatos que possuía para levá-la a termo. Esses dois fatores, potencializados pela personalidade altiva de Porto-Alegre, possivelmente despertaram ciúmes ou, ao menos, certo desconforto em seus colegas de classe¹¹³, o que, em alguma medida, explicaria a postura destes, anos depois – já como membros do corpo docente da Academia – em relação à atuação de Porto-Alegre como titular da cadeira de Pintura Histórica, posto anteriormente ocupado por Debret. Além do cargo na AIBA, Porto-Alegre herdaria também do pintor francês as rivalidades e os desafetos que ele colecionara desde sua chegada ao Brasil. A disputa entre Debret e Nicolas-Antoine Taunay (1755- 1830) pelo poder na instituição¹¹⁴ continuaria a ser travada por seus respectivos herdeiros artísticos, Porto-Alegre e Felix-Émile Taunay, cujos embates viriam a extrapolar os muros da Academia e ganhar as páginas dos jornais da Corte, em 1850.

Tendo chegado a Paris em 4 de outubro de 1831, Porto-Alegre relata que apressou-se em procurar o atelier do artista Antoine-Jean Gros (1771-1835), que já havia manifestado sua concordância em receber discípulos de Debret, seu antigo colega no atelier de Jacques-Louis David (1748-1825), oriundos da Academia brasileira. Embora os dias de glória de Gros como pintor já fizessem parte do

¹¹² Embora em seus “Apointamentos Biográficos”, Porto-Alegre mencione uma promessa que D. Pedro I teria lhe feito, de mandá-lo estudar na Itália, ou onde quer que o artista desejasse, e pelo tempo que quisesse, sob a condição de que retornasse ao Brasil após dar seus estudos por concluídos.

¹¹³ Alguns daqueles que viriam a se tornar grandes desafetos de Porto-Alegre, tais como José Correia de Lima (1814- 1857), Joaquim Lopes de Barros Cabral (1816- 1863) e Augusto Müller (1815- 1883), foram colegas do artista gaúcho na primeira turma da AIBA. Muito jovens – com idades em torno de 12 anos, em 1827 – sua relação com Porto-Alegre, então com 21 anos, muitas vezes confundiu-se, para bem e para mal, com a relação entre mestre e discípulos. A boa formação educacional e cultural de Porto-Alegre provavelmente acirrava as tensões naturais decorrentes da diferença etária.

¹¹⁴ A esse respeito, ver SCHWARCZ (2008) e BANDEIRA & CORRÊA DO LAGO (2013).

passado, ele ainda gozava, à época, de considerável prestígio como professor na *École des Beaux-Arts*, o que contribuiu para assegurar a admissão de Porto-Alegre como aluno da instituição.

Mesmo não sendo possível precisar quanto tempo o artista brasileiro permaneceu frequentando o atelier de Gros, é razoável estimar que não foram menos de seis meses, tomando como referências as datas de chegada de Porto-Alegre à capital francesa (04/10/1831) e de sua matrícula na *École des Beaux-Arts* (31/03/1832), cujo registro¹¹⁵ o identifica como discípulo de Gros. A extensão do período em que frequentou a *École* é igualmente difícil de estabelecer, mas provavelmente não ultrapassou dois anos e meio, já que Porto-Alegre viajou para a Itália em 4 de setembro de 1834. De qualquer modo, é certo que ele foi aprovado no primeiro *concours des places*¹¹⁶ de 1832 e, desde então, passou a frequentar regularmente as aulas da instituição.

4.2.1 Paris nos primeiros anos do reinado de Louis Philippe

A cidade que acolheu Porto-Alegre em outubro de 1831 completara, há pouco, o primeiro aniversário da ascensão de Louis Philippe d'Orléans (1773- 1850) ao trono francês, ocorrida após três dias de sangrentos combates entre as tropas fiéis a Charles X (1757- 1836)¹¹⁷ e a população de Paris, que se sublevara contra o ímpeto absolutista do sucessor de Louis XVIII, traduzido nas *Ordonnances de Saint-Cloud. Les Trois Glorieuses* (os dias 27, 28 e 29 de julho de 1830) deixaram um saldo de cerca de 800 mortos (por volta de 150 entre as tropas reais e entre 600 e 700 em meio à população) e 2600 feridos (600 e 2000, respectivamente) e abriram

¹¹⁵ Archives Nationales de France – Archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (AJ/52/1 a 1415). **Cote AJ/52/234** – Écoles Spéciales de Peinture et Sculpture de Paris. Enregistrement des MM. les élèves, p. 133 (annexe I).

¹¹⁶ Inicialmente o *Concours des Places* destinava-se a definir o posicionamento de cada um dos alunos em relação ao modelo – quanto melhor classificado no exame, melhor sua localização no recinto da aula. Com o passar do tempo, no entanto, o *Concours des places* acabou se tornando um concurso de seleção para a *École des beaux-arts* (BONNET, 2006), e no registro abertura do ano letivo de 1833-1834 (AN – **Cote AJ/52/39**), já constava um aviso dispondo que apenas os alunos classificados na seleção ou os portadores de uma carta de recomendação, expedida por um professor da casa, poderiam frequentar as aulas e as dependências da *École*.

¹¹⁷ Rei de França e Navarra entre 1824 e 1830.

caminho para que a alta burguesia influenciasse diretamente o processo de sucessão de Charles X, ao convidar seu primo, o então Duque d'Orléans, a empunhar o cetro de rei dos franceses.

Durante os primeiros anos do reinado de Louis Philippe, a população francesa – e, em particular, a parisiense – experimentou um grande otimismo em função dos compromissos firmados pela monarquia parlamentar. O país iniciara um ciclo de industrialização e modernização, acompanhado, por um lado, pela redefinição do papel da França na economia mundial e a melhoria dos sistemas de transporte – expansão da malha ferroviária nacional, por exemplo – e, por outro, de manifestações contra a redução do número de postos de trabalho, devido ao crescente uso de maquinaria em alguns setores produtivos, e contra certa estagnação (ou mesmo redução) salarial que afetou algumas categorias profissionais.

Nós nos encontramos aqui diante de uma reivindicação operária muito típica desses anos 1830, quando a difusão do maquinismo (na medida em que produzia o que hoje se denomina desemprego tecnológico) provoca na França, como na Inglaterra, em Paris como nas províncias, reações de rejeição designadas – segundo um termo vindo do outro lado do Canal da Mancha – sob o nome de Ludismo. (VIGIER, 1991, p. 26, tradução nossa)¹¹⁸

Paris e seu heterogêneo tecido social, mais do que nunca, passariam a designar os rumos que a França deveria seguir, tendo as manifestações de insatisfação popular como fiel da balança política. Em 1832, a cidade seria varrida por uma epidemia de cólera que ceifou grande quantidade de vidas, sem distinção de idade, gênero ou classe social – o rico e poderoso banqueiro Casimir Perier (1777- 1832), por exemplo, titular do Ministério do Interior e presidente do conselho de ministros, morreria vitimado pela doença após semanas de longa e penosa agonia. O próprio Porto-Alegre teria escapado por pouco de aumentar a

¹¹⁸ “*Nous nous trouvons ici devant une revendication ouvrière très typique de ces années 1830 où la diffusion du machinisme (dans la mesure où elle engendre ce qu'on appelle aujourd'hui le chômage technologique) provoque en France comme en Angleterre, à Paris comme en province, des réactions de rejet que l'on désigne – d'un terme venu d'outre-Manche – sous le nom de ludisme.*” (VIGIER, 1991, p. 26)

contabilidade de vítimas fatais da doença, pois, em ao menos dois de seus textos, o artista faz referência a esse episódio¹¹⁹.

No entanto, a despeito desses percalços – que afligiam com alguma frequência todas as grandes cidades europeias – o ritmo da vida em Paris seguia animado por uma intensa atividade artística e cultural, muito marcada, à época, pela influência do movimento romântico. Pintores como Eugène Delacroix (1798- 1863) e Camille Corot (1796- 1875) e escritores como François-René de Chateaubriand (1768- 1848), Alphonse de Lamartine (1790- 1869), Honoré de Balzac (1799- 1850) e Victor Hugo (1802- 1885) contribuiriam decisivamente para a renovação dos padrões estéticos vigentes, ainda fortemente marcados pela inspiração greco-romana do neoclassicismo. A França, assim como outros países da Europa, começava a voltar-se para o seu passado medieval em busca de suas raízes nacionais, resgatando-o da reputação de idade das trevas e procurando compreendê-lo não mais como uma descontinuidade em seu processo histórico, mas como parte integrante – e muito importante – do mesmo.

O palácio do Louvre, convertido em museu a partir de 1793, passaria a constituir o repositório dos principais tesouros artísticos da França, cuja contemplação não ficaria mais restrita aos olhos de alguns poucos privilegiados, mas acessível ao grande público. Realizados no Louvre, os *Salons* organizados pela *Académie des beaux-arts* atraíam anualmente multidões de visitantes, alçando alguns artistas ao estrelato – ou contribuindo para sacramentar decadência de outros – e suscitando a publicação de críticas apaixonadas na imprensa parisiense. Os inúmeros ateliers particulares existentes em Paris também representavam espaços importantes para o fomento ao efervescente mercado de obras de arte da cidade e ao processo de formação/ampliação de um público consumidor das produções artísticas.

¹¹⁹ No artigo “Os contornos de Nápoles”, publicado no nº 2 do tomo primeiro da revista *Nitheroy*, ao relembrar a terrível noite em que fora atacado nas cercanias do Coliseu de Roma, Porto-Alegre registrou: “dia fatal, 11 de abril, que duas vezes nos apresentou a morte; em Paris, com a mirrada mão da *Cholera morbus*, e em Roma no punhal dos assassinos”(PORTO-ALEGRE, 1836, p. 175). Em seus Apontamentos Biográficos ele também relata ter sido vítima de “uma perigosa enfermidade” em Paris. (PORTO-ALEGRE, 2014, p. 344)

4.2.2 Entre os ateliers privados e a *École des beaux-arts*: a formação artística na França da Monarquia de Julho.

Em princípios da década de 1830, a *École des beaux-arts* de Paris não dispunha de um sistema de ensino didaticamente estruturado, oferecendo apenas aulas de Desenho e cursos especiais de Anatomia, Perspectiva e História e Antiguidades; funcionava antes como uma entidade auxiliar na preparação dos postulantes ao Prêmio de viagem a Roma do que propriamente como um órgão de formação (SEGRÉ, 1998; BONNET, 2006). As técnicas específicas de cada ramo das belas artes – Pintura, Escultura, Gravura, Arquitetura – eram aprendidas nos ateliers privados, onde cada professor estabelecia seus próprios métodos de ensino, os quais, invariavelmente, transcendiam a hierarquia de gêneros postulada pela *Académie des Beaux-Arts* e estavam longe de constituir uma uniformidade estilística, embora houvesse, evidentemente, uma sintonia em relação às temáticas e aos valores estéticos acadêmicos.

O ensino dispensado na *École* era tudo menos sistemático; o curso não era estabelecido de modo progressivo para conduzir o aluno a um diploma final, certificando que possuía um nível prático pré-estabelecido. [...] A *École* não formava, em primeiro lugar, principiantes: o concurso de ingresso não era acessível senão aos artistas já formados, iniciados na prática gráfica e capazes de desenhar uma academia. A *École* não ensinava, a seguir, senão uma parte do saber artístico, dado que restringia seu programa apenas ao desenho. Esse ensino não era, ainda, em nada dogmático; ele se limitava a ser, na maior parte das vezes, uma simples correção das produções dos alunos. O objetivo cobiçado a partir dos estudos não pertencia, finalmente, à administração da *École*: o Prêmio de Roma era uma fundação da *Académie*, exterior, portanto ao curso escolar, mesmo que este estivesse inteiramente organizado com vistas à preparação para ele. Não era, aliás, de forma alguma obrigatório ser aluno da *École* para se inscrever nesse concurso. (BONNET, 2006, p. 49, tradução nossa)¹²⁰

Considerando que o principal objetivo dos alunos era conquistar o *Prix de Rome* – um período de cinco anos em Roma, vivendo na Villa Medici e

¹²⁰ “L’enseignement donné à l’École était rien moins systématique; le cursus n’était pas établi de façon progressive pour conduire l’élève vers un diplôme final certifiant la possession d’un niveau pratique préétabli. [...] L’École ne formait pas, en premier lieu, les débutants: le concours d’entrée n’était accessible qu’à des artistes déjà formés, rompus à la pratique graphique et capables de dessiner une académie. L’École n’enseignait ensuite qu’une partie seulement du savoir artistique puisqu’elle réduisait son programme au seul dessin. Encore cet enseignement n’était-il en rien dogmatique; il se bornait à n’être, le plus souvent, qu’une simple correction des productions des élèves. Le but avoué des études enfin, n’appartenait à l’administration de l’École: le Prix de Rome était une fondation de l’Académie, extérieure donc au cursus scolaire, quand bien même ce dernier était entièrement organisé en vue de sa préparation. Il n’était d’ailleurs nullement imposé d’être élève de l’École pour s’inscrire à ce concours.” (BONNET, 2006, p. 49)

aperfeiçoando seus talentos artísticos em contato direto com obras primas da Antiguidade –, a *École* promovia ao longo do ano letivo vários concursos menores, que acabavam por constituir mais um instrumento na preparação dos alunos para a disputa do Prêmio de Roma. Como estímulo adicional à participação nesses certames, a instituição conferia aos vencedores de cada modalidade uma pequena soma em dinheiro, além de medalhas e menções honrosas. À época em que Porto-Alegre frequentou a *École des beaux-arts* eram realizados, trimestralmente, nas seções de Pintura e Escultura, concursos de Figura, Torso, Esboço Pintado e Paisagem Histórica, entre outros. Os programas para esses concursos giravam em torno da representação pictórica ou plástica de um modelo a partir de sua observação, ou da realização de esboços de composições a partir de um tema dado – invariavelmente episódios da mitologia greco-romana, da Bíblia ou da História Antiga. Havia também os concursos dos cursos especiais de Anatomia, Perspectiva, Matemática e História¹²¹.

De acordo com NERLICH & BONNET (2013), boa parte dos estrangeiros que procuravam os ateliers privados já havia obtido alguma formação artística em seus países de origem – como era o caso de Porto-Alegre – e, em geral não manifestavam muito interesse em se matricular na *École des beaux-arts*. Apesar de a inscrição para o *Prix de Rome* não estar restrita aos alunos regularmente matriculados na *École*, é evidente que estes levavam grande vantagem na disputa; assim, é legítimo especular que o artista brasileiro possa ter, intimamente, acalentado o desejo de concorrer ao prêmio como aluno na instituição francesa, ainda mais levando-se em conta que o número de vencedores oriundos do atelier de Gros era, até então, bastante elevado.

Curiosamente, no entanto, o nome de Porto-Alegre não consta das listas de inscritos para nenhum dos concursos promovidos pela *École des beaux-arts* entre o início de 1832 e o final de 1834¹²², mas, assumindo que o desinteresse do artista

¹²¹ A documentação escrita, relativa a todos esses concursos, encontra-se depositada na coleção dos *Archives Nationales*, reunidas no conjunto de cotas relativas ao acervo proveniente da *École nationale supérieure des beaux-arts* (AJ/52/1 a AJ/52/1415).

¹²² Cf. ARCHIVES NATIONALES DE FRANCE, Cotes AJ/ 52/ 52, AJ/ 52/ 63, AJ/ 52/ 128, AJ/ 52/ 173, AJ/ 52/ 492, AJ/ 52/ 475 e AJ/ 52/ 491.

brasileiro em participar desses certames não seria muito plausível, a explicação mais provável para esse fato é que ele não possuía recursos financeiros – ou não podia dispor daqueles que tinha – para efetivar sua inscrição nos concursos. Com efeito, Porto-Alegre relata, sem precisar data, que, em função da exiguidade de suas economias, deixou de frequentar o atelier de Gros, por não poder mais arcar com “a mensalidade exigida dos alunos e a despesa com o modelo vivo e com a lenha, [e] ficou na aula de arquitetura de Francisco [François] Debret, que era gratuita, e onde podia trabalhar a toda hora do dia” (PORTO-ALEGRE, 2014, p. 345).



Figura 22. Jean-Baptiste Guignet. **Thésée reconnu par son père**, 1832. Calque pour Le Prix de Rome de peinture historique. (nº d'inventaire PC 18081-1832-8). Acervo da École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, França.

A situação descrita pelo artista brasileiro encerra uma questão bastante delicada naquilo que dizia respeito à relação entre os cursos (gratuitos) da *École*, uma instituição pública, e a formação (paga) nos ateliers privados, ministrados quase sempre sob a responsabilidade dos mesmos professores. As aulas na *École* poderiam ser frequentadas livremente por qualquer um que tivesse sido habilitado

no *concours des places*, mas é compreensível que Porto-Alegre tenha optado por abandoná-las após deixar o atelier de Gros, fosse por uma questão de orgulho (ou constrangimento), fosse pelo desinteresse em continuar a exercitar o desenho na *École* sem o contraponto das técnicas de pintura desenvolvidas no atelier privado do mestre.

Ora, os ateliers de Pintura não foram introduzidos no ensino público senão em 1863, com a reforma da *École des beaux-arts*, que transformou profundamente o secular modelo acadêmico. A separação entre os lugares de aprendizagem, academia e atelier, refletia no próprio processo da formação artística a divisão entre desenho e colorido, entre o espírito e a mão, entre a arte e artesanato.

[...]

Frequentemente, eram os conselhos técnicos dispensados pelos mestres, assim como os recorrentes exercícios propostos, que determinavam as orientações estéticas mais gerais às quais os alunos podiam aderir ou com as quais poderiam se identificar. Essas lições, que, hoje em dia, podem parecer subsidiárias – à maneira dos conselhos (paradoxais, tendo em vista seus estilos) dados por Gros e Girodet, o primeiro colocando o acento no desenho e a forma correta, o segundo sobre o colorido e a matéria pictórica – eram, de fato, capitais na elaboração de um programa didático e de uma prática de atelier específica. Elas [as lições] eram determinadas pela experiência pessoal dos mestres, seu desejo de transmissão ou de prevenção, tomando em consideração seus próprios “erros”, sua interpretação das expectativas acadêmicas, sua relação com a tradição e, finalmente, seu conhecimento do mercado de arte e do desejo do público. À medida que os exercícios de composição ganhavam amplitude, também no seio da *École*, Paul Delaroche encorajava a realização desses esboços pintando-os diretamente, enquanto que Ingres permanecia ferozmente contrário a essa prática. (NERLICH; BONNET, 2013, p. 21-23, tradução nossa)¹²³

¹²³ “Or les ateliers de peinture ne furent introduits dans l’enseignement public qu’en 1863 avec la réforme de l’École des beaux-arts qui bouleversa profondément le séculaire modèle académique. La séparation entre des lieux d’apprentissage, Académie et atelier, reflétait dans le processus même de la formation artistique la division entre dessin et couleur, entre esprit et main, entre art et artisanat.

[...]

Ce sont souvent les conseils techniques livrés par les maîtres, ainsi que les exercices récurrents mis en place, qui déterminaient les orientations esthétiques plus générales auxquelles les élèves pouvaient adhérer ou s’identifier. Ces leçons qui peuvent sembler aujourd’hui subsidiaires – à l’instar des conseils, paradoxaux eu égard à leur style, données par Gros et Girodet, le premier mettant l’accent sur le dessin et la forme juste, le second sur le couleur et la matière picturale – étaient tout à fait capitales dans l’élaboration d’un programme didactique et d’une pratique d’atelier spécifique. Elles étaient déterminées par l’expérience personnelle des maîtres, leur désir de transmission ou de prévention à l’égard de leurs propres « erreurs », leur interprétation des attentes académiques, leur rapport à la tradition et, enfin, leur connaissance du marché de l’art et du désir du public. Alors que les exercices de composition prenaient de l’ampleur, ainsi au sein de l’École, Paul Delaroche encourageait la réalisation de telles esquisses peintes, tandis qu’Ingres y restait farouchement opposé.” (NERLICH; BONNET, 2013, p. 21-23)

A frequência às aulas de Arquitetura no atelier de François Debret viria a proporcionar a Porto-Alegre, por outro lado, a ampliação de sua experiência com outras modalidades de desenho, em particular aquelas fundamentadas na Geometria – como, por exemplo, a Perspectiva e a representação de objetos a partir de suas vistas ortogonais. É certo que também tenha estudado com Debret noções de Geometria Descritiva, disciplina que, no Brasil, até então só era ensinada na Escola Militar. Os trabalhos escolares do arquiteto Joseph-Michel Lesoufaché (1804-1887), conservados nas coleções da *École nationale supérieure des beaux-arts*, em Paris, (Figuras 22 e 23) permitem obter uma ideia bastante precisa daquilo que era ensinado no atelier dirigido por François Debret e Félix Duban em princípios dos anos 1830, aproximadamente à mesma época que Porto-Alegre o frequentou.

Os vínculos entre Porto-Alegre e o irmão de François, o pintor Jean-Baptiste Debret, bem como as influências exercidas por este último sobre seu pupilo brasileiro, são aspectos frequentemente explorados na literatura dedicada ao estudo da vida e obra de Porto-Alegre, mas não se pode dizer o mesmo quanto à relação deste com Gros, a quem os autores fazem referências de forma meramente protocolar. No entanto, é bastante provável que o período de estudos no atelier de Gros tenha sido de enorme importância para o aperfeiçoamento da formação de Porto-Alegre, particularmente naquilo que se refere à construção de um olhar diferenciado sobre as possibilidades de emprego de algumas técnicas artísticas em que Porto-Alegre já possuía certo grau de habilidade, como a pintura a base de água, por exemplo.

A despeito do que tradicionalmente se afirma sobre o manifesto desprezo dos pintores neoclássicos em relação ao uso da aquarela, Gros recorria com bastante frequência às aguadas monocromáticas para a elaboração de estudos de movimento e composição para suas telas, e alguns de seus trabalhos, executados com essa técnica, revelam graus de tensão e vivacidade muito mais intensos do que aqueles presentes em seus óleos. Além disso, o próprio papel exercido pelos ateliers privados no ensino artístico francês na primeira metade do século XIX – assim como as diferentes nuances estilísticas existentes entre os mestres que neles

lecionavam – é, frequentemente, eclipsado em detrimento das referências aos cursos da *École des beaux-arts*.

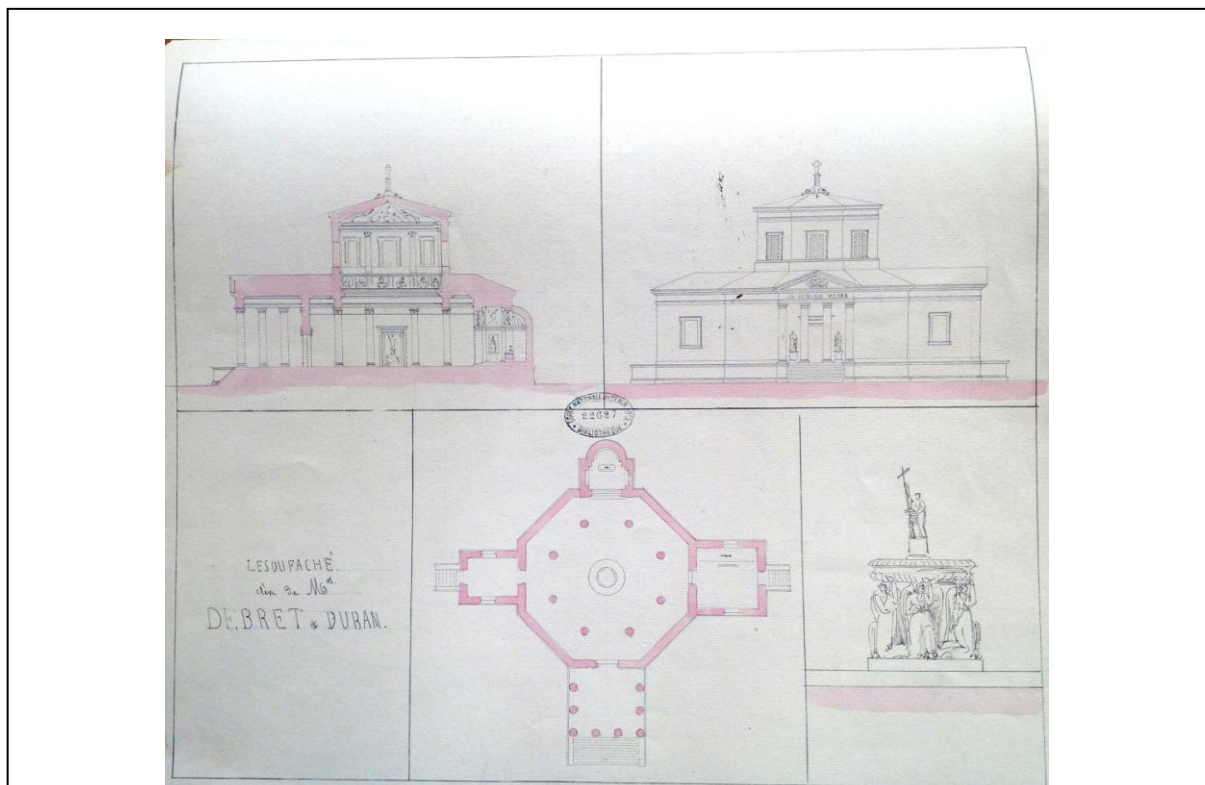


Figura 23. [Dessin scolaire d'architecture]. Joseph-Michel Lesoufaché, 1830. (nº d'inventaire PC 22627). *École nationale supérieure des beaux-arts*, Paris, França

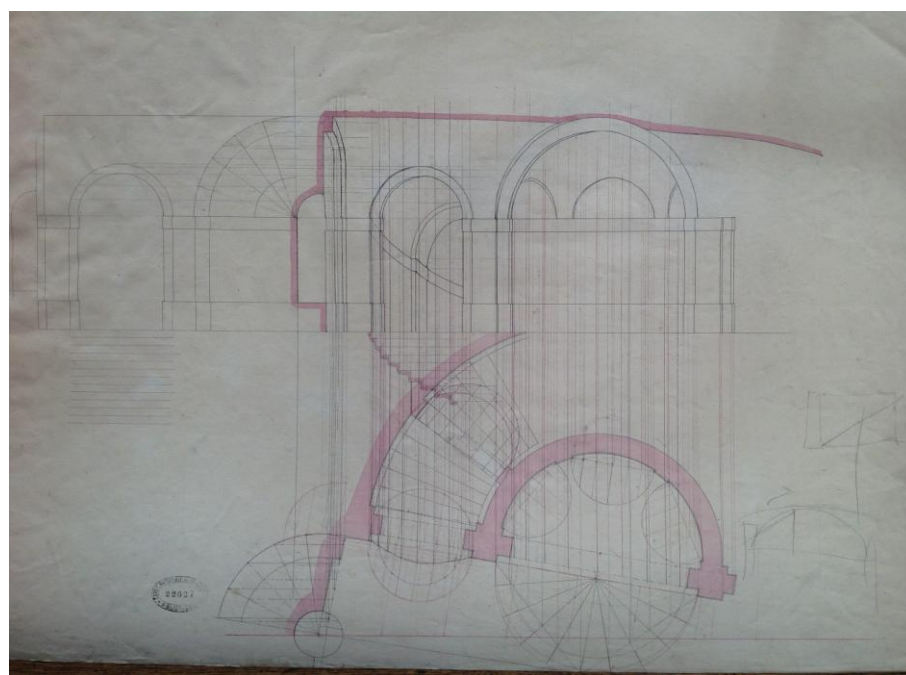


Figura 24. [Dessin scolaire d'architecture]. Joseph-Michel Lesoufaché, 1830. (nº d'inventaire PC 22627). *École nationale supérieure des beaux-arts*, Paris, França

Considerado por parte da crítica especializada como um precursor da estética romântica na Pintura francesa, Gros – a quem o título de barão fora concedido por Napoleão em reconhecimento a seus méritos artísticos – não foi um discípulo menor de David, e tampouco um dos mais ortodoxos; foi o pintor oficial de batalhas na corte napoleônica, um dos grandes mestres da *École des beaux-arts* de Paris nas primeiras décadas do século XIX e teve como admiradores Théodore Géricault (1791- 1824) e Eugène Delacroix (1798- 1863), dois dos maiores expoentes da pintura romântica, sobre os quais sua obra exerceu considerável influência (ALLARD, 2010; FONT RÉAULX, ADAM-SIGAS *et al.*, 2014)¹²⁴. Quando David exilou-se na Bélgica, em 1815, fugindo da restauração monárquica que alçara ao trono Louis XVIII, coube a Gros assumir a direção de seu atelier e zelar pela manutenção de suas atividades.

Diferentemente de seu mestre, Gros não era partidário da “beleza estática” e, em algumas de suas telas, é possível identificar aspectos pictóricos que viriam a florescer mais tarde nas pinturas românticas; em seus esboços, a utilização da aguada de nanquim (ou de sépia) para estudar o movimento dos corpos e tornar as composições mais dinâmicas, possibilitava, por meio de pinceladas ágeis e fluidas, capturar, por exemplo, o instante efêmero em que um cavalo, em meio à refrega do campo de batalha, empina e derruba seu cavaleiro, deixando-o à mercê do inimigo. Nesse sentido, são particularmente interessantes, os estudos que produziu sobre um de seus temas prediletos, desde a infância: o episódio em que o jovem Alexandre – futuro rei da Macedônia e fundador de um vasto império helenístico –, desafiado a domar o irascível Bucéfalo, percebe que o cavalo se assusta com a própria sombra e coloca o animal voltado para o sol, de modo que este não pudesse ver sua silhueta projetada sobre o solo (Cf. DAULTE, 1969).

Embora a utilização das aguadas, e mesmo da aquarela multicolorida, não fossem estranhas aos artistas neoclássicos, estavam muito distantes de serem consideradas como uma forma de manifestação artística de primeira ordem; a pintura à base de água era tomada, sobretudo, como um passatempo para senhoras e pintores amadores, posto que suas características técnicas supostamente não

¹²⁴ Em 1848, Delacroix publicou na *Revue des Deux Mondes* um artigo bastante elogioso sobre Gros, sua obra e sua influência sobre as gerações que lhe sucederam na pintura francesa.

possibilitavam a execução de obras elaboradas, que, segundo os padrões da tradição neoclássica, constituiriam o produto da sinergia entre a erudição, a racionalidade e a habilidade técnica do artista.

Ao ingressar no atelier de Gros, Porto-Alegre certamente já dominava a técnica da aquarela, aprendida com Debret ainda no Rio de Janeiro, mas possivelmente não estava habituado a utilizá-la como recurso na composição – etapa na qual empregava fundamentalmente o desenho – ou na elaboração de academias. De fato, as particularidades dos procedimentos e exercícios didáticos conduzidos nos ateliers privados causavam grande impacto sobre os alunos estrangeiros, mesmo aqueles que já haviam recebido ou concluído uma formação artística em seus países de origem. A esse respeito, o relato do pintor alemão Wilhelm Wach (1787–1845), reproduzido por Nerlich & Bonnet (2013), é particularmente interessante, por apresentar um retrato privilegiado sobre as características do ensino ministrado nos ateliers de David e de Gros:

Era com o distanciamento de sua própria formação que Wach apreciava as características distintivas do ensino dispensado nesses dois ateliers parisienses [o de David, até 1815, e o de Gros, a partir de em 1816], em particular a ênfase dada ao estudo a partir do natural [...]. Ele admirava a capacidade dos alunos franceses de copiar, desenhar e mesmo pintar diretamente a partir do modelo, e, pelo contato com eles, se sentia contagiado por uma singular competitividade, que o impelia a explorar um domínio que ele praticamente não havia experimentado anteriormente.

O sentimento estranho de (re)descobrir a prática da pintura – ainda que Wach tivesse recebido uma primeira formação na Academia Real de Belas Artes em Berlim – era, então, uma impressão compartilhada por um bom número de jovens pintores estrangeiros, quando da sua chegada a Paris, na primeira metade do século XIX. Como Wach, a maior parte dentre eles se inscreviam em ateliers privados, onde descobriam práticas e modos frequentemente muito diversos daqueles que haviam conhecido em seus países de origem. A onipresença de modelos masculinos e femininos com cuja nudez era necessário conviver – o que para alguns representava um verdadeiro choque cultural, ou mesmo uma provação moral a superar – e, sobretudo, a atenção dedicada à pintura em sua dimensão técnica e em sua relação com a natureza são aspectos usualmente descritos pelos jovens estrangeiros. Transformar a experiência visual em pintura, trabalhar diretamente face ao objeto para produzir na tela luz e sombras, volumes, meias-tintas, o colorido local, etc., era o exercício-chave desses ateliers privados, aquele que permitia aos jovens pintores aprender seu ofício.(NERLICH; BONNET, 2013, p. 21, tradução nossa)¹²⁵

¹²⁵ “C’est avec le recul de sa propre formation que [Wilhelm] Wach apprécia les caractéristiques distinctives de l’enseignement dispensé dans ces deux ateliers parisiens [celui de David, jusqu’à 1815, et celui de Gros, à partir de 1816], en particulier l’accent mis sur l’étude d’après nature [...]. Il admirait la capacité des élèves français à

Dada a natureza do ensino oferecido pela Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro e tomando por base as recorrentes referências que Porto-Alegre fazia às lições de Gros, é legítimo supor que partilhava ao menos de algumas das impressões registradas por Wach, tanto que, logo ao iniciar sua carreira docente na AIBA, fazia questão de exercitar seus alunos no desenho de modelo vivo, mesmo que o indivíduo que se prestasse a este papel – frequentemente um homem negro, escravo de Porto-Alegre – estivesse totalmente em desacordo com os padrões da beleza clássica, ferozmente defendidos pela instituição. Caberia ao estudo acurado da Anatomia a tarefa de conciliar o que fora observado *d’après nature* aos preceitos estéticos oficiais, eliminando as singularidades – “corrigindo as imperfeições” – inerentes ao corpo do modelo, em busca de adequar sua representação à pureza formal alcançada nas obras dos grandes mestres.

O bom conhecimento da Anatomia era considerado um requisito essencial para o pintor de História e Porto-Alegre tinha verdadeira obsessão a esse respeito. Não por acaso, vangloriava-se da ocasião em que assistira o médico Édouard-Félix-Étienne Émery (1788- 1856) na preparação de uma peça para a aula de Anatomia na *École des beaux-arts*, recebendo um elogio daquele professor pela destreza com que executara a dissecação. A aula de Anatomia constituía um dos cursos especiais da *École* e, em função de seu rigor, gozava – assim como a aula de Perspectiva – de grande reconhecimento por parte dos professores artistas, que ressaltavam junto aos alunos a importância do estudo dessas disciplinas¹²⁶. Não constituía, no

copier, dessiner, voire peindre directement d’après le modèle et il se sentait gagné à leur contact par une singulière émulation qui le poussait à explorer un domaine qu’il n’avait guère pratiqué auparavant.

Le sentiment étrange de (re)découvrir la pratique de la peinture – alors même que Wach avait déjà reçu une première formation à l’Académie Royale des beaux-arts à Berlin – était alors une impression partagée par bon nombre de jeunes peintres étrangers à leur arrivé à Paris, dans la première moitié du XIXe siècle. Comme Wach, la plupart d’entre eux s’inscrivirent dans les ateliers privés où ils découvrirent des pratiques et des moeurs souvent très différents de ce qu’ils avaient connu dans leur pays d’origine. L’omniprésence des modèles masculins et féminins dont il fallait côtoyer la nudité – ce qui représentait pour certains un véritable choc culturel, voire une épreuve morale à surmonter – et surtout l’attention portée à la peinture dans sa dimension technique et dans son rapport à la nature sont des aspects souvent décrits par les jeunes étrangers. Transformer l’expérience visuelle en peinture, travailler directement face à l’objet pour saisir sur la toile des ombres et de la lumière, les volumes, les demi-teintes, la couleur locale, etc., c’était là l’exercice-clé de ces ateliers privés, celui qui permettrait aux jeunes peintres d’apprendre leur métier.” (NERLICH; BONNET, 2013, p. 21)

¹²⁶ Isso não impedia, contudo, a ocorrência de episódios de indisciplina nas aulas de Émery: um grave incidente registrado em fevereiro de 1832, pouco antes da entrada de Porto-Alegre na *École*, levou a direção do estabelecimento a solicitar intervenção policial e impor severas sanções aos alunos envolvidos. O caso está

entanto, um curso de caráter estritamente científico, mas voltado para a finalidade de subsidiar a representação pictórica do corpo humano, usando a natureza sobretudo como uma referência – isto é, sem a preocupação de reproduzir objetivamente o modelo observado, mas antes de colher seus aspectos morfológicos mais significativos, possibilitando a construção de um repertório de imagens arquetípicas, obedientes ao ideal de beleza clássica.

Émery parece ter desempenhado com muita competência a tarefa de adaptar o curso às especificidades do público ao qual se destinava, permanecendo no cargo de 1830 até sua morte, em 1856. No discurso pronunciado em nome da *École des beaux-arts* por ocasião de seu funeral, o orador enalteceu as qualidades profissionais de Émery e seus esforços para atender às necessidades particulares da formação artística:

[...] nós o vimos dedicar às suas funções um zêlo e uma retidão cujo hábito ele havia cultivado durante sua carreira militar, sempre dando provas de um discernimento sadio pela orientação que dava a seu ensino, tão diferente em nossa Escola daquele que necessitam os estudos médicos; pois a Anatomia aplicada às Belas Artes deveria ser sempre ensinada por um artista, se o artista pudesse se aprofundar o suficiente no estudo dessa ciência para estar apto a lecioná-la. Forçada a confiar essa cadeira a um anatomista, a *École* deve assimilá-lo e fazer do médico um artista. [...] A compreensão das necessidades da *École* havia sido facilitada a M. Émery; relações familiares haviam aberto a ele o atelier de um grande pintor que a *École* tem a felicidade de contar entre seus professores e lá ele pôde perceber a diferença que existe entre o objetivo ao qual os artistas se propõem no estudo da anatomia e aquele que visam os fisiologistas. De modo que M. Émery foi formado no ensino da anatomia aplicada às belas artes, e, desde o primeiro dia, soube reconhecer a via pela qual a *École* quer guiar seus alunos. (ÉCOLE IMPERIALE ET SPECIALE DES BEAUX-ARTS, 1856, p. 2-3, tradução nossa)¹²⁷

registrado na documentação da *École des beaux-arts* depositada nos *Archives Nationales* – **Cote AJ/52/442** – Mesures prises à la suite de desordres graves survenus pendant le cours d'anatomie, 1832.

¹²⁷ “[...] nous l’avons vu déployer dans ces fonctions un zèle et une exactitude dont il avait contracté l’habitude pendant sa carrière militaire, tout en faisant preuve d’un jugement sain par la direction qu’il donna à son enseignement, si différent dans notre École de celui qui nécessitent les études médicales; car l’Anatomie appliquée aux Beaux-Arts devrait toujours être professée par un artiste, si l’artiste pouvait pousser assez loin l’étude de cette science pour être en état de l’enseigner. Forcée de confier cette chaire à un anatomiste, l’École doit se l’assimiler, et du médecin elle doit faire un artiste. [...] L’intelligence des besoins de l’École avait été rendue facile à M. Émery; des relations de famille lui avaient ouvert l’atelier d’un grand peintre que l’École est heureuse de compter au nombre de ses professeurs, et là il put se rendre compte de la différence qui existe entre le but que les artistes se proposent dans l’étude de l’anatomie, et celui qui visent les physiologistes. C’est de la sorte que M. Émery s’était formé à l’enseignement de l’anatomie appliqué aux beaux-arts, et dès le premier jour il sut reconnaître la voie dans laquelle l’École veut diriger ses élèves.” (ÉCOLE IMPERIALE ET SPECIALE DES BEAUX-ARTS, 1856, p. 2-3)

Causa espécie, contudo, a exiguidade de comentários feitos por Porto-Alegre sobre as demais atividades que realizou na *École* durante o período em que a frequentou. Enquanto seus futuros discursos sobre as artes seriam frequentemente permeados por evocações aos ensinamentos de Gros, seus textos não dedicam senão poucas linhas a seus estudos na instituição oficial de ensino, restringindo-se ao comentário sobre o elogio recebido de Émery e à menção que faz sobre a obtenção da “terceira medalha do último concurso” do ano de 1833¹²⁸. Isso reforça a hipótese de que a matrícula de Porto-Alegre nos cursos da *École* pudesse ter como finalidade apenas uma preparação complementar às lições dispensadas no atelier de Gros, ou ainda – o que é bastante improvável –, aumentar suas possibilidades numa eventual disputa pelo Prêmio de Roma. Porto-Alegre nunca guardara segredo a respeito de seu ardente desejo de visitar a Itália e conhecer *in loco* seus fabulosos tesouros artísticos. Assim, ao receber de Luiz de Menezes Vasconcelos Drummond a oferta de recursos financeiros¹²⁹ para concretizar aquele projeto, Porto-Alegre não demorou a desligar-se da *École* e iniciar os preparativos para a viagem, que se estenderia por cerca de um ano¹³⁰.

4.2.3 Viagem à Itália, a realização de um sonho

Desde a renascença, a Itália constituía o principal destino dos artistas que buscavam realizar ou aperfeiçoar sua formação, além de fazer parte obrigatória do itinerário das “viagens filosóficas” empreendidas pelos filhos de famílias abastadas aos sítios mais pitorescos remanescentes da Antiguidade. Detentoras de um

¹²⁸ Não foi encontrada qualquer referência a esse respeito em nenhum dos registros de premiações da *École des beaux-arts* analisados.

¹²⁹ Segundo Porto-Alegre, Menezes teria lhe oferecido, inicialmente, 20 mil francos, quantia extremamente elevada se comparada, por exemplo, ao orçamento anual da *École des beaux-arts*, cujo montante total foi de 97 mil francos no ano de 1835 (ARCHIVES NATIONALES, Cote AJ/52/442). Ainda segundo os apontamentos biográficos do artista, ele aceitou “depois de muita insistência” da parte de Menezes a “pequena quantia” de 4 mil francos, valor que corresponderia a aproximadamente dois anos e meio de proventos de um trabalhador relativamente bem remunerado, considerando-se os ganhos de um joalheiro – 4,5 francos/dia – como referência. (Sobre a remuneração dos trabalhadores franceses na década de 1830, ver: VIGIER, 1991, p. 301-302)

¹³⁰ De acordo com Ferdinand Wolf, em 1834 Porto-Alegre decidira, em função de sua precaríssima situação financeira, abandonar os estudos na França e retornar ao Brasil, havendo já recebido seu passaporte para a volta quando Antonio Carlos de Andrada e Luiz de Menezes V. Drummond chegaram a Paris.

inestimável patrimônio arquitetônico e de uma infinidade de antiguidades e obras de arte de todos os gêneros, as cidades italianas foram, no século XVI, o berço das primeiras academias de arte na Europa, cujo modelo de ensino viria a ser rapidamente disseminado por todo o continente, sendo exportado ao novo mundo a partir do início do século XIX, principalmente por meio da ação de artistas franceses.

Embora, ao longo do século XVIII, a França viesse a assumir o protagonismo do ensino artístico acadêmico, a Itália não perderia seu posto de referência maior da arte clássica, por ser detentora de grande parte dos originais que continuariam, ao menos até o penúltimo quartel do século XIX, inspirando o ideal de beleza defendido nas academias de arte ao redor do mundo. Mesmo a Academia francesa, reorganizada após o período revolucionário, conservaria durante muito tempo – até 1968, mais precisamente – a viagem de estudos a Roma como prêmio máximo aos talentos da *École des beaux-arts* de Paris, procedimento que também seria adotado, a partir de 1845, pela Academia Imperial das Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Conforme observado anteriormente, à época em que Porto-Alegre era aluno da AIBA o prêmio de viagem à Europa ainda não havia sido implementado na instituição, e, portanto, sua ambição de visitar a Itália e, se possível, aperfeiçoar sua formação naquele país, só poderia se realizar por meio da conquista do *Prix de Rome* como aluno da *École* parisiense – possibilidade extremamente improvável¹³¹ – ou, novamente, por meio de recursos providos pela generosidade de seus influentes amigos – o que foi, de fato, o que ocorreu. A concretização do projeto tão longamente acalentado de viajar à Itália deixou Porto-Alegre exultante: “O nosso artista diz sempre que esta é a melhor quadra da sua vida: realidade de um sonho, e leitura do grande livro das obras de Deus e dos homens” (PORTO-ALEGRE, 2014, p. 345).

Tendo partido da França em 04 de setembro de 1834, acompanhado do amigo Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre percorreu a península italiana de

¹³¹ Em meio à refrega epistolar contra Felix-Émile Taunay por conta da “questão Pallière”, Porto-Alegre aludiu à virtual impossibilidade de um estrangeiro ou um aluno não formado na *École des beaux-arts* conquistar o prêmio de Roma: “Nas escolas de França não se admitiria um caso igual, onde os filhos das províncias não podem aí concorrer para obter o prêmio de ir estudar em Roma, se não são filhos da própria escola [...]” (PORTO-ALEGRE, 1850, p. 25)

norte a sul, demorando-se alguns meses em Roma onde assistiu às aulas do curso ministrado pelo arqueólogo Antonio Nibby (1792- 1839). O contato com o trabalho de Nibby, responsável pelas escavações no vale do Coliseu e de parte do Fórum Romano, certamente trouxe grandes contribuições para as ideias postuladas por Porto-Alegre acerca da reconstituição do passado na pintura histórica, cuja elaboração deveria basear-se em princípios científicos – isto é, articulando os cânones da beleza clássica a uma representação fiel da natureza e recorrendo à arqueologia como instrumento capaz de revelar os *verdadeiros* aspectos das antigas civilizações.

Nibby era professor da *Università di Roma* desde 1820 e, no período em que Porto-Alegre frequentou suas aulas, já estava reunindo subsídios para uma de suas mais importantes obras, a “*Analisi storico-topografico-antiquaria della carta dei dintorni di Roma*” (3 voll., 1837), que teria uma cópia remetida à *Académie des beaux-arts* francesa pouco tempo após sua publicação. O curso ministrado por Nibby baseava-se fortemente no conhecimento dos textos de autores antigos, referência que ele considerava imprescindível para a análise de objetos e monumentos encontrados nas escavações – ou, de modo mais amplo, para o próprio estudo da Arqueologia –, sendo necessário, portanto, aos futuros arqueólogos, o domínio das línguas grega e latina.

Dado que [os textos d]os escritores antigos são um dos fundamentos da ciência [a Arqueologia], é necessário que se tenha um conhecimento profundo das línguas nas quais eles escreveram, e distinguir bem a época em que floresceram. Não conhecer a fundo as línguas originais não se admite como justificativa, porque para quase tudo existem traduções dos antigos escritores gregos e latinos; Dado que além de serem raros aqueles [escritores não gregos ou latinos] aos quais se pode atribuir uma exatidão arqueológica, todo dia muitos monumentos são descobertos com epígrafes gregas e latinas, o que torna absolutamente necessário conhecer essas duas línguas para poder interpretá-los. (NIBBY, 1828, p. 2, tradução nossa)¹³²

Em linhas gerais, os conteúdos abordados no curso se dividiam em 3 grandes áreas: o estudo da topografia dos sítios analisados; aspectos culturais dos povos

¹³² “*Posto che gli scrittori antichi sono uno dei fundamenti della scienza, siegue di necessità che si debba premettere una cognioze profonda delle lingue in cui scrissero, ed il ben distinguere l’epoca in che fiorirono. Nè si adduca in scusa per esentarsi dal conoscere a fondo le lingue originali, chi si hanno versioni di quasi tutti gli scrittori antichi greci, e latini; imperciocchè oltre che sono rare quelle che possono dirsi di una esatezza archeologica, molti monumenti discopronsi ogni giorno con epigrafi greche e latine, che mettono in assoluta necessità di conoscere queste due lingue, onde poterli interpretarli.*” (NIBBY, 1828, p. 2)

antigos; estudo de objetos artísticos, cerimoniais e do patrimônio arquitetônico legados pelo Egito, Grécia e Roma antigas. Chama a atenção, a propósito, o fato de Nibby restringir o objeto de estudo da Arqueologia à herança dos povos egípcio, grego e romano, deixando de fora, por exemplo, assírios e babilônios, cuja importância para as outras civilizações antigas fora enorme.

Arqueologia, palavra composta pelos vocábulos gregos *αρχαιος* (antigo), *λογια* (discussão, discurso), é a ciência que tem por objetivo penetrar o significado dos monumentos deixados pelas mais ilustres nações antigas, de modo a conhecer bem a topografia das regiões onde habitavam, a teogonia, os costumes e as artes e, assim, trazer à luz a história. A partir dessa definição se deduz quão vastos são os limites dessa nobilíssima área do conhecimento e quão útil ela possa ser ao progresso do espírito humano e necessária às belas letras.

[...]

O objetivo desses elementos [a obra *Elementi di Archeologia...*] é guiar os jovens que frequentam a escola de Arqueologia na Universidade Romana, em todos os ramos dessa ciência; [...]

Lição I. Biblioteca e iconografia dos escritores antigos; II. Topografia comparada do Egito; III. Topografia comparada do Grécia; IV. Topografia comparada da Itália; V. Teogonia antiga; VI. Divindades do Egito, da Grécia e da Itália. VII. Costumes religiosos dos antigos; VIII. Costumes civis; IX. Costumes militares; X. Classificação dos monumentos; XI. Materiais dos monumentos; XII. Características distintivas nas artes; XIII. Arquitetônica; XIV. Edificações sacras; XV. Sepulcros; XVI. Edificações públicas civis; Fortificações e portos; XVIII. Edificações privadas; XIX. Epigráfica; XX. Torêutica; XXI. Plástica; XXII. Glíptica; XXIII. Numismática; XXIV. Gráfica. (NIBBY, 1828, p. 4, tradução nossa)¹³³

O recorte apresentado por Nibby em seu curso enquadrava-se perfeitamente nos contornos definidos para o estudo da arte sob o viés acadêmico – basta compará-lo ao conteúdo do curso especial de História e Antiguidades ministrado na

¹³³ “*Archeologia, parola composta delle voci greche αρχαιος antico, λογια discussione, discorso è quella scienza, che ha per iscopo di penetrare il significato de’ monumenti che le nazioni antiche più illustri hanno lasciato, onde conoscere bene la topografia de’ paese da loro abitati, la teogonia, gli usi, e le arti, e così dilucidare la storia. Da questa definizione si deduce quanto vasto siano i limiti dei questa nobilissima facoltà, quanto utile essa sia al progresso dello spirito umano, e quanto necessaria alle buone lettere.*

[...]

Scuopo di questi elementi è guidare i giovani che frequentano la scuola di Archeologia nella Università Romana, in tutti i rami di questa scienza; [...]

Lezione I. Biblioteca, ed iconografia degli antichi scrittori; II. Topografia comparata dell’Egitto; III. Topografia comparata dell’Ellade; IV. Topografia comparata dell’Italia; V. Teogonie antiche; VI. Divinità dell’Egitto, della Ellade e della Italia; VII. Costumi religiosi degli antichi; VIII. Costumi civile; IX. Costume militari; X. Classificazione de’ monumenti; XI. Materia de’ monumenti; XII. Caratteri distintivi nelle arti; XIII. Architettonica; XIV. Edificj sacri; XV. Sepolcri; XVI. Edificj publici civili; XVII. Fortificazioni, e porti; XVIII. Edificj privati; XIX. Epigrafica; XX. Toreutica; XXI. Plastica; XXII. Gliptica; XXIII. Numismatica; XXIV. Grafica.” (NIBBY, 1828, p. 4)

École des beaux-arts de Paris; não por acaso, o arqueólogo italiano mantinha regular correspondência com a *Académie des beaux-arts*, o que certamente direcionou o interesse de Porto-Alegre por suas lições de arqueologia na universidade romana.

4. 3. PORTO ALEGRE, UM ARTISTA ROMÂNTICO?

O papel exercido por Porto-Alegre, junto a Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, como um dos introdutores do Romantismo na literatura brasileira é inquestionável. Mesmo os autores mais críticos em relação à sua obra poética (CÉSAR & GUIDO, 1957 e CÂNDIDO, 1981, por exemplo) nunca colocaram em questão seu pioneirismo, ainda que reiterassem as limitadas qualidades poéticas – ou, mesmo, a mediocridade – de sua produção. A revista *Nitheroy*, publicada pelos três amigos em Paris, no ano de 1836, constituiu um verdadeiro manifesto pelo progresso do Brasil, apresentando variado repertório de reflexões sobre a cultura nacional, artigos sobre temas de caráter técnico e científico, além de considerações a respeito das transformações às quais o país deveria se submeter para ingressar na seara das nações civilizadas.

Mas e quanto à atuação de Porto-Alegre como artista plástico e crítico de arte? Pode-se dizer que a marca do Romantismo destacou-se em sua obra pictórica ou nos escritos nos quais expôs suas ideias sobre as artes? Em vários de seus textos, Porto-Alegre fez questão de mencionar sua condição de discípulo de Debret e de Gros, buscando associar-se – mesmo que em uma posição vicinal – à linhagem de herdeiros de David, o grande mestre do Neoclassicismo. Nesse sentido, é bastante significativo citar uma das recomendações que Porto-Alegre faz a Victor Meireles quando este era pensionista da Academia na Europa:

Em Paris V.S. há de ganhar muito; é hoje aquela cidade um manancial fecundo para o espírito e tem uma escola onde tudo se encontra para facilitar o estudo. A escola francesa sempre se distinguiu pelo seu **espírito filosófico, pela correção do desenho, e pela maneira grandiosa na composição**. As galerias de Paris lhe hão de fazer tudo, porque já viu Roma e Florença.

[...]

Estude o nu, estude bem o desenho, e veja se toma Mr. Delaroché por mestre, que hoje é o pintor mais filosófico e mais estético que conheço. Estude cavalos, porque as nossas batalhas exigem este estudo; e lá achará belíssimos modelos, já como pintura, nas obras de meu mestre, o Barão Gros, já nas de Mr. H. Vernet, que conhece as raças e o animal melhor do que ninguém, faça cópias de cabeças de cavalos em ponto grande, e vá mandando todos os seus estudos, porque serão logo vistos por Sua Majestade. (PORTO-ALEGRE, 1854 *apud* GALVÃO, 1959, p. 87-88. Grifos nossos.)

Ora, Paul Delaroché (1797- 1856) foi justamente o discípulo que “herdou” o atelier de Gros após a trágica morte deste, em 1835, e a indicação para que Meireles tomasse aquele pintor como mestre denota o evidente desejo de Porto-Alegre em vê-lo introduzido na mesma linhagem de artistas – e, conseqüentemente, na mesma herança estética – da qual o próprio Porto-Alegre se considerava, de certo modo, integrante.

A recomendação para que o pensionista estudasse a representação dos cavalos nas obras de Horace Vernet (1789- 1863) – sucessor de Gros na *École de beaux-arts* – é igualmente interessante, principalmente porque traduz a predileção de Porto-Alegre por um sistema de composição e de representação pictórica mais descritivo, ainda bastante influenciado pelos valores acadêmicos, em detrimento dos movimentos vibrantes e da dramaticidade presentes nas obras de pintores românticos como Théodore Géricault (1791- 1824) – cuja grande paixão pelos cavalos, por uma cruel ironia do destino, contribuiria para que o drama de sua morte precoce, ocorrida em decorrência dos ferimentos que sofrera ao cair de sua montaria, se tornasse uma perfeita expressão do ideal romântico. Além disso, é provavelmente nas obras de Géricault que o estilo “independente” de Gros se manifesta de forma mais evidente – inclusive pelo fato de ambos explorarem a técnica da aguada e da aquarela para estudar os movimentos do animal.

Não é entre os discípulos estritamente fiéis a David que se deve acompanhar a evolução da aguada e da aquarela no século XIX, mas entre os alunos que se evadiram de sua autoridade. O mais importante foi o barão Gros, que, libertando-se da dominação de seu mestre, tornaria todas as audácias possíveis.

Ainda mais diretamente que David, Gros abordava a vida. O sopro da epopeia escrita com traços de fogo pelos exércitos de Napoleão penetrou seus esboços mais simples e afastou para bem longe as atitudes convencionais imitadas da antiguidade. Desviando-se do universo imóvel dos neoclássicos, da “beleza em repouso”, Gros apresentou uma verdadeira paixão pelo movimento. Para ele, o cavalo não era mais aquele ser vigoroso

e atarracado, visto por meio dos modelos da antiguidade e que, como nas obras de Poussin, parecia sempre descer do Arco de Tito ou da Coluna de Trajano. Aos olhos de Gros, é o ser selvagem e vibrante de potência, o qual o cavaleiro contempla como um especialista antes de saltar sobre seu dorso e lutar contra ele com habilidade e força. (DAULTE, 1969, p. 24, tradução nossa)¹³⁴

No texto que produziu para o catálogo da exposição “Araújo Porto-Alegre: singular e plural”¹³⁵, o escritor e historiador de arte Rafael Cardoso identifica uma questão nevrálgica naquilo que diz respeito à análise da produção pictórica de Porto-Alegre: uma espécie de “constrangimento”, da parte dos autores simpáticos à sua obra e reverentes à importância de seu legado intelectual, quando se trata de avaliar as qualidades artísticas dos trabalhos realizados pelo “homem-tudo” do Segundo Reinado. Por outro lado, é interessante notar que as limitações apontadas pelos detratores de seu trabalho como pintor – não cabe aqui entrar no mérito de sua obra literária, igualmente depreciada por muitos críticos – têm interessantes pontos de convergência.

Julgando as produções de Porto-Alegre nas artes plásticas, assim se exprime Sílvio Romero: - “o desenho é bom; a pintura de pouca vida e arquitetura sem audácia e sem originalidade”. É esse também o parecer de Félix Ferreira nos “Estudos e apreciações” (publicados em 1855 [1885, na verdade] nesta capital) onde classifica de “medíocres” as telas do discípulo predileto de Debret e de “pouco valiosos” os seus trabalhos arquitetônicos. (MAGALHÃES, 1917, p. 15)

Um dos aspectos que costuma ser criticado, particularmente no que diz respeito a seus óleos, é a rigidez na composição e a demasiada importância reservada ao desenho em detrimento da cor, como se essas características refletissem antes uma limitação do talento artístico de Porto-Alegre do que de uma

¹³⁴ *“Ce n’est pas chez les disciples étroitement fidèles à David qu’il faut suivre l’évolution du lavis et de l’aquarelle au XIXe siècle, mais chez les élèves qui se sont évadés de son autorité. Le plus important fut le baron Gros qui, en s’affranchissant de la domination de son maître, allait rendre toutes les audaces possibles.*

Plus directement encore que David, Gros aborda la vie. Le souffle de l’épopée écrite en traits du feu par les armées de Napoléon pénétra dans ses moindres esquisses et chassa bien loin des attitudes conventionnelles imitées de l’antique. Se détournant de l’univers immobile des Néo-classiques, de la « beauté en repos », Gros montra une véritable passion du mouvement. Pour lui le cheval n’est plus cet être vigoureux et trapu, vu à travers les modèles de l’Antiquité et qui, comme chez Poussin, semble toujours descendre de l’Arc de Titus ou de la Colonne trajane. Aux yeux de Gros, c’est l’être sauvage et frémissant de puissance que le cavalier contemple en connaisseur, avant de sauter sur son dos et de lutter avec lui l’adresse et de force [...]” (DAULTE, 1969, p. 24)

¹³⁵ O evento foi realizado no Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro, entre os dias 19 de fevereiro e 13 de abril de 2014. De lá, a exposição seguiu para a sede do IMS em São Paulo, onde ficou aberta ao público entre 06 de junho e 21 de setembro do mesmo ano.

opção estética. Ora, o próprio Porto-Alegre, em vários textos ressalta a importância do Desenho e da Anatomia para a pintura histórica; nos seus “Apontamentos Biográficos” ele relata, deixando transparecer certo orgulho, que durante o período em que frequentou o atelier de Gros, este teria lhe chamado a atenção, por mais de uma vez, por conta tratamento dado ao modelado de suas figuras humanas, ponderando que seus desenhos pareciam estudos de desenho anatômico, tamanha a importância que Porto-Alegre dedicava aos aspectos ósseos e miológicos na representação do corpo: “**Você sabe demais**, e isso é uma infelicidade para o seu desenho; sua figura não tem pele, é, antes, um [corpo] dissecado.” (GROS [atribuído a], 1831[?], *apud* PORTO-ALEGRE, 2014, p. 344, tradução e grifo nossos)¹³⁶. Não deixa de ser curioso o fato de Porto-Alegre tomar a crítica por elogio – na medida em que exalta sua proficiência sobre a Anatomia a ponto desta exercer uma ação deletéria sobre a representação da figura –, quando uma das finalidades do curso especial de Anatomia na *École des beaux-arts* de Paris era justamente conferir ao aluno os subsídios necessários para corrigir as “imperfeições” físicas dos modelos vivos, adequando a representação de seus corpos aos ideais da beleza clássica.

O domínio dos conhecimentos sobre Anatomia como ferramenta imprescindível à representação pictórica do corpo humano era um tema muito caro a Porto-Alegre, sendo evocado em vários de seus textos. Em outro trecho de seus “Apontamentos Biográficos”, no qual relata seu período de estudos artísticos na *École des beaux-arts*, Porto-Alegre volta a se vangloriar de seus conhecimentos sobre Anatomia, reiterando a propriedade da observação que atribuíra a Gros, ao relatar que

Assistindo uma vez ao curso de anatomia de M. Émery [Édouard-Félix-Étienne Émery], na Escola de Belas Artes, e não podendo o professor continuar a lição marcada por não ter vindo o preparador, o artista brasileiro [Porto-Alegre] ofereceu-se para fazer a preparação, **tanto mais que ela era fácil** por ser dos músculos da coxa. Aceita a oferta, entrou para o recinto e pegou no escalpelo e a fez **satisfatoriamente**. Este ato no começo de seus estudos e o elogio que recebeu, em plena aula, do mestre o elevou no conceito de seus colegas e na estima dos professores.” (PORTO-ALEGRE, 2014, p. 344, grifos nossos).

¹³⁶ “*Vous savez trop, et c’est un malheur por votre dessein; votre figure n’a pas de peau, c’est plutôt un ecorché*” (GROS [atribuído a], 1831[?] *apud* PORTO-ALEGRE, 2014, p. 344)

Ora, os termos destacados na citação revelam grande vaidade, mal disfarçada pela falsa modéstia no asséptico emprego do advérbio “satisfatoriamente”, para descrever o episódio e apreciar a qualidade da operação realizada. Outro exemplo do apreço de Porto-Alegre à correção na representação pictórica da anatomia humana pode ser encontrado em uma correspondência com Victor Meirelles, na qual tecia considerações a respeito de um dos trabalhos enviados pelo pensionista (figura 24):

A figura do algoz tem uma boa cabeça; o pescoço, o tórax e o abdômem estão sofrivelmente modelados e melhor coloridos, porque não têm tons sujos, porém parece-me que há uma falhazinha miológica na região intercostal. O braço direito, no que toca ao antebraço não está mau, porém, não está acentuado com energia, nem tem clareza na musculação: o deltóide deveria ser mais fibroso, assim como mais marcado o tríceps braquial; [...] As pernas me parecem curtas, e um tanto incertas no modo de acentuar a musculação: o que está perfeitamente modelado é a parte externa da região popliteia, e sobretudo a inserção posterior do tríceps na coxa.[...] (PORTO-ALEGRE, 1854 *apud* GALVÃO, 1956, p.86)



Figura 25. **Degolação de São João Batista.** Victor Meireles, c. 1855, óleo sobre tela, 130,5 x 97,1 cm, acervo do Museu Victor Meirelles, Florianópolis, Brasil. Disponível em: <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-victor-meirelles/attachment/mvm-043/>>. Acessado em 20 nov. 2016.

De acordo com a historiadora Fernanda Pitta (2016), as imprecisões anatômicas não foram o único aspecto da obra a desagradar Porto-Alegre, que teria percebido na composição de Meireles outros “desvios” em relação à tradição neoclássica.

[...] Sua linha, que tende ao abstrato, generaliza as formas, doma os volumes, submete o real à captura do conceito.

A ambivalência dessa linha, que doma suavizando, mostra bem a tensão existente entre o ensino neoclássico e os influxos puristas nessa fase da obra de Meireles, que fora repreendida por Araújo Porto-Alegre. Como reação à eloquência neoclássica, o decoro purista invocava o recolhimento, a contenção.

[...]

A escolha do momento da narrativa e a composição atendem a esquemas que podemos encontrar na tradição (a disposição triangular do grupo, servo, velha/criada/mãe e Salomé, criando perspectiva, a diagonal dada pelo corpo morto do santo, que reforça a profundidade do espaço, o servo cujo braço estendido atravessa a tela na horizontal e “fecha” a pirâmide invertida, cujo vértice é o mesmo corpo estendido de João), sem dúvida, como era natural para a maior parte dos pintores em 1855. Mesmo que, de certa maneira, recuse o realismo, não opta claramente por uma “pura” representação, nem pela “simples” descrição. Sua escolha parece ter motivos entranhados numa certa sensibilidade especificamente oitocentista. Sua serenidade, aparentada àquela demonstrada diante da Batalha dos Guararapes, advém de uma liberdade artística nova, que se aparta dos ditames dos estilos e convenções. Aos que pedem, como Porto-Alegre, fidelidade ao neoclassicismo, Meireles responde com simplificações abstratas. Aos que pedem ação, pathos dramático e movimento, como Gonzaga-Duque, oferece discrição, vagar, comedimento. Nessa liberdade reside a modernidade de um homem de seu tempo. (PITTA, 2016, s/n)

A defesa dos valores neoclássicos para as artes plásticas é ainda mais contundente nos artigos em que Porto-Alegre classificou explicitamente o Romantismo como uma influência deletéria para a Pintura. Tanto no relatório que elaborou para o Instituto Histórico de Paris sobre o *Salon* de 1835, quanto nas críticas publicadas na *Minerva Brasiliense* sobre as Exposições Gerais de Belas Artes, realizadas em 1843 e 1849 no Rio de Janeiro, Porto-Alegre atacou implacavelmente as inovações pictóricas – mas não as temáticas – introduzidas pelo movimento romântico. Seu discurso conservador não raro viria a adquirir contornos reacionários, à semelhança da postura que a *Académie des beaux-arts* francesa sustentaria diante de todas as tentativas de modificação no ensino artístico até 1863, quando, pela primeira vez, perderia o controle absoluto que exercia sobre essa matéria.

Assaz dissemos sobre uma produção que de certo não merecia tão grande análise [a tela “David triunfante” de Louis-Auguste Moreau, exibida na Exposição Geral de Belas Artes de 1843], mas como ela pode **perverter o gosto da mocidade artística, e tem em si o caráter principal da escola romântica, que é a crueza da mescla, e o desprezo do estudo anatômico, é do nosso dever rechaçar semelhante peste da dignidade da pintura histórica** e colocá-la no seu posto, que é o das decorações de botequim ou tabuletas de lojas.

[...] entre nós não vagam ainda na massa geral dos cidadãos certas máximas, como na Europa, que servem muitas vezes de prisma, através do qual se veem as obras de arte: essas máximas como diz Lanzi, quando são mal compreendidas, engendram prejuízos que se tornam muitas vezes em doutrinas errôneas, e **precipitam as escolas nesses delírios de que foram vítima os dois séculos passados, e de que a França foi ameaçada e sofreu cruelmente com a mania romântica.** (PORTO-ALEGRE, 1843b, p.149-150. Grifos nossos)

De fato, durante muito tempo Porto-Alegre alimentou o desejo de integrar os quadros da *Académie de beaux-arts*, seção do *Institut de France* responsável pela gestão de toda e qualquer matéria relacionada às artes no país – entre elas a salvaguarda dos padrões de beleza supostamente universais e atemporais. François Debret era membro da *Académie* desde 1825 e seu irmão Jean-Baptiste, o grande mentor de Porto-Alegre, ostentava o título menos grandioso de membro correspondente da instituição. Apesar disso, na sessão de 17 de agosto de 1839, o relatório da comissão encarregada pelo *Institut* para avaliar o livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, de Jean-Baptiste Debret, mostrou-se francamente favorável à obra, recomendando sua publicação ao ministro do Interior. Ao tratarem do terceiro tomo, os relatores¹³⁷ faziam ainda uma menção bastante elogiosa à contribuição dada por Porto-Alegre ao trabalho de seu mestre:

[...] mas o que nesse volume [o terceiro] cativou sobremaneira nossa atenção, é, de uma parte, o quadro sobre o estado das belas artes no Brasil e, de outra, a história particular da Academia que os franceses ali fundaram.

Sr. Debret confiou modestamente esse quadro à pena de um jovem brasileiro, seu aluno. Esse estrangeiro exprime os sentimentos do mais vivo reconhecimento para com aqueles nossos compatriotas que contribuíram para propagar as artes em sua pátria. Ao longo de algumas páginas eloquentes, tão honrosas para a França quanto para seu próprio país, ele

¹³⁷ Ironicamente um dos relatores era o Conde [Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste] de Clarac (1777-1847), cuja obra *Fôret vierge du Brésil* (1819) seria objeto de críticas por parte de Porto-Alegre, anos mais tarde, em função de imprecisões na representação das espécies vegetais nativas.

descreve, com tanto ardor quanto entusiasmo, a marcha ascendente das artes no Brasil. (NAUD; LENIAUD, p. 493-494, tradução nossa)¹³⁸

A voz de Porto-Alegre se faria ouvir em mais algumas ocasiões, por intermédio de J.B. Debret, nas sessões da *Académie*. O relato apresentado pelo pintor francês sobre a cerimônia de coroação de D. Pedro II e as respectivas festividades promovidas na corte do Rio de Janeiro, lido na sessão de 28/01/1841, descreve em minúcias eventos que Debret não poderia ter testemunhado, pois após ter deixado o Brasil, em 1831, não mais retornou ao país. É evidente que os subsídios utilizados na elaboração de seu relatório foram fornecidos por alguém que acompanhou de perto os acontecimentos, um observador privilegiado com livre acesso aos bastidores de todo o processo de preparação e realização das cerimônias oficiais – ninguém menos que o próprio Porto-Alegre, a quem Debret faz referência sem mencionar-lhe o nome:

Agora, creio ser conveniente vos submeter, por antecipação, a descrição bastante detalhada da grande galeria imperial, construída temporariamente na praça do Palácio do Rio de Janeiro, para a cerimônia de coroação do Imperador. **Essa produção honra, sob os aspectos históricos e artísticos igualmente, o hábil pintor de história que foi seu engenhoso criador, diretor e decorador.** Sua devoção, empenhada em um encargo tão complicado, foi coroada com um sucesso completo, unanimemente admirado pelo público e muito dignamente recompensado pelo soberano, como relata a tradução do diário oficial, depositada aqui juntamente como original em português. (MASSOUNIE, 2007, p. 591, tradução e grafos nossos)¹³⁹

Em 1843, o artista brasileiro escreveria à *Académie de beaux-arts* solicitando sua inscrição como candidato ao posto de membro correspondente. Embora tenha tido seu pedido lido e deferido na sessão de 02 de dezembro desse mesmo ano,

¹³⁸ “[...] mais ce qui dans ce volume [o terceiro] a surtout captivé notre attention, c’est d’une part le tableau de l’état des beaux-arts au Brésil et, de l’autre, l’histoire particulière de l’Académie que les français y ont fondée.

M. Debret a emprunté modestement ce tableau à la plume d’un jeune Brésilien son élève. Cet étranger exprime les sentiments de la plus vive reconnaissance envers ceux de nos compatriotes qui ont contribué à propager les arts dans sa patrie. Dans quelques pages éloquentes aussi honorables pour la France que pour son propre pays, il développe avec autant de feu que d’enthousiasme la marche ascendante des arts au Brésil.” (NAUD; LENIAUD, p. 493-494)

¹³⁹ “Maintenant, je crois convenable de vous soumettre, par anticipation, la description très détaillée de la grande galerie impériale élevée temporairement sur la place du palais de Rio de Janeiro, pour la cérémonie du couronnement de l’Empereur, Cette production, sous les rapports historiques et artistiques, fait également honneur à l’habile peintre d’histoire qui en a été l’ingénieux compositeur, le directeur et le décorateur. Son dévouement, engagé dans une responsabilité aussi compliquée, fut couronné par un succès complet unanimement admiré du public et très dignement récompensé par le souverain : comme le rapporte la traduction du journal officiel déposé ici avec l’original portugais.” (MASSOUNIE, 2007, p. 591)

essa etapa constituía apenas o início de um processo no qual, após algumas rodadas de votação, os membros da agremiação viriam a eleger o(s) novo(s) membro(s) correspondente(s).

Será respondido ao Sr. Porto Alegre que, em conformidade com o voto por ele expresso, seu nome será inscrito na lista de candidatos e que na devida ocasião, a *Académie* tomará em consideração os títulos que ele apresentou para sustentar sua solicitação. (MASSOUNIE, 2007, p. 473, tradução nossa)¹⁴⁰

Geografica e politicamente afastado do ambiente artístico francês – e, portanto, incapaz de arrebatrar qualquer apoio mais consistente a seu pleito¹⁴¹ –, Porto-Alegre jamais viria a integrar, mesmo na condição de correspondente, o prestigiado quadro de membros daquela instituição, mesmo tendo feito parte da seção de Belas Artes do Instituto Histórico de Paris, presidida por Alexandre Lenoir, responsável pela criação do efêmero, mas importante, Museu de Monumentos Nacionais Franceses.

4.4 ENTRE AS SOLUÇÕES PICTÓRICAS TRADICIONAIS E A TEMÁTICA ROMÂNTICA

Embora ao retornar ao Brasil, em 1837, Porto-Alegre viesse a assumir, como professor titular, a prestigiosa cadeira de Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas Artes¹⁴², sua produção nesse gênero está longe de constituir a parcela mais vultuosa de sua obra como artista plástico. Trabalhos mais recentes (MAGNO, 2012, KOVENSKY & SQUEFF, 2014) sobre o legado artístico de Porto-Alegre vêm apontando de modo cada vez mais nítido o seu talento como desenhista, tanto para a caricatura quanto para a representação de paisagens – aspectos que reforçam seu

¹⁴⁰ “Il será répondu à M. de Porto Alegre que, conformément au voeu qu’il a exprimé, son nom sera inscrit sur la liste de candidats et que dans l’occasion l’Académie prendra en considération les titres qu’il a fait valoir à l’appui de sa demande.” (MASSOUNIE, 2007, p. 473)

¹⁴¹ A despeito das gestões em favor de seu pleito realizadas por Jean-Baptiste Debret e seu irmão, François, membro da *Académie* e ex-professor do artista brasileiro; o assunto é mencionado, em mais de uma ocasião, na correspondência entre J-B. Debret e Porto-Alegre. Ver: MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, **PLcra48, 39449** – Cópias e originais de correspondências enviadas por Jean-Baptiste Debret.

¹⁴² Porto-Alegre foi nomeado para o cargo em 03 de julho de 1837. Ver: MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 3601 a 3700, documento nº 3661.

pendor para a ilustração de cunho naturalista. Dentre os trabalhos catalogados de Porto-Alegre, alguns dos mais interessantes que se encontram em meio àqueles produzidos no primeiro período em que viveu na Europa (1831 a 1837) e nas duas décadas posteriores, são, justamente, suas caricaturas e as aquarelas e desenhos nos quais retratou aspectos da flora nacional.

Em suas pinturas de História é possível identificar traços de sua obsessão pelo registro extremamente realístico – característica que, a propósito, também fora atribuída a Gros¹⁴³ –, em detrimento, eventualmente, da elegância da composição. Dois exemplos bastante significativos a esse respeito podem ser encontrados em sua tela “A última ceia” (1840) (Figura 25), na qual a tentativa de proceder uma minuciosa reconstituição histórica é privilegiada em sacrifício dos aspectos compositivos – particularmente no que se refere aos apóstolos retratados de costas para o observador e em escorço no primeiro plano –, ou, ainda, em um retrato de perfil do imperador D. Pedro I (Figura 26), no qual, na ânsia de representar fielmente suas feições, Porto-Alegre fez questão de reproduzir na pintura até mesmo discretas marcas cutâneas, que aparentam ser pequenas cicatrizes produzidas por catapora ou acne, existentes em no rosto do soberano.

Porto-Alegre dedicaria esse mesmo tipo de abordagem às obras que produziu sobre as paisagens nacionais, em especial seus desenhos e aquarelas, nos quais a busca pela minúcia, pela representação fidedigna do seu objeto de trabalho – segundo o conceito de *verdade a partir da natureza*, tratado no capítulo 2 – são aspectos que se impõem a uma temática muito cara ao Romantismo. O grau de detalhamento conferido por Porto-Alegre aos estudos em que retrata folhas, troncos de árvore e outros elementos da vegetação por ele observados aproxima-se, muitas vezes, daquele empregado na ilustração científica.

¹⁴³ Sua tela *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, exibida no Salon de 1804, causou escândalo em função do tratamento naturalista dedicado à representação dos enfermos, completamente em desacordo com os princípios de beleza atemporal, ferozmente defendidos por aquela agremiação.



Figura 26. **A Última ceia.** Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1840. Acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, reproduzido em Kovensky e Squeff (2014, p. 358)



Figura 27. **Retrato de D. Pedro I.** Manuel de Araújo Porto-Alegre, s.d, óleo sobre tela, 41,6 x 32,8 cm, acervo do Museu Imperial. Disponível em: <<http://187.16.250.90:10358/bitstream/acervo/5548/1/RG-2.038.jpg>>. Acessado em 10 de nov. 2015.

Especula-se que durante sua passagem pela França, na década de 1830, Porto-Alegre poderia ter tido contato com as obras da escola de Barbizon¹⁴⁴, principal referência da pintura paisagística romântica no país, e que esses trabalhos poderiam ter exercido algum tipo de influência sobre sua produção nesse gênero. Se isso de fato ocorreu, essas influências parecem ter se limitado ao aspecto temático – a paisagem como catalisador e meio de expressão de um caráter nacional –, pois, do ponto de vista técnico e formal, o tratamento pictórico adotado pelo artista gaúcho em nada se assemelha àquele presente, por exemplo, nas pinturas de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1895) ou, menos ainda – para citar outro célebre paisagista romântico que precedeu e inspirou a escola de Barbizon –, nas obras de William Turner (1775 – 1851). De passagem pela França, em 1867, para acompanhar a Exposição Universal de Paris, Porto-Alegre faria mesmo um comentário causticamente irônico sobre o valor atribuído às obras de Corot; em carta ao Visconde de Sapucaí, o artista relatava ter visto em uma galeria,

[...] algumas telas de Cagliari, de Rubens e de Wandik [sic], e de outros mestres, e entre essa infinidade de painéis antigos e modernos, uma paisagem de Corot que custou cem mil francos! É uma coisa grisalha, anuviada, mal acabada, a toque cenográfico, e só própria a mostrar o poderio da imprensa e a altura de seus guindastes transitórios. As grandes telas estão enroladas, porque aquelas salas são provisórias. (IHGB, ACP43, Lata 653, Pasta 28, p. 6)

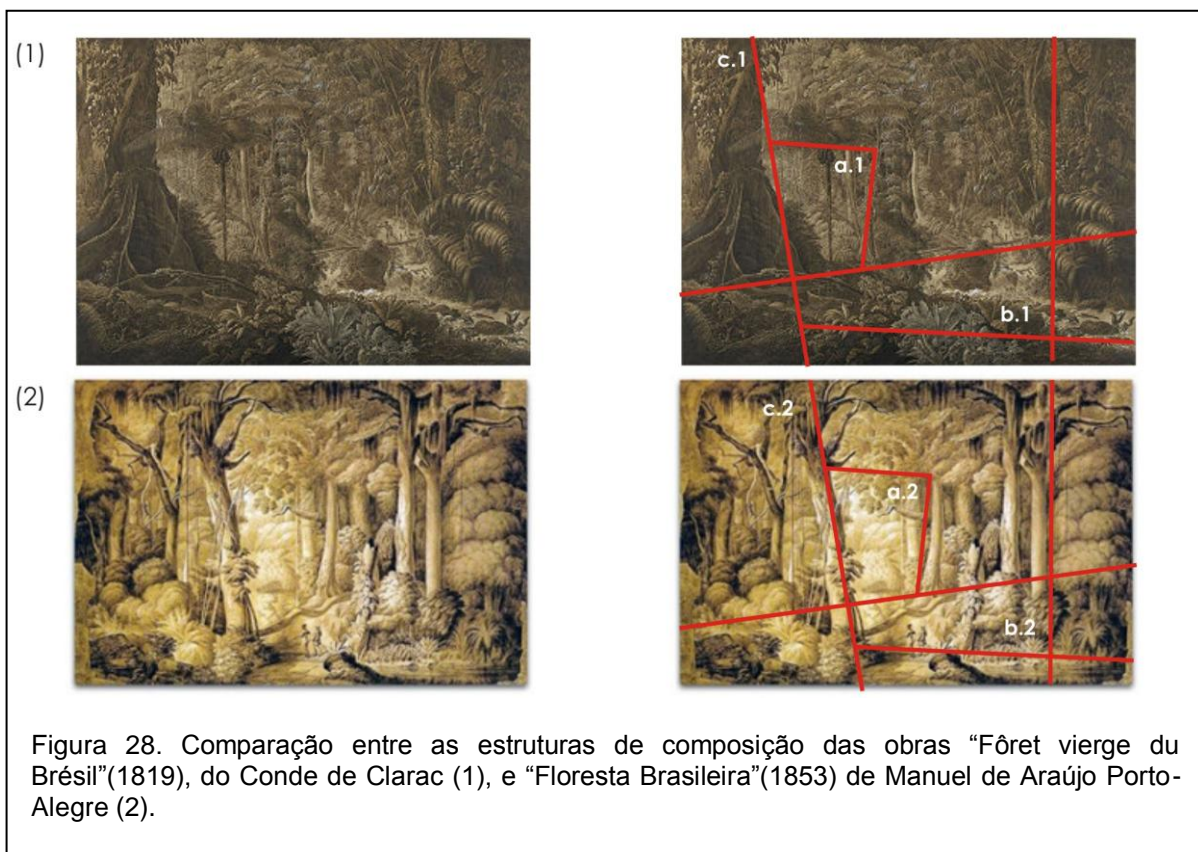
No que concerne ao aspecto cronológico da produção de Porto-Alegre no gênero paisagístico, chama a atenção o fato de sua obra mais conhecida, a “Floresta brasileira” datar de 1853, dois anos após a publicação de sua peça “A estátua amazônica”. Parece claro que a intenção manifesta por Porto-Alegre nesses dois trabalhos é, antes de qualquer coisa, combater a construção de visões fantasiosas e estereotipadas do Brasil na Europa. A indisfarçável semelhança entre

¹⁴⁴ A chamada escola de Barbizon constituiu uma espécie de coletivo artístico, integrado por um grupo de artistas franceses que, a partir dos anos 1830, se instalou nos arredores do vilarejo de Barbizon, próximo à floresta de Fontainebleau. A despeito do epíteto sugerir a existência de um conjunto de valores estéticos e estilísticos comum, isso não necessariamente se verificaria nas obras dos pintores ligados à escola de Barbizon. De fato, o principal elemento responsável por reunir artistas como Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1895), Jean-François Millet (1814-1875) e Théodore Rousseau (1812-1867) seria o aspecto quase intocado das matas da região, que evocaria o espírito romântico que marcou a arte francesa durante a Monarquia de Julho e que buscava libertar a pintura paisagística do esgotado modelo tradicional da paisagem histórica, herdado de Lorrain e Poussin, tomando a paisagem como protagonista e não como cenário. (Ver: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/%C3%A9cole_de_Barbizon/150991>. Acessado em 20 ago. 2017).

a estrutura compositiva da “Floresta brasileira”, de Porto-Alegre, e da “*Fôret vierge du Brésil*”, pintada pelo Conde Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de Clarac (1777- 1847), exibida no *Salon* de 1819 e criticada pelo artista brasileiro por suas imprecisões botânicas, sugere, antes de uma intenção de plágio, a tentativa de corrigir as inconsistências apontadas na obra de Clarac, algumas das quais, de fato, já haviam sido identificadas também por Humboldt – sem que este, no entanto, desmerecesse as qualidades do trabalho do francês (CORRÊA DO LAGO; FRANK, 2005). A título de sustentar essa hipótese, cabe recorrer às observações feitas por Porto-Alegre, a respeito da obra de Clarac, em suas “reflexões” sobre o programa da aula de Paisagem na AIBA, em 1855:

As florestas virgens que aqui vimos do sr. Buvelot eram incompletas, e tinham aqueles mesmos defeitos que o sr. Conde de Caltelnaux [Castelnau] encontrou na do Conde de Clarac. O toque da folhagem das árvores, das parasitas, das bromélias, das gramíneas ou taquaras, e das plantas aquáticas não era exato, nem a colocação dessas plantas localizada convenientemente; há defeitos na forma geral e na característica, há desproporção entre sua grandeza, e infidelidade no tipo geral que especifica as regiões intertropicais. (PORTO-ALEGRE apud GALVÃO, 1959, p. 52)

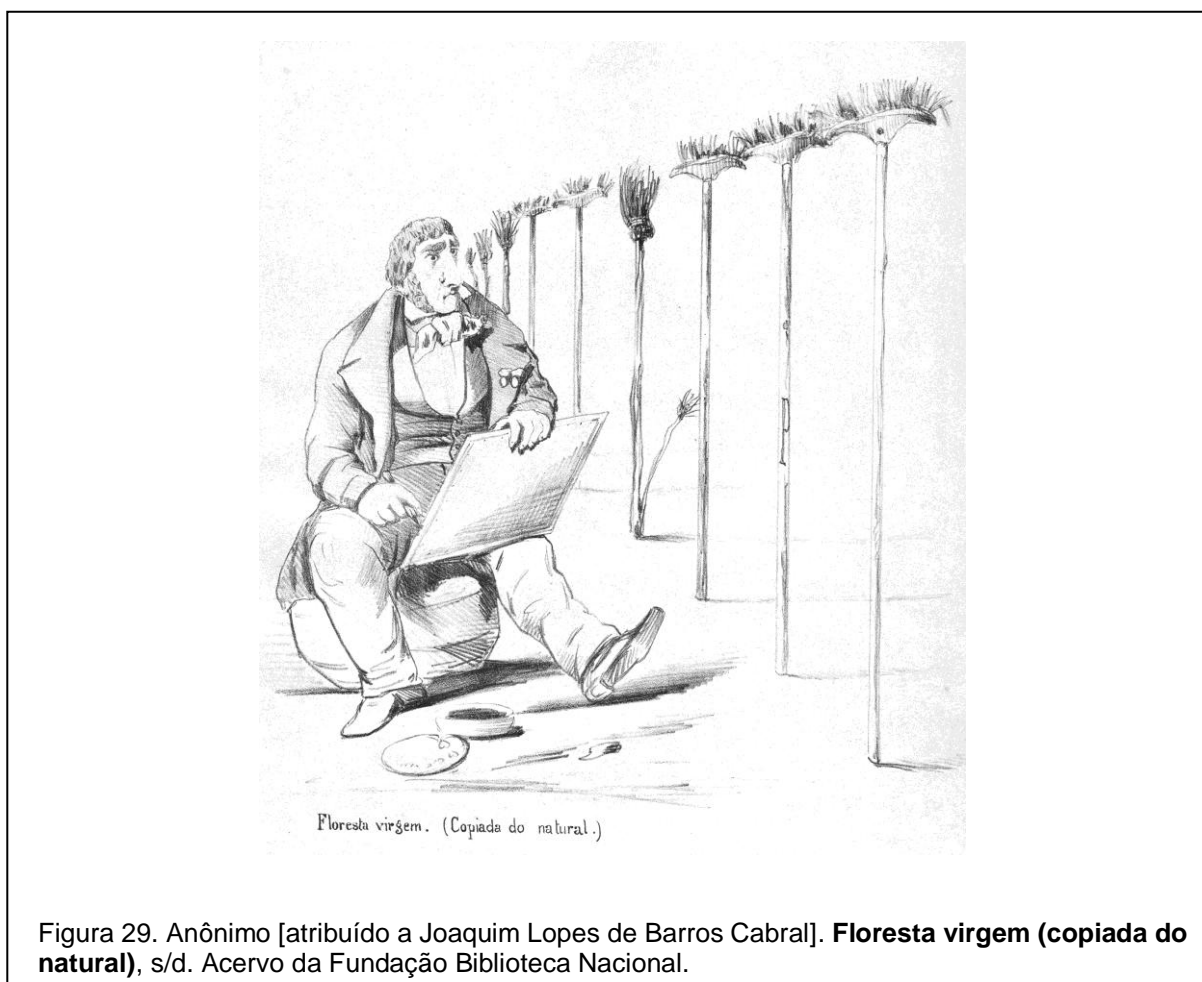
O primeiro aspecto a chamar a atenção na comparação entre as duas composições (Figura 27) é o fato de possuírem uma estrutura praticamente idêntica: as áreas por onde a luz penetra a mata (detalhes *a.1* e *a.2*) e onde se localiza uma trilha em meio à vegetação (detalhes *b.1* e *b.2*) possuem essencialmente os mesmos contornos, estando situadas nas mesmas região e disposição em ambas as obras. A pinguela que cumpre, nas duas composições, a função de indicar a transição do plano anterior (trilha/córrego) para o posterior (mata densa) encontra-se exatamente na mesma posição nas obras de Clarac e Porto-Alegre – que ainda se serve deste elemento como referência para apontar o que seriam as proporções corretas entre as figuras humanas e a vegetação em seu entorno. No painel de Clarac, o tronco da grande árvore que define o limite à direita do detalhe *a.1* foi, possivelmente, o elemento que teria apresentado de modo mais evidente os problemas de proporção identificados por Humboldt e por Porto-Alegre, que, em sua composição, introduz uma árvore de outra espécie para definir uma linha de força (*c.2*) de inclinação e posição semelhantes às de sua homóloga (*c.1*) no trabalho de Clarac.



De fato, todos os elementos citados por Porto-Alegre na crítica à “*Fôret vierge du Brésil*” são por ele didaticamente distribuídos, nas posições que julga convenientes, em sua “Floresta brasileira”. É notório, também, que as feições finais adquiridas pela obra de Porto-Alegre foram, assim como as de Clarac, produto da articulação entre os esboços e estudos realizados a partir da observação direta da paisagem retratada e o registro de memória visual dos artistas. Ambos, portanto, utilizaram a observação da natureza como recurso para coletar subsídios – imagens de referência – a serem convenientemente utilizados no processo de composição pictórica, aspecto dotado de caráter extremamente racional na tradição artística acadêmica, buscando, assim, reconstituir *a posteriori* uma imagem que expressasse o *verdadeiro* aspecto das matas brasileiras.

A principal diferença entre Porto-Alegre e Clarac nessa etapa do trabalho é que este último empregou como referência, além do material iconográfico produzido *d’après nature* no Brasil, os espécimes existentes no jardim botânico do príncipe

alemão Maximilian zu Wied-Neuwied (1782- 1867)¹⁴⁵, enquanto que o primeiro, possivelmente recorreu apenas à memória visual e aos registros gráficos coletados *in loco*, organizando-os depois, criteriosamente, no atelier – o que explicaria, de certo modo, o tom sarcástico utilizado no apócrifo “álbum de Pintamonos” para retratar a atuação de Porto-Alegre como paisagista (Figura 28). Nicolas-Antoine Taunay e seu filho Felix-Émile também foram alvos das críticas de Porto-Alegre com relação à representação das paisagens brasileiras, mas nenhum outro artista sentiu-se tão atingido por elas quanto Augusto Müller, professor da aula de Paisagem, Flores e Animais na AIBA, dando origem a uma das querelas mais célebres da História da Arte brasileira no século XIX, que será detalhadamente apresentada no capítulo a seguir.



¹⁴⁵ O príncipe alemão Maximilian zu Wied-Neuwied viajou do Rio de Janeiro até a Bahia, entre 1815-1817, fazendo registros sobretudo no campo da zoologia, mas também sobre a vida em sociedade, inclusive entrando em contato com diversas tribos indígenas, cujos vocabulários recolheu. Publicou o livro *Viagem ao Brasil, 1815-1817*, originalmente em alemão, em 1820, em dois volumes, e depois em francês e inglês, é um dos mais importantes trabalhos produzidos por naturalistas que visitaram o Brasil no século XIX.

O interesse de Porto-Alegre pelo concurso entre o conhecimento “científico” e as belas artes não se limitava, contudo, à esfera da representação do corpo humano, da natureza ou das paisagens nacionais. Tendo testemunhado pessoalmente o início de um processo de expansão e modernização da indústria francesa, sob a Monarquia de Julho, Porto-Alegre vinha acompanhando atentamente, desde que retornara ao Brasil, a evolução da qualidade dos artigos produzidos nas fábricas e manufaturas daquele país, cuja concorrência contra a Inglaterra na disputa por mercados internacionais viria a se tornar cada vez mais acirrada ao longo da segunda metade do século XIX.

A Exposição Universal de Londres, em 1851, inauguraria um novo capítulo nessa contenda, ao convidar várias nações ao redor do globo para exporem os produtos de suas indústrias e manufaturas no magnífico Palácio de Cristal, construído especialmente para abrigar o evento. No entanto, o objetivo primordial da Exposição de Londres não seria o de promover o conagraçamento entre os povos de diferentes países, mas exibir o gigantesco poderio industrial da Inglaterra e reafirmar sua condição de potência hegemônica no cenário político e econômico mundial. Em alguns setores, no entanto – notadamente aqueles relacionados aos bens de consumo e artigos de luxo –, os produtos da indústria inglesa viram-se francamente superados por seus congêneres franceses, considerados, pelo público e pela crítica, como sendo melhor concebidos, do ponto de vista formal, e mais atrativos, do ponto de vista estético. A razão por trás do sucesso dos produtos franceses seria a difusão da oferta do ensino de Desenho entre operários e artífices, que vinha sendo promovida em escolas especiais – muitas delas gratuitas – desde o quarto final do século XVIII.

Se, no espaço de algumas décadas, o estudo de Desenho havia auxiliado a França a superar a defasagem de sua indústria em relação à inglesa – passando a competir com esta última de igual para igual – e vinha produzindo resultados positivos também em outros países europeus que iniciavam tardiamente seu processo de industrialização, não seria de todo incorreto inferir que a adoção de providências semelhantes, no Brasil, pudesse estimular o desenvolvimento de um setor produtivo que, até então, possuía uma participação virtualmente

insignificante na economia nacional. Porto-Alegre estava entre os partidários de primeira hora dessa ideia, e, a partir da década de 1840, viria a defender ativamente a oferta de ensino profissionalizante às camadas mais humildes da população e a criação de mecanismos de aperfeiçoamento para aprendizes e artífices que já exerciam algum ofício. Seguindo o modelo francês, a qualificação proposta a esses trabalhadores deveria incluir, obrigatoriamente, o estudo de elementos de Matemática – Geometria, principalmente – e de diferentes modalidades de desenho.

A atuação de Porto-Alegre em defesa do chamado “ensino industrial” e da aproximação entre as belas artes e a indústria não se restringiria, contudo, ao nível retórico: o artista viria a integrar várias comissões da SAIN encarregadas de avaliar os processos produtivos de fábricas e oficinas de diversos ramos da indústria, além de analisar solicitações de registro de propriedade intelectual de projetos de máquinas e sistemas de aprimoramento de produção. Um exemplo desse tipo de atuação pode ser verificado no relatório elaborado por uma comissão da SAIN incumbida de visitar a fábrica de “papéis pintados” de Caetano Antonio Gonçalves, situada no Rio de Janeiro. No documento, publicado na edição de 23 de novembro de 1855 do *Jornal do Commercio* e assinado por Porto-Alegre e José Albano Cordeiro, os relatores informavam que

[...] depois de ter percorrido todas as oficinas e depósitos, assistiu ao fabrico dos papeis pintados, não só de uma como de mais qualidades. A fábrica da Praia Vermelha não está e nem poderia estar ainda de pé de uma das principais fábricas de Paris, Berlim ou mesmo Londres, pelas razões óbvias de que o Rio de Janeiro não é comparável a qualquer destas três grandes e artísticas capitais da Europa civilizada; porém os seus produtos, no que é relativo à confecção prática e à parte mecânica dos papéis pintados, pouco deixa a desejar, porque são de uma regularidade normal, e nos fazem esperar imediata perfeição.

A comissão não se limitou somente a esta inspeção ocular; ela foi mais longe, como era de seu dever e do seu zelo em favor da indústria nacional. Examinou, por meio de experiências repetidas, a segurança das tintas, a sua elasticidade e a sua duração, sujeitando-as a uma forte impressão de luz e calor, e viu que os papéis contêm as mesmas boas qualidades que os que vêm de fora: os processos são os mesmos, as tintas vêm das fábricas da França, e os obreiros são peritos e rápidos no trabalho. Logo que as belas artes se difundirem no Brasil e entre nós haja abundância de desenhadores e compositores coloristas, teremos o prazer de ver sair daquelas oficinas tarjas e motivos que atestem um grande progresso industrial e artístico na composição de arabescos, painéis, flores, animais e pássaros, todos de natureza brasileira. A comissão, à

vista do que sucintamente tem a honra de expor-vos, dá os parabéns a esta ilustre sociedade por ter no seu grêmio o proprietário desta bela indústria, de que espera um progressivo desenvolvimento. (JORNAL DO COMMERCIO, edição de 23/11/1855, p. 3)

Para além do efetivo engajamento em atividades vinculadas ao desenvolvimento da indústria nacional, Porto-Alegre vinha adotando, desde o final da década de 1840, o discurso de que a AIBA deveria contribuir de algum modo naquele processo, oferecendo a artesãos e artífices cursos de aperfeiçoamento profissional. Esse projeto não era de todo original, pois já havia sido proposto por Lebreton, em contornos semelhantes, por ocasião da criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios – embrião da futura Academia Imperial das Belas Artes – em 1816. Apesar da atmosfera de progresso e modernização experimentada no período joanino, o país não oferecia, à época, condições para que esse tipo de ensino prosperasse, tanto em virtude de aspectos econômicos quanto políticos e culturais.

A produção agrícola, baseada na mão de obra escrava, era a atividade econômica dominante e o tráfico de africanos um negócio extremamente lucrativo; portanto, temas como a extinção do tráfico, a abolição da escravatura e sua substituição pelo trabalho assalariado não faziam parte da agenda política de D. João VI, assim como, após a Independência, não se imporiam como item relevante na pauta do governo imperial senão na década de 1850. Além disso, havia a questão da rejeição ao exercício de ofícios mecânicos e outros trabalhos de caráter manual por parte da população livre, que os associava à condição servil imposta aos africanos, que, por sua vez, também constituíam um grande contingente da força de trabalho nas manufaturas e fábricas existentes no país.

Em uma sociedade na qual as atividades profissionais desempenhadas pelos cidadãos livres se dividiam essencialmente entre o comércio e o serviço público, não era de se estranhar que o trabalho dos artistas fosse confundido com o dos artesãos, sendo, portanto, objeto de pouco reconhecimento e quase nenhuma valorização. De fato, embora os ofícios mecânicos fossem exercidos principalmente por escravos ou estrangeiros, ainda gozavam da reputação de serem úteis e, mesmo, necessários à sociedade, o que lhes atribuía maior

potencial, enquanto investimento, para proporcionar retornos financeiros mais rápidos e certos – diferentemente das carreiras das belas artes, cuja produção era tomada como supérflua e encontrava muitas dificuldades para ser escoada em um país desprovido de um mercado artístico e da cultura burguesa de aquisição de obras de arte.

Desse modo, até meados do século XIX seriam recorrentes os discursos pelo fechamento da AIBA e sua substituição por um estabelecimento de ensino consagrado ao ensino dos ofícios e das artes industriais. Se, por um lado, as transformações que viriam a ocorrer na conjuntura brasileira, a partir do início da década 1850, criariam uma oportunidade propícia para levar adiante essa iniciativa, por outro, na visão do governo e na de Porto-Alegre, possibilitavam a retomada de um projeto mais condizente com as aspirações de integrar o Brasil ao “concerto das nações civilizadas”: reformar o ensino da Academia das Belas Artes de modo a conservar o ensino artístico – traço distintivo das sociedades mais desenvolvidas e instrumento de “civilização” de seus povos, porquanto vetor de difusão de valores morais e estéticos – e, ao mesmo tempo, promover o aperfeiçoamento da indústria nacional por meio da qualificação de artífices, colocando-os em contato com as regras do “bom gosto” e com os rudimentos do conhecimento técnico e científico envolvido nos respectivos ofícios que exerciam.

Ambas as opções – a criação de uma nova escola, de artes e ofícios, e a reforma da Academia já existente – demandariam o aporte de recursos públicos, cabendo ao governo e ao parlamento fazer a escolha daquilo que, em tese, melhor conviesse ao país; nesse processo ficariam evidentes as profundas diferenças de visão de mundo existentes em meio à classe dirigente do império. Tal como no Brasil atual, os interesses do Estado e da sociedade muitas vezes seriam colocados de lado em função de interesses de classe ou, eventualmente, da miopia política associada a um imediatismo por resultados incompatível com um projeto consistente de desenvolvimento socioeconômico do país a médio e longo prazos.

Nessa contenda, caberia a Porto-Alegre as tarefas de fornecer subsídios ao projeto de reforma da AIBA proposto pelo governo, orientar a estratégia de defesa

dos princípios que viriam a nortear essa iniciativa e, finalmente, colocá-la em prática caso fosse aprovada pela Câmara dos Deputados e pelo Senado. Embora tais encargos constituíssem um desafio considerável, não havia dúvidas de que, naquele momento, o artista gaúcho era o indivíduo mais capacitado do país a propor uma solução satisfatória para os impasses acerca do futuro da Academia Imperial das Belas Artes.

5. PARA QUÊ E POR QUE O BRASIL DEVE MANTER UMA ACADEMIA DE BELAS ARTES?

“Se isto serve para se fazerem pinturas, eu não sei; porque não vejo nada que sirva para ornar uma sala: quando a gente quer quadros, basta ir à rua do Ouvidor, que lá os acha mui lindos e variados, sem que a nação esteja despendendo tanto dinheiro”

(Min. José Ignácio Borges [atribuído a])¹⁴⁶

5.1 EXTINGUIR A ACADEMIA DAS BELAS ARTES OU REFORMÁ-LA?

Ao longo do século XIX, atribuir às obras de arte uma função meramente decorativa estava longe de representar uma atitude isolada na sociedade brasileira. Enquanto, na Europa, a primeira metade daquele século seria marcada pelo concurso das artes a várias atividades científicas e pela construção de um discurso cada vez mais incisivo em favor da interação entre as belas artes e a indústria, as reformas sofridas pela Academia Imperial das Belas Artes – única instituição oficial de ensino artístico existente no Brasil durante a maior parte do século XIX – refletiriam não apenas as variações no interesse governamental em relação à oferta do ensino artístico e ao caráter que deveria ser-lhe atribuído, mas, também, os meandros dos processos de inserção da produção artística nacional na cena cultural do Império e de reflexão acerca do papel político e social que as belas artes poderiam desempenhar, fosse na elaboração de uma iconografia da História pátria ou no aperfeiçoamento dos produtos da indústria nacional. Até meados da década de 1850, essas questões fomentariam um intermitente debate sobre a conveniência de se manter em funcionamento, num país com tantas carências estruturais, uma escola nos moldes da AIBA.

Mas, por que motivos, afinal, a AIBA era considerada por muitos um órgão inútil para o país? É forçoso debruçar-se sobre alguns aspectos que tornam a análise sobre essa questão menos maniqueísta, possibilitando tratá-la de modo satisfatório. Conforme o exposto nos capítulos anteriores, existia, no seio da

¹⁴⁶ Ver: PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Exposição Pública [da Academia das Belas Artes], primeiro artigo. In: **MINERVA BRASILIENSE**, n. 4, v. 1, 1843 p. 116- 121. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=703095,&PagFis=126&Pesq=>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

sociedade brasileira do século XIX, uma percepção muito depreciativa em relação aos trabalhos manuais; a grande maioria da população livre dedicava-se a atividades comerciais ou ao serviço público, sendo que este último acabava sendo o destino de muitos dos bacharéis formados nas faculdades de Engenharia, Direito e Medicina – em parte, por não existir um mercado de trabalho capaz de absorvê-los para o exercício de suas formações específicas, mas também porque, não raro, preferiam ocupar cargos políticos ou burocráticos em vez de exercer, de fato, suas respectivas profissões.

Ainda hoje [década de 1940] são raros, no Brasil, os médicos, advogados, engenheiros, jornalistas, professores, funcionários que se limitem a ser homens de sua profissão. Revemos constantemente o fato observado por Burmeister nos começos de nossa vida como nação livre: 'Ninguém aqui procura seguir o curso natural da carreira iniciada, mas cada qual almeja alcançar aos saltos os altos postos e cargos redondos: e não raro o conseguem. (HOLANDA, 1995, p. 156)

Ocupações de caráter essencialmente prático, mas que requeriam habilidades específicas e/ou o domínio de técnicas mais sofisticadas, geralmente eram exercidas por estrangeiros e, eventualmente, por escravos, que constituíam uma força de trabalho onipresente nos ofícios de natureza mais modesta, como a olaria, a carpintaria e a cantaria, por exemplo. Algumas observações nesse sentido, encontram-se registradas no diário da viajante inglesa Maria Graham (1785-1842), que, em visita a uma propriedade rural nos arredores do Rio de Janeiro, no dia 21 de agosto de 1823, relatou ter ouvido do administrador da fazenda – “o Sr. [Lewis] P.” – que

[...] os negros crioulos e mulatos são muito superiores em diligência aos portugueses e brasileiros, os quais, por causas difíceis de serem imaginadas, são, pela maior parte, indolentes e ignorantes. Os negros e mulatos têm fortes motivos para esforçar-se em todos os sentidos e serem, por consequência, bem sucedidos naquilo que empreendem. São os melhores artífices e artistas. A orquestra da ópera é composta, no mínimo, de um terço de mulatos. Toda pintura decorativa, obras de talha e embutidos são feitos por eles; enfim excelem em todas as artes de engenho mecânico. (GRAHAM, 1956, p. 220)

Essas impressões, assim como observações semelhantes registradas por diversos autores são, em grande medida, corroboradas pelos dados apresentados

por Cunha (2000, p. 100), a partir de trabalhos de Eulália Lobo¹⁴⁷. De acordo com as informações reproduzidas pelo autor, o protótipo de manufatura existente no Brasil, entre os anos 1820 e 1830, empregava entre 20 e 40 operários, dos quais a maior parte constituía-se de escravos.

O minucioso inventário da economia do Rio de Janeiro realizado por Eulália Lobo permite constatar a importância da presença de escravos na atividade manufatureira.

Num levantamento dessa atividade econômica no período de 1810 a 1823 foi encontrada uma fábrica de produtos de metal que tinha 14 oficiais livres e 11 escravos. Uma fábrica de tecidos dispunha de 2 mestres livres e 16 escravos. A fábrica de tecidos do governo na Lagoa Rodrigo de Freitas dispunha de 2 mestres de fiar e tecer e 16 escravos. A fábrica de asfalto funcionava com 2 contramestres e 30 escravos; a de oleados, com 4 oficiais brancos e 14 oficiais negros. Em cinco fábricas de sabão, havia 75 escravos e 17 trabalhadores livres. Nessas fábricas, os carpinteiros que faziam as caixas de madeira eram geralmente trabalhadores livres. Em nove fábricas de chapéus, havia 194 trabalhadores livres, dos quais 5 eram negros. Os escravos eram 194, a maioria da propriedade da própria empresa, sendo a menor parte deles alugada. Uma fábrica de chapéus não empregava escravos. Os estaleiros do Barão de Mauá empregavam 122 trabalhadores livres e 73 escravos. (CUNHA, 2000, p. 100)

Cunha acrescenta ainda que um documento ministerial, datado de 1857, apresentava uma “relação de cinquenta empresas industriais que recebiam incentivos fiscais”, nas quais se contava “um total de 1290 empregados, dos quais 640 estrangeiros e 650 nacionais”. O contingente de trabalhadores nacionais compunha-se de nada menos que 451 escravos e apenas 199 indivíduos livres ou libertos. (idem)

Assim, enquanto o mercado brasileiro se manteve abastecido de mão de obra servil, por meio do tráfico internacional, os ofícios e as artes mecânicas vinculadas ao trabalho manual permaneceram atividades sem atrativos – e, mesmo, tidas como degradantes – aos olhos de uma sociedade que não valorizava o trabalho duro e pouco qualificado como meio digno de vida e de produção de riquezas. No entanto, a partir do momento em que a lei Euzébio de Queirós inaugurou a perspectiva de progressiva escassez, ainda que em médio prazo, de “peças” para suprir as demandas dos setores manufatureiros, abriu-se espaço para promover o estímulo à

¹⁴⁷ Obras utilizadas como referência por Cunha são: “História do Rio de Janeiro (do capital comercial ao capital industrial)” (1978), “Evolução de preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro, 1820- 1939”, publicado na “Revista Brasileira de Economia”, n. 4, v. 25 (out./ dez 1971), e “Estudo das categorias socioprofissionais, dos salários e do custo de alimentação no Rio de Janeiro de 1820 a 1930”, publicado na “Revista Brasileira de Economia”, n. 4, v. 27 (out./ dez 1973).

formação em ofícios mecânicos como alternativa profissional para as camadas mais humildes da população livre – embora essa ideia talvez refletisse mais as expectativas de idealistas como Porto-Alegre do que a real conjuntura que se desenhava naquele momento.

Desde 1851, qualquer membro da elite brasileira tinha certeza que o tempo da escravidão acabaria, mas também via com meridiana clareza outra realidade tão forte como esta: não havia no horizonte nenhuma alternativa para o problema da mão de obra. (CALDEIRA, 2012, p. 295)

As belas artes, percebidas ainda por muitos como uma mera variante das ocupações artesanais – que possuía o agravante de dedicar-se ao sublime e ao etéreo, em vez de produzir itens de uso prático –, não poderiam esperar melhor sorte que os ofícios mecânicos, a menos que passassem a ser identificadas como um instrumento efetivo no processo de modernização do país. Desse modo, a ideia de incluir a AIBA no projeto da reforma educacional, em 1853¹⁴⁸, já sob o gabinete de Luis Pedreira do Couto Ferraz, não apenas oferecia uma saída estratégica para assegurar à instituição a manutenção de seu funcionamento, conferindo-lhe a tão reclamada utilidade pública, mas constituía uma iniciativa no sentido de promover a qualificação e ampliação do contingente de trabalhadores livres que exerciam ofícios mecânicos ou atuavam em manufaturas. Isso demandaria, em contrapartida, a realização de profundas modificações na estrutura didática da AIBA – reorganização dos cursos, disciplinas e programas de ensino. Para dar conta desse desafio, o projeto de reforma elaborado pelo governo para a instituição precisava mostrar-se consistente e, ao mesmo tempo, exequível, sob pena de tão somente reproduzir alguns dos problemas experimentados à época da criação da Academia.

Os parâmetros para a reforma da AIBA deveriam ser propostos, preferencialmente, por alguém que não apenas estivesse familiarizado com os problemas do órgão e com as grandes questões relativas à formação artística, mas possuísse envergadura intelectual para propor soluções efetivas – e disposição para

¹⁴⁸ Após expor, no relatório de governo do ano de 1853, as ações empreendidas para reformar os cursos superiores de Direito e Medicina, o ministro Pedreira solicitava autorização “também para reformar a Aula de Comércio e a Academia das Belas Artes” (BRASIL. MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1854, p. 68). Embora as discussões sobre a reforma da AIBA na Câmara dos Deputados só viessem a ser iniciadas em 1854, em meados do ano anterior já existia uma mobilização do governo no sentido de promovê-la, como demonstra a solicitação de D. Pedro II a Porto-Alegre, para que este organizasse um plano de reformas para a instituição.

enfrentar as resistências internas que viessem a se apresentar na implementação das medidas adotadas. Assim, o nome de Manuel de Araújo Porto-Alegre despontava como uma escolha quase evidente: afastado voluntariamente da Academia Imperial das Belas Artes desde 1848, por discordâncias com seus colegas e com o diretor da instituição, Porto-Alegre mantivera-se atento aos rumos que a Academia vinha tomando e nunca se absteve de manifestar publicamente seus pontos de vista ou criticar duramente, por meio da imprensa, os equívocos e desmandos que, a seu ver, eram responsáveis pela contínua decadência da instituição.

Todavia, provavelmente não foram apenas esses os aspectos que fizeram de Porto-Alegre o eleito para idealizar o projeto de reforma da AIBA. Conforme visto no capítulo 4, a atuação do artista gaúcho não se limitou à esfera das belas artes, mas perpassou inúmeros segmentos das atividades intelectuais, culturais, técnicas e também, em alguma medida, científicas do Brasil no Segundo Reinado. Além disso, Porto-Alegre encontrava-se profundamente envolvido no processo, conduzido pelo IHGB, de organização de uma história do Brasil alinhada com a glorificação do poder monárquico e a construção de um panteão de heróis e fundadores da pátria. Na visão de Porto-Alegre, a perenização dos grandes feitos desses homens, protagonistas de eventos seminais de formação da nação brasileira e de seu povo, poderia ter, nas obras de arte, seu grande vetor de divulgação e melhor veículo de popularização.

As imagens concebidas nos ateliers da AIBA seriam capazes de promover sem dificuldades, mesmo em um país maciçamente iletrado, a difusão da História pátria e o culto a seus campeões, ao mesmo tempo em que abririam um imenso campo de trabalho para os artistas nacionais. A amizade com o ministro Pedreira e as boas relações que o artista gaúcho mantinha junto à corte do imperador D. Pedro II, muito provavelmente também interferiram na sua escolha para idealizar as reformas para a AIBA e em sua indicação para levá-las a termo na condição de diretor da instituição – embora Porto-Alegre, segundo suas próprias palavras, inicialmente tenha resistido à ideia de retornar à Academia.

De acordo com o artista, no dia 04 de agosto de 1853, estando em uma audiência com D. Pedro II, no Paço de S. Cristóvão, para tratar de projetos urbanísticos que havia proposto à Câmara Municipal do Rio de Janeiro – onde então exercia o cargo de vereador – o assunto referente à reforma da AIBA teria sido abordado pelo próprio imperador, bem impressionado com o projeto de criação de escolas públicas municipais de ensino industrial que Porto-Alegre havia apresentado àquela mesma assembleia.

Sua Majestade perguntou-me sobre as Escolas Municipais que propus, e animou-me a realizar este pensamento com os termos os mais benignos e lisonjeiros que se podem desejar da boca de um príncipe.

A propósito destas escolas falou-me da Academia das Belas Artes, e ordenou-me que lhe escrevesse as minhas ideias 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 fosse me dispondo (PORTO-ALEGRE, 1853 *apud* GALVÃO, 1959, p. 33-34).

O pensamento de Porto-Alegre acerca do fomento ao ensino profissionalizante o tornava um candidato perfeito para idealizar o papel que a Academia das Belas Artes deveria vir a desempenhar no incipiente processo de modernização do país. No que dizia respeito ao projeto de reforma “radical” da AIBA, a ideia de que as belas artes poderiam – e deveriam – contribuir para a melhoria dos produtos da indústria nacional, defendida pelo artista desde o final da década de 1840, parecia encaixar-se perfeitamente aos propósitos do governo e remetia a instituição ao modelo de ensino originalmente previsto para ela. Assim, o plano de reorganização da AIBA concebido por Porto-Alegre e apresentado pelo governo na Câmara dos Deputados, viria a retomar vários aspectos do formato concebido por Lebreton, em 1816, para o ensino de artes industriais na Academia, remetendo, ainda ao sistema adotado na “*Petite École*” de Paris.

5.2 A BATALHA PELA REFORMA DA AIBA NA CÂMARA DOS DEPUTADOS

A criação da cadeira de História das Artes, mencionada no relato de Porto-Alegre sobre a audiência que tivera com o imperador, foi objeto do primeiro movimento do governo, na década de 1850, no sentido de reformar o ensino na

Academia das Belas Artes. O projeto que propunha a introdução da nova disciplina nos cursos da Academia e estendia de três para cinco anos a permanência de seus pensionistas na Europa – contemplando duas reivindicações do corpo docente da AIBA –, fora originalmente apresentado à Câmara dos Deputados em 13 de agosto de 1851 (BRASIL. CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1878, p. 568) e viria a ser discutido em plenário ao longo dos dois anos seguintes. Sua redação final, despojada da proposta relativa aos pensionistas e formulada em termos extremamente concisos, foi apresentada à Câmara dos Deputados, na sessão de 15 de julho de 1853, pela Comissão de Instrução Pública – que passara a ter uma nova composição¹⁴⁹, a partir do início da nona legislatura (1853-1856) –, mas mostrava-se um tanto difuso em relação à forma como o estudo da História das Artes poderia ajudar a atingir os objetivos propostos.

A comissão de instrução pública, convencida de que o curso teórico e prático da academia das belas artes não está completo, faltando-lhe o ensino da história geral das belas artes e composição artística, matérias estas que devem completar a educação artística, habilitando os discípulos da academia brasileira para o conhecimento e comparação dos grandes modelos, e para poderem transpor os limites da cópia e imitação, e chegarem à produção de obras originais, tem a honra de oferecer à consideração desta augusta câmara o seguinte projeto de lei, cuja necessidade é reconhecida pelo governo, e altamente reclamada pelos profissionais da nossa academia, cujas opiniões a câmara ouviu:

Art. 1º. O governo fica autorizado para criar na academia das belas artes mais uma cadeira de história geral das belas artes e composição artística, provendo-a na forma das leis.

Art. 2º. Ficam revogadas as leis em contrário.

Paço da câmara dos Srs. deputados, 15 de julho de 1853. – *Silveira da Motta*. – *Dutra Rocha*. – *Silva Ferraz*. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876a, p. 218)

Apesar dos autores do projeto reafirmarem que a criação de uma aula de História das Artes se tratava de uma reivindicação dos professores da Academia – o que, de fato o era –, essa iniciativa estava longe de ser suficiente para satisfazer as demandas da instituição. Em uma correspondência datada de 31 de janeiro de

¹⁴⁹ A partir de 11 de maio de 1853, a comissão de Instrução Pública passaria a ser composta pelos deputados Silveira da Motta, Torquato Rodrigues Dutra Rocha e Angelo Moniz da Silva Ferraz (depois Barão de Uruguaiana).

1853¹⁵⁰ e endereçada à Secretaria dos Negócios do Império (à qual a Academia estava administrativamente submetida), o diretor interino Job Justino de Alcântara já havia enumerado, como principais solicitações da Congregação dos Professores – além da criação da cadeira de História das Belas Artes e Composição Artística –, a extensão do período de estudos dos pensionistas no exterior de três para cinco anos, a equiparação do valor das gratificações percebidas pelo diretor e pelo secretário da AIBA aos valores pagos aos ocupantes de cargos similares em instituições congêneres, e, finalmente, a ampliação do espaço físico da Academia, há muito insuficiente para o desenvolvimento das atividades didáticas da casa e a guarda de seu patrimônio artístico.

Com exceção da proposta de criação da nova disciplina, a versão final do projeto da Comissão da Instrução Pública ignorou as demais reivindicações do corpo acadêmico da AIBA, inclusive no que dizia respeito à isonomia salarial em relação aos professores de outros estabelecimentos de ensino público¹⁵¹. O fato é que o governo encontrava-se bastante descontente com o funcionamento da Academia e provavelmente já especulava propor uma intervenção mais ampla na instituição. Assim, sem que o projeto de criação da cadeira de História das Belas Artes e Composição Artística tivesse sequer sido discutido em plenário, o deputado

¹⁵⁰ MUSEU D. JOÃO VI. **Ofício do Sr. Diretor interino em 31 de janeiro de 1853**. Pasta 6126 - Correspondências recebidas 1852/1855, p. 7-9. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 28 mai. 2015.

¹⁵¹ Na mesma sessão em que foi apresentado o projeto que propunha a instituição da cadeira de História Geral das Belas Artes e Composição Artística na AIBA, o plenário da Câmara dos Deputados apreciou um projeto de criação de um curso de Infantaria e Cavalaria na cidade de Recife, que, entre outros dispositivos, fixava os vencimentos anuais dos professores catedráticos em 1: 600\$000 (Um conto e seiscentos mil réis), salário idêntico ao percebido pelo diretor da AIBA, e o dos substitutos em 1: 200\$000 (Um conto e duzentos mil réis), mesmo valor pago os professores proprietários na Academia das Belas Artes. A remuneração dos mestres da AIBA estava, portanto, mais próxima à dos docentes de primeiro e segundo graus das escolas públicas do município da Corte – fixados, pelo decreto nº1331 de 1854, em 1: 000\$000 (um conto de réis) para os professores primários e 1: 400\$000 (Um conto e quatrocentos mil réis) para os secundários, somados os vencimentos e as gratificações – do que a dos professores das instituições de ensino superior. No relatório anual referente ao ano de 1860, enviado ao governo, o diretor Tomás Gomes dos Santos voltaria a criticar essa disparidade salarial, afirmando serem injustas as discrepâncias existentes, à época, entre os vencimentos dos professores das escolas superiores – 3: 200\$000 (três contos e duzentos mil réis) - e os da AIBA – 1: 600\$000 (Um conto e seiscentos mil réis). (Ver: BRASIL. MINISTRO (José Antonio Saraiva). Relatório do ano de 1860, apresentado à Assembleia Legislativa na 1ª Sessão da 11ª Legislatura (Publicado em 1861), Anexo I, p. 4. Fonte: Hemeroteca digital da BN (BRASIL. MINISTÉRIO DO IMPÉRIO (RJ) 1832- 1888). Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720968&PagFis=0&Pesq=>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

maranhense Candido Mendes de Almeida (1818- 1881) apresentou, na sessão de 26 de maio de 1854, outro projeto para promover modificações na AIBA, redigido em termos tão vagos quanto o anterior, a ser remetido à Comissão da Instrução Pública:

A Assembleia Geral legislativa resolve:

Art. 1º. Fica o governo autorizado para reformar a Academia das Belas Artes, dando-lhe novos estatutos e criando as cadeiras que forem necessárias para o aperfeiçoamento do ensino na mesma academia.

Art. 2º. A reforma que fizer será desde logo posta em execução, contanto que o acréscimo de despesa que dela provier não exceda de 5:000\$ anuais.

Art. 3º. Ficam revogadas as disposições em contrário. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876b, p. 119)

Os contornos diáfanos do projeto de lei apresentado por Candido Mendes não significavam, absolutamente, que o governo já não tivesse um plano em marcha para a Academia, conforme atesta o relato de Porto-Alegre sobre sua conversa com D. Pedro II, em agosto do ano anterior. De fato, antes que o projeto assinado por Candido Mendes tivesse sido levado ao plenário da Câmara, Porto-Alegre já havia sido nomeado e empossado como diretor da AIBA – em 22 de abril e 11 de maio de 1854, respectivamente –, o que, além de referendar os registros do artista a respeito do assunto, demonstra, de forma inequívoca, a disposição do governo em promover uma reformulação drástica nas estruturas de organização e de ensino da instituição.

Os debates sobre a reforma da Academia das Belas Artes na Câmara dos Deputados tiveram início, efetivamente, na sessão de 25 de julho de 1854, quando o projeto de nº 81/1853, que versava sobre a matéria, foi descartado em favor do de nº 30/1854, elaborado pela Comissão de Instrução Pública, então composta pelos deputados Dutra Rocha e Francisco Otaviano¹⁵². De acordo com os registros do diário de Porto-Alegre, cerca de dois meses antes – em 18 de maio – o artista fora chamado pelo ministro do Império para redigir a proposta de lei que viria a ser apresentada na Câmara, sendo incumbido, ainda, de escrever “todas as ideias que estão no parecer da Comissão da Câmara dos senhores Deputados e mais alguma coisa para o Dr. Otaviano, para que ele possa falar mais positivamente na discussão” (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLca23, 39748,

¹⁵² O bacharel Francisco Otaviano de Almeida Rosa substituiu, a partir de 25 de maio de 1853, o deputado pela província do Rio de Janeiro José Ildefonso de Souza Ramos – depois Visconde de Jaguarí – que fora nomeado, naquele mesmo mês, para o Senado.

1854; GALVÃO, 1959, p. 47). Dias mais tarde, Otaviano entregaria a Porto-Alegre, para que este “lesse e corrigisse”, uma cópia do parecer que ele havia redigido, na condição de relator da Comissão de Instrução Pública, a partir dos subsídios fornecidos pelo diretor da AIBA.

No entanto, foi o próprio ministro Luis Pedreira do Couto Ferraz, quem subiu à tribuna do plenário, em 25 de julho, para apresentar as linhas gerais da reforma e as razões que levaram o governo a promovê-la. Desde o começo dos debates, porém, alguns parlamentares – em particular os deputados Augusto de Oliveira e Gomes Ribeiro¹⁵³ – ofereceram forte oposição ao projeto, argumentando que o emprego de uma verba (máxima) de 5: 000\$000 (cinco contos de réis), necessária para levá-lo a termo, contrariava a política de contenção de gastos do próprio governo. De acordo com Oliveira, “[...] se não pode o governo, como por vezes tem dito, anuir a medidas de outro alcance, de um fim muito mais útil, como há de a câmara adotar esse projeto?” (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876c, p. 255).

Os deputados que se opunham à reforma da AIBA – nos moldes propostos no projeto nº30/1854 – não eram os únicos a colocarem em questão da utilidade pública da Academia; mesmo o governo admitia que os resultados apresentados pela instituição não faziam jus ao montante ali investido anualmente pelo tesouro nacional, mas afirmava que as modificações propostas em seu projeto de reforma seriam capazes de reverter esse quadro. Em resposta ao questionamento feito pelo deputado Augusto de Oliveira, o ministro Pedreira argumentou:

[...] É, Sr. presidente, verdade reconhecida por quase todos os meus antecessores, revelada pelos últimos relatórios do ministério do Império, que a Academia das Belas Artes, tal qual foi e se acha organizada, não pode prestar às artes serviços correspondentes à despesa que faz. E daqui a consequência natural e lógica de que é dever do governo, a bem mesmo da economia dos dinheiros públicos, solicitar do corpo legislativo os meios que julgue necessários para evitar que se continue a gastar inutilmente a soma todos os anos votada, uma vez que se entenda que convém conservar essa instituição existente no país já há muitos anos [...]

[...] trata-se não de criar, mas de melhorar um estabelecimento fundado entre nós há 28 anos, que desde então faz despesas ao Estado, sem proveito real. [...] Trata-se de evitar que se continuem a despender inutilmente dinheiros públicos e de remover as causas que para isso têm

¹⁵³ Augusto Frederico de Oliveira (?- 18??), negociante, deputado pela província de Pernambuco, e Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (?- 18??), magistrado, deputado pela província de Alagoas.

concorrido, porque se está convencido de que a remoção de tais causas pode dar-se com pequeno acréscimo de despesa em benefício real para o país. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876c, p. 255)

Ainda a título de justificar o aporte financeiro necessário para a realização da reforma, Pedreira fez uma breve explanação sobre a importância das disciplinas que passariam a integrar o currículo da Academia, enfatizando que a nova orientação didática que o governo desejava dar à instituição promoveria o fomento às artes industriais no país. O ministro exaltou os novos componentes curriculares, afirmando serem indispensáveis para a formação completa dos artistas e artífices, por introduzir fundamentação técnica e científica em todos os gêneros das artes. Foi sobre esses aspectos que o ministro mais se estendeu no seu discurso, colocando-os como elementos centrais de toda a sua argumentação em favor da reforma – não somente como recurso retórico, mas pelo fato de constituírem, efetivamente, os principais instrumentos para realizá-la.

[...] não é possível que saiam de uma tal academia alunos perfeitos, sem que tenham aprendido matemáticas aplicadas às artes; porque nunca poderão ter conhecimentos profundos e completos sem que saibam fazer as operações e os cálculos que a aritmética ensina (apoiados), sem que saibam traçar as linhas, os ângulos, os triângulos, e os elementos da geometria em geral, sem que conheçam o que são projeções, o que é uma esfera, o que são planos, e outras figuras que se aprendem na geometria descritiva (apoiados); estudo por sem dúvida essencial para o conhecimento exato da ótica e da perspectiva, que são indispensáveis ao arquiteto, ao pintor histórico ou cenógrafo, ao próprio escultor ou ao gravador, que não podem deles prescindir sob pena de faltar-lhes a base necessária para a perfeição de suas composições. (Apoiados). (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876c, p. 256)

Após um brevíssimo aparte do deputado Augusto de Oliveira, insistindo em questionar o aumento de verba necessário à reforma, Pedreira retomou sua argumentação em favor das novas disciplinas, frisando sempre a utilidade prática destas e sua importância para o aperfeiçoamento da indústria nacional.

[...] É preciso também que os artistas conheçam os elementos da trigonometria aplicada ao levantamento de plantas, no emprego delas, aos nivelamentos, etc., etc. (apoiados), o que tudo deve ser ensinado aos alunos pelo lente de matemáticas, o qual terá de igualmente dirigir o estudo da mecânica [...]; o arquiteto, o construtor, por mais hábil que seja, sem estudo jamais passará de um rotineiro, ou de um simples curioso, porque lhe faltarão sempre os elementos essenciais, quer para conhecer as leis do equilíbrio, e o partido que pode tirar da combinação e da conveniente distribuição das forças, quer para a construção segura aperfeiçoada das abóbadas, para a das tesouras, etc.

Depois de observada a necessidade da cadeira de matemáticas, segue-se outra também importante, cuja falta é mui sensível, não só em uma academia de belas artes, como em geral em qualquer país. Falo da que se deve ensinar o desenho geométrico. (Apoiados.) [...] É ela essencial à perfeição do desenho em geral, e [...], na opinião de pessoas mui competentes na matéria a quem consultei, se esta aula progredir tem de ser de incalculável vantagem para a perfeição da nossa indústria manufatureira, concorrendo eficazmente para a elegância e o gosto de seus produtos.

Não menos importante será para muitos ramos da mesma indústria, para os entalhadores, ourives, tecelões, etc., e sobretudo para os marceneiros, o ensino do desenho de ornatos, que deve formar o objeto de outra aula. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876c, p. 256)

A criação de uma cadeira de História Geral das Belas Artes fora incorporada ao novo plano de reformulação da AIBA apresentado pelo governo e constituía, efetivamente, a única cadeira cuja inclusão no programa de estudos da instituição havia sido anteriormente reivindicada pelo corpo acadêmico. O discurso do ministro a respeito dessa nova disciplina não deixava dúvidas, no entanto, quanto aos requisitos necessários ao professor que viesse a lecioná-la – requisitos esses que, à época, nenhum dos professores em atividade na Academia possuía – e suas palavras ratificavam as opiniões de Porto-Alegre sobre o tema.

[...] É uma aula indispensável para [a] ilustração dos artistas, afim de que sua posição se eleve à altura conveniente, e seu espírito se enriqueça, conhecendo os princípios exatos da filosofia das artes, e evitando incorrer em erros a que dão lugar muitas vezes artigos de revistas e jornais. (Apoiados). É ainda indispensável e muito importante para compreender a parte arqueológica, por meio da qual aprenderão os artistas os usos e costumes da antiguidade e da idade média (apoiados), para que, no exercício de uma profissão como pintores históricos, por exemplo, não cometam anacronismos e erros grosseiros (apoiados), que tanto depõem contra o estado de adiantamento de um país na cultura das belas artes. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876c, p. 256).

Embora a defesa da importância dos estudos de História da Arte e Arqueologia fosse praticamente uma unanimidade no meio artístico acadêmico no Brasil e no exterior, isso não se traduzia, necessariamente, em uma valorização do ensino dessas disciplinas, mesmo nas academias europeias. Na *École des beaux-arts* de Paris – para citar o exemplo talvez mais emblemático a esse respeito –, o curso especial de *Histoire et Antiquités* (História e Antiguidades) não gozava, na prática, das mesmas prerrogativas que os de Perspectiva e Anatomia, sendo pouco frequentado pelos alunos e despertando pouco interesse da parte dos professores.

[...] Duas sessões eram consagradas à Anatomia e a Perspectiva, matérias sem dúvida consideradas mais necessárias a um jovem artista que a

História, ensinada uma vez por semana. Pela mesma razão, um concurso sancionava os estudos em Anatomia e em Perspectiva, enquanto que o conhecimento histórico dos alunos não era avaliado.

[...]

Destinados a construir a cultura artística dos artistas aprendizes, parece, no entanto, que essas aulas [de História e Antiguidades] não se beneficiaram de um apoio muito grande da direção da *École* nem de uma atenção muito viva dos alunos. A cadeira, criada pelo regulamento de 1819, permaneceu vaga até 1828, por razões orçamentárias bastante nebulosas. Os professores comumente tão dispostos a apoiar os responsáveis pelo ensino de Anatomia ou Perspectiva no sentido de impor aos alunos a assiduidade nessas disciplinas, não pareciam se preocupar muito, durante as reuniões do Conselho, com a sorte da História [...]

[...] Esse desinteresse coloca, finalmente, um problema, na medida em que a cultura histórica era mesmo uma condição para o grande gênero que a *École* pretendia perpetuar. Os artistas-professores da *École des beaux-arts* eram, geralmente, auto-didatas; tendo começado sua aprendizagem muito jovens, seus conhecimentos clássicos deviam, sem dúvida estar contidos em algum vade mecum em uso nos ateliers. Essa cultura sumária poderia explicar a monotonia dos temas propostos nos concursos; [...] Poderia igualmente explicar o desinteresse pelo ensino de História percebida por si própria como disciplina científica. A verdade histórica baseada no estudo crítico de fontes primárias certamente não era, para o corpo docente, um critério decisivo para apreciar o trabalho de um aluno (BONNET, 2006, p. 58 – 61, tradução nossa).¹⁵⁴

Na Academia Imperial das Belas Artes brasileira, a cadeira de História das Belas Artes também ficaria durante cerca de 20 anos sem professor, até que, em 1870, foi assumida – por pouquíssimo tempo, no entanto – pelo pintor Pedro

¹⁵⁴ “[...] *Deux scéances étaient consacrées à l’anatomie et à la perspective, matières sans doute jugées plus nécessaires à un jeune artiste que l’histoire, enseignée une fois par semaine. Pour la même raison, un concours sanctionnait les études en anatomie et en perspective, alors que le savoir historique des élèves n’était pas évalué.*

[...]

Destinées à parfaire la culture des apprentis artistes, il apparaît donc que ces cours [Histoire et Antiquités] n’ont pas bénéficié d’un soutien très grand de la direction de l’École ni d’une attention très vive des élèves. Le poste, créé pour le règlement de 1819, était resté vacant jusqu’à 1828, pour des raisons budgétaires assez floues. Les professeurs si prompts ordinairement à soutenir les responsables de l’enseignement de l’anatomie ou de la perspective pour imposer aux élèves l’assiduité dans ces disciplines, ne semblaient guère se préoccuper, lors des réunions du Conseil, du sort de l’Histoire [...].

[...] Ce désintérêt pose finalement un problème, dans la mesure où la culture historique était une condition même du grand genre que l’École entendait perpétuer. Les artistes-professeurs de l’École des beaux-arts étaient généralement des autodidactes(39); ayant commencé leur apprentissage très jeunes, leur connaissances classiques devaient sans doute être contenues dans quelque vade-mecum en usage dans les ateliers. Cette culture sommaire pourrait expliquer la monotonie des thèmes proposés aux concours; [...] Elle pourrait expliquer également le désintérêt pour l’enseignement de l’Histoire envisagée pour elle-même comme discipline scientifique. La vérité historique importait peu dans l’esthétique académique; [...] La vérité historique, fondée sur l’étude critique des sources, n’était certainement pas, pour le corps enseignant, un critère décisif pour apprécier l’essai d’un élève.” (BONNET, 2006, p. 58 – 61)

Américo. São incertos os motivos pelos quais Porto-Alegre não se investiu da tarefa de ministrar as aulas da disciplina, cujo estudo ele sempre reivindicou para os alunos da Academia – e que, segundo suas próprias palavras, havia sido criada para que ele a ocupasse¹⁵⁵. Certamente não lhe faltavam predicados para exercer a função, mas é possível que o grande volume de atividades que desenvolvia simultaneamente o tenha impedido de assumir mais esse encargo.

Após ter justificado perante o plenário as razões alegadas pelo governo para reformar a AIBA e ter esclarecido as principais diretrizes propostas para fazê-lo, o ministro Pedreira concordou que a Comissão de Instrução Pública elaborasse um projeto substitutivo – nas mesmas linhas do que já fora apresentado, mas com termos mais específicos – para que a reforma fosse aprovada logo na próxima discussão, que viria a ocorrer ao longo das sessões de 08, 09 e 11 de agosto de 1854. A segunda discussão foi aberta com a apresentação, pelo deputado Francisco Otaviano, do substitutivo elaborado pela Comissão de Instrução Pública:

Art. 1º. Fica o governo autorizado para reformar a academia de belas artes, observando as seguintes

Disposições

1ª. Conservará as cadeiras atuais de:

Arquitetura.

Escultura.

Pintura.

Gravura.

Paisagem.

Desenho.

Anatomia.

2ª. Criará as aulas de:

Desenho geométrico

Desenho de ornatos

Escultura de ornatos.

Matemáticas aplicadas

História das belas artes

¹⁵⁵ Conforme o relato de sua audiência com o imperador D. Pedro II, em 04 de agosto de 1853, já mencionado anteriormente nesse capítulo (p. 208).

3ª. Suprimirá os lugares de [professores] substitutos, conservando porém os atuais, até que lhes possa dar conveniente destino.

4ª. Anexará o conservatório de música à academia de belas artes, continuando porém aquele estabelecimento a manter-se com seus próprios recursos.

5ª. Criará o lugar de conservador e restaurador de quadros.

6ª. Dará à academia novos estatutos para a execução da presente lei, regulando neles a distribuição de matérias, a nomeação, atribuições e vencimentos do diretor, professores, e mais empregados, e bem assim os prêmios e concursos para as viagens artísticas a Roma, e duração destas.

7ª. Não poderá despende com a reforma, incluindo o aumento do pessoal e seus vencimentos, mais do que a quantia de cinco contos de réis anuais, além do que se despende atualmente.

Art. 2º. A reforma que o governo fizer, poderá ser desde logo posta em execução, dependendo porém de aprovação definitiva do poder legislativo.

Art. 3º. Ficam revogadas as disposições em contrário.

Paço da Câmara dos Deputados, 8 de agosto de 1854. – *Francisco Otaviano. – Dutra Rocha.*

Assim que os debates foram Iniciados, o deputado Augusto de Oliveira solicitou o adiamento da discussão, alegando ser necessário mais tempo para estudar os termos do projeto substitutivo. Esse tipo de expediente seria usado, de forma recorrente, por Oliveira e por seu colega Gomes Ribeiro, para tentar obstar a votação da reforma da AIBA; ao longo de todo o processo de discussão da matéria, ambos os deputados argumentaram contra a proposta da Comissão de Instrução Pública, ora tecendo comparações – muitas vezes equivocadas ou despropositadas – entre o funcionamento da Academia brasileira e suas congêneres europeias, ora defendendo termos alternativos para a reforma ou, ainda, o fechamento da instituição. Subjacente a todas as observações por eles realizadas contra o projeto de reestruturação da AIBA, estava o desprezo pela importância do ensino artístico, associado a uma questão estritamente financeira: Oliveira e Gomes Ribeiro explicitaram, em diversas oportunidades, a opinião de que o gasto corrente com a instituição já era desproporcional à sua importância para o país, classificando-o, nas palavras do primeiro, como “exorbitante”.

Oliveira, um pragmático homem de negócios educado na França, cujo pai, o Barão de Beberibe, havia feito fortuna com o tráfico negreiro, insistia nas comparações entre os números da AIBA e da Academia de Belas Artes da Antuérpia, afirmando que esta última despendia anualmente menos recursos que a

instituição brasileira – 11: 000\$000 (onze contos de réis) contra 20: 000\$000 (vinte contos de réis) – mas atendia a muito mais alunos – 1500 contra 50, nas contas do deputado. Ele questionava também a necessidade de serem criadas na AIBA, disciplinas de formação científica que já eram oferecidas em outros estabelecimentos, como a Escola Militar, sugerindo que os alunos de belas artes buscassem ali os subsídios que viriam a ser oferecidos na Academia a partir da introdução da aula de Matemáticas Aplicadas¹⁵⁶, prevista no projeto de reforma defendido no plenário por Francisco Otaviano.

Outro argumento de Oliveira dizia respeito à discrepância entre os valores percebidos pelos artistas membros da *Académie des beaux-arts* francesa, que lecionavam da *École des beaux-arts* de Paris, e aqueles a que faziam jus os docentes da Academia nacional: utilizando as cifras de forma maliciosa, Oliveira afirmava que os vencimentos dos mestres da AIBA – 1: 200\$000 (um conto e duzentos mil réis) – eram muito altos, se comparados aos dos franceses – 4.000 F (quatro mil francos), aproximadamente 1: 500\$000 (um conto e quinhentos mil réis) –, considerando ser o Brasil um país pobre, e a França uma nação rica. O fato, omitido pelo deputado, é que os acadêmicos franceses lecionavam na *École* durante um único mês ao ano, e compunham sua renda sobretudo por meio de encomendas oficiais, da venda de suas produções e das mensalidades pagas pelos alunos de seus ateliers particulares – informações que Otaviano providencialmente expôs ao plenário.

Buscando ainda, obstinadamente, eliminar outros gastos que julgava supérfluos, o deputado pernambucano chegou a propor que a função de conservador e restaurador dos quadros da pinacoteca, prevista no substitutivo da reforma, fosse atribuída ao porteiro da Academia, responsável pela guarda do patrimônio móvel da instituição. Demonstrada a absoluta inadequação de tal proposta, a apreciação do projeto da Comissão de Instrução Pública prosseguiu, sendo aprovado o artigo nº 2 ao final da sessão de 11 de agosto de 1854.

¹⁵⁶ Esse procedimento já se encontrava previsto no Art. 3º do Capítulo III dos estatutos de 1831 da AIBA. Ver: (BRASIL. Coleção de Leis do Império Do Brasil de 1831, 1875, p. 95-96).

A terceira e última discussão sobre o projeto de reforma da AIBA teria início uma semana mais tarde, na sessão de 18 de agosto. Coube então ao deputado Gomes Ribeiro protagonizar a carga contra a reforma da AIBA, retomando o discurso da contenção de despesas e conduzindo o debate para um radicalismo até ali sem precedentes:

Entendo [...] que neste caso aumentar a despesa é sobrecarregar o Tesouro sem resultado; entendo, e comigo muita gente, que embora se firam direitos adquiridos, seria de mais vantagem substituir essa lei que se discute por um artigo único que dissesse: – **Fica extinta a academia de belas artes** –, **porque de fato, senhores, ela não existe**, e então para diante poderíamos criar alguma coisa melhor, que nos desse utilidade. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876d, p. 204, grifos nossos)

Entrecortado por alguns poucos e breves apartes, o deputado prosseguiu com suas críticas devastadoras aos aumentos de gastos propostos pelo governo, pregou a necessidade da moralização no trato com o dinheiro público e chegou a propor, jocosamente, que, por questões orçamentárias, a votação do projeto de reforma da Academia das Belas Artes fosse novamente adiada,

[...] até que se acabe a guerra da Europa¹⁵⁷ [o que provocou risadas no plenário], se conclua a iluminação a gás [...] se realize a navegação a vapor de norte a sul, assim como a navegação do Amazonas, colonização e outras semelhantes lembradas por S. Ex. da fazenda [...], para chegarmos ao verdadeiro conhecimento, se haverá algum saldo nos cofres depois dessa tempestade, que nos habilite a tratarmos dessa reforma que agora nos ocupa. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876d, p. 206)

As falas de Gomes Ribeiro receberam o apoio dos deputados Augusto de Oliveira e Angelo Moniz da Silva Ferraz (futuro Barão de Uruguaiana), levando o ministro Pedreira a se posicionar novamente em defesa das ações governamentais. No debate que se seguiu, vários parlamentares se pronunciaram contra e favor da justeza dos aumentos de despesas que vinham sendo propostos pelo governo, a título de investimento, em diversas áreas – especialmente a de instrução pública. Nesse sentido, a réplica do deputado Paula Baptista¹⁵⁸ à cobrança de “resultados práticos”, feita por Gomes Ribeiro, traduziu magistralmente o que, para além do problema específico da reforma da AIBA, estava realmente sendo colocado em

¹⁵⁷ Gomes Ribeiro referia-se à Guerra da Crimeia (1853-1856).

¹⁵⁸ Francisco de Paula Baptista (1811-1882), professor de Direito, deputado pela província de Pernambuco.

questão: as profundas diferenças de visão de mundo que permeavam as intervenções dos deputados:

[...] é dos resultados práticos que me ocupo, e é contra os que querem a prática sem os meios de obrar que estou me pronunciando, e a este respeito peço ao nobre deputado que antes de tudo se atenda bem que **as riquezas imateriais e os frutos que nascem das ciências não vêm de um ano para o outro e nem são coisa que se possam pegar, apalpar, e que possam agradar aos sentidos.**

Senhores, é tão certo que as ciências naturais, as artes e a instrução profissional são de necessidade absoluta a todas as nações civilizadas, ou que aspiram à civilização, como é igualmente certo que em um país novo como o nosso, **enquanto não existem interesses criados e incentivos que convidem à cultura destes conhecimentos, esta árvore custa muito a florescer**; ela muitas vezes há de querer definhar e como que murchar; a indiferença e o desânimo nestas circunstâncias é uma falta imperdoável; cumpre pois, sempre com constante firmeza, regar esta planta, favorecer o seu desenvolvimento, suportar os sacrifícios dos tempos de trabalhos a vigilância até que se chegue o tempo de colherem seus frutos. (Apoiados.)

[...] Direi agora o mesmo que antes dizia a respeito da extinção do tráfico de africanos: se a ruína ou o comprometimento da lavoura é a causa ou a razão para não se extinguir o tráfico [sic], quanto mais anos correrem mais comprometidos irão ficando os interesses da mesma lavoura, maiores dificuldades irão se amontoando, e maiores sacrifícios serão precisos para se chegar à efetividade da extinção: logo, o que nos deverá restar? A perpetuidade para sempre desse horrível tráfico?! **Digo agora, se em presença de pequenos dispêndios e sacrifícios necessários para derramar no país conhecimentos úteis e necessários, recuais, o que então quereis? A perpetuidade na ignorância de todas essas artes e ciências? Será isso?!** (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876d, p. 210, grifos nossos)

Gomes Ribeiro insistiu no adiamento da votação, mas ela acabou não acontecendo por falta de quórum, remetendo, assim, a continuação dos debates para a sessão do dia seguinte.

A sessão de 19 de agosto foi iniciada pela votação do requerimento de Gomes Ribeiro, que, sendo rejeitado pelo plenário, possibilitou que se avançasse na discussão dos demais artigos do projeto de reforma da AIBA – mas não sem que, antes, Augusto de Oliveira fizesse nova tentativa de embargar os trabalhos, retomando o discurso da racionalização de despesas públicas e da inadequação de se criar novas cadeiras e aumentar o volume de recursos investidos na instituição:

[...] uma academia assim montada com o pessoal semelhante não tendo feito até hoje o menor serviço ao país, por ventura a criação de 5 cadeiras fará com que esse estabelecimento inútil até hoje, se torne uma fonte de grandezas para o país?. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876d, p. 216)

No intuito de sustentar suas teses – e de solapar o projeto em discussão –, Oliveira tomou a palavra, fazendo inúmeras e infundáveis digressões, inclusive sobre as belas artes e o ensino artístico nas instituições europeias, colocando à prova a paciência dos demais deputados, e, em particular, a de Francisco Otaviano. Depois de monopolizar um tempo considerável da sessão, Oliveira concluiu sua exposição apresentando um projeto substitutivo ao proposto pela Comissão de Instrução Pública, que foi imediatamente colocado em discussão:

Fica o governo autorizado a reformar a academia das belas artes observando as disposições seguintes:

1ª. A academia compor-se-á de 6 cadeiras, encarregadas do ensino das matérias seguintes:

1ª. Pintura histórica e paisagem.

2ª. Escultura de figuras e ornatos.

3ª. Gravura e desenho elementar.

4ª. Arquitetura, geometria e perspectiva.

5ª. Desenho aplicado à mecânica.

6ª. Matemáticas.

2ª. Quando o serviço público exigir, criar-se-ão mais as duas seguintes cadeiras:

1ª Arqueologia artística.

2ª. Anatomia fisiológica das paixões e noções gerais das ciências naturais.

3ª. Cada professor terá o ordenado de 1.000\$ e 500\$ de gratificação, e o [que] for nomeado diretor perceberá mais a gratificação de 400\$.

4ª A academia funcionará como estabelecimento de instrução secundária, debaixo das condições prescritas pelo decreto de 17 de fevereiro de 1854, e segundo os novos estatutos que forem organizados.

5ª. As sobras do crédito já votado para a academia serão aplicados à aquisição de quadros dos artistas das diversas nações da Europa. – S. a R. – *Augusto de Oliveira*. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876d, p. 223)

Tendo a palavra, Pedreira criticou Oliveira pela insistência em se contrapor ao projeto do governo com argumentos questionáveis e por cansar o plenário com um debate sobre temas em que nenhum dos membros da Câmara era especialista. Aproveitando o ensejo, o ministro esclareceu que, embora tivesse se aplicado no estudo das questões relacionadas às belas artes, confiara a um especialista – Porto-Alegre, que não é citado nominalmente – a tarefa de elaborar as diretrizes da reforma:

[...] comecei por consultar a algumas pessoas que considero competentes na matéria, exigi delas informações escritas, não pelo que tivessem lido nos autores, mas pelo que a prática houvesse feito conhecer de mais aproveitável.

Tratei de escolher um homem habilíssimo nestas matérias, um brasileiro cujos talentos e cujos estudos honram o país. (Apoiados.) Convidei-o para auxiliar-me e coloquei-o à frente do estabelecimento [a AIBA]. Recomendei-lhe que estudasse bem de perto, e me apresentasse depois as suas ideias, tanto no intuito de aperfeiçoar o ensino das belas artes em sua acepção restrita, como no de promover até certo ponto a educação industrial.

Este cidadão, depois de ter aturado [apurado?] estudo, indicou-me suas ideias, combinei-as, e por fim animei-me a solicitar a autorização que se discute.

Já vê a Câmara que não marchei precipitadamente, que nem confiei em mim somente, e nem planejei uma reforma sem estar convencido de sua eficácia. (Apoiados.) [...]. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876d, p. 224)

Impelido pelas circunstâncias, Pedreira reiterou a importância da criação das novas disciplinas, que havia defendido na primeira discussão sobre a reforma, na sessão de 25 de julho, utilizando habilmente falhas e inconsistências que identificara no substitutivo de Oliveira como subsídios para convencer o plenário sobre a necessidade de se empreender a reforma da AIBA e para demonstrar que o projeto apresentado pelo governo reunia as condições próprias para que esta fosse bem sucedida, justificando, assim, as verbas públicas investidas na instituição. Interpelado inúmeras vezes por Oliveira e, a partir de certo ponto da discussão, também por Gomes Ribeiro, o ministro rebateu, de forma firme e convincente, um a um, os argumentos apresentados pelos dois deputados. Esgotados seus recursos retóricos, Oliveira e Gomes Ribeiro lançaram mão de um último artifício para tentar obstruir a votação: insinuaram ao presidente da Câmara a necessidade de se encerrar a sessão, em função do adiantamento da hora.

Negada essa solicitação, Gomes Ribeiro passou à ofensiva e, após elencar novamente uma série de considerações deletérias, não só em relação ao projeto de reforma da AIBA, mas à conduta e às motivações governamentais para concretizá-la, propôs outro substitutivo, ainda mais radical do que o que fora apresentado por Augusto de Oliveira:

A Assembleia legislativa resolve:

Art. 1º. O governo fica autorizado a fechar a academia de belas artes, substituindo-a por um curso de desenho, arquitetura, escultura e matemáticas aplicadas à arte e indústria, com as cadeiras seguintes:

1ª. Desenho, que terá por objeto o ensino das matérias tendentes à organização da cabeça, corpo humano, ornato, paisagem e flores.

2ª. Escultura, que compreenderá o ensino de figuras antigas e natural, e ornatos.

3ª. Arquitetura, que compreenderá o desenho linear, arquitetura, geometria, trigonometria e perspectiva.

4ª. Matemáticas, que compreenderá aritmética, álgebra e matemáticas aplicadas.

Art. 2º. O governo contratará na Europa professores hábeis com que preencha as sobreditas cadeiras, a cada um dos quais dará um ordenado que não exceda a 300\$000.

Art. 3º. É autorizado o governo a despende anualmente até a quantia de 12: 000\$ com a compra de quadros nas exposições de Paris, Bruxelas, Munique, Dresden, Roma e outras cidades, onde se encontre mais apropriados para a organização de uma galeria.

Art. 4º. É igualmente o governo a organizar os respectivos estatutos, dando além disto regulamentos adequados à boa execução desta lei.

Art. 5º. Esta academia terá um secretário permanente, o qual vencerá o ordenado anual de 800\$ além de um porteiro e contínuo, aos quais o governo arbitrará ordenado.

Art. 6º. Terá igualmente um diretor nomeado pelo governo dentre os respectivos lentes, por cujo encargo não vencerá ordenado algum além do da sua cadeira.

Art. 7º. Ficam revogadas as leis e disposições em contrário.

Paço da Câmara dos Deputados, 19 de agosto de 1854. – *Francisco Joaquim Gomes Ribeiro*. (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876d, p. 228, grifos nossos)

Os termos do substitutivo apresentado eram tão absurdos que provocaram no ministro Pedreira um riso sarcástico. As justificativas apresentadas em seguida pelo deputado em favor de seu projeto, tão tendenciosas quanto equivocadas, pintavam um cenário fictício no qual os novos membros do corpo docente da nova escola a ser fundada – “professores hábeis” contratados na Europa – complementariam o salário miserável¹⁵⁹ que receberiam do Governo com a renda auferida pela venda de sua produção artística às camadas mais abastadas da população carioca, tal como fariam em seus países de origem.

É difícil acreditar que Gomes Ribeiro realmente levasse a sério os termos da proposta que acabara de apresentar, mas, se sua intenção era desviar a atenção do plenário, alcançou seu objetivo. Em um país onde a elite econômica não apenas não possuía o hábito de adquirir obras de arte, mas também não valorizava o trabalho

¹⁵⁹ O valor era inferior ao que era pago, no início da década de 1830, aos professores substitutos da Academia (400\$000).

manual, o mercado artístico ainda era incipiente – e, portanto, extremamente reduzido. Na Corte, as encomendas oficiais e os retratos permaneciam como grande filão para os artistas que ali atuavam e, nos casos em que estes eram professores da AIBA, não raro a execução desses trabalhos implicava a dispensa das atividades didáticas, deixando os alunos aos cuidados de um substituto.

Tanto foi assim, que o próprio Gomes Ribeiro, depois de ser contestado por Francisco Otaviano e por outro colega, modificou seu discurso, sugerindo que para o Brasil seria “suficiente a criação de quatro cadeiras acomodadas às atuais necessidades, dando-se 3: 000\$000 (três contos de réis) a cada um desses lentes, ou mais, se necessário for” (BRASIL. Câmara dos Deputados, 1876d, p. 229). Decidido a paralisar o avanço da apreciação do projeto governamental, Gomes Ribeiro retomou suas divagações e as críticas ao funcionamento e à organização da AIBA, comparando-os, mais uma vez, de forma absolutamente descontextualizada, aos de suas congêneres europeias. A tática do deputado alagoano atingiu novamente seu objetivo e a sessão foi encerrada sem que a análise do projeto apresentado pela Comissão de Instrução Pública tivesse sido concluída.

Embora provavelmente não tenha testemunhado diretamente, no plenário, os discursos contrários à reforma da AIBA, Manuel de Araújo Porto-Alegre, diretor da instituição e mentor intelectual do projeto que estava sendo discutido na Câmara, acompanhou os debates no parlamento, registrando, em um apontamento sobre o tema, recheado de ironias, sua irritação com a postura dos deputados Oliveira e Gomes Ribeiro:

O primeiro e mais notável de todos os campeões que combateram o progresso das artes foi o Sr. Gomes Ribeiro, deputado pelas Alagoas. Além das pérolas oratórias que derramou no recinto da Câmara dos Srs. Deputados, que mais tarde apreciaremos, propôs que se adiasse o projeto da Reforma [da] academia até a conclusão da guerra no Oriente [a Guerra da Crimeia (1853-1856)].

[...]

A estes dois oradores, que juntamos por assim querer o Sr. Ferraz no seu discurso acorde com as ideias do Sr. Gomes Ribeiro, procedeu o Sr. Augusto de Oliveira, discípulo das doutrinas antuerpianas.

[...]

As pessoas que não estão ao fato das coisas grandes do mundo, como nós outros miseráveis artistas, não verão naquele adiamento da reforma se não

uma manifestação de ignorância e de uma vulgar inimizade pessoal a alguém que nunca falou nem se importou com o Sr. Gomes Ribeiro; porém as águias da nossa terra perceberão logo que as intenções do ilustre alagoano eram ótimas, pois tendiam a chamar para a Academia das Belas Artes o pintor Horácio Vernet, e talvez o escultor David, que se acham atualmente no Oriente: o primeiro a copiar as batalhas, e o segundo a estudar arqueologia.

Ora o preço de três contos de reis anuais para cada professor bem mostra que S. Ex. não tinha em vista outros homens, já que esta soma é maior do que o ordenado de um certo chefe de polícia das Alagoas, que é a coisa mais nobre e edificante que conhecemos e que fica muito além do deputado – apóstolo da moralidade! (MHN. Coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre, Plpi113, 39677, 1854)

A terceira discussão sobre a reforma da Academia das Belas Artes foi retomada no dia 21 de agosto, com o acolhimento do controverso projeto substitutivo de Gomes Ribeiro – que, aparentemente, faltou à sessão –, e teve o seu início novamente monopolizado pelas intervenções do deputado Augusto de Oliveira, cujos argumentos consistiam em variações sobre os mesmos temas abordados nas sessões anteriores, embora, dessa vez, reconhecesse – com ironia – alguns méritos na proposta governamental e no idealizador desta.

Pelo que me diz respeito, Sr. presidente, ao projeto substitutivo apresentado pela Comissão de Instrução Pública, a minha impugnação ainda está de pé; o nobre ministro do Império nem se atreveu a defendê-lo, limitou-se unicamente a fazer algumas observações sobre a minha emenda, esquecendo-se completamente desse projeto **científico** apresentado pela nobre comissão. Seja qual for, Sr. presidente, o autor verdadeiro deste projeto, devo declarar que respeito suas luzes, **muito principalmente se é esse artista que hoje está encarregado da direção da Academia das Belas Artes**. Já emiti a minha opinião acerca deste cidadão [e] estou persuadido que o nobre ministro **dificilmente encontrará no país um indivíduo com mais conhecimentos científicos para dirigir este estabelecimento; mas quanto à prática, talvez o nobre ministro encontre pessoas que se dediquem mais à arte**. Enfim, como pelo meu projeto se consigna a criação de duas cadeiras de ensino superior, ninguém melhor que este cidadão a que me refiro pode desempenhar as funções de uma delas. (JORNAL DO COMMERCIO, Edição nº 233, de 23 de agosto de 1854, p. 1, grifos nossos)

Como se isso não bastasse, Oliveira pediu um novo adiamento das discussões, por 24 horas, para que o projeto substitutivo que ele havia apresentado no dia 19 fosse remetido para análise da Comissão de Instrução Pública – solicitação que foi negada.

Procurando controlar sua irritação e não sucumbir às sutis provocações de Oliveira, Francisco Otaviano, ao receber a palavra, se empenhou em demonstrar à

assistência quão falaciosas e injustas haviam sido as colocações dos deputados Gomes Ribeiro e Augusto de Oliveira contra a AIBA, contra os artistas nela formados e contra as diretrizes do projeto de reforma da instituição proposto pelo governo. Encerrada a fala de Otaviano, o plenário da Câmara considerou que a matéria fora suficientemente discutida e procedeu, finalmente, à votação. Os substitutivos propostos por Oliveira e Gomes Ribeiro foram rejeitados e o projeto da Comissão de Instrução Pública foi aprovado e remetido à comissão de redação. Cerca de um mês depois, o decreto nº 805, de 23 de setembro (Anexo A), autorizava, enfim, a reforma da Academia Imperial de Belas Artes. Exercendo há quatro meses a direção do estabelecimento, era chegada a hora de Porto-Alegre colocar à prova a eficácia do projeto cujas diretrizes havia concebido.

5.3 ARREGAÇANDO AS MANGAS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DO NOVO PROJETO PARA A AIBA

Analisar a reforma idealizada por Porto-Alegre para a AIBA atendo-se apenas às questões internas da instituição seria, para dizer o mínimo, uma abordagem reducionista. Muito além do ato administrativo *per se*, da grande reformulação curricular promovida ou, ainda, da introdução de um ensino de caráter técnico na formação artística – embora, evidentemente, essas três vertentes da reforma sejam imprescindíveis para avaliar a dimensão do projeto de Porto-Alegre –, o processo de reforma da AIBA constituiu um empreendimento no qual se articularam diversos componentes da conjuntura brasileira do início da década de 1850 e, ao mesmo tempo, serviu como uma espécie de laboratório para alguns aspectos do projeto de nação idealizado pela primeira geração romântica.

Para Porto-Alegre, indivíduo que transitava com desenvoltura pelos domínios das artes e da produção intelectual – o que incluía aspectos relacionados às atividades técnicas e científicas –, além de manter-se informado sobre os debates que ocorriam na Europa acerca do papel que caberia às artes na construção e transmissão do conhecimento científico, bem como no incremento da qualidade dos produtos da indústria, as contribuições que as belas artes e a AIBA poderiam oferecer ao processo “civilizatório” do Brasil estavam bastante claras e vinham

sendo devidamente apresentadas à apreciação pública por meio dos inúmeros artigos produzidos pelo artista para os jornais e revistas em circulação na Corte. Mas, como outras tantas ideias que não conseguiam ultrapassar os limites do exercício retórico, as propostas de Porto-Alegre careciam de meios práticos para serem aplicadas e colocadas à prova, de modo que pudessem demonstrar serem pertinentes – e, nesse sentido, sua nomeação para dirigir a Academia viria a se revelar extremamente oportuna.

Quando aceitou, mesmo que alegadamente a contragosto, a convocação de D. Pedro II para reformar a AIBA, Porto-Alegre o fez imbuído da determinação de torná-la uma protagonista no cenário cultural do país e estabelecer uma nova agenda e para as artes e para o ensino artístico no Brasil. Assumiu, portanto, o encargo de transformar a Academia Imperial das Belas Artes em uma ferramenta útil ao Estado e à nação brasileira. Nesse sentido, desde o início de sua gestão Porto-Alegre viria a atuar em várias frentes para melhorar as condições de funcionamento da Academia, realizando intervenções no espaço físico da instituição, aprimorando as instalações destinadas à conservação do acervo e apoio aos estudos e preparando os novos estatutos da AIBA, que, para além da reorganização administrativa da Academia, viriam a introduzir profundas modificações em sua estrutura didática.

No que dizia respeito à parte educacional, a reforma idealizada por Porto-Alegre seria desenvolvida, essencialmente, em torno de três eixos:

- a modernização do ensino, por meio da adoção de novas práticas didáticas na formação artística, da oferta de novos componentes curriculares – visando aperfeiçoar a qualificação profissional de artífices e ampliar os campos de atuação dos artistas formados na instituição –, e, ainda, da valorização do aprendizado de conhecimentos teóricos de natureza cultural, artística, técnica e científica – objetivo que, em parte, se pretendia atingir por meio das disciplinas que haviam sido introduzidas nos programas da AIBA pelo decreto nº 805, de 23/09/1854.

- a organização e ampliação das coleções artística e bibliográfica da Academia, de modo a oferecer aos alunos maior e melhor acesso aos bens artísticos e culturais da instituição.

- a promoção de uma maior articulação entre as belas artes e a música, com vistas à construção de um *corpus* estético capaz de fomentar, junto ao público, o cultivo do “bom gosto” artístico¹⁶⁰.

Cabe observar, no entanto, que, a despeito da grande importância das melhorias materiais promovidas na AIBA durante a gestão de Porto-Alegre (reforma do edifício da Academia, ampliação das coleções didáticas, reorganização da biblioteca e construção da pinacoteca, por exemplo), esse aspecto, assim como as questões específicas do ensino ministrado no Conservatório de Música, anexado à AIBA na reforma de 1854-55, fogem ao escopo principal do presente trabalho e, portanto, não foram nele abordados senão de maneira superficial. Privilegiou-se, por outro lado, a análise dos elementos mais diretamente relacionados à reconfiguração do papel institucional AIBA e ao novo perfil proposto para a formação profissional oferecida pela Academia.

De antemão, Porto-Alegre já sabia que sua missão à frente da AIBA não seria fácil: de um lado porque demandaria a desconstrução de estruturas estéticas e administrativas acomodadas – com todos os vícios daí decorrentes –, e, de outro, porque passaria a chefiar um corpo acadêmico com o qual jamais estabelecera relações harmoniosas, tanto do ponto de vista artístico e profissional quanto do ponto de vista pessoal, o que motivara seu pedido de transferência para a Escola Militar em 1848; esperava, portanto, que houvesse resistências, principalmente por parte dos professores, às mudanças que viria a implementar. Por seu turno, o corpo docente da AIBA provavelmente recebeu, com alguma apreensão, a notícia de que Porto-Alegre passaria a dirigir a instituição sob as bênçãos do imperador e do ministro Pedreira. Conhecendo o caráter impetuoso do artista gaúcho, certamente houve o temor de que ele pudesse se locupletar do cargo para promover algum tipo de ajuste de contas com seus antigos desafetos.

¹⁶⁰ A esse respeito, Porto-Alegre escreve, em um de seus apontamentos sobre a AIBA, que, quando aceitou “a Missão de reformar o ensino das Belas Artes, e não o lugar de Diretor”, promoveu “a junção do Conservatório à Academia com intenção de ir longe e de fundar de novo a Ópera Nacional”, tendo ainda concebido o projeto de um novo edifício para o Conservatório de música, onde pretendia encenar, inicialmente, como exercícios, “algumas tragédias com coros, para depois passar às Óperas de canto [...] até que um dia se pudesse convidar a sociedade ilustrada para assistir e prestigiar aquela nova escola.” (IHGB, ACP 43, lata 654, pasta 8. **Apontamentos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**, p. 7)

Coube ao corpo acadêmico, entretanto, o primeiro gesto hostil, perpetrado pelo diretor interino, Job Justino de Alcântara, no ato da posse de Porto-Alegre. Por meio de uma sutil, mas deliberada provocação, Alcântara apresentou o novo diretor aos presentes referindo-se a ele como “ilustre literato”¹⁶¹, desfeita evidentemente percebida por Porto-Alegre, que registrou em seu diário o incômodo causado pelo episódio. A resposta do novo diretor viria logo em seguida, no discurso de posse, quando, a despeito do tom conciliatório que buscou imprimir a seu primeiro pronunciamento no cargo, criticou abertamente o trabalho que até então vinha sendo realizado na AIBA:

A minha reaparição, e o caráter da missão de que me incumbiu o Governo Imperial, justificam até certo ponto que as minhas antigas previsões eram fundadas, e que aquelas ideias que aqui sustentei teriam de triunfar logo que o correr dos anos e de infrutuosas experiências viesse demonstrar a necessidade da sua prática.

[...]

A experiência já demonstrou que o sistema de iludir a mocidade e os altos poderes do Estado só foi útil ao bem temporário de alguns homens; e que esse antagonismo outrora tão pronunciado, não foi mais que uma luta do egoísmo contra princípios generosos.

Para que possamos progredir, para que possamos ser úteis, é necessário doravante combater os hábitos do passado e suas tradições; abrir uma nova época para a mocidade, amá-la com paternidade e servir à nobre causa das artes com aquela consciência do homem que não é puramente mercenário.

[...]

Vamos entrando na época feliz em que o brasileiro apreciará mais o talento do que o charlatanismo, mais o criador do que o copista. [...]

[...]

Livre de todas as peias do egoísmo e das paixões terrenas, o pensamento que aqui me traz é como o do homem que vai morrer, e entrega ao tempo e à razão mais um elemento progressivo: estou esperançado de que a mocidade brasileira ganhará mais nestes sete anos vindouros do que o que se fez nos vinte e oito que se estão a completar, todos consumidos em rivalidades estéreis, que só serviram para atraso das artes e descrédito desta Academia [...]. (PORTO-ALEGRE, 1854, apud GALVÃO, 1959, p. 37-41)

Os professores da Academia àquela altura – ex-alunos da casa, em sua absoluta maioria – conheciam o temperamento de Porto-Alegre, com quem alguns deles já haviam trabalhado em comandas oficiais, como a reforma do Teatro São

¹⁶¹ Essa fala, atribuída a Alcântara por Porto-Alegre, não consta, no entanto, na ata da Sessão do Corpo Acadêmico de 11 de maio de 1854, documento oficial que registrou todos os procedimentos e etapas da posse do novo Diretor. (Cf. MUSEU D. JOÃO VI, 1841- 1856)

Pedro, em 1839, e a construção da Varanda da Sagração de D. Pedro II, em 1841. Havia também aqueles que tinham sido contemporâneos de Porto- Alegre na época em que este fora discípulo de Debret na AIBA, como o titular da cadeira de pintura de Paisagem, Augusto Müller, o substituto de Desenho Figurado, Joaquim Lopes de Barros Cabral (1816-1863), e o professor de Pintura Histórica, José Correia de Lima (1814-1857), alguns dos quais, mais adiante, viriam a desempenhar um papel significativo no processo de resistência às modificações propostas pelos novos estatutos, cuja elaboração só seria concluída em 1855.

No entanto, o aspecto mais contundente da fala de Porto-Alegre seria o pragmatismo com o qual apresentou os objetivos da reforma. Incorporando elementos do discurso de parlamentares e do próprio governo sobre a inadequação de promover, exclusivamente, em um país desprovido de cultura artística, o ensino das belas artes em detrimento das artes mecânicas, o diretor declarou aos membros do Corpo Acadêmico:

Convencido da realidade, eu não venho aqui pedir-vos coisas acima das vossas forças, nem prometer o que está acima das minhas. Não venho com desejos infundados, **nem com a vaidade de ostentar exposições públicas em um país novo, no qual a riqueza e a aristocracia ainda não chamaram as belas artes para adornarem seus brasões e suas liberalidades.** [...] Todos sabem que unicamente Suas Majestades são os que comprem obras de arte nas nossas exposições; e que aqueles trabalhos que não tiveram a fortuna de lhes agradar voltaram para o estúdio do artista, e aí se conservam como exemplares de um desengano em doloroso de suportar-se. Portanto, **vossa missão será de uma ordem mais modesta, porém mais útil e necessária à atualidade:** pertence à organização dos estudos, a preparar solidamente essa mocidade que deve servir ao país; **antes do artista se deve preparar o bom artífice, assim como antes deste já deve existir o necessário artesão.** (PORTO-ALEGRE, 1854, *apud* GALVÃO, 1959, p. 40, grifos nossos)

As palavras destacadas nas linhas finais do fragmento do discurso de Porto-Alegre sintetizavam o traço principal do novo propósito que o governo procurava atribuir à Academia: por meio do contato com os valores estéticos acadêmicos, capacitar artesãos para atuarem no desenvolvimento de setores específicos da indústria nacional, melhorando a qualidade dos bens por ela produzidos e, eventualmente, colocando-os em condições de concorrer com seus similares estrangeiros. Essa proposta não se tratava, absolutamente, de uma sucessão de etapas formativas – o artesão que passaria a artífice e depois se tornaria artista –, mas do estabelecimento de prioridades. Naquele contexto, o investimento da AIBA

na qualificação de artífices deveria passar a ter precedência sobre as ações de fomento às belas artes, ao mesmo tempo em que a introdução do ensino industrial possibilitaria, aos alunos artistas, a aquisição de habilidades e competências que poderiam lhes ser úteis para encontrar meios de subsistência alternativos à produção e venda de obras de arte, em um mercado extremamente restrito como o do Brasil de meados do século XIX.

5.3.1 A AIBA torna-se, de fato, uma Academia: os novos estatutos e a promessa de engajar a instituição nos esforços pelo progresso do país

Os estatutos previstos na 6ª disposição do Artigo 1º do decreto de nº. 805, de 23 de setembro de 1854, foram estabelecidos, cerca de seis meses mais tarde, por meio do decreto nº. 1603 de 14 de maio de 1855 (Anexo B), e constituíam a etapa principal da implementação do projeto governamental de reforma da AIBA, cujas diretrizes haviam sido concebidas por Manuel de Araújo Porto-Alegre. Contendo 168 artigos dispostos ao longo de nove capítulos, os novos estatutos dedicavam minuciosa atenção a todos os componentes do funcionamento da Academia, desde sua estrutura administrativa até as premiações previstas para os alunos – dentre as quais o prêmio de viagem à Europa despontava, naturalmente, como o mais cobiçado. Contudo, um dos aspectos mais importantes do documento foi incorporar às atribuições da instituição elementos que transcendiam sua missão didática e tornavam, na forma da lei, a Academia Imperial de Belas Artes no órgão consultor do governo central para a gestão de assuntos e políticas relacionados às artes no país.

O texto do Artigo 1º dos estatutos deixava clara a dupla função da instituição, ao dispor que “A Academia tem por fim o ensino teórico e prático das Belas Artes, e sua propagação e aperfeiçoamento” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855, 1855, p. 402), enquanto o Art. 10º explicitava, ao descrever a natureza dos trabalhos acadêmicos, que a AIBA deveria lançar mão de todos os recursos ali previstos visando

o desempenho do fim de sua instituição, [...] promover o progresso das artes no Brasil, [...] combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de

dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim [...] auxiliar o governo em tão importante objeto. (Idem, p. 2)

Essa mudança constituía um elemento imprescindível para sacramentar a distinção entre o trabalho de artistas, artífices e artesãos perante uma sociedade impregnada pela cultura bacharelesca, na medida em que a AIBA passaria, oficialmente, a se ocupar também de atividades de natureza intelectual, constituindo um espaço de produção e difusão de conhecimentos relacionados às belas artes. Deixava, portanto, de ser apenas um estabelecimento de formação profissional, à semelhança das corporações de ofício, para tornar-se um espaço de reflexão sobre a cultura artística nacional e sobre as contribuições que as artes poderiam dar ao processo de “civilização” do país. Para atingir esses objetivos, os novos estatutos previam, ainda, em seu Art. 10º, além da publicação de um periódico ilustrado, versando sobre temas artísticos¹⁶², a realização de sessões públicas, onde fossem lidos textos sobre as artes e fossem discutidas “matérias concernentes ao seu progresso” – em moldes semelhantes aos que viriam a ter as aulas públicas do Museu Nacional (Cf. LOPES, 1997).

Antes mesmo da entrada em vigor dos estatutos de 1855, a Direção da Academia já havia encaminhado ao governo propostas para atuar na ordenação das atividades vinculadas às artes e ao ensino artístico. Um exemplo bastante interessante, nesse sentido, foi a sugestão, feita por Porto-Alegre, para que a AIBA oferecesse aos mestres de Desenho e Pintura atuantes na Corte a possibilidade de conceder-lhes, mediante uma avaliação de seus trabalhos, um documento certificando sua competência para ministrar lições dessas disciplinas, de modo a assegurar a manutenção de um bom nível de qualidade no ensino das mesmas, tanto na esfera pública quanto na privada (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1852-1855. Encadernados, Pasta 6126, p. 23- 24).

Logo que foi autorizada a proceder com a iniciativa, a Academia passou a receber várias solicitações para a emissão de pareceres atestando que os

¹⁶² Embora Porto-Alegre tenha introduzido o debate sobre a criação do periódico na congregação da AIBA, o escasso interesse demonstrado pelo corpo acadêmico em contribuir para esse projeto acabou tornando letra morta a disposição que tratava dele nos estatutos. Na sessão pública do dia 27 de setembro 1855, Porto-Alegre chegara a propor uma série de temas sobre os quais poderiam ser redigidos artigos para o periódico, mas apenas alguns poucos professores se manifestaram dispostos a contribuir com sua elaboração. (Ver: GALVÃO, 1959, p. 56- 61)

respectivos requerentes possuíam as habilidades necessárias ao bom desempenho de suas funções didáticas. Embora a medida proposta não impedisse que maus professores continuassem lecionando, sem dúvida contribuía para valorizar os bons profissionais e induzir os contratantes – escolas ou famílias – a selecionar mestres que possuísem o certificado expedido pela AIBA.

Outra função consultiva que a AIBA passou a exercer foi a de emissão de pareceres a respeito da qualidade de obras de caráter artístico ou científico destinadas à publicação, bem como de projetos arquitetônicos ou cenográficos. No primeiro caso, o já mencionado parecer elaborado pela Seção de Pintura sobre o livro *Ornithologie Brésilienne*, de Descourtilz, constitui um dos exemplos mais representativos e, no segundo, se pode citar o papel, que Porto-Alegre procurou atribuir à AIBA, de zelar pela adequação histórica e estética de figurinos, adereços e cenários das produções a serem encenadas nos teatros da capital. Em representação feita junto ao governo, em 20 de maio de 1854 – pouco mais de uma semana após assumir a direção da AIBA –, Porto-Alegre observava que

Os sacrifícios feitos pelo Governo Imperial a favor da Ópera Lírica e da Arte Dramática, não são devidamente correspondidos no que respeita à cenografia e vestuário nos dois teatros subvencionados. [...] Para contrabalançar esta decadência, a Academia tem a honra de apresentar a Vossa Majestade Imperial um meio, que lhe parece consentâneo com o espírito administrativo acerca dos teatros e das artes.

A Academia das Belas Artes pode, assim como o Conservatório Dramático para as peças e libretos, tomar uma espécie de direção nesta parte artística, pois toda ela está no domínio especial dos seus estudos.

[...]

A Academia pode dar o seu juízo sobre as composições cenográficas, e sobre o vestuário, uma vez que os esboços e figurinos lhe sejam remetidos com a necessária antecipação. Esta espécie de intervenção, bem longe de ser nociva, pode socorrer a ignorância dos inspetores de cena [...].

Semelhante medida administrativa em nada pode prejudicar os interesses das empresas teatrais, porque estas excedem muitas vezes no que toca ao vestuário, carregando-o com mau gosto, e substituindo quase sempre a fidelidade por um luxo desnecessário. (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1852-1855. Encadernados, Pasta 6126, p. 24-25)

Torna-se claro, portanto, que, por meio dos novos estatutos, Porto-Alegre buscava investir a AIBA – para além de sua missão didática – do papel que, na França pós-revolucionária, viria a ser desempenhado pela *Académie des beaux-arts* do *Institut de France*; ainda que a Academia brasileira não viesse a desfrutar da

autonomia possuída por sua congênera francesa, passaria a incorporar funções semelhantes às exercidas por esta última. As experiências adquiridas pelo contato de Porto-Alegre com as estruturas de funcionamento da *Académie* e da *École des beaux-arts* de Paris, no período em que realizou seus estudos de aperfeiçoamento na Europa – conforme visto no capítulo 4 –, certamente forneceram subsídios para a elaboração dos novos estatutos da AIBA, seja, por exemplo, na introdução dos concursos “particulares” ao final de cada trimestre – à semelhança dos *concours d’émulation* da *École des beaux-arts* – ou, ainda nos termos da Portaria de 31 de outubro de 1855, que, atendendo ao Art. 75º dos estatutos, regulamentava as atribuições dos pensionistas do Estado na Europa (MHN. Coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre, PLca8, 39547).

A nomeação de artistas consagrados, personalidades e intelectuais notáveis, nacionais e estrangeiros, como membros honorários ou correspondentes da AIBA, constituiu outra prática da *Académie* francesa incorporada pela instituição brasileira e fortemente promovida ao longo da gestão de Porto-Alegre, que via, nesse recurso, um meio de divulgar tanto nas províncias do Império do Brasil quanto no exterior, a existência e as realizações da Academia das Belas Artes carioca. Dentre os agraciados com o título de correspondente encontravam-se nomes de relevo no cenário artístico internacional, como os pintores Eugène Delacroix e Horace Vernet, o Conde de Nieuwerkerke, superintendente das Belas Artes na França sob o governo de Napoleão III, vários membros de *Académie des beaux-arts* francesa e professores da *École* como Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780- 1867), Louis Hersent (1777- 1860), Horace Vernet (1789- 1863) e Leon Cogniet (1794-1880), entre outros, além de Jean-Hillaire Belloc (1786- 1866), diretor da *École Gratuite de Dessin*¹⁶³; já entre os honorários, figuravam vários brasileiros ilustres, tais como o Marquês de Sapucaí, presidente do IHGB, o naturalista/botânico e futuro diretor do

¹⁶³ Tendo assumido em fins de 1831 a direção da *École Gratuite de Dessin* – a mesma fundada por Bachelier em 1767 e denominada, a partir de 1823, *École Gratuite de Dessin et de mathématiques en faveur des arts mécaniques* –, Belloc promoveria, no ano seguinte, uma importante reforma na instituição, na tentativa de definir contornos mais nítidos para as finalidades do ensino por ela oferecido (cf. BALLON, 1996, p. 83- 85). É muito provável que Porto-Alegre, então matriculado na *École des beaux-arts*, tenha tomado conhecimento das modificações que se processavam na *École Gratuite de Dessin* e, embora em nenhum de seus textos conhecidos o artista brasileiro faça qualquer menção à reforma conduzida por Belloc, há uma grande coincidência entre as medidas adotadas por este, na escola que dirigia, e aquelas que Porto-Alegre viria a propor na reforma da AIBA, duas décadas mais tarde.

Museu Nacional (1866- 1870) Francisco Freire Alemão (1797- 1874), o frei Custódio Alves Serrão (1799- 1873), ex-diretor do Museu Nacional (1828-1847) e diretor do Jardim Botânico (1849-1861), o deputado (depois senador) Francisco Otaviano e o médico Tomás Gomes dos Santos, que, em 1857, viria a suceder Porto-Alegre na direção da AIBA. (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 2401- 2500, documento nº 2475)

No entanto, a ordenação desses e de todos os demais aspectos da reforma – particularmente aqueles referentes aos novos programas de estudos – dependia de uma bem-sucedida reestruturação administrativa da Academia, ação que já vinha, em parte, sendo empreendida antes mesmo da entrada em vigor dos novos estatutos, mas que, a partir daí, viria a adquirir uma diretriz mais precisa.

5.3.2 Medidas “moralizadoras”, aparelhamento do corpo acadêmico e reformulações na estrutura administrativa da AIBA

Desde que havia tomado posse, e enquanto os novos estatutos ainda estavam sendo preparados, Porto-Alegre dedicou-se a tentar colocar ordem na rotina de trabalho da Academia, especialmente no que dizia respeito à assiduidade e à pontualidade de professores e alunos. Para além das eventuais dispensas de atividades didáticas concedidas aos membros do corpo acadêmico que se encontravam comissionados para algum trabalho encomendado pelo governo, as faltas e atrasos dos docentes constituíam um problema crônico na instituição, que Porto-Alegre estava decidido a coibir, ameaçando os faltosos frequentes com descontos e representações junto ao governo.

Em um ofício endereçado ao ministro Pedreira, datado de 28 de junho de 1854, o diretor da AIBA informava sobre a ordem que expedira para que o ponto de alunos e professores fosse registrado no início do expediente, às nove da manhã, e verificado no começo das atividades da tarde, às 13h e 30 minutos. Justificando sua atitude, Porto-Alegre argumentava:

Esta medida se torna indispensável para o regular andamento das aulas e dos estudos; porquanto a maior parte dos alunos não vêm às horas precisas, como o tenho testemunhado, pois capricho em ser o primeiro a

achar-me na casa, para com este exemplo poder exigir o cumprimento dos deveres dos lentes e dos alunos. (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1852-1855. Encadernados, Pasta 6126, p. 28)

Ao final daquele ano letivo, a avaliação do diretor era de que essas ações já haviam mostrado resultados positivos – sua prática de chegar ao palácio da Academia antes do horário de começarem as aulas “destruiu os hábitos de alguns professores” (*op. cit.*, p. 91) – e a maior parte do corpo docente, além de tratá-lo “admiravelmente”, parecia abraçar os ventos de mudança que sopravam na instituição. Mesmo assim, Porto-Alegre ainda não estava satisfeito:

A disciplina militar, a que estou acostumado, e que tão ótimos resultados apresenta na Escola Militar, me torna ainda muito descontente da ordem interna desta Academia, porém espero que no ano próximo obterá maior regularidade, e aquela harmonia consentânea com as vistas do Governo Imperial no que é relativo à ordem e progresso dos estudos. (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1852-1855. Encadernados, Pasta 6126, p. 28)

De acordo com os novos estatutos da AIBA, os professores deveriam justificar suas ausências por escrito, em cartas endereçadas ao diretor, enquanto a frequência dos alunos seria registrada pelo guarda da Academia, a quem também cabia substituir eventualmente o porteiro em suas funções, além de ajudá-lo a zelar pela ordem nas dependências da instituição e pelo patrimônio móvel desta. Essas atribuições tornavam o porteiro e o guarda peças-chaves para assegurar a manutenção da disciplina e a garantia do cumprimento das determinações feitas pelo diretor.

Não seria por acaso, portanto, que uma das vítimas da cruzada moralizadora empreendida por Porto-Alegre viesse a ser, justamente, o ajudante de porteiro Salvador Antonio Luiz Ferreira. Ocupante do cargo na Academia desde 1840, o funcionário de 73 anos, que, de acordo com os novos estatutos, passaria a exercer a função de guarda da instituição, já se encontrava na mira do novo diretor da AIBA desde o início do ano letivo de 1855. De acordo com Porto-Alegre, em ofício remetido ao governo em 23 de maio de 1855, as funções atribuídas ao guarda deveriam ser confiadas a “um homem de saúde, de energia, e de inteligência, e que não possa dar ais [?] à malícia e motejos dos alunos, já na chamada e ponto, já na execução das ordens da Diretoria e Professores.” (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1852- 1855. Encadernados, Pasta 6126, p.56- 57).

Embora levasse em consideração o fato de Ferreira ter sido enquadrado à revelia na função, por já exercer o cargo ajudante de porteiro da Academia antes da reforma – quando os respectivos serviços não demandavam senão “qualidades inferiores” –, Porto-Alegre solicitava ao ministério “alguma providência” em relação ao funcionário, a quem considerava desprovido da “atividade, inteligência e habilidade manual” necessárias ao bom desempenho de suas funções, além possuir uma “destas naturezas pesadas e refratárias a tudo que não está nos seus hábitos de criado do Paço” (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1852-1855. Encadernados, Pasta 6126, p.56-57). Não é possível inferir, com acuidade, que tipo de ação Porto-Alegre esperava da parte do governo em relação ao caso de Ferreira, mas o envio ao ministério – a pedido deste – de informações sobre a idade do funcionário e sua data de admissão na AIBA sugere que foi cogitada a possibilidade de aposentá-lo compulsoriamente.

Os acontecimentos, no entanto, se precipitaram e, em novo ofício sobre a questão, encaminhado ao governo em 6 de junho, Porto-Alegre relatou ter flagrado Ferreira – que havia comunicado à Direção da AIBA estar com problemas de saúde, e, por isso se encontrava afastado do trabalho – perambulando pela rua da Quitanda, ao meio dia, na data da abertura das aulas. O juízo do diretor, dessa vez, não daria margem a muitas interpretações sobre as providências que esperava serem adotadas:

Salvador, é velho como já disse, merece a atenção do Governo por haver educado dois filhos, um médico e outro oficial de Marinha; porém como empregado está longe de merecer um grande favor do Governo, pois é daqueles que fogem ao trabalho. [...] Se ele fosse um pobre e necessitado não faria o que faz. (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1852- 1855. Encadernados, Pasta 6126, p. 152-153)

Dois dias depois, em 8 de junho, a Secretaria de Negócios do Império informava a Porto-Alegre sobre a demissão do funcionário.

Embora a atenção dada a esse episódio particular possa parecer, a princípio, um tanto despropositada, ele traduz bem o que viria a ser um dos traços distintivos da gestão de Porto-Alegre frente à Academia: a inflexibilidade no tratamento de quaisquer questões que pudessem contrariar os princípios da reforma ou contribuir para obstar-lhe o progresso. Por outro lado, esse seria mais um movimento de

Porto-Alegre no sentido de compor, no seio da AIBA, um grupo de aliados dispostos a apoiar suas ações. É bastante provável que ele já dispusesse de um nome para candidatar à vaga de Ferreira, tanto que, três dias depois da exoneração deste, o diretor indicou Theobertino Apolônio da Fonseca, um ex-sargento do Batalhão do Depósito da Corte para ocupar o cargo de guarda da Academia.

Antes disso, Porto-Alegre também conseguira obter, em 20 de outubro de 1854, a nomeação de dois de seus ex-alunos na Escola Militar, os segundos tenentes do Corpo de Engenheiros Ernesto Gomes Moreira Maia (18??-1899) e José Joaquim de Oliveira (18??-1861), para os cargos de professores das novas cadeiras de Matemáticas Aplicadas e Desenho Geométrico, criadas pelo decreto nº 805, de 23 de setembro de 1854 (IHGB, ACP 43, Lata 654, pasta 8, p. 7; MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1852-1855. Encadernados, Pasta 6126, p. 41). Menos de um ano depois, em 02 de junho de 1855, Oliveira seria nomeado vice-diretor da Academia, permanecendo fiel a Porto-Alegre até o fim da gestão deste na AIBA. Moreira Maia, por seu turno, viria a ter uma longa carreira na instituição, chegando a tornar-se seu diretor por duas vezes – entre 1872 e 1874 (como interino) e entre 1888 e 1889.

De fato, embora os títulos referentes à constituição do corpo acadêmico nos novos estatutos reproduzissem, sob muitos aspectos, procedimentos previstos nos regulamentos de 1819 da *École des beaux-arts* de Paris, diferentemente destes e dos estatutos aprovados para a AIBA em 1831, no âmbito da reforma Lino Coutinho – vigentes até a entrada em vigor do decreto 1603, de 14 de maio de 1855 –, eles sacrificavam parte do poder decisório da Congregação. Havia, contudo, uma questão que precedia a qualquer outra naquilo que dizia respeito ao modo como haviam sido elaborados os novos estatutos: enquanto os de 1831 haviam contado com a participação ativa dos membros da congregação da Academia, que discutiram o texto do documento por eles mesmos elaborado, item a item, ao longo de várias sessões realizadas a partir de 31 de agosto daquele ano (MUSEU D. JOÃO VI. Atas [da] Reforma dos Estatutos da Academia. Presidência do Diretor 1831-1841. Encadernados, Pasta 6150, p. 2-18), os estatutos de 1855 foram concebidos por um

elemento externo ao corpo acadêmico – embora outrora já o tivesse integrado –, sendo impostos à instituição por força de medida governamental.

Do ponto de vista organizacional, os novos estatutos possuíam um caráter centralizador, que se traduzia, por exemplo, na mudança do sistema de escolha do diretor: o Art. 7º do Título III estabelecia sucintamente que o ocupante do cargo máximo da AIBA seria nomeado por decreto imperial, enquanto o conservador, o secretário, os professores efetivos e os honorários seriam “nomeados pela mesma forma, mas sobre proposta do Corpo Acadêmico” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855, 1855, p. 403). Em contraste, os estatutos anteriores (de 1831) previam em seu Art. 2º que, após o fim da gestão de Henrique José da Silva, caberia ao governo apenas referendar o nome escolhido pelo corpo acadêmico para ocupar a direção e proceder à sua nomeação: “Os Professores Proprietários e os Substitutos reunidos em Congregação nomearão dentre os primeiros, e à pluralidade absoluta de votos, um que sirva de Diretor [...]” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1831, p. 92)¹⁶⁴.

Além disso, sob os estatutos de 1831, o entendimento a respeito da natureza atribuída ao exercício do cargo de diretor contrastava gritantemente daquele que viria a se caracterizar na gestão de Porto-Alegre. Após a morte de Henrique José da Silva, chegou-se mesmo a cogitar a extinção do posto, dado que cabia à Congregação a autoridade para gerir a Academia, bem como a responsabilidade de fazê-lo. Adotando um tom quase republicano, Grandjean de Montigny – que fora nomeado temporariamente presidente da Congregação, por ser o professor mais antigo da AIBA – apresentou a questão da sucessão de Silva, em correspondência endereçada ao ministro Antônio Pinto Chichorro da Gama, nos seguintes termos:

[...] Entendendo [...] que a aprovação de V. Ex^a. é indispensável em qualquer posição que não seja provisória; e ponderando que, de um golpe

¹⁶⁴ Na *École des beaux-arts* de Paris, a escolha do Presidente e demais membros do Conselho de Administração que geria a instituição se dava por eleição direta, realizada entre os professores, conforme previsto no Art. XIII das disposições estabelecidas pela Ordenança Real de 4 de agosto de 1819. De acordo com esse mesmo artigo, o ministro do Interior seria apenas comunicado do resultado das respectivas deliberações. De modo similar, sempre que houvesse vacâncias no corpo docentes titulares, o(s) novo(s) professor(es) seria(m) escolhido(s) por sufrágio, a partir de uma lista de candidatos, em assembleia geral convocada para esse fim específico. Nesse caso, o(s) nome(s) do(s) eleito(s) seria(m) enviado(s) à sanção ministerial. (ver: *ÉCOLE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS*, 1864, p. 40)

de vista geral sobre os estatutos, resulta claramente descobrir-se que reside a efetividade do governo na Congregação, não havendo outra Direção senão a que dela dimana [sic], e não sendo o Diretor senão o agente das suas decisões. Tanto assim que, na ocasião da última reforma, o título de Diretor teria sido suprimido a não ser em atenção à posse do falecido Henrique José da Silva, e os autores do projeto de reforma se teriam cingido ao exemplo de quase todas as corporações científicas, adotando o uso justo e proveitoso das presidências alternativas [...]. (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1833/ 1843. Encadernados, Pasta 6124, p. 46- 47)

O mesmo documento propunha, assim, que a Congregação fosse “presidida por cada um dos professores, à sua vez, pelo espaço de um ano”, o que soaria tão absurdo quanto herético aos ouvidos de uma personalidade autocrática como Porto-Alegre. O governo regencial, no entanto, solicitou à Congregação que, na forma prevista nos estatutos, nomeasse um diretor, “reservando para tempo oportuno o tomar em consideração as alterações”, propostas por aquele colegiado, nos estatutos da AIBA (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1833/ 1843. Encadernados, Pasta 6124, p. 50).

Ao retirar das mãos do Corpo Acadêmico a competência para escolher o diretor da AIBA dentre as suas fileiras, os estatutos de 1855 assumiram ares intervencionistas, na medida em que atribuíam ao governo a prerrogativa de confiar o cargo máximo da Academia a um indivíduo estranho à instituição, à revelia da concordância desta – como foi o caso da própria nomeação de Porto-Alegre¹⁶⁵. Igual procedimento passaria a ser adotado também na seleção para o cargo de Secretário da Direção, devendo o Corpo Acadêmico propor um nome para ocupar o cargo e submetê-lo ao governo, cabendo a este ratificá-lo (ou não) e proceder a sua nomeação por decreto imperial.

¹⁶⁵ Vale observar que a nomeação de Porto-Alegre como titular da cadeira de Pintura Histórica, em 03 de julho de 1837, também havia gerado certa controvérsia. Os estatutos vigentes à época previam que, por ocasião da demissão ou do falecimento de um professor proprietário, o lugar deste deveria ser ocupado pelo respectivo substituto, cabendo ao governo impetrar-lhe “o respectivo diploma, salvo se, no momento da vacância, aparecer algum artista de renome nacional ou estrangeiro que o pretenda; porque então, neste caso, será posto a concurso entre ele e o substituto [...]” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1831, 1875, p. 93). A vaga em questão, resultante da aposentadoria concedida a Debret, em 20 de junho daquele ano, não foi, afinal, colocada em concurso, porque o governo, em despacho de 29 de maio de 1837 (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 101- 200, Documento nº. 162), havia se negado a conceder o diploma a José Correia de Lima antes do prazo previsto nos estatutos (final do ano), ficando este impedido de concorrer, como pleiteava, à vaga de efetivo de Pintura Histórica.

O acesso dos alunos aos cursos da Academia também sofreria modificações significativas. Enquanto os estatutos de 1831 franqueavam as matrículas na AIBA a todo e qualquer jovem entre 12 e 18 anos de idade¹⁶⁶, os de 1855 determinavam que nenhum aluno seria admitido ao estudo de qualquer ramo artístico sem que tivesse frequentado as aulas da 1ª série de Desenho Geométrico (estudo do desenho linear), sendo nela habilitado. Havia ainda, outra exigência para os alunos que quisessem se matricular nas aulas de Arquitetura, Pintura Histórica, Pintura de Paisagem, Gravura de Medalhas e Estatuária (disciplinas que constituíam a parte específica da formação artística): obrigatoriamente, deveriam ter sido aprovados na aula de Matemáticas Aplicadas, à qual a admissão também era condicionada.

Art. 39. [da Seção XI]. Para qualquer aluno poder ser admitido na aula de Matemáticas aplicadas é indispensável que saiba ler, escrever e contar as quatro espécies de números inteiros.

Para verificar-se esta circunstância serão todos os anos nomeados dois examinadores pelo Diretor da Academia, que os presidirá e com ele votará. (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855, 1855, p. 408)

Na prática, os termos definidos pelos novos estatutos retomavam a ideia – defendida anteriormente por Lebreton – de consignar o ensino artístico aos jovens oriundos de uma melhor extração social, na medida em que, vedando o ingresso nos principais cursos da AIBA aos candidatos que fossem analfabetos e/ou não dominassem os rudimentos mais elementares da matemática, restringiam o estudo das belas artes a uma parcela pequena da população. Essas exigências não se aplicavam, contudo, às disciplinas voltadas ao chamado ensino industrial – Desenho de Ornatos, Escultura de Ornatos, Desenho Geométrico e Industrial –, cujo público

¹⁶⁶ O texto original do projeto de reforma formulado pelo corpo acadêmico previa, no Art. 1º de seu Título 4º, que a Academia estaria aberta “a todos os jovens de doze a vinte cinco [sic] anos que nela quiserem se matricular para gozarem das vantagens dos concursos”, mas fazia a ressalva de que a estes, ou mesmo àqueles que desejassem frequentar as aulas sem matrícula, seria indispensável que soubessem “ler, escrever e contar”, acrescentando, ainda, que uma das condições para concorrer aos lugares de substitutos e “para obter o diploma de formado na Academia” era “mostrar suficiente conhecimento das línguas francesa ou italiana, para inteligência dos autores que tratam das Belas Artes” (MUSEU D. JOÃO VI, Encadernados, Pasta 6150, p. 16). Esses pré-requisitos foram suprimidos do texto que integra o decreto de 30 de dezembro de 1831, embora este estabelecesse, no artigo 3º, capítulo III, que para se matricular nos cursos da AIBA, o postulante deveria comprovar ter frequentado “pelo menos um ano de desenho linear e de figuras, e haver sido nele aprovado, apresentando demais certidão de haver frequentado a aula de geometria elementar na Academia Militar, e de geometria descritiva, quando na mesma Academia se ensinar.” (BRASIL. COLEÇÃO DE LEIS DO IMPÉRIO DO BRASIL DE 1831, 1875, p. 95-96)

alvo abarcaria, inevitavelmente, um contingente de indivíduos com pouca instrução ou, mesmo, iletrados.

Antevendo que o fim do tráfico negreiro, a liberação dos capitais nele investidos e iniciativas empresariais como as do Barão de Mauá conduziriam, em breve, a economia brasileira a um processo de modernização – que, eventualmente, geraria demanda por trabalhadores livres e qualificados –, Porto-Alegre certamente possuía bases mais concretas do que Lebreton para acreditar no sucesso do modelo de seleção proposto nos novos estatutos, até porque o governo imperial já dava sinais de que buscava medidas efetivas para a substituição gradual do trabalho escravo – como as campanhas realizadas no exterior com o objetivo de atrair imigrantes europeus dispostos a trabalhar, em regime de parceria, nas lavouras de café do Vale do Paraíba ou em colônias agrícolas no sul do país.

Segundo um raciocínio plausível, a ampliação do contingente de trabalhadores assalariados no país aumentaria, progressivamente, a demanda por bens de consumo – o que, em teoria, poderia contribuir para fomentar o desenvolvimento da indústria nacional. A avidez demonstrada pelos brasileiros melhor aquinhoados para adquirir itens de toda espécie, originados dos excedentes de produção das fábricas inglesas e francesas, e despejados em abundância nos portos brasileiros, a partir do início dos anos 1850, apontava uma tendência de incremento no consumo sem precedentes no país. Além disso, a melhoria da qualidade dos produtos nacionais poderia, a médio e longo prazo gerar oportunidades de exportação, abrindo à economia brasileira perspectivas para além dos produtos agrícolas.

5.3.3 As aulas industriais

Em um pequeno anúncio publicado na edição de 28 de maio de 1855 do *Jornal do Commercio*, bem como em outros jornais da Corte, a Secretaria da Academia Imperial das Belas Artes informava, aos alunos da instituição e ao público em geral, que no dia 1º de junho seriam abertas as aulas de Matemáticas Aplicadas e Desenho Geométrico, convidando “todos os artistas e artífices que nelas quizerem

matricular-se” a “apresentarem seus requerimentos” (JORNAL DO COMMERCIO, edição de 28/ 05/ 1855, p. 3). A introdução de novas disciplinas, direcionadas à qualificação teórica e técnica dos alunos foi, sem dúvida, o aspecto mais significativo dos novos estatutos, não apenas por ter sido aquele que, em meio à refrega na Câmara dos Deputados, foi decisivo para assegurar a manutenção da existência da AIBA, mas por descortinar novos horizontes para a instituição.

Muito antes de tornar-se diretor da Academia, Porto-Alegre já advogava a favor de que se retomasse, na AIBA, a ideia de promover a formação de artífices, nos moldes originalmente propostos no projeto de Lebreton. Quando exercia o cargo de vereador na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, entre 1853 e 1854, o artista apresentou um projeto para a implantação de uma escola pública de ensino industrial, no intuito de formar novas gerações de profissionais que, a médio ou longo prazo, deveriam vir a substituir, por completo, a mão de obra escrava na indústria nacional.

Desejoso de espalhar a instrução nas classes operárias, para assim mais levantar e aperfeiçoar a indústria, propus a criação de uma Escola Municipal, em que se ensinassem com as primeiras letras, a geometria, o desenho linear, a arquitetura, a ornamentação, e a música, propondo-me e mais alguns amigos a ensinar de graça enquanto não fôssemos substituídos por nossos próprios alunos. (IHGB, ACP 43, Lata 653, pasta 21, p. 3)

Atento aos discursos e iniciativas que, na Europa – particularmente na Inglaterra e na França –, pregavam de forma cada vez mais incisiva a aproximação entre as belas artes e os mais diversos ramos da indústria, Porto-Alegre conseguia antever, na reforma da AIBA, um quadro de possibilidades muito mais amplo do que o de uma pura e simples reorganização didática e administrativa da instituição. O momento histórico vivido pelo Brasil na década de 1850 acenava, de forma muito clara, com a perspectiva de promoção de mudanças estruturais no país, transformações que, em grande medida, iam de encontro às aspirações manifestadas, na revista “Nitheroy”, por Porto-Alegre, Torres Homem e Gonçalves de Magalhães, entre outros brasileiros. Parecia que o Brasil finalmente estava prestes a enveredar pela seara do progresso e do desenvolvimento, que o faria elevar-se ao patamar das grandes potências europeias.

Desde que, ainda jovem, se transferira para a capital do Império, Porto-Alegre não se restringira, dentro dos limites que sua atuação em múltiplas atividades lhe permitia, a proferir críticas aos aspectos conjunturais – em especial aqueles relacionados às artes – que julgava responsáveis por obstar a ascensão do país ao status de nação “civilizada”, mas engajou-se diretamente nos esforços para a concretização do projeto nacional que sua geração abraçara. Dois elementos apontados por Porto-Alegre como parâmetros para aferir o grau de civilização de uma nação e seu povo eram os produtos de sua indústria e as obras arquitetônicas por eles erigidas. São inúmeros os textos em que o artista gaúcho aborda a questão, observando que o Brasil oitocentista ainda tinha um longo caminho a percorrer até se equiparar com as nações europeias mais desenvolvidas, cabendo ao governo, nesse processo, um papel crucial no fomento das atividades artísticas e industriais.

A formação dispensada aos alunos de arquitetura da AIBA, por exemplo, era orientada, sobretudo, pelos exercícios de desenho, carecendo tanto de fundamentos teóricos quanto de atividades práticas, por meio das quais os futuros profissionais pudessem adquirir alguma experiência das técnicas empregadas no canteiro de obras – características que, diga-se de passagem, não viriam a ser alteradas sensivelmente pela reforma. De fato, à parte as obras públicas, o mercado profissional para os arquitetos, no Brasil de meados do século XIX, era também virtualmente inexistente – e, mesmo nos trabalhos encomendados pelas esferas governamentais, a atuação dos arquitetos encontrava restrições. Conforme o próprio Porto-Alegre observou, até o código de posturas da capital do império ignorava a profissão.

Deixei a cadeira [de vereador pelo município do Rio de Janeiro] no dia em que ia ler as bases do novo Código de Posturas, assentadas em ideias mais largas e mais profícuas; e para provar o que era o antigo código na Municipalidade da Capital, basta dizer que não se encontrava nele a palavra Arquitetura!

Não havia uma planta da cidade quando tomei posse, nem dos seus arrabaldes; o desenho topográfico estava banido, e tudo se fazia por vistorias e alvitres dos vereadores [...]. (IHGB, ACP 43, Lata 653, Pasta 21, p. 1)

Em meados da década de 1840, o então diretor da AIBA, Felix-Émile Taunay, também já havia sinalizado ao governo o problema da falta de aproveitamento dos arquitetos formados pela Academia, sugerindo que os egressos da instituição

fossem empregados em órgãos públicos. No ofício encaminhado ao ministro do Império em 28 de dezembro de 1843, Taunay observava que

Um dos maiores obstáculos ao rápido desenvolvimento das Belas Artes é a falta de emprego e o desamparo em que acham os alunos da Academia, quando concluídos seus estudos. Os objetos que eles apresentam não têm extração certa nem suficiente, e portanto eles definham desocupados ou recorrem a outro gênero de vida, depois de formados à custa da Nação. Tempo virá em que o público servirá de patrono aos mais notáveis dentre eles. Até então, eles não têm esperança senão no Governo. Em vista dessa necessidade de posição é que a Congregação dos Professores desta Academia, dirige a seguinte proposta ao Governo de S.M. Imperial, que na Repartição de Obras Públicas sejam reservados quatro ou seis lugares de Sub-Inspetores, para neles serem providos, por meio de concurso, os alunos da Academia que nela tiverem concluído o seu curso. Os assuntos desses concursos serão naturalmente arquiteturas; e a vantagem pertencerá visivelmente aos alunos da aula de Arquitetura como é conveniente [...]. (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1843/1852. Encadernados, Pasta 6125, p. 16 [.pdf 18]; TAUNAY, 1843, apud GALVÃO, 1968, p. 148- 149)

Taunay voltaria a insistir no assunto, abordando-o no relatório remetido ao governo em 20 de dezembro do ano seguinte, intercedendo – infrutiferamente – a favor dos alunos da AIBA, para que fossem nomeados de forma “exclusiva”¹⁶⁷ aos cargos de

abridores [gravadores] da casa da Moeda; de Sub-Inspetores das Obras Públicas do Governo e municipais; de desenhadores no Arquivo Militar e Tipografia, enfim de Professores nas Academias ou Escolas de Desenho, quando estas se criarem nas Províncias (MUSEU D. JOÃO VI. Correspondências recebidas 1843/1852. Encadernados, Pasta 6125, p. 63); TAUNAY, 1844, apud GALVÃO, 1968, p. 150)

Passada uma década, quando da ascensão de Porto-Alegre à direção da Academia, esse quadro permanecia inalterado, embora importantes mudanças conjunturais tivessem ocorrido no país. As novas disciplinas introduzidas pela reforma de 1854-55 seriam, na visão do artista gaúcho, os instrumentos necessários para que a AIBA pudesse contribuir na construção de um Brasil moderno e foi, portanto, com enorme entusiasmo, que Porto-Alegre inaugurou as novas aulas, no dia 02 de junho de 1855.

Como era seu hábito nesse tipo de ocasião, Porto-Alegre pronunciou um extenso discurso, no qual, em meio a inúmeras digressões, reafirmou a arte grega

¹⁶⁷ Após muita insistência da parte de Taunay, o governo consignou aos alunos da AIBA duas vagas para o cargo de sub-inspetor de obras públicas, função pela qual fariam jus a um “módico salário”. Ver: GALVÃO, 1968.

antiga como o modelo supremo do belo para as artes e para a indústria, enalteceu as recentes conquistas técnicas e científicas da humanidade e reiterou o desenho como instrumento de aperfeiçoamento moral e componente imprescindível para o processo de “civilização” dos povos, além de constituir ferramenta essencial para a promoção do desenvolvimento econômico e científico.

Revelando perfeita sintonia com os debates travados na Europa a respeito das contribuições que as belas artes poderiam dar à indústria, o diretor da AIBA já vislumbrava, para além dos evidentes benefícios financeiros decorrentes do incremento da qualidade dos produtos industriais, o papel dos utensílios domésticos e/ ou de uso corrente como veículos de educação estética da população – ideia que, na França, seria defendida, dois anos mais tarde, no já mencionado relatório do Conde de Laborde e ganharia particular impulso no Brasil por intermédio do Liceu de Artes e Ofícios, que viria a ser fundado em 1858.

[...] vamos tentar demonstrar mais positivamente o benigno insufla da arte nas ciências, na indústria, na filosofia e na educação moral. Se preencher uma parte deste meu escopo, farei um serviço à minha pátria e à minha gente, que considera as belas artes como invenções luxuosas, sem aplicação aos altos destinos sociais e indignas de serem cultivadas pelos homens nobres e inteligentes. Sendo todo artefato a expressão de uma ideia materializada, é claro que este artefato exprime pela sua forma, e pela perfeição de seu trabalho, um pensamento e o estado da indústria do homem que o confeccionou.

[...]

Ao perpassar pelo mundo doméstico, fixemos as nossas vistas sobre algum objeto dos que abrigam o homem, e sobre outros que o rodeiam na chamada sepultura da vida. A gradação que vai do chão batido ao mosaico é a mesma que se encontra da esteira à alcatifa, da pele dos animais à tapeçaria, da pedra à mesa, do tronco ao sofá, do jirau ao talâmio¹⁶⁸, do esteio à coluna, da grade à porta, do feno à telha, e desta ao fastígio coroado pela mão do gênio. (IHGB, Lata 653, pasta 21, p. 6- 7)

Mais uma vez, Porto-Alegre fazia duras críticas a diferentes setores da indústria brasileira, que incluíam desde a produção de bens de consumo domésticos à fabricação de moedas¹⁶⁹, responsabilizando a fraca qualificação profissional dos artesãos – ignorantes tanto em relação às regras do “bom gosto” quanto aos

¹⁶⁸ Leito nupcial, alcova. (ver HOUAISS, 1999, p. 2660)

¹⁶⁹ A título de exemplo sobre a inferioridade da indústria nacional e suas causas, Porto-Alegre fez uma comparação entre a qualidade das moedas cunhadas à época em Portugal e aquela das peças fabricadas no Brasil, atribuindo a superioridade das primeiras ao fato do governo português ter contratado um gravador inglês para produzi-las.

modernos fundamentos técnicos e científicos referentes a seus ofícios – pela baixa qualidade dos produtos nacionais.

A arte que preside às moedas é a mesma que preside à confecção dessas pesadas mobílias, sem gosto e sem cômodo; é a mesma que dirige o ourives brasileiro nessas baixelas, onde o peso e a impureza do metal superam a elegância exigida nas obras de luxo.

Olhai para as folhas de acanto, para as laçarias e meandros que o buril ou o cinzel dos nossos artistas vos levanta nesses vasos informes que por aí se fazem, e vereis uma completa ausência de estilo, do gosto, da invenção e do raciocínio que infunde a cultura do desenho.

[...]

Quando, há anos, a sociedade dos ourives propôs uma medalha para premiar a melhor memória que lhe indicasse os meios de elevar a sua arte a par das obras da Europa, tive vontade de corresponder a esta nobre exigência com duas palavras somente – química e desenho –; e se não o fiz, foi por temer que tanta simplicidade não fosse compreendida pela maioria dos seus membros. À primeira palavra já respondeu a Casa da Moeda, e à segunda responde agora a Academia das Belas Artes.

As novas aulas, que o Governo imperial oferece hoje à mocidade nesta reforma do ensino, vão abrir uma nova época para a indústria brasileira, e dar à mocidade uma segura subsistência. (IHGB, Lata 653, pasta 21, p. 9-10)

Por outro lado, é impossível não atentar para a ausência de qualquer menção ao fato de boa parte do trabalho nas manufaturas brasileiras ser realizada por escravos. Embora possivelmente Porto-Alegre considerasse a escravidão uma nódoa moral – incompatível com os preceitos do catolicismo que tão fervorosamente defendia –, além de constituir um enorme empecilho ao desenvolvimento econômico do país, esse era um tema sobre o qual não costumava se pronunciar publicamente, sobretudo na presença de autoridades do governo ou do imperador¹⁷⁰.

Um curso de ofícios ministrado dentro da Academia de Artes destoava, assim, de hábitos e valores fortemente arraigados, associados à vigência da escravidão. Era contra isso, fundamentalmente, que os homens engajados na legitimação da Academia tinham que lutar. Curioso, nesse sentido, o silêncio de Porto Alegre a respeito da escravidão. Em nenhum dos seus discursos como diretor da AIBA há qualquer menção ao fato de que os chamados “ofícios” também eram feitos por escravos. Indício de quanto o tema era incômodo e desconcertante. Mas também pode ser interpretado, por outro lado, como parte da postura programática do autor no sentido de proclamar a importância do artista. (SQUEFF, 2010, p. 85)

¹⁷⁰ Apenas após seu contato com a doutrina espírita, em meados da década de 1860, Porto-Alegre passaria a criticar abertamente o regime de escravidão imposto aos negros no Brasil, adotando um discurso abolicionista. Em uma carta enviada a D. Pedro II, datada de 15 de janeiro de 1867, o artista suplicava ao monarca a libertação dos escravos, dizendo-lhe que falava em nome de Deus. (Ver: MUSEU IMPERIAL, Arquivo da Casa Imperial do Brasil existentes no castelo D’Eu, Maço 139, Documento 6841)

De todo modo, seu discurso daquele dia não se endereçava, em absoluto, aos escravos artesãos, mas aos filhos das camadas mais humildes da população livre, que, não tendo condições para acessar os cursos superiores de Direito, Engenharia ou Medicina, poderiam buscar na AIBA uma formação nas carreiras das belas artes – se demonstrassem talento – ou dos ofícios, se tivessem habilidade manual e disposição para estudar alguns rudimentos teóricos que deveriam aprimorar o exercício de sua profissão. É importante reiterar, contudo, que a despeito de ostentar o título de Academia, a AIBA não constituía uma instituição de ensino superior – o que situava seus egressos em uma categoria inferior à dos bacharéis na hierarquia social da época.

Cumulativamente, a comunhão entre a Arte e a Indústria postulada por Porto-Alegre não consistia, em absoluto, na oferta, pela Academia, dos ensinamentos práticos ministrados nas corporações de ofício, na medida em que não previa a introdução às técnicas básicas específicas para o exercício profissional de ofícios como a marcenaria, a cantaria e a ourivesaria, por exemplo. As aulas industriais da AIBA destinavam-se a refinar a qualificação de aprendizes ou de artesões já formados, colocando-os em contato com os valores estéticos de inspiração clássica, defendidos pela Academia, familiarizando-os com as linguagens gráfica e matemática associadas à elaboração de projetos, e, finalmente, proporcionando-lhes um ambiente em que poderiam, por meio de exercícios práticos, aplicar, em seus respectivos ofícios, esses novos conhecimentos adquiridos.

Os termos do novo estatuto eram muito claros a esse respeito, quando estabeleciam a existência de dois tipos de alunos nas aulas industriais: os artistas, que consagrariam prioritariamente seus estudos às belas artes, e os artífices, dedicados às artes industriais. Aqueles que viessem a se inscrever nesta última condição, deveriam fazê-lo em um livro de matrículas próprio, onde deveriam declarar seu ofício de profissão, de modo que os professores da Academia pudessem orientá-los de forma adequada. Além disso, o Art. 78 do Título X determinava que os alunos artífices fossem apresentados “por um mestre aprovado pela Academia”, a quem caberia certificar o “ramo da arte” ao qual o candidato se dedicava. Das cinco disciplinas introduzidas pelos novos estatutos – História das

Artes, Estética e Arqueologia, Desenho Geométrico, Matemáticas Aplicadas, Desenho de Ornatos e Escultura de Ornatos – todas, com exceção da primeira, compunham o “ensino industrial”, definido no Título X, e estavam destinadas a “auxiliar os progressos das Artes e a Indústria nacional”, ficando, portanto, abertas tanto à frequência dos alunos artistas quanto dos artífices. Dentre todas as novas disciplinas, apenas a de Escultura de Ornatos era essencialmente prática; as demais conjugavam estudos teóricos aos exercícios de aplicação.

A aula de Desenho Geométrico era dividida em duas séries, das quais a primeira, complementar da cadeira de Matemáticas Aplicadas, era consagrada ao estudo do Desenho Linear – “o desenho de figuras geométricas, o das três ordens gregas e a teoria das sombras” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855, 1855, p. 405) –, tendo duração de um ano e sendo obrigatória para todos os alunos; a segunda série destinava-se às “aplicações especiais do mesmo desenho [geométrico] à indústria, conforme a profissão ou destino dos alunos” (idem, *ibidem*), servindo tanto aos alunos artífices quanto aos alunos de Arquitetura, seção à qual a disciplina estava vinculada. De acordo com Porto-Alegre, nas aulas de Matemáticas Aplicadas e de Desenho Geométrico, os alunos obteriam, por meio de “estudos teóricos e práticos”, todo o conhecimento necessário para atuar nos diversos ramos profissionais em que o domínio da geometria e das linguagens gráficas constituísse um requisito fundamental.

[...] O moço que estudar aqui dois anos com aproveitamento as Matemáticas aplicadas e Desenho geométrico, já tem um meio de vida honroso, e aquela independência que o tornará digno dos sacrifícios paternos. Nos estudos teóricos e práticos destas aulas, aprenderá ele, além de Geometria (ciência necessária a todo o homem) a Geometria descritiva, a Estereotomia, a Trigonometria, a Mecânica elementar, a Ótica, a Arquitetura, a Teoria das sombras, a Perspectiva e o Desenho topográfico, para o qual é preparado por meio de exercícios práticos com os instrumentos necessários. (PORTO-ALEGRE, 1855, *apud* GALVÃO, 1959, p. 63)

Embora sejam mencionados em vários documentos pertencentes às coleções do Museu D. João VI, os programas de ensino elaborados em 1855 para as disciplinas de Desenho Geométrico e Matemáticas Aplicadas não foram encontrados

entre as peças disponibilizadas no acervo digitalizado da instituição¹⁷¹. Ainda assim, é possível ter uma ideia bastante aproximada sobre os conteúdos abordados nesses cursos, a partir do cruzamento dos dados disponíveis em duas listas de materiais de apoio didático, enviadas pelos professores à direção da Academia em 1857¹⁷² (MUSEU D. JOÃO VI, 1857, Avulsos, Pasta 4001- 4100, documentos nº 4059 e 4060), e no programa formulado para a aula de Desenho Geométrico (2ª cadeira de Matemáticas Aplicadas), em 1888 (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 5401- 5500, documento nº 5473), pelo professor Ernesto Gomes Moreira Maia, encarregado do ensino daquela disciplina desde 1855.

Entre os objetos solicitados por Moreira Maia, em 1857, para o “ensino prático” nas aulas de Desenho Geométrico e Industrial – respectivamente, primeira e segunda séries do curso de Desenho Geométrico –, encontravam-se instrumentos de precisão, como diversos tipos de compassos e escalas, peças mecânicas variadas – engrenagens, parafusos, etc. –, modelos de pontes, máquinas e motores a vapor, bem como estampas e modelos representando sólidos geométricos. Esses materiais encontravam-se agrupados de acordo com a parte do conteúdo a que se destinavam – Desenho Geométrico, Desenho Industrial, Perspectiva e Teoria das Sombras.

O estudo do Desenho Geométrico na primeira série tratava essencialmente da representação de entes geométricos do plano e envolvia, para além das construções gráficas básicas que integravam o chamado Desenho Linear – isto é, o traçado de linhas e figuras geométricas, a construção de retas perpendiculares ou paralelas, a divisão de segmentos e ângulos em partes congruentes e a construção de curvas cônicas e cíclicas, dentre outros conteúdos –, a resolução gráfica de problemas geométricos clássicos e a reprodução de estampas representando

¹⁷¹ O incêndio ocorrido em 03 de outubro de 2016, no edifício da Reitoria da UFRJ – o mesmo em que estão localizados o Museu D. João VI e a Escola de Belas Artes –, impossibilitou a busca *in loco* por essa documentação, uma vez que o acesso ao andar onde fica o museu encontrava-se, até a data de conclusão do presente trabalho, vedado ao público.

¹⁷² As listas certamente foram elaboradas a partir de catálogos produzidos por estabelecimentos comerciais franceses, uma vez que todos os itens são relacionados por meio de sua designação na língua francesa e os valores para aquisição dos produtos estão orçados em Francos. No caso da relação dos objetos requisitados para a aula de Matemáticas Aplicadas, o próprio professor José Joaquim de Oliveira esclarece que os produtos integram o catálogo da Livraria Hachette et C^{ie}., sediada em Paris.

elementos arquitetônicos vinculados à tradição greco-romana (capitéis, plintos, métopas, etc.). A parte do programa dedicada ao Desenho Industrial (segunda série do curso de Desenho Geométrico), a julgar pela natureza dos objetos solicitados, provavelmente abordava a representação pictórica de entes tridimensionais, sendo consagrada ao desenho de máquinas simples e seus elementos constituintes, visando, por meio de exercícios práticos, adestrar o traçado dos alunos e familiarizá-los com as particularidades da linguagem gráfica utilizada pelos sistemas geométricos de representação – em particular a Geometria Descritiva e o Desenho Técnico. As habilidades e competências aí construídas habilitariam os alunos não apenas a interpretar corretamente plantas baixas, conjuntos de vistas ortogonais e vistas em corte (elementos essenciais do Desenho Industrial), mas a elaborar esses tipos de representação, tornando-os capacitados a atuar nos mais diversos setores profissionais ligados às atividades de natureza artística ou técnica.

Um artista assim educado é útil em toda a parte, porque está habilitado a ser um arquiteto, cenógrafo ou servitor de ajudante ou condutor em qualquer trabalho transcendente de engenharia, porque está apto para entender a linguagem do engenheiro civil, e com ele trabalhar inteligentemente. Faltava aos nossos engenheiros esta espécie complementar, estes indivíduos educados para os trabalhos científicos, e habilitados no manejo dos instrumentos principais, e no desenho para passar a limpo seus planos, projetos e cartas. [...] O compasso e o metro não serão dois guias profícuos aos olhos desses moços, porque eles não farão o que pratica a maior parte dos nossos operários, que içam um madeiro às alturas de um edifício para lá marcarem seu tamanho no emprego, e depois o descem para o talhar, perdendo neste trajeto tempo e capitais inutilmente. O carpinteiro não trepidará no traçar e construir uma cobertura monumental nem um artefato portátil porque aprendeu a medir e calcular. O pedreiro saberá ler nos planos do arquiteto todos os preceitos da arte de construir, e guardará na sua execução todas as cautelas e formas para o seu perfeito acabamento. O canteiro saberá segurar a sua abóboda, traçar de antemão as suas aduelas e exprimir na pedra as formas indicadas com toda a pureza e graça que pedir a composição. [...] E o arquiteto? Precisar-se-á ele de uma inteligência estranha para plantear e nivelar o terreno em que vai construir; pedirá ele a quem lhe faça as medidas dos sólidos que emprega, calcule a pressão e solidez no emprego e construção de uma cúpula, e de um zimbório? Não senhor. Os seus recursos estão em si mesmo, e sobretudo o meio de entender as fórmulas prescritas pelos mestres, e sua linguagem especial. Prescindindo mesmo desta utilidade peculiar às artes, não serão estes moços outros tantos cidadãos inteligentes e aptos para os outros empregos, não irão eles em suas relações sociais no seio da família difundindo a pouco e pouco novas luzes, e desfazendo preconceitos de uma informe educação, e aplainando o terreno para livremente caminharem os futuros engenhos? (MUSEU D. JOÃO VI. Atas 1855/1869. Encadernados, Pasta 6163, p. 7- 8)

Esses objetivos permaneceriam expressos no programa de Desenho Geométrico (2ª cadeira de Matemáticas), elaborado em 1888, que previa o estudo das “convenções gráficas que permitam distinguir em uma é pura os dados, os resultados, as linhas de operação, as partes ocultas [...]”, bem como a “prática da grafia projetiva com aplicação à arquitetura, à escultura e à pintura” (MUSEU D. JOÃO VI, 1888, Avulsos, Pasta 5401- 5500, documento nº 5473), elementos essenciais para a representação de objetos a partir de suas vistas ortográficas – modalidade gráfica empregada, por excelência, na elaboração de quaisquer projetos de caráter técnico, como plantas arquitetônicas ou equipamentos industriais, e mesmo para produtos de natureza mais prosaica como peças de mobiliário ou itens decorativos.

Os componentes do estudo da Perspectiva provavelmente englobavam, no programa de 1855, a abordagem dos princípios geométricos que fundamentavam esse sistema de representação e a análise de sua aplicação a partir de pranchas nas quais o emprego dos principais elementos do sistema – linha do horizonte, pontos de fuga, linhas fú gitivas – estivesse evidente. Para os alunos artistas, aí incluídos os cenógrafos e futuros arquitetos, os propósitos da aprendizagem da Perspectiva parecem óbvios: na medida em que as imagens produzidas em suas produções pictóricas – desenhos e pinturas – ainda incorporavam o conceito renascentista de “janela”, através da qual se vislumbrava uma realidade concreta ou imaginária, tornava-se imprescindível o domínio das regras da perspectiva, responsáveis por conferir coerência estrutural à composição – isto é, promover a adequação da representação dos elementos pictóricos à experiência sensorial de uma contemplação *d’après nature*, observando-se a correção das relações métricas entre os corpos representados em função de suas dimensões reais e suas distâncias em relação ao observador. O estudo da Teoria das Sombras complementava o da Perspectiva, incrementando a percepção de profundidade e a ilusão de tridimensionalidade dos corpos representados.

O modo pelo qual esses conteúdos seriam abordados no programa de 1888 permite inferir que, a despeito de um aprofundamento promovido no estudo da fundamentação matemática – decorrente dos avanços no desenvolvimento da

Geometria Projetiva e da ascensão do ideário positivista nos meios científicos –, os recursos e a metodologia empregados por Moreira Maia para ensinar a Perspectiva e a Teoria das Sombras provavelmente permaneceram, em essência, os mesmos, considerando-se os livros por ele indicados como referência bibliográfica sobre o tema¹⁷³ e a abordagem por eles empregada, adequada ao ensino artístico e aos níveis mais básicos de instrução. No discurso proferido por ocasião da 3ª Sessão Pública da AIBA, em 6 de dezembro de 1855, Porto-Alegre havia reiterado, na presença do ministro Pedreira, a função e a importância, para os artistas, da apreensão desses conhecimentos.

[...] O desenhador ou pintor poderá logo entrar na cenografia, pois conhece as ordens, e sua construção, para em suas composições não mostrar erros de perspectiva, de teoria das sombras, e edifícios e interiores que nunca poderiam construir-se, por sua irregularidade e desequilíbrio. O paisagista não fugirá da representação dos sítios monumentais, nem cometerá o abuso de fazer pássaros maiores que homens, e homens maiores que montanhas. [...] O pintor histórico, obrigado à universalidade de todas as artes, não mendigará às outras artes uma parte do seu talento para fazê-la entrar nos fundos dos seus painéis, e o escultor saberá com o relevo mostrar os efeitos da perspectiva, e a pureza das formas arquitetônicas. Em cada um destes artistas haverá sempre uma qualidade que o tornará um homem útil e prestativo em qualquer parte do nosso país, onde há falta de especialidades. (MUSEU D. JOÃO VI, Encadernados, Pasta 6163 – Atas 1855/1869, p. 8)

De fato, embora a distribuição de conteúdos do programa de 1888 provavelmente não fosse a mesma do de 1855 – até porque este último ainda estaria sujeito a ajustes nos anos seguintes –, no todo, os tópicos abordados e os tipos de trabalhos realizados na Aula de Desenho Geométrico permaneceriam virtualmente inalterados, ao longo de todo aquele período, a despeito das modificações que viriam a ser produzidas pela reforma de 1859 na organização desse curso e no de Matemáticas Aplicadas, regido, até 1861, pelo professor José Joaquim de Oliveira.

¹⁷³ No programa de Desenho Geométrico elaborado em 1888, Moreira Maia enumera, como livros para consulta, apenas títulos que versam sobre a representação em perspectiva: [*Méthode intuitive pour la Représentation réelle des corps*, de Edmond-Louis de Taeye (1884), a primeira edição de [*La perspective des écoles primaires*:] *Notions de perspective expérimentale [à l'usage des instituteurs]*, de R. Godefroy (18??), e *Traité de perspective destiné aux artistes[et à l'enseignement de la perspective dans les cours de dessin]*, de Alphonse-Paul Simil (1881). O livro de Godefroy seria republicado, em 1889, em uma edição revista e ampliada e integraria, na França, a lista de obras fornecidas gratuitamente às escolas comunais pela prefeitura de Paris. (ver: GODEFROY, 1889)

O conteúdo da “Relação de objetos necessários à aula de Matemáticas Aplicadas da Academia das Belas Artes”, elaborada por Oliveira, em 1857, também se revela bastante eloquente em relação aos conteúdos e à metodologia empregados no ensino daquela disciplina¹⁷⁴. A título de facilitar a encomenda dos materiais requisitados junto aos fornecedores, Oliveira organizou “um extrato do catálogo de outubro de 1855 da Livraria de L. Hachette e C^{ie}., [de] Paris [...]” (MUSEU D. JOÃO VI, 1857, Avulsos, pasta 4001-4100, documento nº 4060).

A lista enumera uma série de modelos para o estudo da Geometria Espacial e da Geometria Descritiva, bem como alguns objetos e equipamentos destinados ao ensino da Estereotomia. Com base nos itens solicitados, pode-se afirmar, sem dúvida, que o programa de Matemáticas Aplicadas incluía todos os aspectos relacionados ao estudo dos sólidos geométricos – como, por exemplo, a identificação dos elementos e características específicas de poliedros e corpos de revolução, os produtos das seções de um sólido por um ou mais planos e as partes decorrentes dessa decomposição –, assim como o estudo de diferentes tipos de superfícies regradas, como hiperboloides de revolução e conóides. Para o ensino da Geometria Descritiva e da Trigonometria Esférica, Oliveira também solicitava a compra de “superfícies enegrecidas” – uma esfera com apoio podal e diedros (ou triedros) com eixos graduados e varetas de aço, representando os afastamentos e as cotas do sistema mongeano¹⁷⁵ –, sobre as quais poderia demonstrar a situação dos entes geométricos no espaço.

¹⁷⁴ A aquisição do material solicitado, orçado em FF 792,70 (setecentos e noventa e dois Francos franceses e setenta centavos, aproximadamente 714\$000 – setecentos e quatorze mil réis), só viria a ser autorizada pelo governo em fins 1859. Em ofício datado de 19 de janeiro de 1858, o Marquês de Olinda, então titular da pasta de Negócios do Império, informava que a verba consignada para a AIBA, para o ano corrente, não comportaria as despesas necessárias para a compra dos objetos solicitados por Oliveira, recomendando ao diretor da Academia que as incluísse no primeiro orçamento a ser remetido ao ministério naquele ano. (MUSEU D. JOÃO VI, 1858, Avulsos, Pasta 5601-5700, Documento nº 5623)

¹⁷⁵ Na Geometria Descritiva, disciplina organizada por Gaspard Monge (1746-1818) em fins do século XVIII, o espaço é dividido em quatro diedros definidos a partir de dois planos perpendiculares – um horizontal e um vertical, também designados como (π) e (π') –, que, por sua vez, são definidos a partir de um par de eixos – x , z e x , y , respectivamente. A esse sistema pode ser acrescido um terceiro plano, (π'') , perpendicular a ambos, determinado pelos eixos y e z . Considerando-se que o eixo das abcissas (x) corresponde à interseção entre os planos vertical e horizontal, as distâncias de um ponto no espaço em relação a estes são registradas, respectivamente, sobre os eixos dos afastamentos (y) e cotas (z). As hastes metálicas serviriam, portanto, para demonstrar a situação/localização de um ponto no espaço e a determinação de suas projeções sobre os planos que compõem o sistema.

Com relação à metodologia de ensino utilizada por Oliveira nos primeiros anos em que regeu a cadeira de Matemáticas Aplicadas, existe um rascunho de ofício ao ministro Pedreira, redigido por Porto-Alegre, que permite estabelecer, de modo razoavelmente preciso, alguns aspectos do sistema de trabalho por ele adotado. Ciente de que, a despeito das adaptações que pudesse fazer na abordagem dos conteúdos de sua disciplina, os alunos aspirantes a artistas e os artífices, dotados de pouca instrução, possivelmente apresentariam dificuldades, Oliveira optou por não mandar imprimir um compêndio para o curso, adotando o sistema de apostilas autografadas¹⁷⁶, cuja reprodução era menos dispendiosa.

De acordo com Porto-Alegre, que informou o ministro a respeito do assunto, o procedimento de Oliveira, além de evitar um eventual desperdício de verba pública, possibilitava ao professor adequar o ritmo do curso ao desempenho dos alunos – o que o diretor considerou uma postura muito conscienciosa da parte de Oliveira, porque, desse modo, se faria “[...] um ensaio mais seguro deste novo e peculiar ensino, que sofrerá modificações segundo as exigências da prática e da capacidade dos indivíduos que nela se forem matriculando.” (MUSEU D. JOÃO VI, 1855, Avulsos, Pasta 5601-5700, Documento nº 5620). Porto-Alegre chegaria a sugerir, também, que as apostilas fossem vendidas aos alunos “pelo preço de custo”, de modo que o valor apurado fosse revertido ao Tesouro Nacional, se o ministro assim julgasse pertinente. Posteriormente, no entanto, os livros do engenheiro Christiano Benedito Ottoni (1811-1896), professor honorário da AIBA, passariam a ser adotados como obras de referência para aula de Matemáticas Aplicadas¹⁷⁷.

¹⁷⁶ A técnica de reprodução autográfica era uma variante da litogravura, que consistia em desenhar ou escrever sobre um papel especial, utilizando uma tinta espessa e própria para essa finalidade, e, em seguida decalcar a imagem sobre uma pedra litográfica ou uma chapa de zinco, que serviria como matriz para produzir as cópias desejadas. (Ver: HOUAISS, 1999, p. 350)

¹⁷⁷ Em ofício endereçado ao diretor da AIBA, datado de 13 de abril de 1861, o professor Ernesto Gomes Moreira Maia, regente interino da aula de Matemáticas Aplicadas, informava que “os compêndios adotados na primeira aula de Matemáticas da Academia das Belas Artes são os do Professor honorário desta Academia, o conselheiro [Christiano Benedito] Ottoni” (MUSEU D. JOÃO VI, 1861, Avulsos, Pasta 5401-5500, documento nº 5455). À época, Ottoni já havia publicado os livros “Teoria das máquinas a vapor” (1844), “Elementos de Álgebra” (1852), e “Elementos de Geometria e trigonometria retilínea” (1857), que, a julgar pelos materiais solicitados por Moreira Maia para a aula de Desenho Geométrico e Industrial, podem também ter servido de referência bibliográfica para este último curso.

A Aula de Matemáticas Aplicadas viria a ser agrupada, juntamente às cadeiras de História das Belas Artes e de Anatomia e Fisiologia das Paixões, na recém-criada seção de Ciências Acessórias – constituída dos componentes curriculares de caráter filosófico e/ou propriamente científico. A implementação dessas disciplinas não se deu, contudo, de forma simultânea: o curso de Anatomia e Fisiologia já existia oficialmente na Academia desde 1831¹⁷⁸, sendo ministrado a partir de estampas, modelos em gesso, e, eventualmente, do estudo do modelo vivo; os cursos de Desenho Geométrico – vinculado à seção de Arquitetura – e de Matemáticas Aplicadas, criados na reforma de 1854-55, iniciaram suas atividades imediatamente após a inauguração das aulas, em 1855, enquanto as aulas de Desenho de Ornatos e Escultura de Ornatos viriam a ser oferecidas aos alunos a partir de 1856. A aula de História das Artes, por sua vez, permaneceria letra morta até a década de 1870, quando viria a ser assumida – por um breve período – pelo pintor Pedro Américo.

A demora na implementação do ensino de História das Artes constitui uma questão particularmente intrigante no processo da reforma, dado que a criação da referida disciplina era uma reivindicação antiga do corpo acadêmico da AIBA e fora o elemento em torno do qual se elaborou, em princípios dos anos 1850, o projeto de reforma que se tornaria uma espécie de embrião da reestruturação da Academia promovida no âmbito da Reforma Pedreira. Contudo, o aspecto mais insólito desse imbróglio reside no fato do próprio Porto-Alegre não ter assumido aquela cadeira, posto que, segundo suas próprias palavras, ela teria sido criada para ficar a seu encargo¹⁷⁹.

No que concerne às aulas de Desenho e de Escultura de Ornatos, ambas de caráter eminentemente prático, pode-se dizer que até 1859 – quando viria a ser criado o Curso Noturno – o contingente de interessados mostrou-se extremamente reduzido. Na verdade, o curso de Escultura de Ornatos só viria a receber seus cinco primeiros inscritos em 1860, enquanto a aula de Desenho de Ornatos jamais viria a

¹⁷⁸ Conforme o Art. 2º do Capítulo III dos estatutos definidos pelo decreto de 30 de dezembro de 1831.

¹⁷⁹ A esse respeito, ver os relatos redigidos pelo artista a respeito de sua entrevista com o imperador D. Pedro II, em dia 4 de agosto de 1853 (IHGB, lata 653, p. 21; MHN. Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLca23, 39562, [p. 1]; PORTO-ALEGRE, 1854-1857, *apud* GALVÃO, 1959, p. 33- 34).

desfrutar de grande interesse por parte dos alunos artistas; entre 1856 e 1875, em apenas uma ocasião o número de matriculados nesta última disciplina ultrapassaria a casa da dezena – 11 alunos, em 1871 –, embora, por outro lado, viesse a ter forte procura a partir do momento em que passou a ser oferecida também à noite, sob a designação de Desenho de Ornatos e Figura (ver Quadro 2).

Quadro 2 – Número de matrículas nas aulas de Desenho de Ornatos e de Escultura de Ornatos (1856-1875)

| Anos | Número de alunos matriculados | | | | | | Anos | Número de alunos matriculados | | | | | |
|------|-------------------------------|---------------|-------|----------------------|---------------|-------|------|-------------------------------|---------------|-------|----------------------|---------------|-------|
| | Desenho de Ornatos | | | Escultura de Ornatos | | | | Desenho de Ornatos | | | Escultura de Ornatos | | |
| | Curso Diurno | Curso Noturno | Total | Curso Diurno | Curso Noturno | Total | | Curso Diurno | Curso Noturno | Total | Curso Diurno | Curso Noturno | Total |
| 1856 | 0 | *** | 0 | 0 | *** | 0 | 1866 | 1 | 104 | 105 | 1 | 17 | 18 |
| 1857 | 4 | *** | 4 | 0 | *** | 0 | 1867 | 3 | 199 | 202 | 0 | 15 | 15 |
| 1858 | 4 | *** | 4 | 0 | *** | 0 | 1868 | 1 | 193 | 194 | 0 | 15 | 15 |
| 1859 | 2 | *** | 2 | 0 | *** | 0 | 1869 | 3 | 185 | 188 | 0 | 16 | 16 |
| 1860 | 3 | 33 | 36 | 0 | 5 | 5 | 1870 | 7 | 153 | 160 | 0 | 14 | 14 |
| 1861 | 3 | 52 | 55 | 0 | 2 | 2 | 1871 | 11 | 99 | 110 | 0 | 18 | 18 |
| 1862 | 2 | 41 | 43 | 0 | 1 | 1 | 1872 | 5 | 82 | 87 | 0 | 13 | 13 |
| 1863 | 1 | 38 | 39 | 0 | 1 | 1 | 1873 | 3 | 94 | 97 | 0 | 7 | 7 |
| 1864 | 1 | 63 | 64 | 0 | 12 | 12 | 1874 | 2 | 86 | 88 | 0 | 6 | 6 |
| 1865 | 2 | 74 | 76 | 0 | 13 | 13 | 1875 | 8 | 90 | 98 | 0 | 7 | 7 |

Fontes: BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL). Relatórios anuais apresentados pelo Ministro do Império à Assembleia Geral Legislativa, de 1856 a 1875; MUSEU D. JOÃO VI. Matrículas 1855-1865, Encadernados, Pasta 6210.

Uma vez inaugurada, em 1856, a cadeira de Desenho de Ornatos seria regida por João Maximiano Mafra (1823- 1908) e constituiria uma espécie de variante do curso de Desenho Figurado¹⁸⁰, na qual a maior parte dos trabalhos escolares se resumia à cópia de ornatos representados em estampas e gessos pertencentes às coleções da Academia, podendo, entretanto, eventualmente, incluir o desenho a partir do modelo vivo, no caso dos alunos que manifestassem o interesse e a habilidade necessários. O programa de ensino para a disciplina, formulado por Mafra em 1864, é extremamente informativo em relação às atividades desenvolvidas nas aulas e às técnicas artísticas nelas empregadas; nele, o professor esclarecia que os estudos gráficos deveriam ser executados “a simples traço, sombreados a esfuminho ou a lápis, ou aquarelados, segundo a maior ou menor aptidão dos

¹⁸⁰ Com a criação do Curso Noturno, em 1859, Mafra viria a ministrar duas aulas distintas: de dia, a de Desenho de Ornatos e, à noite, a de Desenho de Ornatos e Figura. Para ambos os cursos, o programa a ser seguido era o mesmo (Cf. MUSEU D. JOÃO VI. Avulsos, Pasta 5601 a 5700, documento nº 5636)

alunos” (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 5601 a 5700, documento nº 5636), acrescentando, mais adiante, que “as explicações sobre os diversos estilos, e sobre o gosto na ornamentação, bem como a teoria das proporções, do movimento, e da beleza do corpo humano” seriam objeto de orientações individuais, à vista dos trabalhos produzidos por cada aluno e do grau de “adiantamento” por eles revelado. As aulas teriam duração de duas horas no curso diurno, e se estenderiam por uma hora e meia, no noturno.

A aula de Escultura de Ornatos, que, no curso diurno, não teve nenhum inscrito entre 1856 e 1865, jamais viria a receber, mesmo após a criação do curso noturno, uma quantidade expressiva de alunos, a ponto de, no relatório sobre o ano letivo de 1874, o então diretor da AIBA, Antonio Nicolau Tolentino, comentar que, desde 1866, a disciplina não havia recebido um único inscrito no curso diurno¹⁸¹, fato que, em sua opinião, “ou denuncia vício capital no modo de ser dessa cadeira ou dá sentença contra sua existência”. (BRASIL. Ministério do Império, 1875, p. 4). O mesmo ocorreria no relatório de 1875, no qual Tolentino observou que o professor encarregado da aula de Escultura de Ornatos, Antonio de Pádua e Castro, “desde que para ela foi nomeado, em outubro de 1863, ainda não teve ocasião de lecionar um único dia no curso diurno, limitando-se unicamente ao ensino do curso noturno” (BRASIL. Ministério do Império, 1876, p. 4); de fato, mesmo neste último, a procura pela disciplina, no período de 1856 a 1875, nunca viria a superar, para um mesmo ano letivo, o modesto número de dezoito inscritos.

Esse quadro definitivamente não coincidia com os prognósticos vislumbrados para a AIBA por Porto-Alegre, no discurso que pronunciara por ocasião da inauguração das aulas instituídas pelos novos estatutos. O orador que, naquele dia 02 de junho de 1855, tão ardorosamente exaltara os benefícios que as novas disciplinas trariam – tanto à formação dos jovens dedicados às belas artes quanto daqueles dedicados aos ofícios mecânicos –, exortaria, ainda, os artesãos a buscarem, nos cursos que a AIBA passava então a oferecer, “uma nova luz, negada há trinta anos, por aqueles que vivem de uma parte do seu suor”, acrescentado que

¹⁸¹ De fato, como se pode observar na Tabela 2, em um intervalo de duas décadas, o aluno inscrito em 1866 foi o único do curso diurno a se matricular na aula de Escultura de Ornatos.

ali encontrariam “um manancial fecundo em todo o seu futuro, uma nova vista para estudar a natureza e admirar a sua infinita variedade e formosura” (IHGB, ACP 43, Lata 653, pasta 21, “Discurso apresentado [...]”). Apesar de tímido, o número de interessados que viriam a se matricular, em 1855, nas aulas de Desenho Geométrico e Matemáticas Aplicadas – pré-requisitos para os demais cursos – parecia corroborar as expectativas de Porto-Alegre quanto ao potencial de adesão aos princípios encarnados pela reforma.

Embora a análise do livro de matrículas da AIBA para aquele ano não possibilite fazer uma distinção entre os alunos inscritos na qualidade de artistas e aqueles inscritos como artífices¹⁸², o documento registra um total de quarenta e quatro matrículas assentadas. Evidentemente, esse número podia não parecer tão significativo, em termos absolutos, se comparado aos trinta e nove inscritos (doze deles como amadores) para a aula de Desenho [figurado] no início do ano anterior, mas, colocando-se em perspectiva os graus de especificidade, complexidade e dificuldade dos conteúdos ministrados nas aulas de Desenho Geométrico e Matemáticas Aplicadas, o quadro adquiria contornos bastante distintos, permitindo vislumbrar um futuro alvissareiro para o processo de valorização da AIBA perante a sociedade brasileira.

Na esfera política, no entanto, alguns membros do parlamento continuavam julgando despropositados os investimentos realizados na AIBA para viabilizar a reforma da instituição, demonstrando não entender essa iniciativa como relevante para o país. Esse descontentamento podia ser percebido mesmo nas falas de políticos que defendiam – ao menos no nível retórico – o ensino de matemáticas e ciências como meios para contribuir com o desenvolvimento nacional. Um exemplo nesse sentido pode ser encontrado no discurso proferido pelo senador Nicolau de Campos Vergueiro, a propósito de uma discussão sobre o orçamento do Ministério do Império, ocorrida durante a sessão de 16 de agosto de 1855 no Senado.

¹⁸² As matrículas de 1855 a 1865 estão registradas em um mesmo livro, pertencente ao acervo do Museu D. João VI (Matrículas 1855/1865. Encadernados, Pasta 6210), no qual não existe distinção sobre a categoria dos alunos. Embora os estatutos previssessem livros de matrículas separados para alunos artistas e alunos artífices, não foi encontrada nenhuma documentação do período que correspondesse a essas características. Do mesmo modo, o relatório anual da Secretaria de Negócios do Império para o ano de 1855 também não fazia distinção entre o número de alunos artistas e o de artífices, limitando-se a informar a quantidade total de matriculados e sua situação ao final do ano. Ver: BRASIL. MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1856, p. 63, 108.

Questionando a postura do governo em relação aos gastos com a Academia, e, aparentemente, ignorando os termos da reforma em andamento na instituição, Vergueiro declarou:

Dizia-se que era necessário dar desenvolvimento à instrução no país; mas por onde se havia de começar? Pela Academia das belas artes! Não era marchar pelas regras dos cartapacios antigos, começar pelo necessário, passar ao útil e depois ao deleitável; entretanto veio logo o deleitável. Tem merecido a Academia das belas artes uma atenção muito grande; não digo que não seja dada alguma atenção ao desenvolvimento das belas artes, mas é necessário que as artes que não são belas, mas que são úteis, se desenvolvam primeiro; a base do belo é o útil, sem isso nada se faz: entretanto tudo para as belas artes, e para as que não são belas mas que são úteis, que são necessárias, nada se tem feito!

[...]

[...] Não quero dizer que se ensine ao povo tudo que é Química, tudo que é Física, mas convinha que houvesse escolas onde se ensinassem as noções elementares destas ciências e das matemáticas também, porque sem o cálculo nada se faz, tudo que se faz sem o cálculo para nada presta, e por isso que vão mal as nossas coisas. [...] Com estes preliminares, qualquer moço está habilitado para seguir uma profissão. Disto, entretanto, não se tem cuidado absolutamente. (JORNAL DO COMMERÇIO, edição nº 227, de 18 de agosto de 1855)

Efetivamente, o problema não parecia ser, apenas, oferecer aulas de Matemáticas nas instituições oficiais de ensino, mas assegurar níveis de frequência e aproveitamento satisfatórios por parte dos alunos. As limitações do sistema de instrução pública e o desequilíbrio existente, nos programas de ensino, entre a carga horária dos componentes de formação literária/ humanística e os de formação científica, exerciam um efeito bastante deletério sobre o processo de aquisição de conhecimentos matemáticos – e o número de reprovações na primeira turma da AIBA organizada sob os novos estatutos é extremamente revelador nesse sentido: dos 44 inscritos, apenas 11 foram aprovados (2 com louvor, 7 plenamente e 2 simplesmente); dois foram reprovados e nada menos que 31 alunos (70% dos matriculados) ou perderam o ano por faltas – um deles abandonou os cursos no meio do semestre – ou por não terem feito os respectivos exames (cf. BRASIL. Ministério do Império, 1856, p. 63).

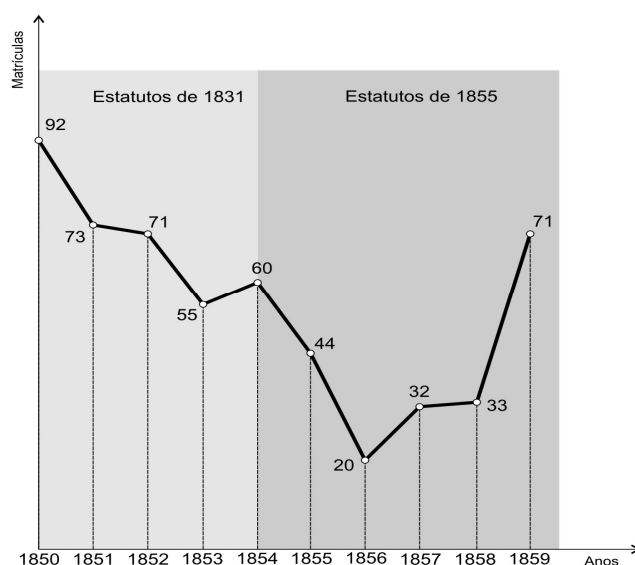
Longe de serem tratados como uma catástrofe, esses números foram apresentados no relatório ministerial como uma demonstração do “espírito de justiça que presidiu ao [sic] julgamento das habilitações”, acrescentando que aquele fato anunciava “um futuro lisonjeiro, provando que só ao talento e à dedicação ao estudo

é permitido esperar resultados felizes” (cf. BRASIL. Ministério do Império, 1856, p. 63). Contudo, esses maus resultados parecem ter afugentado os aspirantes a uma vaga nos cursos da Academia, fazendo com que, em 1856, o número de inscrições para o primeiro ano caísse à metade, levando Porto-Alegre, incomodado, a atribuir a culpa à tibieza moral dos alunos:

[...] se ainda são poucos os alunos que procuram preparar-se devidamente para entrarem com segurança no estudo plástica da natureza, e naquela vida do pensamento que a filosofia indostânica denomina um segundo nascimento, é porque o novo método é mais laborioso, mais positivo e mais difícil; e é porque **as ciências acessórias têm a glória de ter por inimigos todos os artistas analfabetos, ou aqueles rotineiros que não compreendem suas vantagens e resultados** [...]. (PORTO-ALEGRE, 1856, *apud* GALVÃO, 1959, grifos nossos)

Em que pesem a impaciência e a ansiedade de Porto-Alegre para demonstrar que o modelo formativo implementado pelos novos estatutos era superior àquele empregado antes da reforma de 1854-55, ele próprio devia ter consciência de que os primeiros resultados positivos demorariam alguns anos para surgir, e que, eventualmente, ainda haveria necessidade de realizar ajustes, principalmente em relação às novas disciplinas; assim, é preciso analisar com cautela a variação do número total de matrículas na AIBA ocorrida entre o período imediatamente anterior e à reforma e os anos que se lhe sucederam (ver Gráfico 1).

Gráfico 1 – Alunos matriculados na Academia Imperial de Belas Artes entre 1850 e 1859



Fonte: Gráfico elaborado a partir dos dados contidos nos relatórios anuais apresentados à Assembleia Geral Legislativa, entre 1851 e 1860, pelos titulares do Ministério do Império. Esses documentos encontram-se disponíveis para consulta *on-line* no sítio Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Brasil: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

Em primeiro lugar, é preciso considerar que os registros anuais de matrículas, até 1854, contabilizam o total de alunos inscritos em todas as disciplinas/ anos dos cursos até então oferecidos pela AIBA, enquanto que, nos anos imediatamente posteriores à abertura das novas aulas – particularmente 1855 e 1856 –, as matrículas computadas referiam-se, em sua quase totalidade, às disciplinas obrigatórias do primeiro ano (Desenho Geométrico e Matemáticas Aplicadas). Como a inscrição nos demais cursos estava condicionada à aprovação naquelas aulas, era natural que houvesse um período de interstício até que os alunos matriculados no segundo ano em diante viessem a constituir um grupo expressivo, o que ocorreria já em 1859.

Evidentemente, contudo, o acentuado decréscimo do número de matrículas, observado logo em seguida à entrada em vigor dos novos estatutos, serviu de munição para os detratores de Porto-Alegre, que não se furtaram a ridicularizar sua gestão e questionar as possibilidades de sucesso do programa de reformas por ele conduzido. Sem dúvida, esse descontentamento encontraria nas caricaturas atribuídas a Joaquim Lopes de Barros Cabral e reunidas no chamado “Álbum de Pintamonos” sua mais icônica expressão (Figura 30). Os desenhos, além de satirizarem a produção artística, literária e intelectual do então diretor da AIBA, teciam críticas extremamente mordazes à sua atuação à frente da Academia, não poupando, igualmente, insinuações desairosas a respeito de sua moral e seu caráter.

Existiam, no entanto, outros fatores, para os quais o diretor parecia não atentar, que também poderiam estar interferindo na queda do número de inscritos, tais como o pagamento de uma taxa de matrícula (ainda que módica¹⁸³) e o horário das aulas de Matemáticas Aplicadas e Desenho Geométrico, ambas realizadas no período da manhã – problemas que persistiriam até a realização de alterações nos estatutos, em 1859. Essas modificações, que serão analisadas no sexto e último capítulo, longe de reverterem as transformações promovidas na AIBA por Porto-Alegre, lhes dariam um novo e formidável impulso.

¹⁸³ A taxa, no valor de 4\$000 (quatro mil reis), foi instituída pelo Art.143 do Capítulo VIII, dos estatutos de 1855.

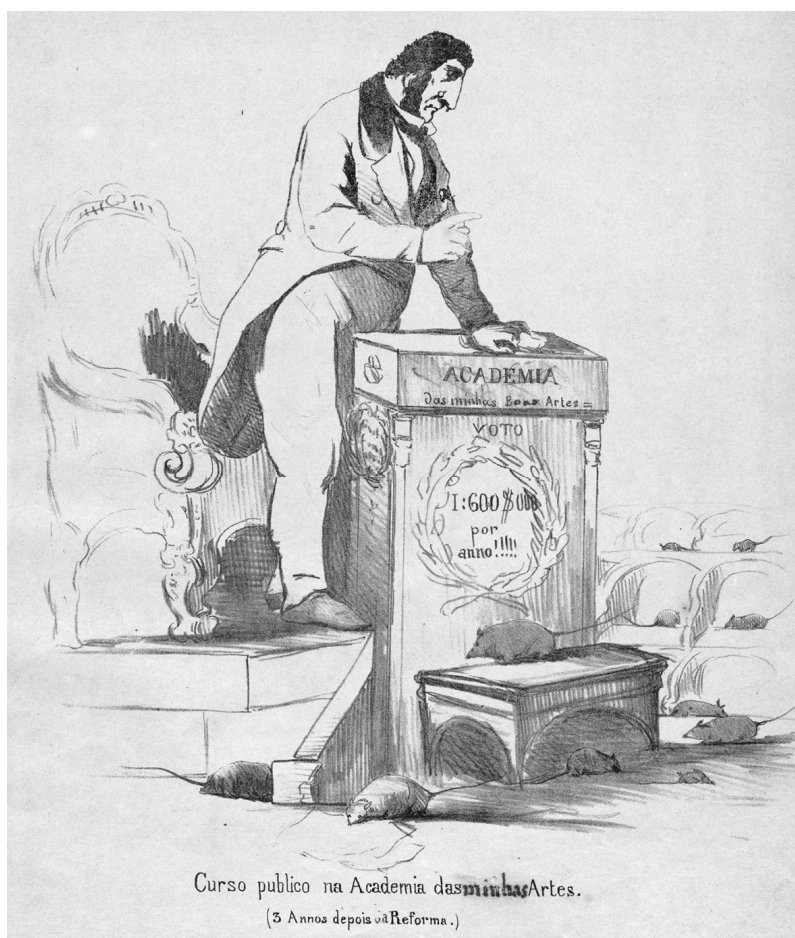


Figura 30: **Curso público na Academia das minhas Artes (3 anos depois da Reforma).** Atribuído a Joaquim Lopes de Barros Cabral, 1856 [?], 73,06cm x 92,29cm, acervo da Biblioteca Nacional (Brasil).

5.3.4 Reformulação do percurso formativo dos pensionistas na Europa: moldando o perfil dos futuros professores da AIBA

Por diversas vezes, e, particularmente, após sua exoneração da AIBA, Porto-Alegre afirmou que quaisquer progressos no ensino artístico ministrado na AIBA seriam inviáveis sem que se promovesse uma grande renovação no corpo docente, substituindo-se os professores “rotineiros” por outros que estivessem em sintonia com as demandas do país em relação às belas artes. Nesse sentido, a reestruturação do percurso formativo recomendado aos pensionistas da Academia na Europa constituiria um elemento decisivo para, em um prazo relativamente curto, orientar a total renovação do quadro de professores da AIBA, reivindicada por Porto-Alegre, segundo os parâmetros por ele postulados. Assim, o regulamento que

passaria a reger as atividades dos pensionistas a partir de 1856 (Decisão nº336, fixada em Portaria de 31 de outubro de 1855), estabelecia novas diretrizes para os estudantes que viessem a conquistar o prêmio de viagem à Europa.

Os termos dispostos pela portaria de 31 de outubro de 1855, para além das inovações introduzidas, chamam a atenção pela forma normativa como são estruturados e pela evidente determinação de direcionar os passos do pensionista no exterior segundo o percurso trilhado pelo próprio Porto-Alegre entre 1831 e 1837. Embora a ampliação do período de estadia no exterior fosse um aspecto importante das novas regras – passava a ser de seis anos para pintores históricos, escultores e arquitetos, e de quatro anos para paisagistas e gravadores – a principal modificação dizia respeito ao roteiro de estudos que o pensionista deveria cumprir (e sobre o qual deveria prestar contas regularmente às representações diplomáticas do Brasil). Comparado às instruções expedidas em 1851, aos pensionistas de Pintura Histórica e Pintura de Paisagem que partiam para a Europa, o novo regulamento mostrava-se muito mais rígido em suas disposições; as primeiras – e mais evidentes – alterações eram o destino inicial dos pensionistas e a dinâmica que suas atividades no exterior passariam a seguir.

Desde a criação do prêmio de viagem, em 1845, Roma havia sido o destino inicial e obrigatório dos pensionistas, mas, de acordo com os novos estatutos, a cidade passava à etapa final do período de aperfeiçoamento no exterior, devendo os primeiros três anos de estudos serem realizados em Paris. Não que a visita a Roma e seus valiosíssimos tesouros artísticos tivesse perdido o *status* de imprescindível para a formação dos alunos da Academia brasileira, mas, muito pelo contrário, deveria constituir o coroamento glorioso da estadia deles na Europa; os ensinamentos recebidos nos ateliers privados dos mestres franceses e nos cursos da *École des beaux-arts* de Paris seriam essenciais para dotar os pensionistas brasileiros de subsídios teóricos e práticos capazes de aperfeiçoar a execução de seus trabalhos em Roma, tornando sua experiência na Itália o mais profícua possível – além de melhorar expressivamente a qualidade das cópias remetidas às coleções da AIBA.

Antes de serem recomendações, a frequência ao atelier privado de um mestre e a matrícula na *École des beaux-arts* de Paris passavam a ser obrigações do pensionista, sob pena de perda do prêmio recebido e repatriamento imediato. Os artigos que dispunham sobre esses aspectos eram absolutamente rigorosos quanto às providências a serem tomadas pelo laureado, assim que chegasse à Europa, e ao cumprimento de seus deveres:

Art. 3º - O pensionista, 15 dias após de chegar a Paris, escolherá um mestre, e o participará ao Ministro Brasileiro, para que este o apresente e recomende. O mestre deverá ser Membro do Instituto e Professor da Escola de Belas Artes a fim de o encaminhar nos concursos e nos particulares de nomeada.

Art. 4º - O pensionista jamais poderá receber a sua pensão sem apresentar à Legação um atestado de frequência passado pelo respectivo mestre.

Art. 5º - Deverá, além do estudo diário e particular que fizer na aula do mestre, concorrer aos lugares da aula de modelo vivo na Escola de Belas Artes se for pintor, escultor ou gravador, logo que abrir a primeira inscrição depois de sua chegada. Os arquitetos serão também obrigados aos Cursos regulares da Escola, além do curso particular de seu mestre, e os paisagistas procederão de conformidade com o disposto no Art. 3º destas Instruções.

Art. 6º - O pensionista que for por duas vezes consecutivas recusado pela Escola de Belas Artes e ficar fora do número dos alunos admitidos e chamados nos anfiteatros, e o que não cumprir fielmente o disposto no Art. 5º, será imediatamente mandado para o Brasil, perdendo a pensão [...].

Art. 7º - O pensionista que no fim de três anos não obtiver uma medalha ou menção honrosa nos Concursos de emulação da Escola de Paris, ou não suprir esta falta por documentos que o possam reabilitar perante a Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro, será reenviado para o Brasil e perderá toda a pensão [...]. (MHN. Coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre, PLca8, 39547)

A ideia de enviar o pensionista a Paris por três anos, antes de seguir para a Itália, onde passaria mais alguns anos trabalhando na realização de cópias dos grandes mestres e na criação de composições próprias, não foi aceita unanimemente pelo corpo docente da AIBA. Em meio a uma discussão sobre a extensão do período de estudos de Victor Meirelles na Europa, na sessão de Congregação realizada em 13 de agosto de 1855 – à época o pintor já se encontrava há cerca de dois anos na Itália –, Porto-Alegre propôs, à vista da qualidade dos trabalhos remetidos por Meirelles e do parecer elogioso emitido pela Seção de Pintura, que lhe fossem concedidos mais alguns anos de pensão e que ele se transferisse para Paris, a fim de ali completar sua formação.

O titular de Pintura Histórica, José Correia de Lima manifestou-se, no entanto, contrário à segunda parte do encaminhamento proposto, alegando que “todas as nações do mundo” – inclusive a França – enviavam seus discípulos para se aperfeiçoarem em Roma, dado que a cidade possuía “um maior número de quadros superiores, e de galerias” e sua localização possibilitava ao pensionista “visitar com muita facilidade Florença, Pisa, Milão, Veneza, Nápoles [...] com todas as suas galerias e igrejas”. Entretanto, a maior objeção de Correia de Lima dizia respeito a um eventual desvirtuamento estilístico que o período de formação na capital francesa poderia ocasionar.

[...] em Paris, por isso que o número de quadros antigos é menor, o Pensionista se verá como que forçado a estudar sobre os quadros da escola francesa moderna, podendo resultar disto que eles seguirão o estilo desta escola, que é, em sua opinião inferior à escola italiana. (MUSEU D. JOÃO VI. Atas [das] Sessões [sob] Presidência do Diretor, 1841-1856, Encadernados, Pasta 6151, p. 624- 625)

Porto-Alegre acompanharia pessoalmente o desempenho dos pensionistas na Europa, correspondendo-se com eles e procurando orientá-los na realização de seus estudos e trabalhos – o que incluía a sugestões de obras a serem copiadas –, não se abstendo, naturalmente, de tecer comentários críticos sobre as produções por eles remetidas à Academia, no Rio de Janeiro. As cartas enviadas pelo diretor da AIBA ao pintor Victor Meirelles são muito eloquentes nesse sentido, refletindo – para além da expressão das concepções particulares de Porto-Alegre sobre a formação artística – um genuíno desejo de contribuir para que o período de Meirelles na Europa fosse o mais proveitoso possível.

De fato, a passagem por Paris seria marcante não só para a carreira artística de Meirelles, mas para a de vários alunos da AIBA, que, mais tarde, se tornariam professores da instituição e contribuiriam, de forma decisiva, para a concretização dos objetivos idealizados por Porto-Alegre na reforma promovida em 1854-55, desde a defesa do ensino de Desenho – não apenas na AIBA, mas também em outras instituições – com vistas ao aperfeiçoamento da indústria nacional, até o recurso ao conhecimento científico como fundamento para a criação e a composição das obras de arte.

5.3.5 O concurso da ciência à formação artística

O século XIX seria marcado pela profissionalização das atividades científicas, tanto as que, a partir da década de 1830 se consolidariam em torno da investigação sistemática da natureza, do mundo físico, quanto aquelas dedicadas ao estudo do Homem, das sociedades, das atividades econômicas e das inter-relações entre esses domínios – contexto em que se inauguraria, também, o desenvolvimento da História como disciplina autônoma, dotada de métodos de trabalho rigorosos e bem fundamentados. É imperioso, no entanto, reiterar o fato de que o termo “ciência” e o adjetivo dele derivado, “científico(a)” frequentaram indiscriminadamente, na literatura do século XIX, os mais diversos domínios de estudo.

No léxico oitocentista, a palavra “ciência” podia, em muitas situações, ser compreendida no seu sentido atual, mas, em grande parte dos casos nos quais era empregada, funcionava como sinônimo de “conhecimento” – eventualmente, um conhecimento específico, vinculado a qualquer área da atividade que possuísse conceitos e procedimentos sistematizados. Do mesmo modo, convém observar novamente que o termo “arte” podia designar praticamente todo tipo de técnica produtiva, embora se fizesse distinção entre as “artes” vinculadas a atividades em que recursos intelectuais e criativos se associavam a algum tipo de habilidade específica – belas artes, artes liberais – e aquelas que, embora exigissem *expertise* ou *savoir-faire* particulares estavam relacionadas ao exercício de ofícios mecânicos – artes industriais, artes mecânicas – estando restritas, quase sempre, à repetição sistemática de procedimentos manuais. Assim, na quase totalidade das vezes em que era empregado, o vocábulo “arte” poderia ser substituído, sem prejuízo semântico, pelo substantivo “técnica” – o que permite concluir que as academias de belas artes constituíam, de forma inequívoca, ambientes nos quais “arte” e “ciência” deveriam operar sinergicamente.

De todo modo, as belas artes não permaneceriam alheias à influência exercida, nas culturas e nas sociedades ocidentais, pelos progressos das ciências da natureza e da Matemática e os produtos originados de suas interações com a produção industrial. De fato, essas influências terminariam por conduzir os artistas por caminhos tão distintos quanto variados, vindo a favorecer, em grande medida, a

eclosão dos movimentos de vanguarda na pintura europeia a partir do último quarto do século XIX.

Desde fins dos anos 1820, o movimento romântico já havia iniciado, na Europa, o deslocamento do foco temático na pintura histórica, dos episódios bíblicos ou da antiguidade clássica, para eventos mais recentes ou contemporâneos; na pintura de paisagem, buscou-se promover a libertação dos padrões compositivos estabelecidos por Nicolas Poussin (1594 – 1665) e Claude Lorrain (1600 – 1682), substituindo os cenários que acolhiam cenas da mitologia greco-romana por imagens em que a natureza deixava de ser apenas um pano de fundo e assumia o protagonismo pictórico. À vaga do Romantismo, seguiu-se a estética realista, que, impulsionada pelas grandes transformações sociais e convulsões políticas vividas pelos países europeus a partir da década de 1840, viria a dedicar-se ao retrato, despido de idealizações, da vida contemporânea e do cotidiano da gente comum, temas que permaneceriam alijados do protagonismo na cena da arte acadêmica – cuja reatividade a qualquer sopro de renovação temática ou pictórica se manteria inflexível, ainda por muito tempo, tanto nas escolas europeias quanto na AIBA.

Embora imersa em um contexto sociocultural absolutamente distinto daquele existente nos países europeus, a instituição brasileira permanecia aferrada a valores estéticos e a um modelo de ensino totalmente alheios à realidade à sua volta – embora essa mesma realidade se impusesse com frequência no cotidiano da Academia, cuja própria existência era percebida pela maior parte da sociedade brasileira como um capricho fútil, uma vez que não gerava qualquer retorno financeiro às verbas públicas ali investidas. Ainda assim, principalmente a partir da inauguração das Exposições Gerais de Belas Artes, na década de 1840, a AIBA conseguiria estabelecer, a duras penas, um nicho próprio na cena cultural da Corte, e sua atuação, progressivamente, viria a repercutir nas mais longínquas províncias do Império.

Antes da reforma empreendida pelo governo na AIBA em 1854-55, a estrutura didática da instituição só oferecia uma disciplina de fundamentação essencialmente “científica”, a aula de Anatomia e Fisiologia das Paixões – os cursos de Geometria Elementar e de Geometria Descritiva deveriam ser frequentados na Academia

Militar. No âmbito do ensino artístico acadêmico, o curso de Anatomia e Fisiologia das Paixões era um componente imprescindível para a formação dos pintores de história, gênero pictórico mais importante na hierarquia estabelecida entre os ramos artísticos, desde o século XVII, nas Academias de belas artes europeias.

Ainda nos primórdios do funcionamento da AIBA, o professor da classe de Pintura Histórica, Jean-Baptiste Debret, havia solicitado ao médico Claudio Luís da Costa (1798- 1869) que ministrasse lições de Anatomia¹⁸⁴ a seus discípulos, entre os quais se encontrava Manuel de Araújo Porto-Alegre – que permaneceria dois anos exercendo a função de preparador na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro (PORTO-ALEGRE, 2014, p. 343). Oficialmente, no entanto, o curso de Anatomia e Fisiologia das Paixões só passaria a figurar no quadro de disciplinas da AIBA a partir da reforma de 1831, tendo suas primeiras lições ministradas, em 1833, pelo médico Joaquim Cândido Soares de Meirelles (1797- 1868). De acordo com o Art. 9º dos estatutos de 1831, o curso de Anatomia teria duração semestral e caberia ao professor dela encarregado – que não integraria a Congregação da AIBA –, ensinar “a osteologia e miologia próprias a tais [sic] artistas, e bem assim a fisiologia dos temperamentos e das paixões, explicando as modificações que elas acarretam ao hábito externo do corpo que o artista copia” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1831, 1875, p. 93).

Nomeado em 1837 (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 401- 500, documento nº. 497) como professor proprietário da cadeira, Meirelles permaneceria no cargo até 1856, exercendo-o de forma intermitente em função de longos períodos de afastamento por motivos de saúde. Nessas ocasiões, as aulas de Anatomia ficavam a cargo do também médico Luís Carlos da Fonseca, nomeado substituto em 1839 (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 2031- 2100, documento nº. 2042) e alçado a efetivo por ocasião da aposentadoria de Meirelles.

Os estatutos de 1855 introduziriam ligeiras – mas significativas – modificações no curso de Anatomia, a começar por sua divisão formal em uma parte

¹⁸⁴ Em ofício de 15 de Junho de 1829, endereçado à direção da AIBA, o governo solicita informações a respeito da candidatura de Costa ao cargo de professor da Academia (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 461-500, documento nº 493)

teórica e outra prática. Ainda de acordo com o artigo 43 da Seção XII, que dispunha sobre a referida disciplina, ficava estabelecido que, “sob inspeção do respectivo professor”, os alunos deveriam desenhar e esculpir ossos e músculos, além de exercitar-se “em desenhar o modelo vivo e descrevê-lo anatomicamente a fim de conhecerem perfeitamente o arcabouço humano e seu revestimento” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855, 1855, p. 409). Cumulativamente, o artigo 44 previa a realização de concursos especiais sobre miologia e osteologia, bem como “um estudo assíduo sobre os caracteres exteriores de todas as modificações da espécie humana [...]”.

Embora não explicitasse restrições ao uso de outros recursos didáticos tradicionais para o ensino da anatomia, a ênfase dada ao estudo do corpo a partir do modelo vivo denotava, claramente, o espírito reformador dos novos estatutos, ao priorizar a observação direta da natureza como referência para os exercícios de desenho e escultura, em detrimento da prática de realizá-los a partir de estampas e moldagens em gesso – recursos que permaneciam válidos para os estágios iniciais da formação artística, desenvolvidos, sobretudo, na aula de Desenho Figurado¹⁸⁵. A orientação metodológica dada pelos novos estatutos não implicou, necessariamente, a mudança das práticas didáticas empregadas por Meirelles, a quem Porto-Alegre não se furtaria a criticar:

Num dia veio o professor de anatomia pedir-me o Modelo vivo, e alegrei-me. Subiu o modelo, e dez minutos depois saiu o professor. Perguntei o que houve, e respondeu-se-me, que o Professor, depois de o mandar despir, e colocá-lo na mesa, chamava os alunos e lhe apontava para a orelha, dizendo-lhe[s]: isto se chama elix, aquilo antelix, e isto tragus e mais isto antetragus!

Uma orelha de gesso bastaria para tanto, se uma desenhada não bastasse. E assim pela tão proclamada liberdade professoral do ensino, se enganava o governo e a mocidade. Jubilou-se e morreu cobrando o novo ordenado. (IHGB, ACP 43, Lata 653, Pasta 21, p. 17)

De fato, os exercícios de representação pictórica do corpo humano, considerados imprescindíveis para a formação artística acadêmica – e, particularmente, para os aspirantes a pintores de História – não ficavam, em absoluto, restritos ao curso de Anatomia, constituindo objeto de trabalho permanente

¹⁸⁵ A esse respeito, ver os artigos da Seção VIII dos estatutos de 1855 (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855, 1855, p. 407).

dos artistas na aula de Modelo Vivo. O texto da seção dos estatutos que tratava desta disciplina também trazia elementos bastante reveladores sobre o novo olhar que Porto-Alegre buscava imprimir ao estudo do corpo humano.

Se entre as décadas de 1830 e princípios da de 1850, antes da reforma, a verba para o pagamento dos modelos era tão exígua quanto a disponibilidade de indivíduos que se propusessem a posar – com frequência a função era exercida pelo negro Camilo, escravo de Porto-Alegre, ou, na ausência dele, por um escravo de Zéphirin Ferrez (IHGB, ACP43, Lata 653, Pasta 21, p. 17) –, o modo como os corpos eram representados nas composições dos alunos não necessariamente correspondia, de forma fiel, àquilo que fora observado do natural. Salvo raras exceções, nas cenas mitológicas, nos episódios edificantes da História Antiga e nas cenas bíblicas – temática recorrente na Pintura Histórica – não havia lugar para figuras de tez negra, de modo que era necessário adaptar as referências visuais obtidas a partir dos desenhos de observação do modelo, adequando-as aos padrões da beleza clássica e à caracterização dos personagens representados.

Nesse sentido, e em consonância com o propósito de priorizar os temas da História nacional como objeto de trabalho dos pintores históricos, os novos estatutos determinavam, em seu Art. 15, que os professores das Seções de Pintura e de Escultura, responsáveis pela seleção dos modelos vivos, deveriam procurá-los “em todas as variedades da espécie humana, a fim de que os artistas os possam estudar e fielmente representar em suas composições.” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855, 1855, p. 405). Embora esse recurso não eliminasse a necessidade de fazer adaptações a partir dos registros colhidos por meio da observação direta dos modelos – os quais a Academia passaria a dispor com maior regularidade¹⁸⁶ –, ele indicava mudanças importantes em dois aspectos: primeiro, abria espaço para a representação de uma inédita diversidade de tipos humanos não enquadrados, em função de sua cor, etnia ou formas, no padrão de beleza

¹⁸⁶ Os recibos de pagamento a modelos, datados da década de 1850, indicam que aquela última diretriz estabelecida pelos novos estatutos pode ter facilitado a arregimentação de pessoas dispostas a posar.

clássico; segundo, possibilitava retratar a figura humana de forma mais *verdadeira*¹⁸⁷ de acordo com a temática escolhida.

Em diversas ocasiões, Porto-Alegre havia deixado clara a grande importância que atribuía ao estudo apurado dos aspectos morfológicos do corpo humano, sendo este, portanto, componente essencial para a função que ele vislumbrava para a Pintura Histórica, gênero no qual, até o final do século XIX, viriam a ser produzidas algumas das obras mais notáveis concebidas por artistas formados na AIBA – composições que viriam a desempenhar um papel fundamental na glorificação da monarquia, bem como na construção de uma iconografia da História do Brasil, seus eventos seminais e seus grandes personagens. Consonante com a sua condição de membro do IHGB, Porto-Alegre tentaria imprimir à produção artística da Academia a importante função de conceber obras que incutissem no imaginário dos brasileiros os eventos e heróis que, sob a perspectiva adotada pelo Instituto, haviam contribuído para forjar a nação e o povo brasileiros. Dito de outro modo, seria confiada à AIBA e aos artistas ali formados a missão de contar, por meio de imagens, a História do Brasil que estava sendo escrita pelo IHGB.

Coubera a J-B. Debret o protagonismo na elaboração da narrativa visual dos acontecimentos que marcaram a primeira década do Brasil como país independente. Naquele momento, em que o sentimento e a ideia de uma nação brasileira ainda permaneciam difusos, ou, por outra, que esta nação era apenas um projeto em estágio inicial de construção, a Pintura de História restringia-se, para além dos temas clássicos, ao registro dos atos oficiais conduzidos pelo imperador D. Pedro I ou realizados em torno deste. Por outro lado, do ponto de vista historiográfico, a parte mais valiosa da produção de Debret no Brasil seria constituída pelas cenas de gênero, nas quais o pintor registrou o cotidiano, os modos e costumes da Corte do Rio de Janeiro e de outras localidades no país.

Até a criação do IHGB, em 1838, não existiria, senão por parte de estrangeiros como Southey, Beauchamp e Dennis, um olhar sobre a História do Brasil enquanto um *constructo* de eventos e ações imbricados, cujo início remontava

¹⁸⁷ Sempre que estiver grafado em itálico, o termo remeterá ao conceito de “verdade a partir da natureza”, apresentado no capítulo 2.

a um período anterior à presença portuguesa em terras americanas. Nas pinturas históricas de Debret e, posteriormente, nas de Porto-Alegre, quando o tempo retratado era o presente, a História mostrada nas telas não era a do povo que forjara a jovem nação, mas a de seus soberanos; não por acaso, evidentemente, ambos ocuparam o cargo de pintor da Casa Imperial, sob D. Pedro I e D. Pedro II, respectivamente.

É bem verdade que, mesmo após a reforma de 1854-55, a predileção pelos temas retirados da Bíblia e da História Antiga prevaleceria ainda, por muito tempo, nas produções de alunos e professores da AIBA, mas, mesmo nesses casos, deveria passar a existir maior preocupação com o rigor histórico, observando-se a correção de aspectos relativos à indumentária, à arquitetura e até aos traços fisionômicos característicos dos povos retratados. Evidentemente, no entanto, a qualidade do trabalho do pintor de História não residia apenas na excelência da representação da figura humana, mas envolvia também a competente representação de paisagens e elementos arquitetônicos na composição – quanto mais verossímeis fossem as reconstituições pictóricas do passado, mais eficazes seriam os seus efeitos didáticos e moralizadores – o que dependia, por sua vez, do domínio de uma extensa gama de conhecimentos, emprestados a áreas de estudo tão distintas quanto a Botânica e a Arqueologia, sem contar, naturalmente, a Perspectiva e a História da Arte. Restava, então, prover a Academia dos meios para que esse ideal de formação se concretizasse, vencendo os obstáculos criados por um corpo docente acomodado a um sistema de trabalho estagnado.

Formados sob o método de ensino acadêmico, introduzido no Brasil pelo grupo de artistas franceses contratados por D. João VI, os professores em atividade na AIBA, à época que Porto-Alegre assumira a direção da casa, teriam, segundo este, incorporado todos os cacoetes, os preconceitos e a arrogância de seus mestres europeus.

Que pessoal, e que homens haviam [sic] naquela casa! Nenhum deles sabia a parte ordinária da tecnologia de sua cadeira! Escolhidos pelos franceses que [riscado: ficaram] substituíram os hábeis mestres contratados em França no tempo d'El Rei Dom João VI, pouco menos sabiam do que estes, que se proclamavam mestres, [riscado: sublimes, ficaram estas] e infundiam naquelas pobres criaturas [riscado: com] todos os seus [riscado: vícios de seus] defeitos [de seus] professores, sem as poucas qualidades que tinham;

e tão convencidos estavam de sua elevação, que era ofensa dizer-lhes que não sabiam tudo. (IHGB, s/d, Lata 654, pasta 8, p. 11)

Existiam, por outro lado, algumas contradições no que se referia aos subsídios que as chamadas “ciências acessórias” poderiam fornecer aos artistas. Apesar dos novos estatutos indicarem que a Pintura Histórica deveria abordar, preferencialmente, temas da História nacional, faltava aos professores e alunos da AIBA tanto o conhecimento quanto o interesse sobre o assunto – fazendo com que optassem, frequentemente, pelos temas religiosos; cumulativamente, os conteúdos previstos para compor o estudo da História das Belas Artes e Arqueologia, também não possuíam, via de regra, qualquer relação com o passado do Brasil, remetendo sempre ao patrimônio cultural herdado de sociedades europeias e asiáticas da Idade Antiga – fosse em virtude das temáticas bíblicas ou daquelas referentes ao mundo greco-romano –, ou da Idade Média.

À falta de ruínas ou artefatos antigos que pudessem contribuir para ambientar, de forma precisa, geograficamente e cronologicamente, os eventos da História pátria, caberia à exuberante natureza do país e suas pitorescas paisagens um papel fundamental na fiel caracterização dos cenários onde teriam ocorrido os eventos a serem retratados. Mas esta não seria a única forma pela qual o estudo da natureza serviria à função que Porto-Alegre pretendia atribuir às belas artes na cruzada civilizatória do Brasil: a pintura de paisagem e a pintura de flores e animais, gêneros até então relegados a segundo plano – e ao qual o próprio Porto-Alegre, até fins dos anos 1840, aparentemente nunca dispensara muita atenção –, surgiam como o grande instrumento para que os brasileiros pudessem construir, por si próprios, uma imagem mais fidedigna das riquezas naturais de seu país, desligando-a das visões muitas vezes estereotipadas, difundidas mundo afora por estrangeiros que haviam visitado o Brasil¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Na introdução da peça “A Estátua Amazônica” (1851), jocosamente subtitulada como “comédia arqueológica”, Porto-Alegre atacou violentamente a “leviandade” e “superficialidade” com as quais “a maior parte dos viajantes franceses” descreviam, em seu país de origem, os aspectos da vida no Brasil e os usos e costumes nacionais. Além do Conde de Castelnau, cuja conduta face a uma tosca escultura encontrada no Rio Negro inspirou Porto-Alegre a escrever a referida obra, o artista gaúcho citou nominalmente Victor Jacquemont (1801- 1832), Louis-Charles Arsenne (1780- 1855), Jacques Arago (1790-1854) e o conde Louis Constant Alexandre de Suzannet (1814-1862), classificando-os como “miseráveis mentirosos, que [...] escrevem o que não viram e degeneram o que viram” e contrapondo-os a seus compatriotas Auguste de Saint-Hillaire,

Tornava-se indispensável, portanto, que tanto o programa quanto o sistema de ensino do curso de Pintura de Paisagem na AIBA oferecessem aos alunos as ferramentas, habilidades e competências necessárias para concretizar os propósitos idealizados por Porto-Alegre. Nesse sentido, caberia a Augusto Müller, professor proprietário da Aula de Paisagem, Flores e Animais, um papel crucial: sem sua adesão ao espírito que movia a reforma, nada se modificaria na formação dos jovens pintores paisagistas, inviabilizando as expectativas, nutridas por Porto-Alegre, de colocá-los a serviço do Estado. Os problemas de relacionamento entre Müller e o novo diretor, assim como suas diferentes visões de mundo, constituiriam, no entanto, dois consideráveis empecilhos ao sucesso dessa iniciativa.

5.3.6 A querela em torno do ensino de Pintura de Paisagem

Um dos episódios mais citados nos trabalhos que aludem à reforma de 1854-55 na AIBA ou, ainda, naqueles que tratam da vida e obra de Porto-Alegre, é, sem dúvida, o embate travado, entre o artista gaúcho e o pintor Augusto Müller, a respeito de como o ensino da Pintura de Paisagem deveria passar a ser conduzido, a fim de contemplar os objetivos da reforma. O fator responsável por desencadear a querela foi o documento, redigido por Porto Alegre, fazendo observações sobre o programa de ensino que Müller, seguindo as determinações estabelecidas pelos novos estatutos, havia apresentado à Congregação da AIBA. As “Breves reflexões que submeto à consideração do Sr. Müller, professor da Aula de Paisagem, Flores e Animais, acerca de seu programa de ensino, apresentado ao Corpo Acadêmico na sessão de 29 de outubro de 1855”, antes de simplesmente oferecerem sugestões a Müller, constituíam um verdadeiro manifesto sobre as concepções que Porto-Alegre passara a defender a respeito da Pintura de Paisagem, desde as características que o ensino desse gênero pictórico deveria adotar até o papel que a este caberia desempenhar no processo de civilização do Brasil.

As “Breves reflexões [...]” de Porto-Alegre não foram, no entanto, o estopim das hostilidades entre ele e Müller, mas, antes, a gota d’água de um processo que,

Ferdinand Denis e Jean-Baptiste Debret – “viajantes franceses dignos de todo o respeito e veneração”. Ver: (PORTO-ALEGRE, 1851).

com base nas memórias de Porto-Alegre, teria se iniciado ainda em 1853, antes, portanto, que este último tivesse sido nomeado diretor da AIBA. Segundo o relato de Porto-Alegre – o único registro existente acerca do episódio –, ao visitar o colega na tarde do dia 04 de agosto daquele ano, o futuro diretor da AIBA contou-lhe sobre o encontro que tivera, naquele mesmo dia, com o imperador D. Pedro II, no qual o soberano teria solicitado a ele, Porto-Alegre, que redigisse um texto expondo suas ideias “sobre os meios de uma reforma radical [na AIBA], assim como [...] meios de fomentar o gosto das artes no país” (PORTO-ALEGRE, 1854-1857, *apud* GALVÃO, 1959, p.33). A atitude indiscreta de Müller em relação ao que lhe fora confidenciado pelo colega desapontou bastante Porto-Alegre, levando-o a registrar em seu diário que

[...] apesar de suas originalidades, tinha-o em conta de homem sisudo e meu amigo, e contei-lhe, em confiança, o que se passara, e no dia seguinte, o mesmo Sr. Müller contou tudo na Academia, acrescentando a meu respeito, conceitos bem mal cabidos, e conjecturas que não estava autorizado a fazer, porquanto sempre o tratei com a maior franqueza e urbanidade. (PORTO-ALEGRE, 1854-1857, *apud* GALVÃO, 1959, p.34)

Menos de um ano depois, o discurso de posse de Porto-Alegre como diretor da AIBA viria a suscitar um novo atrito entre ele e Müller, que se sentiu gravemente ofendido por algumas palavras que julgava lhe terem sido dirigidas em tom de censura. Embora não seja possível identificar com certeza por qual trecho do discurso Müller se sentiu atingido, há uma passagem em que Porto-Alegre menciona, de forma aparentemente genérica, as limitações impostas à formação artística pelo método de ensino que privilegiava a cópia das obras de grandes mestres em detrimento do trabalho realizado a partir da observação direta da natureza.

O mestre que antepõe à natureza a sua maneira de ver e os seus trabalhos, exclusivamente, é um apóstolo do erro, um déspota desprezível e um inimigo das luzes. Leonardo da Vinci e Leão Alberti já diziam: “Aquele mestre que presume assaz de si mesmo, e chega a crer que se pode recordar de todos os efeitos da natureza, engana-se; ele não ensina a modelar, nem desenhar, mas, sim, a converter todos os seus erros em hábitos”. (PORTO-ALEGRE, 1854-1857, *apud* GALVÃO, 1959, p. 37- 41)

Embora as palavras de Porto-Alegre, em momento algum, fizessem referência direta à aula de Paisagem, Flores e Animais, ou ao professor dela encarregado, é bastante plausível inferir que Müller tenha tomado esse trecho do discurso como

uma crítica direta ao seu sistema de trabalho – o que, eventualmente, até podia ser verdade. Os relatos de Porto-Alegre sobre o célebre episódio provocado por suas “Breves reflexões [...]” – que viria a ocorrer mais de um ano depois – fornecem muitos indícios que sustentam essa hipótese, assim como a possibilidade de que Porto-Alegre já viesse defendendo, ao menos desde o início da década de 1850¹⁸⁹, modificações no ensino da Pintura de paisagem.

No entanto, o estrago feito pelo discurso seria grande e, a partir de então, segundo Porto-Alegre, Müller passaria a se comportar de forma cada vez mais errática e arredia em relação ao novo diretor, o que terminaria por gerar uma grave discussão entre ambos. Conforme relatou Porto-Alegre, no dia 6 de junho de 1854, ao receber alguns convidados na Academia, levou-os para visitar a aula de Paisagem e Müller, professor encarregado da mesma, teria desprezado a presença do diretor e dos visitantes que o acompanhavam, conservando-se de costas para o grupo durante todo o período em que este permaneceu no recinto. Chamado ao gabinete do diretor no dia seguinte para tratar do episódio, Müller teria se comportado de maneira ainda mais agressiva:

[...] ergueu-se bruscamente, deu-me as costas, e ia retirando-se, quando lhe pedi, então em voz alta, que me ouvisse.

Respondeu-me que isto era uma repreensão, que era uma vingança, que era calúnia [...]. A este altanado proceder e modos grosseiros que juntou, respondi-lhe que me respeitasse dentro da Academia, pouco me importando com o que fizesse por fora.

Voltou [pela] segunda vez à Secretaria e insultou-me, e eu o ameacei de representar ao Governo. Aí declarou-me, que se ele me tinha assim recebido era porque estava zangado com o meu discurso de posse; ao que lhe disse; “não venho emendar razões, porque o sr. bem sabe onde fui bater.” Disse-me que não merecia tal repreensão, pois era o professor mais exato da casa. Disse-lhe que não era repreensão aquele discurso que começa por estas palavras: “Tinha um favor particular que lhe pedir, e é do sr. ter a bondade de não receber, como fez ontem àqueles senhores e a mim que não tive ocasião de o apresentar”. Disse-me que por isso mesmo, porque eu não apresentei. Disse-lhe que não se apresenta ninguém de costas, e ele calou-se. Voltou daí a um quarto de hora e disse-me: “Represente contra mim, que não me defenderei; calunie, minta”, e safou-se furiosamente. (PORTO-ALEGRE, 1854-1857, *apud* GALVÃO, 1959, p. 48 - 49)

Porto-Alegre optou por não concretizar sua ameaça de representação contra Müller, o que deve ter contribuído para, ao menos temporariamente, serenar os

¹⁸⁹ A gravura Floresta Brasileira, principal obra paisagística de Porto-Alegre data de 1853 [melhorar e ampliar nota]

ânimos. De qualquer modo, àquela altura (meados de 1854) o decreto que autorizaria a reforma da AIBA, dando-lhe novos estatutos e introduzindo novas disciplinas em seu programa de estudos, ainda estava em processo de elaboração e discussão na Câmara dos Deputados, e incidentes como os ocorridos com Müller sinalizavam que poderia haver forte reação às mudanças que viriam a ser implementadas.

Para tentar inibir insubordinações contra os propósitos da reforma, os novos estatutos viriam a conter vários dispositivos para balizar a atuação docente. Assim, embora o artigo 102 do Capítulo III do documento previsse que cabia aos professores efetivos “formular um programa circunstanciado de ensino da respectiva Cadeira, declarando o método que terá de seguir e a maneira que desempenhará suas funções” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855, 1855, p. 420), esse programa deveria ser elaborado a partir das diretrizes estabelecidas pelos novos estatutos, organizadas em seções específicas para cada disciplina. No caso da Seção IX, que dispunha sobre a Aula de Paisagem, Flores e Animais, o Art. 34 determinava que o professor ensinasse “o desenho de sua Cadeira”, ficando, ainda, “**obrigado** a ir com seus alunos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes à vista dela as explicações que forem convenientes” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1855, 1855, p. 408, grifo nosso).

Além disso, o mesmo Art. 102 estabelecia que os programas formulados pelos professores deviam ser submetidos, por escrito, ao Corpo Acadêmico, para que este deliberasse sobre sua aprovação. Uma vez aprovado o programa, qualquer alteração ficaria condicionada ao cumprimento de novos procedimentos formais: a representação, por escrito, do professor da Cadeira, o parecer favorável da comissão ou seção respectiva e a aprovação das alterações pelo Corpo Acadêmico. O texto ressaltava, contudo, que a primeira formalidade poderia ser dispensada caso a alteração fosse proposta pelo diretor ou pela respectiva comissão ou seção. Na prática, isso permitia ao diretor interferir, sempre que julgasse apropriado, na elaboração dos programas de ensino de todas as disciplinas.

Foi, portanto, em observância aos termos previstos nos estatutos que Augusto Müller submeteu seu programa de ensino à apreciação do Corpo Acadêmico, na sessão de 29 de outubro de 1855. O programa apresentado (MUSEU

D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 5601-5700, documento nº. 5622) encontrava-se em perfeita consonância com os preceitos acadêmicos tradicionalmente seguidos na AIBA, cuja observância era, inclusive, recomendada aos pensionistas de paisagem que viajavam à Europa para aperfeiçoar seus estudos. Um exemplo bastante eloquente nesse sentido são as orientações fornecidas a Agostinho José da Mota (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 5601-5700, documento nº. 5619), antes de sua partida para Roma, em 1851; as tarefas a serem realizadas pelo pensionista incluíam, entre outras atividades, a realização de cópias de telas dos grandes mestres da pintura paisagística e, apenas no último ano, a remessa de um trabalho original à Academia brasileira, executado segundo as diretrizes especificadas pela Seção de Pintura de Paisagem.

A sistemática apresentada por Müller propunha que os alunos, ao início do curso, realizassem cópias de estampas, e aqueles que já se encontrassem em “estado de pintar” deveriam passar à cópia de telas de mestres clássicos. A seguir, aqueles considerados “suficientemente adiantados” pelo professor, procederiam aos exercícios de cópia do natural, sendo acompanhados por ele “aos pontos mais pitorescos” do Rio de Janeiro, onde fariam seus estudos sob sua direção. Ainda de acordo com o programa, os estudos realizados ao ar livre deveriam “servir de norma aos quadros” que os alunos viriam a pintar na respectiva aula (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 5601-5700, documento nº. 5622, p. 1)

Valendo-se das prerrogativas que lhe facultavam os novos estatutos, Porto-Alegre decidiu formalizar em suas “Breves reflexões [...]”, os aspectos que, a seu ver, deveriam ser modificados no sistema de ensino da Pintura de Paisagem. Convém observar que, possivelmente, por essa mesma época, o IHGB já devia ter iniciado discussões preliminares a respeito da ideia de organizar a Comissão Científica do Império, primeira expedição naturalista organizada pelo Estado brasileiro. Na condição de membro daquele instituto e de diretor da seção de Numismática, Artes Liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Modernas do Museu Nacional, é evidente que Porto-Alegre, à frente da AIBA, procurou – em consonância ao princípio de conferir utilidade pública à atuação da instituição – configurar a formação dos aspirantes a pintores paisagistas segundo as demandas

que o país, supostamente, passaria a ter em um futuro não muito distante. Esse propósito é inequivocamente explicitado logo no primeiro parágrafo das “Breves reflexões [...]” de Porto-Alegre:

É obvio o fim do Governo Imperial na manutenção da aula de paisagens, flores e animais: **criar retratistas desta nossa fecunda, bela e variada natureza para a tornar conhecida em todo o orbe por meio de fiéis transuntos.** (PORTO-ALEGRE, 1855, *apud* GALVÃO, 1959, p. 51-54, grifos nossos)

Lidas perante o corpo acadêmico em 03 de novembro de 1855, pelo vice-diretor da Academia, as considerações de Porto-Alegre constituíam, de fato, uma exposição sobre suas ideias a respeito de como o ensino da Pintura de Paisagem deveria passar a ser conduzido e dos objetivos que esta deveria contemplar. Adotando um tom professoral, o diretor distribuía críticas e comentários depreciativos sobre cada uma das etapas e procedimentos enumerados por Müller:

A falta absoluta que temos de exemplares americanos em suas formas, é o que conduz o sr. Professor a lançar mão dos exemplares europeus, a fim de adestrar o aluno na prática manual do desenho; porém parece-me que o **seu sistema se tornará incompleto e infrutífero para o fim da reforma da Academia, que é o de satisfazer as necessidades do país e dos alunos**, como passarei a demonstrar. Depois desses exercícios, vão os alunos a pintar logo a óleo, isto é, copiar quadros frescos, até se habilitarem na prática das cores, para então passarem ao estudo do natural. Estas ideias [...] têm o inconveniente de demorar o estudo da nossa natureza, o de habituar os alunos a tocarem os objetos da nossa variadíssima botânica da mesma maneira com que acentuam os artistas europeus os da sua, o que pode nos conduzir aos resultados que se observam nos painéis do Conde de Clarac, e mesmo naqueles que aqui foram feitos por Nicolau [Nicolas-Antoine] Taunay, que era um paisagista de primeira ordem, mas que não pode apanhar devidamente o caráter da nossa vegetação, da conformação dos terrenos, porque em todos os seus admiráveis painéis ressumbra sempre aquele aspecto peculiar à Itália. (PORTO-ALEGRE, 1855, *apud* GALVÃO, 1959, p. 51, grifos nossos)

Cabe aqui recapitular sucintamente a grande repercussão alcançada pela *Fôret Vierge du Brésil*, produzida por Clarac e difundida, por meio de estampas, pelos quatro cantos do mundo, contribuindo para a construção de uma imagem mais acurada sobre o aspecto da vegetação característica das matas existentes na região tropical do país. A obra de Clarac recebeu elogios de Humboldt e exerceu, durante algumas décadas, forte influência sobre a elaboração de imagens representando as florestas brasileiras, que, em muitos casos, adotavam uma estrutura compositiva semelhante à do trabalho de Clarac (FRANK; CORRÊA DO LAGO, 2005). Portanto, o teor das observações feitas por Porto-Alegre em relação às obras de Clarac e de

Nicolas-Antoine Taunay reiterava sua intenção de promover um modelo de representação pictórica da natureza distinto da idealização característica da abordagem clássica da pintura paisagística e de seus maneirismos, passando a adotar um caráter objetivo que, em certa medida, aproximava aquele gênero pictórico dos registros visuais elaborados para fins de ilustração científica. Porto-Alegre mostrou-se tão crítico em relação à questão da representação fidedigna da flora brasileira, que não poupou sequer seu mentor, Jean-Baptiste Debret, ao afirmar: “Meu mestre, Mr. Debret, também pecou misturando plantas das planícies, pousios ou clareiras, no mato virgem.” (PORTO-ALEGRE, 1855, *apud* GALVÃO, 1959, p.52)

É imperioso ressaltar, a esse respeito, que Porto-Alegre não estava sugerindo que o paisagista, ao registrar as imagens dos elementos por ele observados na natureza, deveria adotar indistintamente uma mesma abordagem pictórica para elaborar uma obra de arte ou uma ilustração científica. Remetendo às ideias defendidas por Leonardo Da Vinci em seu *Tratatto della Pittura* (DA VINCI, 2006), o princípio evocado pelo diretor era o de que o artista, ao conceber uma obra de arte, deveria utilizar a natureza – a obra de Deus – como fonte para seu processo criativo, e não os trabalhos de outros artistas – as obras dos homens –, embora estes pudessem servir como inspiração e como modelos a serem copiados a título de exercício acadêmico. Além disso, Porto-Alegre desejava que a formação oferecida àqueles que decidissem consagrar suas habilidades artísticas ao retrato da natureza pudesse torná-los capazes de fazê-lo em diferentes modalidades, ampliando, assim, suas oportunidades profissionais.

Deve-se observar, também, que embora as “Breves reflexões [...]” feitas pelo diretor da AIBA tenham, conforme observou Cavalcanti (2002, p. 3), ocasionalmente dado margem à equivocada interpretação de que Müller não previa, em seu sistema de ensino, a realização de estudos ao ar livre, a crítica de Porto-Alegre não se referia à ausência dessa prática no curso, mas à situação em que ela ali se apresentava: era a penúltima etapa do processo formativo, quando, em sua opinião, deveria uma atividade constante, desde as primeiras aulas. Além disso, o diretor advogava o emprego da técnica de pintura a base de água como recurso indispensável para que os alunos pudessem colher, no exercício de observação

direta da natureza, registros mais precisos de luz, cores e formas, eximindo-se da necessidade de gravar todos esses aspectos na memória ou fiar-se em anotações, de modo a poder reconstituí-los, posteriormente, na elaboração de pinturas a óleo no atelier.

[...] parece-me que os meus alunos antes de pintarem a óleo deveriam ter um exercício intermediário entre o lápis e a palheta, como seja o da aquarela, porque esta pintura participa de um ou de outro trabalho. Esta transição, penso ser muito necessária, mormente pela comodidade que oferece pela economia nas despesas, e pela perfeição a que atingiu nos nossos dias. (PORTO-ALEGRE, 1855, *apud* GALVÃO, 1959, p. 52-53)

Para reforçar seus argumentos, Porto-Alegre recorrerá à condição do pintor viajante, uma das ocupações que vislumbrava para os alunos da AIBA formados à luz dos novos estatutos:

[...] O paisagista é um auxiliar poderoso do viajante, do geógrafo e do naturalista.

[...]

O que faria um de nossos alunos viajando, ou **adido a uma expedição científica no interior do país**? Onde iria ele buscar os cômodos que pede a pintura a óleo, ou como poderia ele conservar a fidelidade do colorido com o lápis somente?

[...] O artista que se achar no mar alto, no cume dos Andes, no centro das florestas virgens, no quartinho de uma estalagem, num pouso, ou em um outro qualquer sítio incômodo, pode por meio da aquarela fazer seus estudos e levá-los à força e brilho do colorido da pintura a óleo[...] porque não há nada mais cômodo do que um estirador, uma caixinha com pastilhas ou tijolinhos de tinta e um pouco d'água. (PORTO-ALEGRE, 1855, *apud* GALVÃO, 1959, p. 52-53, grifos nossos)

Antes de lançar sua ofensiva final contra o programa de Müller, Porto-Alegre retomaria, ainda, o discurso que remetia ao conhecimento científico como elemento necessário à elaboração de uma interpretação pictórica *verdadeira* do mundo natural.

Se o pintor histórico viaja pelo mundo que já foi, pelo da imaginação poética, ou pelo presente, para reproduzir a ação moral por meio do homem, **o paisagista se apodera do mundo físico para com ele instruir ou deleitar**.[...]

Se o professor de paisagem não tiver noções gerais de botânica, geologia e mesmo de meteorologia, nunca poderá perceber a diferença que existe entre as diversas formações de terrenos, nem o caráter peculiar das rochas, segundo sua primitiva ou secundária estrutura, nem as plantas que convém situar nestes lugares e em seus climas próprios.

Não digo que ele seja um sábio, mas que tenha uma tintura das coisas para não fazer um ensino puramente material, as considerações gerais sobre a

marcha ascendente ou descendente da criação devem ser lidas e meditadas por ele, e aplicadas à sua arte; porque Lineu, Cuvier, Tournefort, Humboldt, Flourens, nos ensinam a pintar, assim como os anatomistas, matemáticos, poetas, filósofos, físicos e fisiologistas. (PORTO-ALEGRE, 1855 *apud* GALVÃO, 1959, p. 53-54, grifos nossos)

O modelo de representação pictórica das paisagens postulado por Porto-Alegre no âmbito das belas artes não constituía o de imitação da natureza, da transposição mecânica para a tela, sem retoques, das formas observadas no mundo físico; o traço distintivo do artista permaneceria sendo sua capacidade de criar uma obra original, usando a natureza como modelo e representando-a com *verdade*. Contudo, particularmente naquilo que concernia às obras de arte e às ilustrações científicas produzidas até meados do século XIX, para integrar os atlas visuais ou compêndios especializados, *verdade* e *realidade* não eram necessariamente sinônimos.

Ao afirmar que o paisagista se apoderava do mundo físico “para com ele instruir ou deleitar”, Porto-Alegre deixava claro que percebia a distinção que deveria existir entre o modo de representar a natureza para fins artísticos e a forma de fazê-lo para fins científicos. A despeito de evocar os conhecimentos sobre botânica como elemento fundamental na formação dos paisagistas formados na AIBA, os “fiéis transuntos” das matas brasileiras que o diretor queria ver exibidos nas telas não deveriam constituir uma representação da natureza em seu estado bruto, mas a expressão de uma verdade maior, subjacente ao mundo físico, que, sem prescindir da precisão no registro pictórico, revelava, pelas mãos do artista, algo além da realidade material, uma espécie de dimensão espiritual da natureza nacional.

Todo o método de ensino racional planta raízes produtivas e faz artistas inteligentes e criadores. **Escolher bem é criar, disse um filósofo porque escolher é compor, e compor é inventar.** Este princípio aplicado às artes plásticas é co-participante às imaginativas, porque **nas artes plásticas a matéria e o espírito se adunam para um fim sublime, para uma criação útil.** (PORTO-ALEGRE, 1855, *apud* GALVÃO, 1959, p. 55, grifos nossos)

É dispensável observar que as palavras contidas nas “Breves reflexões [...]” de Porto-Alegre enfureceram Müller, que, semanas mais tarde, endereçou à Congregação da AIBA um documento no qual refutava as ideias, argumentos e

sugestões expostos pelo diretor¹⁹⁰. Apresentado na sessão de 17 de novembro de 1855, e intitulado “Breves considerações às breves reflexões sobre meu programa de ensino de paisagens, feitas pelo Sr. Diretor da I. A. das Belas Artes, a quem as apresento em refutação, submetendo-as à consideração da Congregação da mesma Academia”, o texto produzido por Müller revelava uma postura bastante reativa por parte do artista, que, embora tenha iniciado o documento afirmando ter depreendido, a partir da confrontação de seu programa de ensino com as “Breves reflexões [...]” de Porto-Alegre, “a mais palpitante justeza, à exceção de alguns pontos” (MHN, Coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre, PLca23, 39562), dedicou a maior parte de suas linhas às queixas contra aquilo que considerava “censuras” dirigidas contra ele pelo diretor da AIBA.

No entanto, em momento algum do documento, Müller buscou rebater as “reflexões” que o diretor lhe endereçara apresentando ideias que se contrapusessem às de Porto-Alegre, limitando-se a rejeitar, pura e simplesmente, os aspectos que escapavam ao figurino tradicional do ensino da pintura paisagística.

[...] Ora, porque os discípulos copiem quadros Europeus para entrar na mescla das tintas, não obsta a que se nacionalizarem [sic] na arte; os princípios elementares da arte têm uma só pátria, e essa é o Mundo [...], basta-me apontar o Sr. Motta que, não só estudou a paisagem na Europa, como também principiou pelo sistema – rotineiro – e no entanto é artista Americano, e pinta o nosso país com verdade!!

Em quanto [sic] as razões apontadas pelas mesmas reflexões, em favor da prática da pintura em aquarela, **não me convencem, sendo até um falso sistema para o artístico e desfavorável para a reprodução das formas**, e sem se prestar convenientemente no que respeita ao aéreo da paisagem, **só servirá de embaraço aos alunos na sua carreira artística.**

– “É necessário que o professor de paisagem, para que seja perito, tenha noções gerais de botânica, geologia e meteorologia.”

Mesmo quando fosse isto uma verdade, cuja hipótese não admito, seria inconveniente dizê-la a quem tem, por meio de seus trabalhos, conseguido, senão uma reputação artística de Claude Lorrain, ao menos uma capacidade bastante a descalçar a luva e atirá-la em pleno concurso aos seus censores. (MHN. Coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre, PLca32, 39562)

¹⁹⁰ Embora a ata da sessão do dia 03 de novembro registre que “o Sr. Müller aceita as observações do Sr. Diretor e retira seu programa, comprometendo-se a apresentá-lo novamente em outra sessão”, na sessão realizada em 17 de novembro, Müller, que não estava presente quando da leitura e aprovação da ata do dia 03, solicita que “a palavra ‘aceita’ seja substituída pela palavra ‘recebe’, pois que daquela palavra se poderia depreender que ele concordara com as observações do Sr. Diretor, o que não é exato.” (MUSEU D. JOÃO VI, 1841-1856, p. 653)

Concluindo sua resposta ao documento de Porto-Alegre, Müller ironizava a importância que o diretor atribuía aos conhecimentos científicos para o ensino da Pintura de Paisagem, afirmando não serem eles vantajosos ao paisagista, mas, sim, a “todo o indivíduo que pretender os foros do enciclopedismo, para divagar constantemente, embora superficializado em tudo” (MHN, Coleção Manoel José de Araújo Porto-Alegre, PLca23, 39562). Trechos como esses e os anteriormente citados das “Breves considerações [...]” de Müller revelam, para além da acomodação profissional, escusada sob o argumento de observância do sistema “rotineiro”, uma visão estreita sobre as contribuições que as belas artes poderiam dar às Ciências da Natureza (e vice-versa) e às atividades que o pintor de paisagem poderia desempenhar. Restrito à venda das suas telas, dificilmente um paisagista egresso da AIBA poderia viver de própria produção artística, o que certamente levaria muitos a abandonarem a carreira de pintor, ou, como o próprio Müller, a enveredarem também por outros gêneros pictóricos.

Embora regesse, na AIBA, a Aula de Paisagem, Flores e Animais, a obra de Augusto Müller notabilizou-se mais pelos retratos que ele produziu do que por suas pinturas paisagísticas. Não era, de modo algum, um artista incompetente, demonstrando grande habilidade em captar a *persona* de seus modelos e transpô-la para as telas; no entanto, uma das principais qualidades observadas nos retratos que produziu (a representação realística), contrasta com o aspecto idealizado e maneirista empregado nas obras em que representou diversas imagens panorâmicas do Rio de Janeiro. Chama particular atenção nesses últimos trabalhos, aquilo que Porto-Alegre classificava como luz “italiana” – característica das obras de pintores clássicos, como Claude Lorrain (1600 – 1682) e Nicolas Poussin (1594 – 1665), principais referências para o ensino da pintura de paisagem nas academias de arte. Cabe registrar que esse aspecto, ora rotulado como defeito, já havia sido classificado como virtude, dez anos antes, pelo próprio Porto-Alegre, ao analisar os quadros do pintor suíço Abraham-Louis Buvelot (1814-1888), exibidos na Exposição Geral de Belas Artes de 1843.

[...] faz progressos gigantescos: todas as suas vistas são impregnadas daquele princípio tão amplamente demonstrado pelo imortal autor de Paulo e Virgínia [romance de Bernardin de Saint-Pierre, publicado em 1788]. A vista do convento de Santo Antônio, observado da rua da Guarda Velha,

tem uma luz tão viva, e o caráter das diversas fábricas é tão bem acentuado, que nos pareceu por um momento estarmos transportados às regiões pitorescas da Itália. (PORTO-ALEGRE, 1844, p.275)

Esse caráter particular, apontado nas paisagens de Müller, ao mesmo tempo em que se assemelhava àquele presente nas obras do gênero produzidas por Nicolas-Antoine Taunay, revelava marcante conservadorismo, no aspecto formal, em relação às obras de Felix-Émile Taunay, que antecederam Müller em sua cátedra. Mesmo Porto-Alegre, desafeto declarado de Felix-Émile Taunay e cuja obra também criticara em suas “Breves reflexões [...]”, reconheceria anos mais tarde, que a tela “Vista do mato virgem que se está reduzindo a carvão” possuía algumas das qualidades que ele estava a reivindicar, durante a reforma da AIBA, para a pintura paisagística produzida nos ateliers da instituição.

Pede a justiça que eu aqui declare que o diretor [Felix-Émile Taunay], conquanto não fosse um exímio paisagista na parte técnica, era contudo um excelente compositor: o seu painel da queima das florestas é ótimo cartão, porque está bem concebido, e toda a sua vegetação primorosamente caracterizada. É o único que existe, e por ainda ser meu inimigo, não lhe devo tirar o competente mérito. (IHGB, ACP 43, Lata 653, Pasta 21, p. 19-20)

Cabe observar que o então recente interesse de Porto-Alegre pela Pintura de Paisagem – suas principais obras no gênero datam da década de 1850 – não parece ter sido despropositado. Como já foi observado, embora o IHGB só viesse a iniciar a organização da Comissão Científica de Exploração em 1856, a ideia de realizá-la possivelmente já vinha sendo discutida há mais tempo. Nesse caso, seria interessante considerar que as características que Porto-Alegre queria imprimir à formação dos pintores paisagistas tinham por objetivo, além de capacitar os alunos da AIBA para a elaboração de ilustrações científicas, habilitá-los a se engajar naquela e em outras expedições que o governo viesse a promover futuramente.

Vi muitas cópias a óleo feitas pelos alunos de paisagem, muito belas para o tempo que aqui estiveram; (...) mas vi, desses mesmos alunos **desenhos e aquarelas muito ruins, mormente os feitos à vista do natural.**

Nenhum conhecimento da perspectiva, do claro escuro, e da mescla de tintas, um toque incerto, pesado e confuso, como o de um grosseiro esboço, e no entanto **eram obras destinadas a ilustrar artigos científicos ou a figurarem em quadros e álbuns.** (PORTO-ALEGRE, 1855, *apud* GALVÃO, 1959, p. 51-54)

O IHGB possuía como objetivo maior, desde sua fundação, a construção de uma narrativa histórica para a nação brasileira, tarefa que vinha sendo relativamente bem sucedida por meio do trabalho de homens como Adolfo Varnhagen, Joaquim Norberto de Souza Silva e, em particular, no que dizia respeito às artes e à cultura, o próprio Porto-Alegre – a quem incomodava muito o fato do Brasil ser descrito de forma estereotipada na Europa por alguns viajantes que por aqui passaram. É importante reiterar que, até então, a iconografia das paisagens naturais brasileiras – tanto no domínio das belas artes quanto no das ciências naturais – era, essencialmente, produto do trabalho de artistas e naturalistas estrangeiros. Caberia então aos brasileiros escrever também uma história natural de sua pátria.

Talvez o próprio interesse de Porto-Alegre pela pintura paisagística estivesse menos relacionado ao seu entusiasmo pelo gênero¹⁹¹ do que ao papel que ele poderia cumprir na elaboração de descrições acuradas da natureza no país, elaboradas por brasileiros, e não mais por estrangeiros. As ideias de Porto-Alegre sobre os princípios que deveriam orientar a representação pictórica da natureza, e sobre a forma como esta deveria ser elaborada, revelam tanto a influência de Humboldt quanto o discurso em prol da “objetividade mecânica” na investigação científica, que ganhava força em meados do século XIX. Uma demonstração inequívoca dessa abordagem pode ser encontrada nas “bases para as instruções” que o governo imperial deveria estabelecer para os membros da Comissão Científica de Exploração, organizada pelo IHGB. Elaboradas por membros do Instituto, essas diretrizes deveriam nortear a atuação dos participantes de cada uma das seções da expedição, enumerando os objetivos e procedimentos que deveriam observar. Encarregado da parte etnográfica e da narrativa de viagem – aspectos inerentes à função que ocupava no Museu Nacional –, Porto-Alegre discriminou as tarefas a serem realizadas, no âmbito da seção a seu cargo, em um texto de dezesseis itens, dentre os quais chamam particular atenção os de número II e VII:

II. Sendo o ponto mais importante da etnologia, para o estudo do homem físico, o conhecimento do tipo, só se poderá adquirir noções suficientes **por meio de desenhos fidelíssimos** do todo, principalmente da cabeça, **os**

¹⁹¹ Em um texto manuscrito, sem data, mas certamente posterior à sua gestão como diretor da AIBA, Porto-Alegre chegaria mesmo a condenar o ensino de pintura de paisagem na AIBA, classificando-a como “luxo desnecessário”.

quais deverão ser tirados de face e de perfil, e mesmo certos caracteres próprios a distinguir um tipo particular, tanto no homem como na mulher.

[...]

VII. Para alcançar os desenhos **exatos** acima recomendados, há o excelente recurso da heliografia, que à sua presteza e fidelidade **reúne a vantagem de não ter prevenções favoráveis ou desfavoráveis, pois seus resultados estão livres de toda a influência de escola ou de maneira artística**: o instrumento produz tal e qual, e em seus desenhos se pode bem comparar as formas de ambos os sexos, as suas modificações nos diferentes períodos da vida, nos diversos exercícios, e no aspecto geral da cabeça e das extremidades, onde reside quase sempre o tipo de uma raça. (RIHGB, 1898, Tomo XIX, p. 69- 70, grifos nossos)

A sugestão do recurso a um dispositivo mecânico para auxiliar os registros pictóricos das observações realizadas no campo, prevenindo-os contra subjetividades decorrentes da atuação do artista, corrobora a hipótese aqui postulada de que, em função do contexto ou finalidade para o qual uma imagem era elaborada – se para “instruir ou deleitar” –, os “fiéis transuntos” da natureza brasileira, reivindicados por Porto-Alegre para a pintura de paisagem, flores e animais deveriam constituir, de fato, representações objetivas dos elementos constituintes da flora e da fauna nacionais, fosse pela *verdade a partir da natureza* manifesta nas obras de arte, fosse pela *objetividade mecânica* empregada na ilustração científica.

Se o documento redigido por Müller soou como um mero protesto, motivado por seu orgulho ferido, e não teve maiores consequências do que o fato da Congregação apoiar a posição de Porto-Alegre – o que levaria Müller a incluir, contrariado, o ensino das técnicas de aquarela em seu programa –, as repercussões do episódio foram desastrosas para as ambições do diretor em relação à Aula de Paisagem. Segundo Porto-Alegre, Müller passaria a boicotar sua própria cadeira, desencorajando os alunos a se inscreverem para o curso – de fato, nos anos de 1856 e 1857 não houve nenhuma matrícula na Aula de Paisagem¹⁹². No entanto, a maior pedra no sapato de Porto-Alegre ainda estava por se revelar, justamente na mais preciosa cadeira da Academia, a de Pintura Histórica.

¹⁹² Para esses dados, ver: MUSEU D. JOÃO VI. Matrículas 1855/1865, Pasta 6210; BRASIL. Ministério do Império, 1857, p. 76-77; e BRASIL. Ministério do Império, 1858, p. 9-10; Anexo E (Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes e Mapa estatístico dos Trabalhos da Academia Imperial das Belas Artes em 1857).

5.4 O DESGOSTO COM OS RUMOS DA REFORMA E A CAPITULAÇÃO DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE.

O tenso final do ano letivo de 1855 na AIBA, semanas após o embate travado na congregação em 17 de novembro, prenunciava, para o ano vindouro, mais dificuldades para Porto-Alegre e o avanço das mudanças promovidas na Academia. O retorno de Joaquim Lopes de Barros Cabral às atividades na AIBA, após uma longa temporada de afastamento, alegadamente por motivos de saúde¹⁹³, traria, a reboque, mais munição para fomentar intrigas contra Porto-Alegre. Desde que o conheceu, na época em que foram alunos de Debret, Lopes de Barros teria mantido uma postura ambígua em relação ao artista gaúcho – ora amistosa, ora adversa. Em várias de suas memórias, Porto-Alegre acusou Lopes de Barros de ter-lhe sido extremamente ingrato, em face aos inúmeros favores e oportunidades que dele teria recebido.

Infelizmente, não se conhece outra versão dos fatos senão a de Porto-Alegre, mas é possível que a gênese das diferenças entre ele e Lopes de Barros remeta à época em que este último realizou trabalhos no Teatro de São Pedro sob a direção do primeiro – talvez Porto-Alegre considerasse que a atuação de Lopes de Barros como seu assistente constituísse uma atividade complementar à sua formação artística, não lhe cabendo, portanto, direito a qualquer remuneração. De qualquer modo, é fato que Lopes de Barros, uma vez de volta à Academia, decidira empreender uma campanha para passar de professor substituto de Desenho Figurado a professor proprietário de Pintura Histórica, valendo-se dos estatutos de 1831 – que não possuíam mais qualquer validade desde a entrada em vigor do decreto 1603/ 55; era um professor pouco assíduo às reuniões da Congregação e, de acordo com Porto-Alegre, a partir de inícios de 1857, também teria atuado no sentido de esvaziar o número de matrículas de sua própria Aula, a fim de comprometer o sucesso da reforma.

¹⁹³ Lopes de Barros solicitou uma licença de dois anos, mas ausentou-se da Corte antes da aprovação da mesma, motivando grande discussão no seio do Corpo Acadêmico sobre como proceder em relação a seu caso. Ao longo do período em que permaneceu afastado, Lopes de Barros viajou pelas províncias da Bahia e de Pernambuco e sua licença foi considerada ilegal, embora a congregação tenha avaliado que não feria os novos estatutos por ter sido aprovada antes da entrada em vigor destes. (ver: MUSEU D. JOÃO VI. Atas [das] Sessões [da congregação, sob] Presidência Diretor 1841-1856, p. 632-636)

Abriram-se as aulas e marcham regularmente, exceto as de Paisagem e Pintura, que não têm discípulos. Esses dois professores os Srs. Müller e Lopes de Barros cuidam que me ofendem com o mostrar pouco zelo no cumprimento dos seus deveres; e segundo me afirmaram promovem a deserção dos alunos! (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto Alegre, PLca32, 39562)

Desde 1849, Lopes de Barros ocupava o cargo de professor substituto de Desenho Figurado e, em 1856, requereu ao ministro do Império a regência da cadeira de Desenho de Ornatos, mas não a obteve em virtude da avaliação negativa que Porto-Alegre fez a seu respeito junto a Pedreira. Irritado com a atitude do diretor, Lopes de Barros teria feito circular, nas dependências da Academia, caricaturas nas quais satirizava Porto-Alegre e sua gestão¹⁹⁴. No ano seguinte, em virtude do falecimento de José Correia de Lima, titular de Pintura Histórica, em junho de 1857 (MUSEU D. JOÃO VI. Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1856- 1874, Encadernados, Pasta 6152, p. 10), Lopes de Barros passaria a reivindicar o suposto direito de assumir o lugar de Lima.

Ocorre que os estatutos de 1855 haviam extinguido o dispositivo de promover automaticamente o substituto de uma Cadeira a titular da mesma, por ocasião da morte ou aposentadoria do professor proprietário. Além disso, de acordo com Porto-Alegre (MHN, PLca 23, 39562; GALVÃO, 1959, p. 120), o Artigo 2º de uma resolução da Assembleia Legislativa, sancionada em 19 de julho de 1837, havia separado a substituição da cadeira de Desenho da de Pintura Histórica, o que, de acordo com o disposto nos estatutos de 1831, daria a João Maximiano Mafra, substituto de Pintura Histórica, o direito legítimo de ascender ao posto de titular¹⁹⁵. Portanto, mesmo à luz da legislação caducada, Lopes de Barros não possuía qualquer fundamentação que sustentasse seu pleito. Ainda assim, ele persistiu em

¹⁹⁴ Provavelmente tratam-se das caricaturas que integram o “álbum de Pintamonos”, cuja a autoria é tradicionalmente atribuída a Lopes de Barros, embora Magno (2012, p. 138- 147) mencione autores que atribuem os desenhos a François-René Moreau ou, ainda a Agostinho José da Mota.

¹⁹⁵ Pleito que, colocando em risco sua antiga amizade com Mafra, Porto-Alegre recusou-se a acatar, evocando justamente o que dispunham os estatutos de 1855. Em seu diário, o diretor da AIBA registrou: “Não apoio o direito consuetudinário da passagem dos antigos substitutos a lentes, porque os novos estatutos abrogaram esse direito [...]. Perderei um amigo, mas não sacrificarei as minhas convicções, o dever da minha missão reformadora e o futuro da Academia a nenhum homem [...]” (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto Alegre, PLca23, 39562)

seu intento de assumir a mais nobre cadeira da AIBA, não se abstendo de nenhum expediente para atingir seu objetivo.

Por outro lado, quando se deu a vacância da titularidade da cadeira de Pintura Histórica, não foram a escolha do professor interino desta ou as reivindicações infundadas de Mafra e Lopes de Barros que mais ocuparam os pensamentos de Porto-Alegre, mas a perspectiva de poder colocar à frente da cadeira mais importante da Academia um artista dotado de todas as melhores qualidades requeridas pela pintura histórica, o então pensionista Victor Meirelles de Lima¹⁹⁶. Os trabalhos remetidos da Europa por Meirelles vinham causando uma ótima impressão junto ao corpo docente da AIBA, recebendo copiosos elogios nas sessões da congregação, e sua postura dedicada e responsável para com as atribuições de pensionista lhe asseguravam credenciais mais que suficientes para assumir o cargo de professor proprietário de Pintura Histórica quando retornasse da França.

Para Porto-Alegre, a concretização desse prognóstico constituiria uma grande vitória em favor da reforma da Academia, não apenas por conta do talento artístico de Meirelles, mas porque seu percurso formativo em Paris guardava muitas semelhanças com aquele que então se buscava introduzir na AIBA: frequentou o atelier de Leon Cogniet e matriculou-se regularmente na *École des beaux-arts*, tendo também seguido os cursos da *École Impériale gratuite de dessin*. Por fim, mas em absoluto, menos importante, seu ingresso no corpo acadêmico da AIBA viria a proporcionar mais um aliado a Porto-Alegre, com quem Meirelles havia construído uma relação bastante amistosa e profícua e de quem recebia, por meio de uma regular troca de correspondências, apreciações críticas, orientações e muitas manifestações de incentivo. De fato, mesmo após a exoneração de Porto-Alegre da AIBA, haveria uma grande expectativa em relação à nomeação de Meirelles como titular de Pintura Histórica, conforme observaria no relatório anual ao governo, sobre o ano letivo de 1860, o então diretor da AIBA.

¹⁹⁶ Em carta datada de 14/10/1857 e endereçada a Victor Meirelles, Porto-Alegre declara ao artista, textualmente, que “reservava-lhe esta cadeira”, recomendando ainda a Meirelles: “Estude bem e volte, porque este patronato se há de desfazer; a lei é clara, e o Lopes [Joaquim Lopes de Barros Cabral] não tem as habilitações para isso.” (PORTO-ALEGRE, 1857, *apud* GALVÃO, 1959, p. 113)

No pensionista Victor Meirelles de Lima, que breve voltará da Europa, deposita a Academia as mais lisonjeiras esperanças, se lhe couber dirigir na dificultosa carreira da pintura histórica aqueles alunos que melhor fruto têm colhido do atual professor de paisagem e interino de desenho figurado [Agostinho José da Motta], cujo talento mais uma vez se fez reconhecer nas produções exibidas na última exposição geral. A justiça, com que a Academia pretende propor para professor de pintura histórica aquele pensionista, se baseia na disposição natural, amor da arte, e constância no trabalho que ele mostrou entre nós quando discípulo desta Academia, nos progressos que fez na Itália e em França durante oito anos de assíduos estudos, nos prêmios que alcançou na escola de Paris, e finalmente no fato de ser aceito o seu quadro – A primeira missa no Brasil – na exposição geral das belas artes da capital do mundo artístico. (BRASIL. Ministério do Império, 1861, Anexo I [Relatório apresentado pelo Diretor da Academia das Belas Artes], p.1)

Meirelles viria, sim, a se tornar titular de Pintura Histórica da AIBA, mas não sem que, antes, a nobre cadeira passasse pelas mãos de alguém que, na opinião de Porto-Alegre, seria uma espécie de usurpador. Usando de todas as influências que podia, Lopes de Barros acabou conseguindo entender-se com Pedro de Araújo Lima (1793-1870), Marquês de Olinda, que havia assumido recentemente a pasta de Negócios do Império, em substituição ao ministro Pedreira. Apesar de contrariar todos os dispositivos legais e sem efetuar qualquer consulta à direção da Academia, Olinda atendeu à solicitação de Lopes de Barros e concordou em nomeá-lo para o cargo de titular de Pintura Histórica da AIBA. Em 25 de setembro, alertado sobre a questão por seus aliados mais próximos no corpo docente, decididos a representar junto ao governo contra a nomeação, Porto-Alegre procurou contê-los, dizendo que iria pessoalmente ao imperador, no intuito de tentar reverter a situação – o que faria, efetivamente, três dias depois (Cf. MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLca23, 39562).

De acordo com o relato de Porto-Alegre, D. Pedro II teria demonstrado surpresa pelo fato do diretor da Academia não ter sido consultado a respeito do ato ministerial e orientou Porto-Alegre a procurar o Marquês de Olinda, de modo a esclarecer o assunto. No dia seguinte, 29 de setembro, o diretor da AIBA foi até a casa do ministro, mas este não o recebeu. O mutismo do Marquês de Olinda, que não se dignou a responder o documento que lhe fora enviado, prenunciava o desfecho desfavorável a Porto-Alegre: no dia 01 de outubro, sem que este ou o vice-diretor estivessem presentes na Academia, Lopes de Barros apresentou-se para tomar posse, ato concretizado, sem maiores questionamentos, pelos professores

Luis Carlos da Fonseca, substituto de Anatomia, e Job Justino de Alcântara, titular da cadeira de Arquitetura.

Ao saber do ocorrido, Porto-Alegre, revoltado, encaminhou-se ao paço de São Cristóvão, para apresentar seu pedido de exoneração ao imperador. Segundo os registros do artista, D. Pedro II teria tentado dissuadi-lo de tão extremada decisão, argumentando que o Marquês de Olinda reconhecia “a falta de habilitações” de Lopes de Barros – embora, curiosamente, não se dispusesse a revogar a nomeação dele – e que, agindo daquela forma, Porto-Alegre “não poderia concluir nada”, ao que o artista redarguiu dizendo que não o deixavam concluir; mais adiante, nesse mesmo relato, Porto-Alegre acrescentaria:

Nem o Imperador nem o Sr. Pedreira me mandaram para ali [a direção da AIBA] no caráter de eunuco, mas sim de reformador.

Vivi 3 anos e tanto entre gente inimiga do progresso, entre homens ingratos, e cegos a tudo quanto fiz ao estabelecimento. Para ali fui doente e com o melhor zelo e dedicação, e com os sacrifícios inerentes a quem assim procede. [...]

Procurei dar consideração à Academia e tinha fé de que daqui a cinco anos apresentaria resultados dignos da confiança do Governo; mas no Brasil não há Governo, há ministros, há pessoas que sobem ao poder sem se importarem com o passado e com as traições dos que trabalharam antes deles. Uma reforma tem um pensamento latente, que não pode aparecer muitas vezes na letra da lei com toda a clareza, porque este pensamento como que ab-roga o direito material, direito secundário nas reformas intelectuais. (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLca23, 39562)

Consumada a sua demissão, Porto-Alegre protestou mais uma vez, de forma veemente, junto ao ministro, contra a nomeação de Lopes de Barros para titular de Pintura Histórica, caracterizando-o como um “cenógrafo semianalfabeto”, desprovido da competência e da envergadura moral requeridas pelo cargo. Em um ofício, datado de 02 de outubro, e endereçando ao Marquês de Olinda, Porto-Alegre expôs de forma pormenorizada, toda a fundamentação legal que obstava o ato ministerial, classificado pelo artista como ilegal e imoral¹⁹⁷. Anos mais tarde, em outra memória na qual mencionava o episódio, Porto-Alegre acusaria o Marquês de Olinda de ter nomeado Lopes de Barros em retribuição ao favorecimento que este lhe

¹⁹⁷ Ver cópia do ofício no Diário “histórico e administrativo” da gestão de Manuel de Araújo Porto-Alegre frente à Academia de Belas Artes – 11/05/1854 até 10/09/1857 (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLca23, 39562), depositado no acervo do Museu Histórico Nacional.

proporcionara em uma transação lesiva aos cofres públicos¹⁹⁸. O artista gaúcho jamais perdoaria os atos do ministro, que, no seu entendimento, contribuíram de modo determinante não apenas por sua saída definitiva da AIBA, mas pelo aborto do processo de reforma da instituição, iniciado em 1854. Décadas mais tarde, em um texto contendo apontamentos sobre a AIBA e sobre a criação de um teatro nacional de ópera, Porto-Alegre escreveria:

[...] o falecido Marquês de Olinda, o astro da política de cataplasmas sofisticada, das tergiversações inexplicáveis, e da esterilidade! Nas mãos deste grande cético se esfacelaram coisas úteis, muitas coisas, porque ele não compreendia senão o que era de interesse pessoal e bem pessoal, como é sabido de todos.

Os homens de fé, que confiam no direito do trabalho e do patriotismo sincero, são sempre vítimas destes ministros tacanhos ou cadimos [?], porque não compreendem o que há de santo no trabalho alheio, e nem a utilidade das coisas que não concorrem para o seu bem estar. Não se deve ter piedade com estes altos criminosos: o povo que não os amaldiçoa e condena, se não está ainda, caminha para a corrupção, para a decadência, e para a sua ruína completa.

Tudo o que tive a coragem de dizer por escrito àquele hipócrita, realizou-se! E o novo Diretor da Academia o confirmou, quando disse ao Dr. Américo: o Porto-alegre está vingado. (IHGB, ACP 43, lata 654, Pasta 8).

Embora seja impossível estimar o alcance dos resultados das reformas, caso Porto-Alegre tivesse permanecido à frente da AIBA por um período mais longo, sua curta gestão produziria frutos para além de sua permanência na instituição e, mais cedo ou mais tarde, virtualmente todas as ideias por ele defendidas acabariam vindo a ser incorporadas à formação artística oferecida na Academia. Nesse processo, o sucessor de Porto-Alegre na direção da AIBA, Tomás Gomes dos Santos, e os pintores Víctor Meirelles e Pedro Américo viriam a desempenhar papéis extremamente importantes.

¹⁹⁸ Ver: IHGB, ACP43, Lata 653, Pasta 21, p. 22.

6. APÓS O PREPARADOR, O MÉDICO

“Desnaturada [a reforma da AIBA] como há sido de 1857 para cá, só lhe resta vir uma mão profana enterrá-la, e sobre a sua sepultura escrever: aqui jaz a inimiga do charlatanismo, da rotina e da madraçaria.”

(MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE, 1859)

6.1 A REFORMA DA REFORMA

6.1.1 A sucessão de Porto-Alegre na direção da AIBA

Porto-Alegre registrou, em seu “diário administrativo”, que no dia 10 de outubro de 1857 – pouco mais de uma semana após ter se exonerado da Academia – recebeu a visita de uma delegação do Conservatório de Música, seguida, no dia 14, pela de um grupo de professores da AIBA. Ambas as deputações tinham ido manifestar-lhe solidariedade e lamentar o prematuro desfecho de sua gestão, classificado pelo corpo docente do Conservatório como “uma grande calamidade para as artes” (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLca23, 39562). Protocolarmente, a Congregação da AIBA também produziu um texto de agradecimento ao ex-diretor, elogiando suas competências e seus esforços em prol da instituição. De sua parte, o governo não se pronunciou publicamente e a confirmação da saída de Porto-Alegre da direção da Academia viria a ser feita, por intermédio da imprensa, algumas semanas mais tarde¹⁹⁹.

A notícia foi divulgada, em primeira mão, pelo *Correio Mercantil*, que, na coluna de “notícias diversas” da edição de 16 de outubro, informava sobre a nomeação de Tomás Gomes dos Santos para a direção da AIBA e sobre os gestos de apoio em favor de seu antecessor.

Ouvimos dizer que o Sr. Dr. Tomás Gomes dos Santos foi nomeado diretor da Academia Imperial das Belas Artes, em substituição do Sr. Porto-Alegre, que pedira exoneração.

¹⁹⁹ Em carta a Victor Meirelles, datada de 14/10/1857, Porto-Alegre afirmava que o governo, até então, ainda não havia aceitado formalmente sua demissão, e que ele, Porto-Alegre, só voltaria atrás caso o ato ministerial fosse revertido – isto é, que fosse cancelada a nomeação de Lopes de Barros como titular de Pintura Histórica – e o governo lhe desse “por um ato público, um testemunho de que minha força moral não se quebrou”. Ainda assim, pragmático, o ex-diretor emendaria logo em seguida: “mas não creio que o faça”. (PORTO-ALEGRE, 1857, *apud* GALVÃO, 1959, p. 113)

Uma comissão de professores daquela academia foi anteontem, em nome da congregação, agradecer ao Sr. Porto-Alegre os valiosos serviços prestados por este distinto artista durante sua administração e testemunhar-lhe o sentimento de profunda mágoa com que a congregação recebeu a notícia de haver S.S. pedido demissão do lugar de diretor, que tão dignamente exercia. (CORREIO MERCANTIL, edição de 16/10/1857, p. 1)

Dois dias depois, um artigo publicado na sessão “A semana”, da edição do *Jornal do Commercio* de 18 de outubro de 1857, confirmava a demissão de Porto-Alegre, lamentando o ocorrido e tecendo elogios ao ex-diretor.

[...] era o homem apontado e reconhecido em todo o Brasil como o mais próprio para se achar colocado á frente daquela importante academia; dispondo de vastos conhecimentos profissionais, artista pelo coração e pela cabeça, poeta entusiástico, homem de uma probidade inquestionável, desinteressado e patriota, nem uma só qualidade lhe faltava para desempenhar plenamente aquela difícil missão.

Durante os três anos que foi diretor do estabelecimento, que agora chora a sua ausência, o Sr. Porto-Alegre prestou às artes serviços relevantes, que nunca serão esquecidos: foi no seu tempo e com os seus conselhos que se operou a reforma da academia, e que se encetaram nela obras de uma necessidade e importância evidente: graças a seus esforços, o corpo acadêmico dos lentes foi abrihantado com a aquisição de alguns jovens professores de uma inteligência esclarecida, de talento e aplicação, que muito prometem à pátria, e de uma moralidade, que é o mais belo exemplo que se pode dar aos discípulos. (JORNAL DO COMMERCIO, edição de 18/10/1857, p. 1)

O redator, no entanto, provavelmente receando melindrar-se com o Marquês de Olinda, ministro de Negócios do Império, se eximia de especulações a respeito dos motivos que teriam levado ao fim da gestão de Porto-Alegre e à sua exoneração, limitando-se a opinar que constituíam “uma grande infelicidade para o ministério de S. Ex.” (idem).

Mesmo após a demissão de Porto-Alegre, no entanto, o projeto por ele concebido para a AIBA e os novos estatutos daí originados permaneceriam, em princípio, inalterados; afinal, constituíam uma iniciativa de Estado e, desse modo, independiam da presença do ex-diretor à frente da Academia. Por outro lado, o governo certamente tinha ciência de que os problemas e resistências enfrentados por Porto-Alegre para realizar, na AIBA, as mudanças previstas no programa da reforma, não se deviam apenas à aversão nutrida em relação a ele por parte do corpo acadêmico, mas a uma mentalidade extremamente reacionária e uma visão estreita a respeito das contribuições que as belas artes poderiam dar a outros domínios das atividades intelectuais e produtivas – aspecto que se encontrava

diretamente relacionado ao papel social que setores do governo e do parlamento queriam ver abraçado pela instituição.

Não seria por coincidência, portanto, que a escolha do sucessor de Porto-Alegre na direção da Academia viria a recair, também, sobre um indivíduo externo ao corpo docente da casa, o médico Tomás Gomes dos Santos. Nomeado membro honorário da AIBA sob a gestão Porto-Alegre, Gomes dos Santos era, na avaliação de seu antecessor, um homem altamente ilustrado e capaz, embora não conste que tivesse qualquer experiência, mesmo amadorística, como artista – o que, aparentemente, não fazia diferença alguma para o governo. A partir de 1858, Gomes dos Santos passaria a exercer também o cargo de vice-presidente da Província do Rio de Janeiro, confiando, com alguma frequência, o comando da instituição ao vice-diretor²⁰⁰, José Joaquim de Oliveira, professor de Matemáticas Aplicadas – e um dos apoiadores de Porto-Alegre ao longo da gestão deste como diretor.

Empossado em 27 de outubro de 1857, Gomes dos Santos herdaria de antigo diretor, além da tarefa de prosseguir com a consolidação das aulas industriais, a atribuição de continuar combatendo os problemas recorrentes de assiduidade e pontualidade, tanto da parte dos alunos quanto da dos professores²⁰¹. Assim, é possível que o novo diretor não tenha recebido uma acolhida muito calorosa por parte do grupo que hostilizava Porto-Alegre, mesmo porque um dos maiores desafetos deste último, o titular da cadeira de Paisagem, Augusto Müller, por ser um dos professores mais antigos da casa, talvez tivesse nutrido expectativas – sem

²⁰⁰ Em carta endereçada a José Joaquim de Oliveira, datada de 18 de junho de 1858, Gomes dos Santos comunicava que fora nomeado vice-presidente da Província do Rio de Janeiro, e que, devendo tomar posse do cargo, transmitia a Oliveira o exercício da direção da AIBA. Ver: MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 5801-5900, documentos nº 5846 e 5847.

²⁰¹ As atas das sessões do Corpo Acadêmico a partir de fins de 1857 registram inúmeras ausências sem justificativa dos professores Joaquim Lopes de Barros Cabral e Augusto Müller; este último, desde o início do ano, passara a faltar sistematicamente às sessões da congregação, quando ainda eram presididas por Porto-Alegre, só voltando a frequentá-las, ainda que de maneira errática, após a exoneração deste (ver: MUSEU D. JOÃO VI, Encadernados, Pasta 6152). Outra fonte que faz referência explícita ao problema de assiduidade dos professores é um ofício, com data de 11 de junho de 1861, enviado ao diretor da AIBA pelo ministro do Império, José Antônio Saraiva. No documento, o ministro comunica ter recebido frequentes e graves denúncias afirmando que “os professores da Academia das Belas Artes quase nunca aparecem nas aulas, embora assinem o livro de ponto, e que o mesmo faz o secretário do estabelecimento, sempre que VS^a deixa de comparecer por qualquer motivo” (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 1171- 1260, documento nº 1205).

qualquer fundamento, à luz dos estatutos de 1855²⁰² – de ser nomeado para o cargo máximo da Academia, conforme Porto-Alegre comentaria, anos mais tarde:

Contaram-me que depois da minha exoneração, ele [Müller] passeava pela Academia dizendo ufano: como está clara esta casa, como se respira livremente nela!

Apesar da claridade e limpidez do ar, o seu comportamento com o novo Diretor e um professor foi tal, e tão fora do ordinário²⁰³, que o obrigaram a jubilar, e deixar a sua amada atmosfera.

Seria possível que entrasse no casco daquele selvagem a ideia de uma preterição a seus direitos ao lugar de diretor da Academia. Poderá ser. Depois de Job, todos estavam habilitados, mesmo os que sabiam escrever [mal] como ele. (IHGB, ACP 43, Lata 653, pasta 21, p. 10- 11)

De fato, a despeito de considerar o Marquês de Olinda inepto e corrupto, Porto-Alegre vislumbrou, na indicação de Gomes dos Santos para a direção da AIBA, um sinal de que o governo imperial estava mesmo determinado a manter as diretrizes da reforma promovida pelos estatutos de 1855. A escolha de um profissional com formação científica parecia bastante apropriada para dar continuidade à implantação das aulas destinadas ao aperfeiçoamento de artífices e artesãos e à proposta de empenhar as belas artes nos esforços para o desenvolvimento da indústria nacional. No diário em que registrava os eventos marcantes de sua administração na AIBA, Porto-Alegre escreveu a respeito de seu sucessor:

15 de 8^{bro} [outubro]. Disse-me o Mafra que estava nomeado o Dr. Tomás Gomes dos Santos. Acho boa a nomeação. O Dr. Tomás é um homem muito ilustrado, e há de saber conservar as aparências de entendedor da arte. Não irá retocar os desenhos nas aulas, nem conversar com os lentes profissionalmente, mas no que toca à parte literária e filosófica da arte está acima de todos. Lisonjeio-me de que o fizesse meu substituto quando o propus para membro honorário. Eis já um bem resultante do meu plano. (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLca 23, 39562)

²⁰² O Art. 96 do Capítulo I do Título XIII determinava que, na ausência ou impedimento do diretor e do vice-diretor, caberia o exercício interino do cargo ao docente mais antigo – no caso, Job Justino de Alcântara, professor de Arquitetura –, como ocorreu, por exemplo, na sessão de 1 de outubro de 1857, na qual Joaquim Lopes de Barros Cabral apresentou ao Corpo Acadêmico a Carta Imperial que o nomeava titular da cadeira de Pintura histórica, sendo imediatamente empossado.

²⁰³ Porto-Alegre se refere a um episódio ocorrido em 4 de junho de 1860, envolvendo Müller e Agostinho José da Motta. De acordo com este último, Müller, após tê-lo “abalroado” no portão de entrada da AIBA, ainda o teria ofendido gravemente, já nas dependências da Academia, dirigindo-lhe insultos e palavras de baixo calão. O caso foi parar na congregação, sendo tratado na sessão de 09 de junho. (Ver: MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 5601-5700, documento nº 5628 e Atas [das] Sessões [do Corpo Acadêmico] da Presidência do Diretor 1856- 1874, Encadernados, Pasta 6152, p. 30- 31)

Em mais de uma ocasião, Porto-Alegre declarou que o sucesso das reformas que ele intentara na Academia dependia, em grande medida, de uma total renovação do corpo docente da instituição, processo que se iniciaria, de modo mais efetivo, sob a gestão de Gomes dos Santos. Falecidos ou jubilados todos os professores que, por terem sido alunos das primeiras turmas da Academia, haviam recebido sua formação dos mestres integrantes da chamada “Colônia Lebreton”, a nova geração que iniciava sua carreira letiva na AIBA era majoritariamente²⁰⁴ constituída de discípulos dos artistas brasileiros que ali os precederam, e trazia consigo não apenas as influências recebidas destes, mas, em muitos casos, as experiências adquiridas no período de aperfeiçoamento na Europa, proporcionado pela conquista do Prêmio de Viagem oferecido pela Academia. Assim, ainda que muitos problemas enfrentados pela direção de Porto-Alegre persistissem, parte das sementes que ele lançara ao longo de sua gestão viria a encontrar, em curto/ médio prazo, um solo fértil para germinar.

6. 1. 2 O Decreto nº2.424/ 59: desvirtuamento dos estatutos recém adotados ou correções de rumo necessárias à preservação do espírito da reforma de 1854-55?

Ao longo dos primeiros dois anos da direção de Gomes dos Santos, a AIBA prosseguiria com os esforços para a consolidação das mudanças promovidas por Porto-Alegre na estrutura de ensino da instituição. No entanto, o número de matrículas permanecia aquém das expectativas do governo e da própria Academia, que, a partir de 1854, passara a receber um maior volume de recursos a título de torná-la capaz de proporcionar, ao Estado e à sociedade, um retorno condizente com os investimentos ali realizados. Desse modo, em fins de 1858, a AIBA começaria a se mobilizar para promover alterações nos estatutos de 1855, alterações essas que acabariam por dar origem ao decreto nº 2.424, baixado pelo governo em 25 de maio de 1859, com a finalidade de realizar modificações em

²⁰⁴ Com exceção dos professores Ernesto Gomes Moreira Maia (Desenho Geométrico), José Joaquim de Oliveira (Matemáticas Aplicadas) e Luís Carlos da Fonseca (Anatomia), todos os demais integrantes do corpo docente da AIBA eram ex-alunos na casa.

“várias disposições dos Estatutos vigentes na Academia de Belas Artes”. Se, por um lado, tal iniciativa podia soar um tanto precipitada – o período transcorrido entre a introdução dos novos estatutos e os primeiros ensaios para modificá-los foi de pouco mais de três anos –, por outro, o reduzido número de matrículas no triênio 1856-58 já começava a ser evocado para alimentar novamente críticas à Academia.

O burburinho em torno da aparente incapacidade da AIBA em atender às finalidades das quais se investira, tornou-se objeto de um breve, mas interessante, registro feito pelo pintor francês François Biard (1799- 1882)²⁰⁵ – que, à época, encontrava-se no Brasil –, em seu livro “*Deux années au Brésil*”. Ao mesmo tempo em que comentava sobre as queixas que ouvira de personalidades locais, a respeito da ineficiência da Academia, o artista relatava, de forma bastante pretenciosa, ter sido convidado para participar de uma sociedade de encorajamento das belas artes²⁰⁶, que estaria sendo articulada para dar conta das atribuições que a AIBA não conseguia exercer satisfatoriamente.

[...] várias personalidades eminentes, por sua posição e seu espírito superior haviam decidido que uma Sociedade de amigos das artes era uma necessidade para o Rio. Minha chegada era o pretexto natural para dar um primeiro impulso aos amadores; a coisa, em seguida, caminharia por si própria, porque, diziam esses senhores, a Academia não obtinha nenhum resultado satisfatório; existem lá, atualmente, nove professores e três alunos²⁰⁷. O diretor das Belas Artes, homem muito perspicaz e muito instruído como médico, não possui, talvez, todas as qualidades que seriam necessárias para estimular os artistas. Esqueci todas as razões que me foram dadas posteriormente para me esclarecer que eu iria prestar um imenso serviço à juventude estudiosa, que não esperava senão por uma boa orientação. Admito que após essa decisão, não pude evitar uma certa emoção. Eu ligaria meu nome a um novo renascimento das artes no Brasil. O que Debray [Debret] e Taunay tinham começado sob o rei João VI, eu

²⁰⁵ Em 1859, governo tentaria, sem sucesso, confiar a Biard, por um período de dois anos, a cadeira de Pintura Histórica. O artista francês havia passado uma temporada no Rio de Janeiro, em 1858, e teve contato com várias figuras eminentes da Corte, inclusive o imperador Pedro II, mas, quando foi convidado para o cargo na AIBA, encontrava-se em viagem ao norte do Brasil e declinou da oferta. Seu livro “*Deux années au Brésil*”, publicado logo após ter retornado à França, seguia o figurino dos relatos de viagem tão apreciados à época; nele, Biard registrou – por vezes, de forma não muito lisonjeira e, mesmo, jocosa – suas impressões sobre o Brasil e as experiências que viveu no país. Ver: MUSEU D. JOÃO VI. Ata da Sessão [da Congregação] em 22 de agosto de 1859. Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1856- 1874, Encadernados, Pasta 6152, p. 49 e BIARD, 1862.

²⁰⁶ Em função da data, é quase certo que se tratava da Sociedade Propagadora das Belas Artes.

²⁰⁷ O número de professores estava correto, mas no que concerne ao quantitativo de alunos apresentado, é impossível saber se Biard foi mal informado ou agiu de má fé: os três alunos mencionados pelo artista correspondiam apenas ao número de inscitos na classe de Pintura Histórica. Para o ano letivo de 1858, a AIBA registrou um total de trinta e três alunos matriculados. (BRASIL. Ministério do Império, 1859, Anexo F, p. 1-3)

poderia concluir, e, como por um tempo, eu deveria viver na cidade [do Rio de Janeiro], da minha parte, nada me impediria de aproveitar a oportunidade que me era oferecida com tanta generosidade e benevolência (BIARD, 1862, p. 71- 72)²⁰⁸

O decreto nº 2.424/ 59 viria a constituir, na prática, uma nova reforma na AIBA, considerando que as modificações elencadas, além de numerosas, afetariam principalmente as “aulas industriais” e, por conseguinte, a situação dos alunos artífices. Dentre as novas disposições a serem implementadas, a mais significativa certamente seria a divisão do ensino da Academia em um curso diurno, dedicado à formação artística, e um curso noturno, que reunia essencialmente as disciplinas voltadas aos artífices. Se essa medida contribuía, por um lado, para delimitar de modo mais claro as fronteiras entre o ensino consagrado à formação de artistas e aquele dedicado à melhoria da qualificação de artífices, por outro, indiscutivelmente, possibilitaria a estes últimos conciliar melhor os horários de trabalho aos dos estudos.

Embora não tenha, efetivamente, criado novas disciplinas, o decreto de 1859 duplicaria o trabalho de alguns professores (sem qualquer aumento em seus vencimentos), na medida em que eles passariam a ministrar, no curso noturno, as mesmas aulas – com ligeiras adaptações nos programas – oferecidas aos alunos artistas no curso diurno. Conforme o disposto no Artigo 1º do texto legal, seriam oferecidas, para o curso diurno, as seguintes disciplinas: a 1ª e a 2ª cadeiras de Matemáticas Aplicadas – Elementos de Aritmética, de Geometria, de Trigonometria, de Mecânica e de Ótica/ Desenho Geométrico, Perspectiva e Teoria das Sombras, respectivamente –; Desenho Figurado; Desenho de Ornatos; Desenho e Pintura de Paisagem, Flores e Animais; Pintura Histórica; Arquitetura; Escultura de Ornatos; Estatuária; Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas; Anatomia e Fisiologia das

²⁰⁸ “[...] plusieurs personnages éminents par leur position et leur esprit supérieur avaient décidé qu’une Société des amis des arts était une nécessité pour Rio. Mon arrivée était le prétexte naturel pour donner une première impulsion aux amateurs ; la chose ensuite marcherait d’elle-même, car, avaient dit ces messieurs, l’Académie n’obtient aucun résultat satisfaisant ; il y a en ce moment neuf professeurs et trois élèves. Le directeur des Beaux-Arts, homme de grand sens, très savant comme médecin, n’a peut-être pas toutes les qualités qu’il faudrait donner de l’entrain aux artistes. J’ai oublié toutes les raisons qui me furent données plus tard pour me faire comprendre que j’allais rendre un immense service à la jeunesse studieuse qui n’attendait qu’une bonne direction. J’avoue qu’après cette décision je ne pus me défendre d’une certaine émotion. J’attacherais mon nome à une nouvelle renaissance dans les arts au Brésil. Ce que Debray [sic] et Taunay avaient commencé sous le roi Jean VI, je pouvais l’achever, et puisque pour un temps je devais vivre dans la ville, rien ne m’empêchait de saisir de mon côté l’occasion qui m’était offerte avec tant de grâce et d’obligeance.” (BIARD, 1862, p. 71- 72)

Paixões; e História das Belas Artes, Estética e Arqueologia. Para o curso noturno, por sua vez, seriam oferecidas as aulas de Matemáticas Elementares – Aritmética, Geometria prática e Elementos de Mecânica –, Desenho Industrial (uma variante do Desenho Geométrico), Desenho de Ornatos e Figura, Escultura de Ornatos e Figura e, finalmente, Modelo Vivo (Cf. BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1859, 1859, p. 427- 431).

No que dizia respeito às disciplinas consagradas à formação artística, alocadas no curso diurno, não haveria qualquer modificação significativa, mesmo porque, as aulas cujas atividades requeriam um modelo vivo não dependiam – conforme assegurado pelo mesmo Art. 1º – da frequência às sessões de Modelo Vivo oferecidas no curso noturno. Ainda assim, como foi observado no capítulo anterior, algumas das disciplinas introduzidas pelos estatutos de 1855, como o Desenho de Ornatos e a Escultura de Ornatos, registrariam pouquíssima procura por parte dos alunos artistas – isto quando existia procura: em alguns anos letivos não haveria sequer um único aluno inscrito, particularmente na aula de Escultura de Ornatos. Esse quadro se alterava consideravelmente no curso noturno, no qual a aula de Desenho de Ornatos e Figura sempre contaria com um número razoável de alunos, variando entre os 33 matriculados no primeiro ano de existência do curso noturno, 1860, até o impressionante total de 199 inscritos em 1867; mesmo após o declínio que seria registrado nas matrículas, a partir da década de 1870, a aula teria, entre 1871 e 1875, uma média de 90 alunos por ano. Se o mesmo não se aplicava à aula de Escultura de Ornatos e Figura, ela tampouco ficaria desprovida de alunos, embora o número de inscritos jamais viesse a ser expressivo.

A princípio, no entanto, a ideia de promover alterações nos estatutos da Academia desagradou profundamente a Manuel de Araújo Porto-Alegre, que não se furtou a tecer fortes críticas às modificações propostas, antes mesmo que estas tivessem sido sancionadas pelo governo. Em uma versão preliminar do projeto de reforma dos estatutos de 1855, datada de 9 de outubro de 1858, propunha-se que a frequência às lições de Desenho Geométrico, Perspectiva e Teoria das sombras – que passariam a ser agrupadas no âmbito da segunda cadeira de Matemáticas Aplicadas – permanecesse obrigatória, no curso diurno, apenas aos alunos

destinados aos cursos de Pintura Histórica e Arquitetura, ficando o acesso às demais aulas isento daquele pré-requisito (MUSEU D. JOÃO VI, 1858, Avulsos, Pasta 6001-6113, documento nº 6085). Ao tomar ciência dessa iniciativa, Porto-Alegre reagiu energicamente contra aquilo que classificou como “uma concessão ao regresso, [...] uma vassalagem à ignorância, um erro próprio da cegueira ou da má fé [...]” (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLpi113, 39677; PLpi141, 39705). Revoltado, o artista declarou, ainda, estar

[...] pronto a provar extensamente sua utilidade [a das referidas disciplinas] com quem quer que seja, contanto que não venha mascarado; assim como estou pronto a esclarecer o público a respeito de uma reforma [a de 1859] que só tem por base o despotismo da ignorância, a proteção ao escândalo, e a elevação triunfal da mediocridade, da petulância e do crime. (idem)

Embora não tenham sido encontradas fontes comprovando que os ataques de Porto-Alegre teriam influenciado, de algum modo, os contornos finais adquiridos pelo texto do decreto nº 2.424, o fato é que, com exceção das aulas de modelo vivo, a matrícula nas demais cadeiras da Academia viria a conservar, como pré-requisito ou requisito complementar, a exigência de que os alunos cursassem as aulas de Matemáticas Aplicadas. Ainda assim, em outro rascunho das notas que escreveu a respeito do assunto, datada de 30 de abril de 1859, o ex-diretor mostrou-se novamente implacável nas críticas contra as alterações propostas, voltando a responsabilizar o corpo docente da AIBA pelos reveses impostos ao progresso das reformas que ele realizara na instituição.

Trata-se neste momento de uma nova modificação na ordem dos estudos na Academia das Belas Artes, e dá-se como causa desta necessidade a ausência de alunos, e o haverem influências externas que trabalham para o aniquilamento daquela casa.

[...]

Quanto às influências externas, a não ser a[s] de alguns sedutores de alunos, que já existiam no tempo em que fui Diretor da Academia, outras não há; [...]

[...]

Mudem as horas das aulas, passem as do dia para a noite, façam o que quiserem, nada conseguirão, a menos que venha outro pessoal, que entenda que o lugar do professor não é o de um homem alugado por um decreto a tanto por mês.

O meu velho amigo, o Sr. Dr. Tomás Gomes dos Santos assim como já viu que as alterações feitas no começo de sua diretoria foram infrutíferas, também verá que estas novas terão igual sorte, senão pior.

[...]

[...] **é necessário uma nova geração, é preciso criar professores novos**, por que no professor há o homem e o mestre, e entendam-me se quiserem. (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLpi141, 39705, grifos nossos)

Em que pese a inexistência de uma relação de causa e efeito, de fato a nova organização do programa de estudos da Academia viria a coincidir com o início de um período de renovação do corpo acadêmico, sendo nomeados professores Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), Agostinho José da Motta (1824-1878) e Victor Meirelles de Lima (1832-1903), os dois últimos recém chegados de seus respectivos períodos de estudos na Europa. Enquanto o primeiro assumiria como professor interino²⁰⁹, em outubro de 1858, a cadeira de Arquitetura, vaga pela aposentadoria de Job Justino de Alcântara, Motta ficaria responsável, inicialmente (em agosto de 1859), pela cadeira de Desenho Figurado, enquanto Meirelles assumiria a cadeira de Pintura Histórica em 1862, sucedendo a Joaquim Lopes de Barros Cabral. Em 1860, por ocasião da aposentadoria de Augusto Müller, Agostinho da Motta passaria a titular da cadeira de Pintura de Paisagem, Flores e Animais.

Ao contrário da reforma de 1854-55, cujos termos haviam sido impostos à Academia pelo governo, em 1859 o pedido para modificar os estatutos partiu da própria AIBA, que também apontou as alterações julgadas necessárias. Ainda que não tenham sido identificados, nas atas das sessões do Corpo Acadêmico da AIBA realizadas entre fins de 1857 e meados de 1859, quaisquer vestígios de propostas de modificações nos estatutos vigentes ou de discussões a respeito dos termos que viriam a ser dispostos no decreto nº 2.424, existem ao menos dois documentos que permitem não só confirmar que a *reforma da reforma* teve mesmo origem na AIBA,

²⁰⁹ A nomeação provocou grande polêmica, pelo fato de não existir, nos estatutos, a figura do professor interino. O professor de Anatomia, Luís Carlos da Fonseca, sugeriu que a Academia representasse contra o governo pela nomeação irregular, classificada por ele como tão ilegal quanto a nomeação de Joaquim Lopes de Barros Cabral para a cadeira de Pintura Histórica. A proposta de Fonseca foi rejeitada pelo diretor – que proibiu sequer a discussão da mesma pela congregação – e pelo vice-diretor, sob a alegação de não ser permitido “às corporações representarem coletivamente aos altos poderes do Estado”. Bethencourt da Silva só viria a ser nomeado titular da cadeira de Arquitetura pelo decreto de 8 de julho de 1859, o mesmo que concedia a aposentadoria, com proventos integrais, a Lopes de Barros Cabral e a Joaquim Inácio da Costa Jr., professor de Desenho Figurado. Ver: MUSEU D. JOÃO VI, Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1856- 1874,, Encadernados, Pasta 6152, p. 39- 47.

mas afirmar que a decisão de promovê-la surgiu ainda em 1858 – menos de um ano depois da exoneração de Porto-Alegre. O que o exame dessas fontes não esclarece é se a solicitação baseou-se numa reivindicação do Corpo Acadêmico ou se constituiu uma iniciativa pessoal do diretor, Tomás Gomes dos Santos²¹⁰.

O primeiro documento, datado de 9 de outubro de 1858 – já mencionado anteriormente, nas páginas 301 e 302 –, é, provavelmente, um esboço do ofício que viria a ser remetido ao ministro de Negócios do Império. Dirigindo-se ao governo em nome da AIBA, o diretor da instituição propunha a modificação de “alguns artigos” dos estatutos vigentes há pouco mais de três anos, “por assim o aconselhar [a] experiência e o estado atual do pa[ís] e da Academia” (MUSEU D. JOÃO VI, 1858, Avulsos, Pasta 6001-6113, documento nº 6085). No texto assinado por Gomes dos Santos já estavam presentes as linhas mestras das disposições do decreto do ano seguinte, bem como as justificativas para algumas providências que, mesmo sugeridas após tão pouco tempo de vigência dos estatutos de 1855, pareciam fazer bastante sentido.

Entre elas estava a extinção da cobrança da taxa anual de matrícula – estabelecida no Artigo nº 143 nos estatutos de 1855 –, no valor de 4\$000 (quatro mil réis), sob o argumento de que “a maior parte dos alunos” matriculados após a reforma da Academia deixava de fazer o respectivo pagamento “por falta de meios”. Embora a quantia exigida fosse modesta e as finalidades às quais se destinava o montante recolhido fossem nobres – a aquisição de livros ou quadros para as coleções da Academia –, as origens dos alunos que buscavam o ensino da AIBA eram, via de regra, muito humildes. Portanto, a supressão da taxa de matrícula constituiria, mais do que apenas uma decisão acertada, um meio de estender, a um maior número de interessados, a possibilidade de acesso aos cursos da Academia.

O segundo documento aparenta ser, inclusive pela data em que foi redigido, 5 de fevereiro de 1859, a versão final do ofício enviado ao governo para apresentar as propostas de modificações nos estatutos da AIBA e no funcionamento de seus cursos. Não foram encontrados, nas atas das sessões da Câmara dos Deputados e

²¹⁰ Fabio d’Almeida Lima Maciel (2016) sugere que a nomeação de Bethencourt da Silva para a AIBA, em 1858, poderia estar associada, de algum modo, aos ajustes então postulados nos estatutos e no regime dos cursos.

do Senado, publicadas nos Anais de ambas as Casas e nas edições regulares do *Jornal do Commercio*, registros a respeito dos eventuais debates parlamentares sobre o tema – talvez essa fosse uma etapa dispensável, dadas a natureza e as proporções da reestruturação proposta –, mas o texto assinado por Gomes dos Santos esclarece que, ao longo do mês de outubro do ano anterior, “ocuparam-se seriamente os professores desse objeto” e, ainda, que ele teria tratado pessoalmente do assunto com o imperador D. Pedro II e com o Marquês de Olinda, então presidente do Conselho de Ministros. (MUSEU D. JOÃO VI, 1858, Avulsos, Pasta 6001-6113, documento nº 6086)

Logo no início do documento, o diretor da AIBA argumentava que as modificações propostas tendiam “a facilitar o estudo das belas artes, a chamar maior concorrência de alunos à Academia e a tornar mais profícuo o ensino das aulas industriais” (MUSEU D. JOÃO VI, 1858, Avulsos, Pasta 6001-6113, documento nº 6086), passando, em seguida a fazer um breve histórico das transformações que vinham se operando na instituição desde a reforma de 1854-55. Longe de procurar estabelecer uma ruptura em relação ao processo iniciado por Porto-Alegre, Gomes dos Santos apresentava o projeto de alterações nos estatutos como uma continuidade natural do trabalho de seu antecessor, afirmando que o próprio Porto-Alegre já teria identificado o problema da inadequação do horário para os alunos artífices, e argumentando que

[...] para estes [...] as horas em que a Academia oferece o ensino é menos própria. Geralmente aprendizes ou operários em suas diversas oficinas, eles só poderão aproveitá-las se elas funcionarem à noite. Esta necessidade foi reconhecida desde a reforma da Academia, pois que o meu antecessor [...] deu no ano de 1854 os passos necessários para a compra dos prédios da rua da Lampadosa nº 64, 66 e 68, para no terreno ocupado por eles construir-se a casa que para estas aulas, e para o Conservatório de Música tencionava o Governo edificar [...]. (MUSEU D. JOÃO VI, 1858, Avulsos, Pasta 6001-6113, documento nº 6086)

A aquisição de dois dos imóveis acabaria não se concretizando, frustrando temporariamente as expectativas de ampliar as instalações da AIBA²¹¹ e oferecer

²¹¹ Apenas em 1882 começaria a ser erguido o segundo pavimento do edifício da Academia, obra que, de acordo com Alfredo Galvão (1961, p. 139- 140), foi a segunda dentre as três mais significativas intervenções realizadas no espaço físico da AIBA, ao longo do século XIX – a primeira, a construção de uma galeria para receber a pinacoteca, fora executada na gestão de Porto-Alegre (1854-1857). Logo após ter sido concluída (em 1884) a ampliação do corpo principal do imóvel, a direção da Academia viria a empreender a terceira grande

um espaço mais apropriado às aulas industriais. A passagem destas para o curso noturno resolveria, portanto, dois problemas: o primeiro, de atribuir às mesmas um horário mais conveniente aos alunos artífices, possibilitando-lhes conciliar o turno de estudos ao de trabalho; o segundo, de desafogar o limitado espaço físico do edifício da Academia, acomodando melhor tanto as aulas destinadas aos alunos artistas quanto aquelas destinadas aos artífices.

Diferentemente daquilo que ocorria, desde o início do século XIX, em alguns países europeus, onde os donos de fábricas e chefes de manufaturas eram estimulados a conceder a seus operários algumas horas por semana para que frequentassem escolas especiais destinadas a melhorar sua qualificação profissional²¹², no Brasil de meados do século XIX isso estava muito distante de ser uma prática comum. Em primeiro lugar, porque muitos dos operários das manufaturas nacionais eram escravos – condição que os impedia de se matricular nos cursos da AIBA – e, além disso, porque boa parte dos indivíduos que exerciam os ofícios mecânicos e empregavam trabalhadores livres como auxiliares ou aprendizes possuía pequenos negócios e não concordaria em dispensar os trabalhadores durante o expediente, sob pena de prejudicar o andamento das atividades nas oficinas.

De todo modo, o curso noturno recebeu um crescente número de matrículas ao longo dos dez primeiros anos de existência, ainda que seu perfil de curso de aperfeiçoamento – e não de formação – para os artífices permanecesse inalterado. Paralelamente, o início das atividades do Liceu de Artes e Ofícios, em 1858, representaria, em princípio, antes uma confirmação dos prognósticos de Porto-Alegre em relação à tendência de uma maior interação entre as belas artes e a

intervenção, o acréscimo de um segundo andar à pinacoteca, construído no biênio 1885-86. Já no século XX, após a transferência da ENBA para a sede da Avenida Central (atual Av. Rio Branco), o antigo edifício da AIBA foi cedido ao Ministério da Fazenda, que conduziu nova ampliação, erguendo um terceiro pavimento que terminaria de desfigurar, por completo, a fachada original concebida por Grandjean de Montigny.

²¹² Joachim Lebreton menciona o exemplo de Jean-Jacques Bachelier, que, em fins do século XVIII – antes da revolução francesa – teria procurado os *Jurandes* para demonstrar-lhes a conveniência de enviar à *École Gratuite de Dessin* os aprendizes das corporações de ofício por eles presididas, oferecendo-lhes “a prerrogativa de enviar à escola 30 alunos”, obtendo, em contrapartida, “50 soldos, tirados da recepção de cada novo companheiro patenteado; seis francos, da patente de cada mestre.” (LEBRETON, 1816, apud BARATA, 1959, p. 302)

indústria, do que uma ameaça de concorrência às aulas industriais da AIBA, mesmo porque alguns dos professores que atuavam no Liceu eram membros do corpo docente da Academia²¹³. Assim, apesar de lamentar a impossibilidade de realizar as obras de expansão da AIBA, a exposição de Gomes dos Santos fugia às recorrentes acusações sobre a suposta decadência da Academia enquanto justificativas para promover reformas; ao contrário, o discurso do diretor apresentava as mudanças propostas em seu ofício ao governo como recurso para aprimorar um processo que, no seu entendimento, já se mostrava bem sucedido e apresentava perspectivas alvissareiras.

A iniciativa do Governo Imperial decretando o ensino do Desenho Industrial e a reforma da Academia, tão mal recebida ao princípio, vão agora produzindo frutos benéficos: aulas particulares se vão abrindo para o ensino do desenho Industrial; estas procuram as horas mais convenientes para a espécie de alunos que as devem frequentar, e os alunos vão aparecendo. O gosto pois pelo estudo do Desenho vai se desenvolvendo [...]. (MUSEU D. JOÃO VI, 1858, Avulsos, Pasta 6001-6113, documento nº6086)

Essa percepção não se restringia à comunidade da AIBA, sendo compartilhada por um público mais amplo. Por ocasião da abertura da Exposição Geral de Belas Artes de 1859, primeira a ser realizada após a reforma de 1854-55, o redator da seção “A Semana”, publicada no *Jornal do Commercio*, faria, na edição de 21 de março daquele ano, um balanço bastante positivo sobre o evento e os trabalhos ali apresentados, tecendo também elogios às instalações remodeladas do palácio da Academia e às atuações do diretor Gomes dos Santos e de seu antecessor à frente da instituição.

[...] o imperador tem animado e protegido a Imperial Academia das Belas Artes; foi ao seu majestoso influxo que se deveu a última e bem meditada reforma por que ela passou;[...].

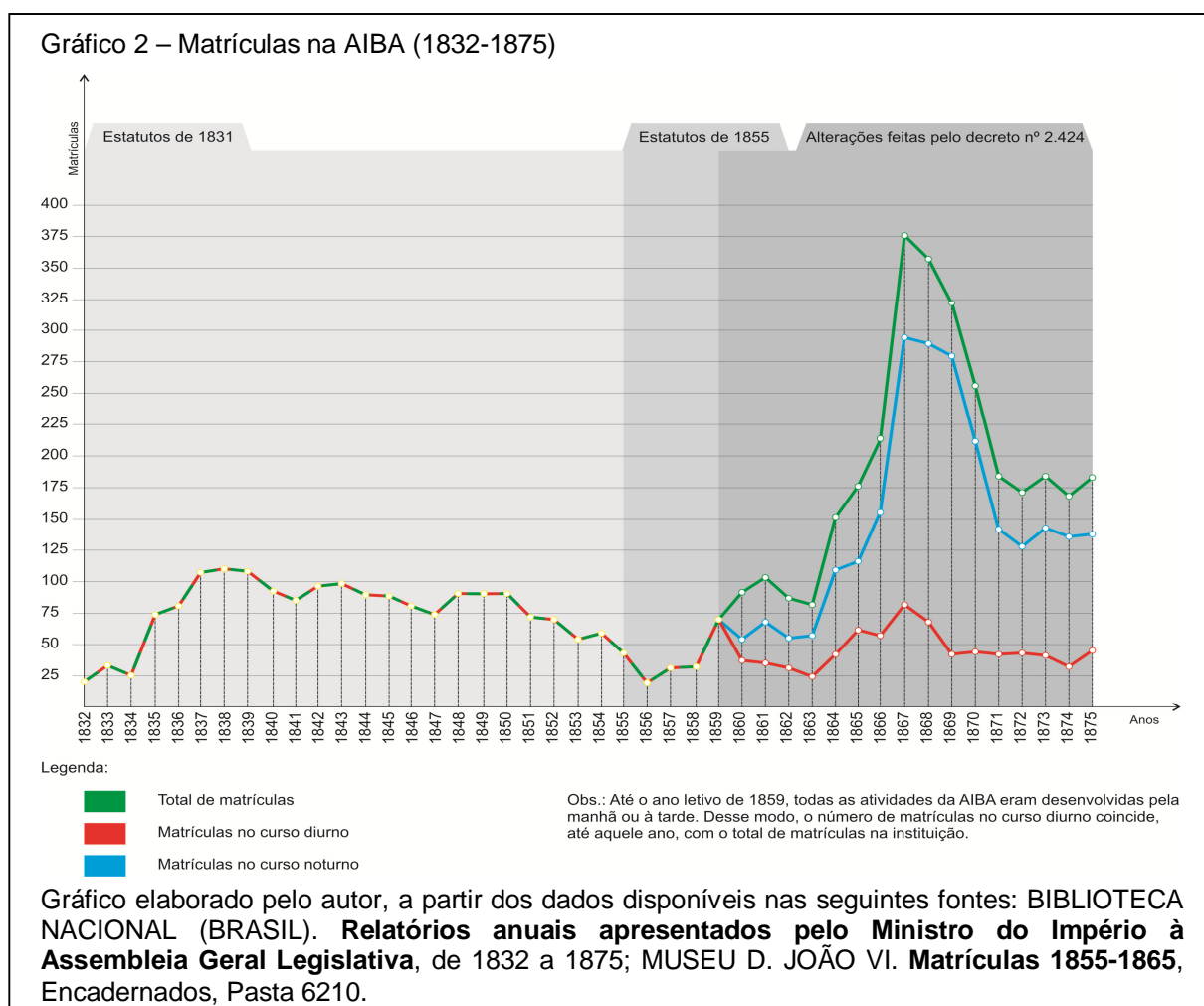
[...]

Do que fica dito vê-se que, embora não seja a exposição rica de trabalhos originais dos nossos artistas, ela é muito notável pelo grande número de bons quadros, e de trabalhos de mestres.

Concluindo por hoje sobre esta matéria rendo os merecidos elogios ao ex-diretor da Imperial Academia das Belas Artes, o Sr. Porto Alegre, pelos serviços relevantes que lhe prestou, e faço igualmente os meus cumprimentos ao novo diretor, o Sr. Dr. Tomás Gomes, pelas esperanças que ela nos dá, e pelos progressos que sob sua direção vai fazendo. (JORNAL DO COMMERCIO, Edição de 21 de março de 1859, p. 1)

²¹³ O próprio Béthencourt da Silva, Agostinho José da Mota e Victor Meirelles, por exemplo.

Contrariando as expectativas pessimistas de Porto-Alegre, que vislumbrara nas alterações realizadas nos estatutos pelo decreto nº 2.424/ 59 a perspectiva de um novo período de decadência da Academia, as aulas do curso noturno promoveriam, ao longo da década de 1860, o aumento substancial do número total de alunos matriculados na AIBA, levando a instituição a contabilizar, para o ano letivo de 1867, o impressionante total de 382 inscritos²¹⁴, patamar que não se sustentaria nem voltaria a ser atingido até o fim da gestão de Gomes dos Santos – de fato, o número de matrículas sofreria pequena redução nos dois anos seguintes e viria a experimentar uma acentuada queda a partir do início da década de 1870 (ver gráfico 2).



²¹⁴ No relatório do governo à Assembleia Legislativa sobre o ano de 1868, o diretor da AIBA contabilizou 299 matriculados no curso noturno, 83 no diurno, e 90 amadores, totalizando 472 alunos, um número, como observou Gomes dos Santos, “extraordinário nos anais da Academia”.

Embora a criação do curso noturno tenha contribuído de forma inequívoca para o expressivo aumento de procura pelos cursos da AIBA, é forçoso observar, também, que os números de matrículas alcançados entre 1865 e 1870 refletiriam a influência direta de fatores completamente alheios às alterações promovidas pelo decreto nº 2.424. O primeiro deles, apontado pelo diretor Antonio Nicolau Tolentino, no relatório ao governo sobre o ano letivo de 1874, dizia respeito às campanhas de alistamento para as forças brasileiras que combatiam na Guerra do Paraguai: se, por um lado, as recompensas financeiras e fundiárias prometidas pelo Decreto nº 3.371, de 7 de janeiro de 1865²¹⁵, engrossaram, em um primeiro momento, as fileiras dos corpos de “voluntários da pátria”, os horrores da guerra relatados pela imprensa da Corte e a perspectiva de longa duração que o conflito adquirira a partir 1866, passariam a motivar, entre os indivíduos aptos à incorporação, a busca por ocupações que justificassem a dispensa ao serviço militar.

Com efeito, tempo houve em que o curso noturno (e mesmo o diurno) teve, relativamente, descomunal frequência de alunos, o que parecia denunciar a avidez de aprender e a proficuidade da medida estabelecida [pelo decreto nº 2.424], mas a causa ocasional, e o que mais concorreu para este fenômeno, aparentemente próspero, foi o ativo recrutamento que então se desenvolveu em consequência da última guerra que tivemos de sustentar [a Guerra do Paraguai (1864-1870)], e a que procuravam subtrair-se muitos indivíduos matriculando-se nos cursos da Academia; alunos em geral

²¹⁵ A título de estimular a adesão aos corpos de “Voluntários da Pátria”, criados pelo decreto nº 3.371 para aumentar o contingente militar brasileiro na Guerra do Paraguai, o governo acenava, com a concessão de lotes de terra, gratificações em dinheiro e direito a preferência nas seleções para empregos públicos, além de outras vantagens. O Art. 2º do decreto estabelecia que os voluntários que não fossem guardas nacionais, teriam direito a receber “além do soldo que percebem os voluntários do exército, mais 300 rs. [réis] diários e a gratificação de 300\$000 [trezentos mil réis] quando derem baixa”, bem como “um prazo de terras de 22.500 braças quadradas [108.900 m²] nas colônias militares ou agrícolas” (BRASIL, 1865n, p.1). Ainda assim, buscando escapar à carnificina do *front*, muitos indivíduos que estariam sujeitos ao recrutamento – eventualmente forçado – recorriam a todo tipo de expediente que pudesse isentá-los dessa obrigação, inclusive, em casos extremos, a automutilação (GOYENA, 2014, p 59; GOLDONI, 2010, p 43). Segundo Goldoni (idem), os dispositivos legais que regulamentavam o recrutamento previam isenção para os cidadãos que “exercessem alguma atividade considerada economicamente importante” e, de fato, as Instruções de 1822 – legislação referida da pela autora – estabeleciam, na decisão de governo nº 67, de 10 de julho de 1822, que, por ordem do Príncipe Regente (D. Pedro) se procedesse “um mais ativo recrutamento, que, sem detrimento das Artes, e Navegação, Comércio, e Agricultura, fontes da prosperidade pública, compreenda os indivíduos, que por nenhuma pública ocupação ou legal indústria, viveiros de criminosa ociosidade, só lhes servem de impedimento [...]” (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil de 1822, 1887, p. 56). Goldoni menciona, ainda, o recurso à apresentação de um substituto como meio de fugir ao alistamento, expediente ao qual Goyena (2010, p. 55) também faz referência, observando que “a reforma do Exército de 1852 admitiu a substituição de combatentes em caso do recrutado ser chefe de família, estudante de direito, administrador de fazendas, dono de casa de negócios, condutor de rebanhos, marinheiro e pescador, artífice e operário de fábrica, funcionário público ou padre.”

ineptos, e cuja existência nas aulas só pode servir para desacreditar o ensino. (BRASIL. Ministério do Império, 1875, p. 18- 19)

Outro fator que certamente contribuiu para o grande número de inscritos na AIBA no período de 1865 a 1870 – possivelmente relacionado, de forma indireta, ao primeiro –, foi a temporária interrupção das atividades do Liceu de Artes e Ofícios, entre 1864 e 1867, em virtude da falta dos recursos que ali seriam consignados pelo governo, mas não o foram (Cf. CUNHA, 2000, p. 123). Ao se comparar a variação do quantitativo de matrículas na AIBA (aí incluídas as no curso noturno) e no LAO, no período de 1858 a 1875 (Quadro 3), torna-se patente o fato de que, desde sua abertura, os cursos do Liceu sempre tiveram procura muito maior que os da Academia das Belas Artes – com exceção, evidentemente, dos anos em que os estiveram desativados.

Quadro 3 – Matrículas na AIBA e no Liceu de Artes e Ofícios, entre os anos de 1850 e 1875

| Anos | Número de alunos matriculados | | | | Anos | Número de alunos matriculados | | | |
|------|-------------------------------|---------------|----------------------|-------|------|-------------------------------|---------------|----------------------|-------|
| | AIBA | | | LAO | | AIBA | | | LAO |
| | Curso Diurno | Curso Noturno | Total ⁽¹⁾ | Total | | Curso Diurno | Curso Noturno | Total ⁽¹⁾ | Total |
| 1850 | *** | *** | 92 | *** | 1863 | 25 | 58 | 83 | *** |
| 1851 | *** | *** | 73 | *** | 1864 | 43 | 111 | 154 | *** |
| 1852 | *** | *** | 71 | *** | 1865 | 61 | 118 | 179 | *** |
| 1853 | *** | *** | 55 | *** | 1866 | 58 | 158 | 216 | *** |
| 1854 | *** | *** | 60 | *** | 1867 | 83 | 299 | 382 | 151 |
| 1855 | *** | *** | 44 | *** | 1868 | 69 | 294 | 363 | 542 |
| 1856 | *** | *** | 20 | *** | 1869 | 43 | 284 | 327 | 823 |
| 1857 | *** | *** | 32 | *** | 1870 | 45 | 215 | 260 | 992 |
| 1858 | *** | *** | 33 | 351 | 1871 | 43 | 144 | 187 | 1233 |
| 1859 | *** | *** | 71 | 392 | 1872 | N/D | 130 | N/D | 1115 |
| 1860 | 38 | 55 | 93 | 310 | 1873 | 42 | 145 | 187 | 1129 |
| 1861 | 36 | 69 | 105 | 257 | 1874 | 33 | 138 | 171 ⁽²⁾ | 1268 |
| 1862 | 32 | 56 | 88 | 204 | 1875 | 46 | 140 | 186 ⁽³⁾ | 879 |

Notas:

1. Não inclui os inscritos como amadores.
2. O número de inscritos foi, de fato, 156, dado que 15 alunos frequentaram cumulativamente os dois cursos.
3. Quinze alunos frequentaram cumulativamente os dois cursos, perfazendo um total, de fato, de 171.

Quadro elaborado pelo autor, a partir das seguintes fontes: BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Relatórios anuais apresentados pelo Ministro do Império à Assembleia Geral Legislativa**, de 1856 a 1875; MUSEU D. JOÃO VI. Encadernados, Pasta 6210 - **Matrículas 1855-1865**; CUNHA, Luis Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. 2. Ed. São Paulo : UNESP, 2000.

De qualquer modo, o total de alunos matriculados da AIBA só viria mesmo a conhecer um aumento expressivo graças à abertura das aulas à noite, direcionadas ao aprimoramento do trabalho dos alunos artífices – fato que pode ser facilmente verificado ao analisar-se, no gráfico 2, o quantitativo de aspirantes a artistas matriculados no curso diurno, desde a entrada em vigor dos estatutos de 1855. Os dados revelam que, entre 1832 e 1854, o número de inscritos para os cursos de formação artística, foi, em média, maior do que aquele registrado no período de 1855 a 1875. Assim, por mais que, a partir de meados da década de 1870, sob a gestão de Antonio Nicolau Tolentino, a Academia viesse a retomar a discussão sobre quais deveriam ser as finalidades do ensino ministrado na instituição, sempre haveria – mesmo da parte daqueles que, como Tolentino, reivindicavam a formação artística como atribuição primordial (senão exclusiva) da AIBA – um reconhecimento tácito sobre o importante papel que a oferta de aulas voltadas ao aperfeiçoamento de artífices havia desempenhado para a manutenção da existência da Academia e para o fomento à criação de outras instituições de ensino especial de Desenho.

[...] uma vez estabelecido o curso noturno, é certo que, posta mesmo de parte essa transitória frequência maior determinada pela causa que apontei [a tentativa de isenção do alistamento militar], ainda assim concorrem a algumas de suas aulas bastantes alunos: o mapa sinótico apresentado [cômputo das matrículas no decênio 1865-1874] deixa patente esse acerto, e podendo ser inconveniente privar deste meio de instrução especial indivíduos que a preferam receber na Academia, onde há tantos anos existe, muito hei de por isso hesitar, sem embargo do que acima ponderei [que a AIBA deveria dedicar-se apenas à formação artística], em propor a supressão desse ensino acessório [...], desde que seja possível conservá-lo sem afetar a parte essencial do estudo das belas artes. (BRASIL, Ministério do Império, 1875, p. 19)

Além disso, alguns dos professores da AIBA permaneceriam – como já vinham fazendo desde princípios da década de 1860 – na defesa dos princípios que nortearam a reforma de 1854-55 e as modificações nos estatutos realizadas em 1859. Quase todos eles tinham, em comum, o fato de estarem, de alguma maneira, vinculados a Porto-Alegre e/ou à Academia Imperial das Belas Artes durante sua gestão: Ernesto Gomes Moreira Maia fora aluno do ex-diretor na Escola Militar e indicado por ele para assumir a cadeira de Desenho Geométrico, quando da criação desta, em 1854; Victor Meirelles era pensionista da Academia na Europa à época em que Porto-Alegre se encontrava à frente da instituição, tendo recebido dele, por

meio de uma regular correspondência, instruções e orientações para a realização de seus trabalhos, além de ter obtido, por iniciativa do diretor da AIBA, uma extensão de seu período de estudos no exterior; Pedro Américo ingressou como aluno da Academia justamente no momento em que Porto-Alegre empreendia as reformas na instituição, tendo testemunhado desde a entusiasmada inauguração das novas aulas, em 1855, até o melancólico desfecho da direção do artista gaúcho.

Cada um a seu modo, esses três personagens encarnariam vertentes do ideário de Porto-Alegre em relação aos papéis que as belas artes e a linguagem do desenho, em todas as suas modalidades, poderia desempenhar para contribuir à elevação moral dos brasileiros e ao desenvolvimento econômico do país. No entanto, em que pesem a extensa folha de serviços prestados à AIBA por Moreira Maia e a grande importância da obra de Victor Meirelles como artista e professor, caberia a Pedro Américo, mais do que a qualquer outro, uma posição de destaque entre os “herdeiros” do legado de Porto-Alegre na Academia; não apenas por tornar-se um dos defensores de vários aspectos do pensamento do antigo diretor em relação ao papel “civilizador” das belas artes, mas porque a trajetória artística e intelectual que o conduziria a essa condição teve inúmeros pontos de contato com a do próprio Porto-Alegre, criando uma proximidade entre ambos que acabaria, eventualmente, se traduzindo em laços familiares, com o casamento de Américo com Carlota, filha de Porto-Alegre, em 1869.

6.2 LEGADOS E DESDOBRAMENTOS DAS REFORMAS DE PORTO-ALEGRE

6.2.1 Pedro Américo e a discussão filosófica sobre os propósitos e as potencialidades as belas artes no Brasil.

O processo de consolidação das disposições introduzidas na AIBA pelos estatutos de 1855 – reconfigurados pelas modificações promovidas em 1859 –, contaria, a partir de meados da década de 1860, com um novo e denodado partidário: o pintor Pedro Américo Figueiredo e Melo. Como aluno da Academia, o artista havia vivenciado o programa de reformas empreendido por Porto-Alegre e testemunhara a resistência oferecida pelos professores às mudanças por ele

implementadas; menos de dez anos depois, às vésperas de concluir seu período de estudos na Europa, Pedro Américo viria a assistir também à grande reforma realizada na *École des beaux-arts* de Paris pelo governo francês – um processo que, conforme observado no capítulo anterior, guardaria semelhanças com a reforma de 1854-55 na AIBA.

Durante sua estadia na França, Pedro Américo não se limitou a frequentar os cursos da *École* e os ateliers dos pintores Léon Cogniet e Sébastien Cornu, mas inscreveu-se também nas aulas da *École Gratuite de Dessin* – igualmente frequentadas por Victor Meirelles – e nos cursos científicos da *Sorbonne*, onde o artista afirmava ter colado grau como bacharel, passando a incorporar esse título à sua assinatura (MACIEL, 2016, p. 89-90); anos mais tarde, após ter defendido sua tese de doutorado na Universidade de Bruxelas, o artista passaria a subscrever-se como “Doutor Américo”, irritando mais ainda os seus detratores. De fato, Pedro Américo havia trilhado um caminho de ilustração semelhante àquele percorrido por Porto-Alegre na década de 1830, mas, diferentemente deste último, procurou obter títulos acadêmicos que não apenas respaldassem a validade dos conhecimentos científicos adquiridos ao longo dos estudos no exterior, mas pudessem elevá-lo a um patamar mais alto na estrutura social brasileira.

Se, por um lado, é difícil estimar que tipo de impressões a reforma de 1854-55 na AIBA poderia ter produzido de imediato em Pedro Américo – então um pré-adolescente de apenas 12 anos –, por outro, o artista registrou de maneira inequívoca sua opinião a respeito da reforma promovida na *École des beaux-arts*²¹⁶, em 1863, e sobre as iniciativas de vários governos europeus no sentido de difundir, em todas as camadas da população, o ensino do Desenho. Caso, em 1855, tivesse sido impossível a Pedro Américo, em virtude da pouca idade, divisar por completo as dimensões do projeto de Porto-Alegre para a AIBA e para as Belas Artes no Brasil, certamente as experiências vividas naquela sua primeira temporada na Europa (1859-1863) o levaram não só a compreendê-las, mas a empunhá-las como programas a serem retomados.

²¹⁶ O já mencionado opúsculo *La réforme de l'École des Beaux-Arts et l'opposition. Par un Élève* (1863).

Segundo Maciel (2016)²¹⁷, logo que retornou ao Brasil, em 1864, Pedro Américo publicou, nas páginas do *Correio Mercantil*²¹⁸, o texto “Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos”, no qual apresentava suas reflexões a respeito da importância das obras de arte para os estudos arqueológicos e históricos dos povos antigos, uma vez que, por meio delas, era possível perscrutar a estrutura das sociedades antigas, os costumes de seus povos e o grau de sofisticação de suas civilizações, estabelecendo, ainda, a correta cronologia dos eventos que marcaram a história particular e a evolução moral de cada um daqueles povos.

Em um dos trechos de sua obra – publicado na edição de 30 de setembro de 1864 do *Correio Mercantil* –, ao tratar da Arquitetura enquanto manifestação primeira da intervenção do homem sobre o meio natural, Pedro Américo aproveitaria para tecer críticas ao materialismo e ao sensualismo (numa prévia do discurso que ele adotaria em sua tese de doutorado, anos mais tarde) manifesto na arte das culturas orientais, examinando, também, a produção artística de cada um dos povos antigos enquanto expressão de suas concepções cosmogônicas e teológicas, bem como das relações que estas estabeleciam com o mundo físico e com a dimensão metafísica da existência humana.

Alguns autores têm suposto que, por um desenvolvimento natural e espontâneo das obras do espírito humano, à arquitetura cedem em antiguidade todas as artes, porque, como parece justo, o homem teve necessidade de uma habitação, muito antes de ter tido a ideia de adorar um ídolo ou de entoar um tirano.

Estaríamos nisso de acordo, se considerássemos como uma produção artística a morada primitiva, sem nenhuma distinção fazer entre uma obra de arte e o resultado de um fato natural, e por assim dizer, instintivo. Mas, quando se trata de *belas artes*, entende-se uma ordem de coisas superior ao resultado de uma necessidade puramente material, e satisfeita pela matéria, como é a construção de um abrigo, fato que observa desde o homem até o castor, desde o castor até os insetos, até o último zoófito.

[...]

A arquitetura só começou a existir quando a construção foi dirigida por um sentimento de harmonia, quando a necessidade material não foi o único

²¹⁷ Em sua tese de doutorado, Fabio D’Almeida Lima Maciel analisa a obra intelectual de Pedro Américo por meio de uma série de textos publicados pelo artista entre 1863 e 1865.

²¹⁸ O texto foi publicado no jornal carioca *Correio Mercantil*, sob a forma de artigos, entre 29 de setembro e 28 de dezembro de 1864. Ver: MACIEL, 2016, p. 88.

móvel do construtor, e o objeto arquitetônico, por este obtido, ofereceu ao espectador um aspecto mais ou menos agradável.

A ideia da *arte*, é inseparável da ideia de um objeto destinado a despertar nos outros homens os mesmos pensamentos que teve o autor no momento da concepção.” (CORREIO MERCANTIL, Edição de 30 de setembro de 1864, p. 2)

Em muitos aspectos, as digressões de Pedro Américo sobre as artes e sua função social entre os povos antigos da Europa ocidental e do oriente médio abordariam os mesmos tópicos tratados pelo Conde de Laborde no primeiro tomo do livro “*De l’union de l’Art et de l’industrie*” (1856), retomando, ao mesmo tempo, as extensas discussões conduzidas por Porto-Alegre acerca do fomento às Belas Artes e ao estímulo à carreira artística no país – atribuindo, como ambos, ao governo, o papel de principal agente nesse processo. As especulações teóricas de Pedro Américo constituiriam, na opinião de Maciel, o arcabouço teórico multidisciplinar a partir do qual o artista, seguindo a seara aberta por Porto-Alegre, tencionava estruturar “uma teoria possível para o desenvolvimento da arte nacional, dentro de uma perspectiva em que se cruzavam simultaneamente arqueologia, estética (no seu caso específico, a ciência do belo), e história da arte.” (MACIEL, 2016, p. 94).

Do mesmo modo que Laborde e Porto-Alegre, Pedro Américo também remeteria à matriz helênica como referência incontornável para a produção artística, que, em sua opinião, não deveria se restringir ao intento de agradar apenas aos sentidos, mas contemplar as demandas da dimensão moral do homem, celebrando, como os antigos gregos a comunhão da beleza com a virtude; assim, os cânones artísticos estabelecidos na Grécia clássica, permaneceriam como referenciais absolutos, a serem observados na concepção de qualquer espécie de trabalho artístico, preservando as belas artes de invencionices e modismos.

Desde que o mundo, abalado pelo gênio do cristianismo, foi aberto ao espírito investigador dos tempos modernos, as novas gerações têm procurado lançar-se para os largos horizontes que alcança a imaginação, como à procura de uma nova forma para celebrar os seus triunfos; **mas cansada e quase perturbada em seus arroubos, têm constantemente voltado para as tradições helênicas**, donde haviam saído, com acelerado passo; semelhante ao intrépido navegante, que, **perdendo o rumo em sua expedição longínqua e aventureira, precipita medroso a volta incerta, e vai procurar a bússola.**

Quaisquer que sejam as fases por que tenha de passar a humanidade, antes de chegar ao termo de seu destino, **todas as vezes que se quiser revestir o pensamento com as formas da poesia, todas as vezes que**

quiser conhecer as leis do belo, e surpreender os segredos de sua vegetação sublime, será preciso levar o pensamento a Atenas, colocá-la no meio dessa legião poderosa de moralistas e filósofos, de poetas e artistas, e pedir a Fídias e a Homero a revelação e o segredo da invenção e da imortalidade. (CORREIO MERCANTIL, edição de 1º de outubro de 1864, p. 2, grifos nossos)

Os graus de sofisticação intelectual e erudição revelados nos textos de Pedro Américo não encontrariam precedentes – exceção feita aos artigos e discursos de Porto-Alegre – na acanhada produção escrita dos artistas brasileiros de seu tempo, dentre os quais muitos consideravam a postura de Américo arrogante. Ao assinar seus artigos como “Bacharel Américo”, o jovem artista fazia questão de reafirmar a solidez da formação cultural e científica que adquirira ao longo de seu aperfeiçoamento na Europa, o que o distinguia dos demais integrantes de sua categoria profissional, além de situá-lo num patamar mais elevado da hierarquia social – status que mesmo Porto-Alegre, a despeito de toda a sua ilustração, talvez não tivesse atingido plenamente, por faltar-lhe um título acadêmico.

A relação que se formará entre esse sentimento bacharelesco e a publicação de *Considerações Filosóficas* [...] não será pequena, nem despremeditada. De fato, quando impressas no *Correio Mercantil* em 1864, elas eram em grande parte datadas de maio de 1862, momento no qual o jovem passa então a se considerar, segundo confessa à sua tia, um bacharel-artista, e não um artista-bacharel: primeira ascensão social de outras contínuas que galgará em sua carreira, entre as de filósofo-artista, doutor-artista e, por fim, a partir da década de 1870, retomando o transcendente modelo florentino, a de artista universal. Se a subida da categoria de artista-artesão à de bacharel parecia, em sentido único, demasiadamente acentuada no Brasil, o jovem supõe que uma inversão momentânea de fluxo poderia resolver o impasse: a ostensão do título científico ao fim de um estudo sobre artes viria assegurar a conciliação entre aquelas classes, tão contrastantes no país do período, e mostrar a possibilidade de que um só agente pudesse ser um bacharel que pintasse e, por conseguinte, e ainda mais importante, um artista que escrevesse, deixando enfim desobstruída a passagem social para os dois sentidos. (MACIEL, 2016, p. 91- 92).

Assim como o ex-diretor da AIBA, Pedro Américo recorreria a uma eclética seleção de referências para construir seu discurso, infundindo às suas “*Considerações Filosóficas* [...]” uma espécie de síntese das inúmeras leituras sobre diferentes correntes de pensamento e áreas do conhecimento com as quais tivera contato durante sua formação no exterior. Discorrendo sobre estética, arquitetura, história da arte e filosofia moral, entre outros temas, Américo apresentava uma ambiciosa proposta para a constituição de políticas para o fomento das belas artes

no Brasil, orientadas a partir de adaptações, ao contexto nacional, das experiências do gênero promovidas nos países europeus – e principalmente na França.

[...] Nesse texto, [...] é possível perceber seu esforço na reelaboração das ideias divulgadas por Viollet-Le-Duc, Merimée e Cornu, adequando-as ao contexto brasileiro, segundo as ideias imediatas de Porto-Alegre, a partir de um método aprendido com a filosofia de Victor Cousin, acrescida da filosofia krausista de Guillaume Tiberghien, e com a utilização dos estudos constantes de Quatremère de Quincy e Émeric-David, Ernest Beulé, David Sutter, novamente Viollet-Le-Duc, entre outros. [...]

[...]

[...] o texto surgia como o primeiro aviso público, no Brasil, do projeto intelectual e político que o jovem atribuiu a si, com mais clareza, durante seus anos franceses, mas cuja motivação brotava das intenções instaladas pela reforma e lições de Porto Alegre na AIBA, entre 1855 e 1857, das quais, como sinalizado, o jovem não saía incólume. (MACIEL, 2016, p. 87)

As “Considerações Filosóficas [...]” serviriam, ainda, como fundamentação para analisar as causas que obstavam o desenvolvimento das belas artes no Brasil e propor medidas práticas no sentido de infundir na população brasileira o gosto pelo Belo, fator chave para promover a valorização das profissões artísticas e o desenvolvimento de vários ramos da indústria nacional. As referidas medidas viriam a ser enunciadas por Pedro Américo na quarta de suas “Cartas de um plebeu aos Srs. Deputados”²¹⁹, publicada na edição de 16 de junho de 1865 do *Correio Mercantil*, e incluíam a “criação de um curso obrigatório de Desenho em todos os estabelecimentos de instrução secundária do Império” e a valorização salarial do quadro docente da AIBA, por meio de sua “equiparação completa, em tudo e por tudo [...] aos lentes das demais academias ou faculdades do Império”, providência que deveria se fazer acompanhar por “graves alterações de ensino e no regime interno” da Academia (CORREIO MERCANTIL, Edição de 16 de junho de 1865, p. 2). Na quinta e última carta, publicada duas semanas depois, no dia 29, o artista argumentaria em favor dos benefícios e vantagens que o ensino do Desenho poderia trazer ao país, tanto do ponto de vista moral quanto do econômico; novamente, suas palavras soariam como ecos das ideias postuladas, na Europa, por Cole, Laborde, Ruskin, entre outros, e, no Brasil, por Porto-Alegre.

²¹⁹ As cartas foram publicadas nas edições de 17, 21 e 26 de maio e de 16 e 29 de junho de 1865. (MACIEL, 2016, p. 335).

O estabelecimento de um curso de desenho em todos os estabelecimentos de instrução secundária do império, teria por fim fundar a cultura e o gosto das Belas Artes pela sua mais sólida base, e por efeito o despertar nessa talentosa mocidade que enche os nossos colégios, liceus, escolas, etc., o gênio da imitação, cujos prazeres, essencialmente conformes com o fim da civilização, tenderiam sempre a tornar mais brandas as nossas inclinações egoísticas, de que dependem todos os males sociais e políticos que afligem a humanidade e maiormente os brasileiros.

[...]

Convencidos [...] da necessidade dos estudos de arte, da sua utilidade na vida intelectual, e das vantagens que dele resultariam para todos os progressos pátrios, como o desenvolvimento da alta indústria, da arte da construção civil, e de muitos outros auxiliares da prosperidade nacional, aumentar-se-ão proporcionalmente as nossas luzes em semelhante matéria [...].

À ideia de instituírem-se cursos obrigatórios de desenho nos estabelecimentos de instrução secundária, Exms. Srs., poder-se-ia ligar uma outra igualmente exequível: a de formarem-se *escolas gratuitas de desenho elementar em todas as freguesias*, sobretudo nas grandes capitais; não para a instrução de bacharéis, que a podem pagar, mas para os artífices e operários, os quais, em todos os momentos da vida, poderiam com sucesso aplicar os elementos da arte às suas diversas profissões. (CORREIO MERCANTIL, edição de 29 de junho de 1865, p. 1)

A inspiração no modelo de ensino da *École Gratuite de Dessin* parisiense era evidente e Pedro Américo reproduzia, mais uma vez, no Brasil, um discurso que, permeando o universo das belas artes na Europa desde fins do século XVIII, fora originalmente importado para o país por Lebreton, e, posteriormente, empunhado por Porto-Alegre – embora os contextos nos quais os dois haviam trazido essas ideias à luz possuissem contornos muito diferentes. Lebreton, influenciado pelos relatos de Humboldt sobre o ensino artístico no México, baseara sua proposta de dupla escola, de belas artes e ofícios, numa improvável aproximação entre a cultura e as relações de trabalho existentes nas sociedades hispano-americanas e aquelas que ele viria a conhecer no Brasil, em 1816. Porto-Alegre, por sua vez, tinha a favor de seu projeto, em 1854, não apenas uma conjuntura promissora – em parte em virtude das medidas tomadas pelo governo no início da década –, mas, principalmente, o fato de que o plano de reformas para AIBA, elaborado e executado pelo artista, constituía uma iniciativa do Estado, sendo, portanto, depositário de uma consistente sustentação política – ao menos de início – com vistas a assegurar o sucesso das modificações empreendidas no ensino da Academia, dentre as quais se destacava a introdução de novas aulas, que visavam não só aperfeiçoar o trabalho

dos artífices, mas oferecer, aos artistas, alternativas profissionais em um mercado de arte extremamente reduzido.

Ademais, em que pese o precoce fim da gestão de Porto-Alegre frente à AIBA, haveria crescente demanda pelas chamadas aulas industriais a partir de 1860, e, a despeito da flutuação no número de matrículas, as disciplinas introduzidas pela reforma de 1854-55 seriam ainda conservadas, sem maiores modificações, pela reforma de 1890²²⁰, cuja inspiração positivista viria a intensificar a carga de conteúdos de natureza técnica e científica ministrados nos dois primeiros anos do curso geral, criado pelos novos estatutos previstos no decreto nº 983, de 8 de novembro de 1890. Também em relação às cadeiras tradicionais da formação artística, cujas aulas eram ministradas no curso diurno, modificações significativas começariam a ocorrer a partir da década de 1860, quando as ideias que Porto-Alegre havia procurado infundir na Pintura Histórica começariam a se materializar, particularmente por intermédio de Victor Meirelles e de Pedro Américo.

6.2.2 Imagens a contar uma história do Brasil

A expectativa nutrida por Porto-Alegre para que Victor Meirelles assumisse a titularidade da cadeira de Pintura Histórica, assim que retornasse da Europa, não se devia a uma proteção pessoal, decorrente da mútua admiração e afeição construídas por meio das muitas cartas trocadas entre eles, ao longo do período em que Meirelles desenvolvia suas atividades como pensionista da AIBA no exterior. O jovem artista catarinense encerrava todas as melhores qualidades postuladas por Porto-Alegre não só para o nobre exercício do ofício de pintor histórico, mas, também, para o importantíssimo papel de formar novas gerações de artistas dedicados àquele gênero pictórico. Dotado de indiscutível talento, Meirelles era também um estudante assíduo, aplicado e responsável para com as suas

²²⁰ O curso de Matemáticas Aplicadas, que nos estatutos de 1855 integrava a seção de Ciências acessórias e englobavam o ensino de Geometria Descritiva, Estereotomia, Trigonometria e Perspectiva, entre outros conteúdos, viria a ser dividido, nos estatutos de 1890 em várias disciplinas independentes, agrupadas em diferentes seções. Ver: MUSEU DOM JOÃO VI, Avulsos, Pasta 401- 460, documento nº 454.

atribuições como pensionista²²¹, o que, na opinião de Porto-Alegre o qualificava como modelo ideal de professor, digno, sob todos os aspectos, de assumir a aula mais valorizada na Academia.

Embora temporariamente frustrado pela manobra espúria do Marquês de Olinda, que atribuíra a Lopes de Barros o cargo de professor proprietário de Pintura Histórica, o desejo de Porto-Alegre de ver Meirelles à frente daquela cadeira acabaria se concretizando em 1862. Antes disso, contudo, Meirelles já daria uma demonstração cabal de que estaria à altura das expectativas nele depositadas pelo ex-diretor da AIBA, dando consequência prática aos preceitos defendidos por Porto-Alegre para a construção de uma narrativa visual da história do Brasil.

Seria pelos pincéis de Meirelles que surgiria o primeiro fruto notável da atuação sinérgica entre Porto-Alegre e seus “herdeiros” artísticos: o quadro “A primeira missa no Brasil” (1860) (Figura 31), pintado na França, durante o a parte final de seu período de estudos na Europa. Ainda que o reconhecimento às qualidades da obra não tenha sido unânime²²², “A primeira missa no Brasil” viria a merecer a distinção de ser aceita no *Salon* de 1861, tendo sido exposta juntamente às obras de renomados artistas à época, tanto aqueles mais “tradicionalistas”, como Alexandre Cabanel, Hippolyte Flandrin e William Bouguereau, quanto os

²²¹ Em carta datada de 4 de dezembro de 1857, o secretário perpétuo da *École de beaux-arts* de Paris atestava que Victor Meirelles estava regularmente matriculado na instituição e seguia “*avec exactitude les exercices de l'école* [com assiduidade os exercícios da escola]”, acrescentando que a conduta do aluno, naquele estabelecimento de ensino, era “*irreprochable* [irrepreensível]” (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 5501-6000, documento nº 5565).

²²² Tendo a direção da AIBA solicitado um parecer sobre a composição da “Primeira Missa no Brasil”, o pintor Joaquim Lopes de Barros Cabral enviou uma carta a João Maximiano Mafra expondo suas opiniões sobre o trabalho de Meirelles. Apesar de classificar como “bom” o esboço do pensionista, Lopes de Barros apontava apenas aspectos negativos sobre a obra, argumentando, em primeiro lugar, que o altar onde a missa estava sendo celebrada deveria estar “coberto com panos de navio ou barraca” para impedir a exposição do cálice, pois seria “costume em campo aberto celebrar-se a missa em uma tenda”; depois, observou que Meirelles se equivocara completamente em relação ao tom de pele dos nativos, que, segundo ele, teria uma coloração “mais amarelada escura” ao invés do avermelhado utilizado pelo pensionista, afirmando, ainda que não poderia haver mais do que um indígena usando cocar, pelo fato desse adereço ser usado apenas pelo cacique da tribo; finalmente, Lopes de Barros criticava a luz da composição e recomendava a Meirelles “estudar melhor a vegetação brasileira, bem como mostrar no fundo um pouco de mar com alguns galeões fundeados para melhor dar a ideia do assunto” (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 4901-5000, documento nº 4909). Ao mencionar esse episódio, Enders (2014, p. 139) faz referência à grande inimizade existente entre Lopes de Barros e Porto-Alegre, sugerindo que isso poderia, eventualmente, ter contribuído para o teor fortemente crítico adotado pelo primeiro em seu parecer sobre o trabalho de Meirelles.

“independentes”, como Édouard Manet, Gustave Courbet, Honoré Daumier e Jean-Baptiste Camille Corot. Esse fato conferia uma inédita projeção internacional ao trabalho de um artista brasileiro – mesmo que, por ventura, este possa ter sido apresentado como discípulo de Cogniet e aluno da *École des beaux-arts* de Paris, ao invés de filho da AIBA – e sinalizava o início da era de ouro da Pintura Histórica no Brasil.



Figura 31. **A primeira missa no Brasil.** Victor Meirelles de Lima, 1860, óleo sobre tela, 268 x 356 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Meirelles-primeiramissa2.jpg>>. Acessado em 28 nov. 2016.

A escolha do episódio a ser retratado por Meirelles, também se mostrou muito oportuna, segundo Armelle Enders (2014):

O tema vinha a propósito, pois a missa em terra bárbara estava então em voga. Pharamond Blanchard havia exposto no Salão de 1850/1851 a *A primeira missa na América*, sob encomenda da Segunda República [francesa], e Horace Vernet pintou em 1855 o quadro *A primeira missa na Cabília*.

[...] os quadros da “Primeira Missa” misturavam pintura religiosa e pintura histórica, substituindo a missão pela conquista, e pareciam talhados sob medida para o Brasil.

Manuel de Araújo Porto-Alegre orientou por correspondência o trabalho preparatório de Vítor Meireles. Recomendou-lhe seguir os bons conselhos de Ferdinand Denis e deu-lhe valiosas instruções. Em carta datada de 4 de fevereiro de 1859, sugeriu-lhe seguir escrupulosamente Pero Vaz de Caminha. A quem deveria ler e reler para fazer uma coisa digna de si e do Brasil.

[...]

Porto-Alegre insiste também na inserção do presente nesse passado, condição fundamental de todo relato das origens. Instrui o pintor a não esquecer-se de ‘por junto ao altar um homem d’armas com o pendão da Ordem de Cristo. O pendão do Cristo é essencial, porque todas as descobertas pertenciam à Ordem do Cristo (...). Quando d. Manoel deu armas ao Brasil colocou sobre esta cruz (a da Ordem do Cristo) a esfera representando o Novo Mundo; e nós conservamos estas armas no centro das nossas’.

[...]

[...] No Rio de Janeiro, o favor imperial pôs fim às polêmicas [em torno da composição de Meirelles]. De certo modo, a monarquia brasileira via a primeira missa como se fosse seu batismo de Clóvis ou seu milagre de Ourique: era o símbolo da aliança entre o Brasil e Deus. (ENDERS, 2014, p. 137- 139).

De todo modo, e a despeito das várias acusações de plágio e das críticas eventualmente maledicentes que viriam a ser dirigidas contra as obras de Meirelles – e também contra as de Pedro Américo – ao longo de todo o terço final do século XIX, o fato é que as cenas históricas que ambos viriam a reconstituir não buscavam, necessariamente, representar a *realidade* dos eventos retratados – embora, de modo algum, prescindissem da precisão descritiva²²³ –, mas sim construir uma narrativa visual *verdadeira* acerca aqueles episódios, contemplando suas dimensões sociais, morais e simbólicas.

Na representação da Batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim, a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos. [...] A minha preocupação foi tornar saliente, pelo modo que julguei mais próprio e mais digno, o merecimento respectivo de cada um deles, conforme a importância que se lhes reconhece de direito. Sobre estas bases, a minha composição não podia deixar de ser tratada com simplicidade e nobreza, como era peculiar ao próprio assunto. [...] O movimento na arte de compor um quadro não é, nem pode ser tomado ao

²²³ Em ao menos duas ocasiões, Victor Meirelles visitou os locais onde os eventos que viria a retratar haviam transcorrido, no intuito de colher registros visuais para ambientá-los de modo mais fidedigno em suas composições. Durante a Guerra do Paraguai, instalou-se na fragata Brasil para realizar estudos preparatórios para a tela “Combate Naval do Riachuelo” e, anos mais tarde, já na década de 1870, viajaria ao campo onde ocorrera a Batalha dos Guararapes, no intuito de observar aspectos da paisagem e da vegetação local.

sentido que lhe querem dar os nossos críticos. O movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre uns e outros; desse contraste nas atitudes e na variedade das expressões, assim como também nos efeitos bem calculados das massas de sombra e de luz, pela perfeita inteligência da perspectiva, que, graduando os planos nos dá também a devida proporção entre as figuras em seus diferentes afastamentos, nasce a natureza do movimento, **sob o aspecto do verossímil, e não com o cunho do delírio**. Nunca o movimento em um quadro, no seu único e verdadeiro sentido tecnológico, se consegue senão à custa da ordem, dependente da unidade principal, que tudo subordina no acordo filosófico do assunto com os seres que retratam. (MEIRELLES, *apud* DUQUE ESTRADA, 1888, *apud* Wikipedia, grifos nossos)

O pensamento de Porto-Alegre sobre o poder da imagem como instrumento de veiculação dos momentos seminais da História brasileira – contemplando, portanto, a função moralizadora e didática preconizada para a Pintura Histórica – viria a tomar forma de maneira grandiosa em várias outras composições de Meirelles e Américo, tais como “Combate Naval do Riachuelo” (1872) e a já mencionada “Batalha dos Guararapes” (1879), de Meirelles, e “Batalha do Avaí” (1879) e “Independência ou Morte (o grito do Ipiranga)” (1888), de Pedro Américo. Analisando a concepção da “Batalha dos Guararapes” (Figura 32) e da “Batalha do Avaí” (Figura 33), obras de dimensões monumentais, originalmente apresentadas ao público na Exposição Geral de Belas Artes de 1879, Zilio (2015) observou:

Tanto uma obra quanto a outra, enquanto ideia, enquanto reflexão sobre arte, partiram da mente de Araújo Porto Alegre. Assim há, evidentemente, na execução de uma e da outra, uma certa divergência, digamos, de temperamento dos artistas, mas mesmo essa possibilidade estava compreendida no projeto de Porto Alegre. Se não fosse um exagero literal, poderíamos dizer que o pintor de fato (retomando a expressão de Leonardo, da “arte como coisa mental”, ou pensando ainda na escultura Neoclássica projetada pelo escultor e executada por artífices) foi Araújo Porto Alegre, e que os executores foram Pedro Américo e Vítor Meireles. (ZILIO, 2015, p. 103)

As pinturas históricas de Meirelles e Américo perpassariam várias gerações, sobreviveriam virtualmente incólumes à queda da monarquia e seriam largamente empregadas, ao longo do regime republicano, para consolidar, no imaginário coletivo da população brasileira, um registro dos feitos heroicos que haviam sido decisivos para forjar a nação. Massivamente reproduzidas em livros didáticos ao longo do século XX, as imagens concebidas por aqueles dois artistas tornaram-se icônicas e, mesmo tendo sido questionadas ou, posteriormente, desmentidas enquanto descrições exatas dos episódios históricos por elas evocados permanecem, até os dias atuais, identificadas com os mesmos.



Figura 32. **Batalha dos Guararapes**. Victor Meirelles de Lima, 1879, óleo sobre tela, 500 x 925 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32772438>>. Acessado em 25 abr. 2017.



Figura 33. **Batalha do Avaí**. Pedro Américo Figueiredo e Melo, 1879, óleo sobre tela, 600 x 1.100 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes, fotografada por DezenoveVinte. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4139580>>. Acessado em 25 abr. 2017.

Ao longo dos anos 1860-70 também viriam a ser ensaiados os primeiros passos para uma renovação estética na Pintura de Paisagem e na Pintura de Gênero, modalidades consideradas menores na hierarquia artística acadêmica, mas que possuíam bom potencial de venda – aspecto nada desprezível, considerando-se

a concorrência já oferecida, então, pela fotografia. Sobre esta última questão, cabe observar que Pedro Américo, ao mesmo tempo em que via em eventos como as Exposições Nacionais, realizadas a partir de 1861, indícios da construção de uma conjuntura favorável à implementação de suas ideias, manifestaria preocupação sobre as repercussões que a popularização da fotografia poderia ter em relação à produção artística, receando que o custo relativamente baixo da reprodução fotográfica e o imediatismo característico da cultura brasileira contribuíssem para privilegiar a primeira em detrimento das obras (retratos, principalmente) produzidas pelos artistas tradicionais – receio compartilhado por Béthencourt da Silva e Victor Meirelles.

Esse temor não era infundado, e a questão sobre as consequências do crescente aperfeiçoamento da técnica fotográfica já havia sido levantada por Porto-Alegre em 1855²²⁴. Em 1857, a Corte contava com 11 profissionais dedicados à fotografia, que comercializavam seus trabalhos por valores a partir de 3\$000, aproximadamente (FERREZ, 1946, p. 181); em 1864, o número de fotógrafos em atividade no Rio de Janeiro chegaria a 30, e, por volta dessa mesma época, a foto-pintura – técnica que reunia características da fotografia e da pintura a óleo para produzir, em cores, imagens bastante realísticas – também começaria a desfrutar de grande sucesso, embora constituísse objeto de críticas da parte de vários artistas, como Victor Meirelles.

[A foto-pintura] Trata-se de arte de fazer um retrato a óleo, de dimensão natural, sem grande incômodo para a pessoa que deseja ser retratada, sendo bastante o tempo indispensável de alguns minutos, a fim de obter-se unicamente um retrato nas dimensões de um cartão de visita, que depois serve para a reprodução em grande, sobre papel ou diretamente sobre a tela.

Este primeiro trabalho obtido é entregue ao pintor que, considerando-o já como um esboço, encarrega-se de colorir. **Esta arte de retratar, que hoje está tão em moda, tem desgraçadamente de contribuir para o regresso da verdadeira arte, a qual só deveria ser exercida segundo seus indeclináveis preceitos.** (MEIRELLES, 1866, *apud* FERREZ, 1946, p. 185-186, grifos nossos)

Se por essa época, na Europa, já avançavam as discussões sobre a substituição do desenho pelos meios mecânicos de registro pictórico, essa questão

²²⁴ Ver: GALVÃO, 1959, p. 60- 61.

não constituiria objeto de interesse senão para alguns poucos estudiosos das interações entre as belas artes e as ciências, como Porto-Alegre e Pedro Américo. De fato, considerando os desdobramentos ulteriores da reforma de 1854-55, o maior revés do projeto de Porto-Alegre talvez tenha sido a tentativa frustrada de reformular o ensino da Pintura de Paisagem, introduzindo procedimentos mais modernos no sistema de trabalho discente e práticas didáticas que permitiriam ampliar-lhes o campo de atuação profissional.

6.2.3 Mudanças tímidas na pintura de paisagem, expectativas frustradas em relação à ampliação do mercado profissional dos artistas e às interações entre as belas artes e as atividades científicas

A prevalência, ainda que um pouco tardia, das ideias de Porto-Alegre na reconstituição de cenas históricas não encontraria paralelo na representação pictórica da natureza, embora, ao longo do terço final do século XIX, algumas mudanças já se fizessem notar na produção de professores e alunos da Academia no gênero pintura de paisagem, flores e animais.

Desde que assumira o cargo de titular da cadeira de Paisagem, em 1860, Agostinho José da Mota já havia mudado alguns aspectos no ensino daquela especialidade, e sua própria produção pictórica incorporaria, de modo peculiar, alguns preceitos defendidos por Porto-Alegre para o registro da prodigalidade da natureza no Brasil. Embora no acervo do Museu D. João VI – que conserva os arquivos da antiga AIBA – tenha sido localizado um único programa didático redigido por Mota para a aula de Paisagem (datado de 1864), o documento deixa claro que a prática regular de exercícios de cópia do natural, ao ar livre, estava programada para ocorrer todas as segundas, quartas e sextas-feiras. Quanto às técnicas a serem utilizadas nessas atividades, bem como nos demais trabalhos realizadas ao longo do curso, Motta limitava-se a dizer que continuaria empregando “o mesmo método de ensino dos anos anteriores” (MUSEU D. JOÃO VI, 1864, Avulsos, Pasta 5601- 5700, documento nº 5635), – o que pode significar que adotava as diretrizes do sistema tradicional, isto é, o mesmo utilizado por Müller. Nesse caso, provavelmente também

não devia recorrer às técnicas de aguada ou aquarela, recomendadas por Porto-Alegre em suas “Breves reflexões [...]” sobre o programa de Müller.

A despeito de o antigo diretor da AIBA ter considerado Mota inapto para a docência “por seu caráter leviano e frouxo” (MHN. Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLca23, 39562), reconhecia nele a habilidade artística – incontestavelmente demonstrada em suas naturezas mortas (Figura 34), nas quais representava flores e frutas brasileiras típicas, com grande precisão e minúcia de detalhes, contribuindo, desse modo, para difundir “por meio de fiéis transuntos” a riqueza da flora nacional.



Figura 34. **Natureza morta com frutas**. Agostinho José da Mota, 1873, óleo sobre tela, 53,8 x 67 cm, acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10719685>>. Acessado em 20 jul. 2017.

Outro aspecto que chama atenção na obra de Mota é o modo como o artista, em algumas de suas paisagens, transpunha para a tela a intensidade da luz tropical; em trabalhos como “Palácio Imperial de Petrópolis (c. 1855) (Figura 35) ou “A fábrica do Barão de Capanema” (1862) (Figura 36), não é a luminosidade temperada e

rósea, característica da “luz italiana” presente nas paisagens clássicas de Lorrain e Poussin – ou, no Brasil, Nicolas-Antoine Taunay e Augusto Müller –, que banha o ambiente retratado mas, antes, o brilho intenso do “sol do Brasil”²²⁵.



Figura 35. **Palácio Imperial de Petrópolis**. Agostinho José da Mota, c.1855, óleo sobre tela, 78,6 x 109,2 cm, acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Coleção Brasileira). Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10719685>>. Acessado em 20 jul. 2017.



Figura 36. **A fábrica do Barão de Capanema**. Agostinho José da Mota, c.1862, óleo sobre cartão, 34 x 51 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4198804>>. Acessado em 20 jul. 2017.

²²⁵ Ver SCHWARCZ, 2008.

De todo modo, no que concerne ao engajamento de paisagistas formados na AIBA em atividades de ilustração científica ou de registro pictórico de espécimes, paisagens e costumes observados em expedições naturalistas, as expectativas de Porto-Alegre foram totalmente frustradas. A primeira e única expedição naturalista conduzida exclusivamente por brasileiros realizada, a partir de uma iniciativa oficial, durante o período monárquico, seria a Comissão Científica de Exploração (1859-1861), organizada pelo IHGB e patrocinada pelo governo imperial brasileiro. Ainda assim, o artista designado para acompanhá-la e elaborar os registros pictóricos de todos os elementos de interesse para a expedição seria o pintor José dos Reis Carvalho (c. 1800 – c.1892), à época já um profissional veterano. Exímio aquarelista e professor de Desenho da Escola de Marinha, Reis Carvalho fora também colega de Porto-Alegre na classe de Pintura Histórica regida por Debret.

Se, por um lado, é quase certo que o próprio Porto-Alegre tenha sugerido o nome de Reis Carvalho em função de seus predicados como pintor – minucioso, detalhista, realista –, por outro, provavelmente não havia jovens paisagistas, alunos da AIBA ou egressos recentes da instituição, capacitados para a tarefa de documentar visualmente a expedição – de fato, nos anos de 1856 e 1857 sequer houve inscritos para a aula de Paisagem. Não se sabe se o nome de Agostinho José da Mota, que, em 1856, já havia voltado ao Brasil, chegou a ser cogitado para acompanhar a Comissão – Porto-Alegre e ele não tinham uma relação próxima – mas, mesmo que tivesse sido, é impossível saber se ele manifestaria interesse ou estaria disposto a aceitar semelhante encargo.

Ademais, por ser aquarelista, Reis Carvalho seria o agente ideal para demonstrar a pertinência dos pontos defendidos por Porto-Alegre a respeito da atuação do paisagista enquanto “auxiliar poderoso do viajante, do geógrafo e do naturalista”. O principal deles, sem dúvida era a adequação da aquarela às condições de trabalho em campo e ao tipo de registro demandado pelas expedições científicas, justificando, cabalmente, a introdução do ensino daquela técnica no programa da aula de Paisagem da AIBA. De fato, os registros produzidos por Reis Carvalho (Figuras 37, 38 e 39) provavelmente constituem a expressão mais próxima daquilo que Porto-Alegre preconizou como uma das atividades a serem exercidas

pelos paisagistas formados para a AIBA, mas os alunos da instituição ainda teriam que esperar algumas décadas até que os exercícios de pintura totalmente realizados ao ar livre se tornassem uma prática regular na formação dos paisagistas – o que só viria a se concretizar na década de 1880, quando o pintor Georg Grimm assumiu a Aula de Paisagem.



Figura 37. **Interior de um rancho.** José dos Reis Carvalho, 1859, aquarela, 16 x 22,8 cm, acervo do Museu Dom João VI/ UFRJ. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18218216>>. Acessado em 20 jul. 2017



Figura 38. **Corte da carnaúba.** José dos Reis Carvalho, 1859, aquarela, 17,9 x 37,1 cm, acervo do Museu Dom João VI/ UFRJ. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15757796>>. Acessado em 20 jul. 2017.



Figura 39. **Botânica**. José dos Reis Carvalho, 1859, aquarela, 30 x 40 cm, acervo do Museu Dom João VI/ UFRJ. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15804989>>. Acessado em 20 jul. 2017.

As imagens produzidas por Reis Carvalho para a Comissão Científica não apenas demonstravam como ensino da aquarela poderia extremamente útil aos alunos de Pintura de Paisagem, mas reiteravam o potencial dessa técnica para a elaboração de ilustrações científicas – vertente da produção pictórica à qual os discípulos da AIBA poderiam ter se dedicado, se tivessem desejo, mas, sobretudo, se tivessem oportunidades. De fato, a falta de mercado de trabalho para os artistas formados na AIBA seria um problema que permaneceria sem solução até o final do período monárquico, sendo herdado pela futura Escola Nacional de Belas Artes.

Apesar de constituir objeto de recorrentes reivindicações e questionamentos junto ao governo por parte dos diretores da Academia, a questão da escassez de

oportunidades para que os egressos da instituição exercessem sua arte em obras públicas – e assim, de certo modo, propiciassem algum tipo de retorno às somas investidas pelo governo em sua formação –, jamais mereceu atenção da classe política e as poucas iniciativas oficiais naquele sentido, além de muito pontuais, foram promovidas em caráter quase filantrópico. Por outro lado, o mecenato particular era virtualmente inexistente – e quando era exercido pelo imperador acabava confundindo-se com o fomento estatal –, enquanto que o mercado de obras de arte continuava extremamente restrito, em função do desinteresse predominante na elite econômica pela aquisição de bens artísticos e pela produção artística nacional. Desde a inauguração da Academia, o questionamento acerca do futuro profissional dos artistas formados na AIBA frequentaria assiduamente os relatórios dos diretores da instituição ao governo, sendo também levado a público, de tempos em tempos, sem que isso resultasse necessariamente em ações para tentar modificar o quadro apresentado.

Contudo, alguns dos alunos artistas que frequentaram as “aulas industriais”, introduzidas pelos estatutos de 1855, experimentaram uma sorte um pouco melhor ao colocarem de lado suas pretensões na esfera das belas artes para, de modo bastante pragmático, buscar meios de subsistência outras ocupações, para as quais seus estudos na Academia os tivessem habilitado. Um exemplo nesse sentido foi a atuação de egressos da AIBA o ensino de Desenho, tanto em caráter privado quanto nos diversos níveis da instrução pública – nicho de mercado que as novas aulas da Academia, favorecidas por sua sincronia com as transformações que ocorriam nos sistemas educacionais de países europeus a partir de meados do século XIX, sem dúvida contribuiriam para ampliar. Vários alunos que haviam frequentado os cursos da AIBA passaram a solicitar à mesma declarações que atestavam sua aptidão para lecionarem tanto o Desenho quanto a Pintura, e, em pouco tempo, os postos de professor de Desenho nos estabelecimentos de ensino na Corte passariam a ser, em grande parte, ocupados por egressos da AIBA – como atestou o relatório anual do diretor Tomás Gomes dos Santos, enviado ao governo em abril de 1859.

É com prazer que levo ao conhecimento de V. Ex. que a Academia teve a satisfação de ver saírem de seus bancos no ano próximo passado três de seus melhores alunos, para ir, um sentar-se entre os professores de desenho da escola de marinha, outro para substituir o Sr. Carlos Roubette,

engenheiro-maquinista da fábrica de pólvora, e o terceiro para ir a expensas da munificência imperial completar na Europa os seus estudos de pintura histórica. Hoje quase todos os professores de desenho da escola central, de aplicação e de marinha, os de quase todos os colégios da capital, e aqueles que compõem o corpo acadêmico das Belas Artes, são filhos desta academia; é também daqui que tem saído quase todos os gravadores da Casa da Moeda, os desenhadores do Arquivo Militar, os das Obras públicas e os das diversas litografias desta cidade. (BRASIL. Ministério do Império, 1859, Anexo E, p. 1)

O tom otimista do relato de Gomes dos Santos arrefecia, contudo, ao mencionar a situação dos alunos dedicados às belas artes, afirmando que os resultados positivos apresentados pela AIBA após a reforma de 1854-55 seriam “repetidos em maior escala” se aqueles discípulos “pudessem contar com alguma garantia de futuro além do gosto público, o qual ainda não se tem desenvolvido de um modo regular” (idem). No entanto, conforme observado anteriormente, esse problema permaneceria sem solução satisfatória e, em fins dos anos 1870, seu sucessor, Antonio Nicolau Tolentino, persistiria no pleito outrora enunciado também por Taunay, Job Justino de Alcântara e Porto-Alegre; mesmo artistas premiados nas Exposições Gerais e reconhecidamente talentosos (como Agostinho José da Motta, por exemplo) viriam a padecer em virtude daquela conjuntura desfavorável às belas artes, o que levaria alguns deles a terminarem seus dias praticamente na miséria.

6.3 VIVENDO NA EUROPA, MAS COM OS PENSAMENTOS NO BRASIL: OS ÚLTIMOS ANOS DE PORTO-ALEGRE

Após ter-se exonerado da Academia das Belas Artes e ter sido jubilado na Escola Militar em uma condição inferior à que teria direito, Porto-Alegre viveu dias amargos até obter, em fins de 1859, a nomeação para o posto de cônsul do Brasil na Prússia, cargo que exerceria durante alguns anos, antes de ser transferido para Portugal. Licenciado do cargo de diretor da 4ª Seção do Museu Nacional desde sua nomeação para o consulado em Berlim, Porto-Alegre foi substituído interinamente²²⁶ por Carlos Leopoldo César Burlamaqui (1835- 1897), mas continuaria colaborando regularmente com a instituição, remetendo ao Rio de Janeiro novas peças para as

²²⁶ Apenas em 1872 Porto-Alegre viria a ser substituído no cargo de diretor efetivo da seção, sendo sucedido por seu genro, o pintor Pedro Américo Figueiredo Melo (Cf. LOPES, 1997, p. 119)

coleções do museu – medalhas e moedas, principalmente –, adquiridas por meio de uma verba oficial consignada para essa finalidade²²⁷. Uma referência à prática de realizar essas remessas e ao conteúdo das mesmas pode ser encontrada em uma carta, datada de 16 de julho de 1869 e endereçada a Francisco Freire Alemão, na qual Porto-Alegre solicita ao amigo que entregue à sua filha Carlota, ou ao “Doutor [Pedro] Américo”, marido dela, alguns livros e objetos de arte seus, que, “no tempo do nosso bom Burlamaqui” ele havia despachado, de Berlim para o Brasil, na mesma caixa que “antiguidades americanas e umas medalhas” destinadas ao Museu Nacional (MUSEU D. JOÃO VI, Avulsos, Pasta 3301-3400, documento nº 3301).

Mesmo estando afastado do Brasil, portanto, o artista se manteria a par dos acontecimentos no país, não apenas por meio dos canais oficiais, mas por uma extensa rede de correspondentes que incluía desde compatriotas que, como ele, se encontravam na Europa ou passavam longos períodos por lá – seu genro, o artista Pedro Américo e o historiador Adolfo Varnhagem, por exemplo – até figuras de relevo da sociedade brasileira, como o Visconde de Baependi, presidente do IHGB, o ex-ministro Luis Pedreira do Couto Ferraz, o engenheiro Guilherme Schüch de Capanema e o poeta Gonçalves Dias, entre muitos outros. Apesar de encontrar-se igualmente distanciado da prática artística e do cenário das artes no Brasil, Porto-Alegre também jamais deixaria de acompanhar a evolução das belas artes e das indústrias a elas relacionadas, tanto no contexto brasileiro quanto no internacional, continuando a produzir textos sobre esses temas até o fim de sua vida. Da mesma forma, permaneceria defendendo a ideia do desenho como linguagem universal, capaz de comunicar, de modo claro e sintético, qualquer ideia ou imagem concebida na mente humana, prestando-se, portanto, a incontáveis fins artísticos, técnicos e científicos.

²²⁷ Segundo Maria Margareth Lopes, a Quarta Seção de Numismática e Artes Liberais, Arqueologia e Usos das Nações Modernas do Museu Nacional, que ficou efetivamente a cargo de Porto-Alegre entre os anos de 1842 e 1859, “foi a única que contou com verba específica e constante (de 1859 a 1862) para a compra de coleções. A princípio a verba era equivalente ao salário de Porto-Alegre, mas posteriormente foi duplicada. Ele dispunha dessa verba na Europa para a compra de produtos, que ele de fato enviava regularmente.” (LOPES, 1997, p. 119).

Em 1867, Porto-Alegre voltaria a Paris, encarregado de visitar a Exposição Universal realizada na cidade e redigir a seção relativa às belas artes e objetos de arte produzidos pela indústria do relatório oficial da delegação brasileira sobre o evento (VILLENEUVE; ARAÚJO, 1868, p. 405- 457). O texto elaborado pelo artista oscila entre a exaltação da modernidade e do progresso tecnocientífico e a condenação do excessivo grau de materialismo (tanto do ponto de vista econômico quanto espiritual) que, em sua opinião, se apoderava das sociedades europeias e, em particular, da francesa – que Porto-Alegre hesita em classificar, embora o faça em alguns trechos do documento, como decadente.

A lista de produtos enviados pelo Brasil à Exposição Universal de 1867, além de extensa (3.558 objetos, de 684 expositores), era bastante variada, revelando já um resultado positivo decorrente da organização das Exposições Nacionais, a partir de 1861 – a despeito das dificuldades enfrentadas para organizar a segunda edição do evento, em 1866²²⁸, em função do esforço de guerra contra o Paraguai, mencionadas no próprio documento como justificativa para a impossibilidade do Brasil poder “figurar vantajosamente” no evento, ou mesmo “dar uma ideia, ainda que aproximada, de suas riquezas naturais, suas forças produtivas e seus imensos recursos”²²⁹ (L’EMPIRE DU BRÉSIL À L’EXPOSITION UNIVERSELLE [...], 1867, *Avertissement*, tradução nossa). O catálogo, editado em francês pela Typographia de Laemmert, não se limitava, contudo, a enumerar os produtos brasileiros remetidos à Exposição, constituindo, de fato, um almanaque sobre o Brasil, no qual eram apresentados dados sobre todos os aspectos do país, desde sua descrição física (área, clima, fauna, flora, riquezas minerais, etc.) e sua organização política, até o perfil de suas instituições, atividades econômicas e suas estruturas social e cultural.

Logo no início de seu relatório, Porto-Alegre parecia deparar-se com uma contradição: após ter empreendido, com inspiração nas experiências europeias, uma

²²⁸ Ainda assim, os números da Exposição Nacional de 1866 foram muito superiores aos de 1861: a segunda edição do evento contou com 2.374 expositores, apresentado 20.128 objetos a um público de 53.538 pessoas, ao passo que a Exposição de 1861 havia registrado um total de 9.862 produtos, de 1.136 expositores, e a presença de 18.453 visitantes. (L’EMPIRE DU BRÉSIL À L’EXPOSITION UNIVERSELLE [...], 1867n, p. 125)

²²⁹ “[...] que le Brésil pût figurer avantageusement [...] ni donner une idée même approximative de ses richesses naturelles, de ses forces productives et de ses immenses ressources.”

empedernida defesa do concurso das belas artes à indústria no Brasil, o artista constataria que, na Europa, o protagonismo naquela interação havia sido assumido pela indústria, e não pela arte – ao contrário daquilo que ele próprio, assim como o Conde de Laborde, postulava. Se no discurso do nobre francês e do artista brasileiro, caberia à indústria receber os “benignos insuflor” das belas artes como um privilégio, na prática o que se verificou foi a ascendência da produção industrial sobre as artes e os artistas.

Se a arte criadora, a das sublimes tendências, se acha agora como que subordinada à arte industrial, sua filha, é porque o mercado se fez templo, a máquina homem, e a moral uma ambição de mil faces. **Estamos numa fase, numa transição, num predomínio passageiro, porque a lei da perfectibilidade do gênero humano pode ceder, mas não cair ao peso do materialismo.** O espírito humano há de se revoltar, sobrelevar-se, e resplandecer como em todas as renascenças, como em todas as épocas notáveis de sua ascendência ao belo, ao santo e ao perfeito. As fases puramente mercenárias são estéreis de ideias, porque são de pura forma tanto nas letras como nas artes; no entanto, isto mesmo é um progresso. (PORTO-ALEGRE, 1868, p. 406, grifos nossos)

A crítica de Porto-Alegre ao materialismo torna inevitável a referência ao assalto que Pedro Américo viria a empreender contra o sensualismo inerente à prática científica positivista, na sua tese de doutorado em Filosofia das Ciências²³⁰ defendida na Universidade de Bruxelas. É imprescindível, contudo, fazer uma distinção entre a natureza das opiniões a respeito do materialismo manifestas por Porto-Alegre e aquelas sobre as quais Américo viria a tratar em seu trabalho acadêmico – por mais que se possa estabelecer, *lato sensu*, alguns pontos de contato entre elas.

Porto-Alegre, àquela altura já um seguidor declarado da doutrina espírita, certamente não denunciava o materialismo apenas por submeter a liberdade de criação artística aos ditames do mercado, empobrecendo-a e reduzindo a artista à condição de operário da indústria, mas, também, por sua dimensão moral, na medida em que desviava o homem da virtude inerente ao progresso espiritual – “a lei da perfectibilidade do gênero humano” – em detrimento das sensações de prazer efêmero e superficial propiciadas pelo consumo e pelos bens materiais, aspecto acirrado em uma sociedade (a francesa) cada vez mais reativa às tradições

²³⁰ “*La science et les systèmes: questions de histoire et philosophie naturelle*” (1869).

religiosas. Pedro Américo, por sua vez, abordaria a questão do materialismo e do sensualismo sob o ponto de vista físico, no âmbito da filosofia natural, condenando o primeiro pela rejeição à metafísica – isto é, pela redução do estudo da natureza à sua constituição estritamente material – e o segundo por ater-se exclusivamente aos fenômenos perceptíveis pelos sentidos humanos para fundamentar a descrição da natureza e de suas leis de funcionamento – importante aspecto do ideário positivista²³¹, que, àquela altura, já exercia enorme influência sobre as atividades científicas.

Américo recorreria à criação artística como um exemplo da capacidade de transcendência da mente humana, postulando que os artistas utilizavam a imaginação para combinar, com o concurso da razão, os elementos observados na natureza, criando, a partir daí, algo totalmente novo; do mesmo modo, em um processo semelhante ao empregado pelos cientistas para estabelecer as leis que regem a natureza e os fenômenos do mundo físico, eles mobilizariam os recursos da observação e da experimentação, para determinar, por meio de um processo racional (a indução), as leis imutáveis que descreveriam o belo ideal – leis essas que, tais como as das ciências naturais, não se restringiriam àquilo que podia ser diretamente observado no mundo físico, mas envolveriam o acesso a uma verdade sutil que caberia ao Homem desvelar, utilizando os dons intelectuais que Deus lhe concedera.

Policleto, Fídias, Apolodoro, eis nossos verdadeiros ancestrais na arte de observar a natureza; Policleto, que submeteu ao cálculo as proporções do corpo humano, tomadas a partir de incontáveis modelos e encontrando a média, o cânone, para todos os casos imagináveis; Fídias, que ascendeu ao conhecimento do ideal na arte, pelo conhecimento aprofundado dos caracteres essenciais da beleza humana. Esse era o procedimento deste último artista: a natureza lhe oferecia os materiais sobre os quais ele deveria exercer sua inteligência, a imaginação os aproximava e experimentava novas combinações, a razão as escolhia, e a mão hábil as fixava em ouro, prata ou mármore; depois, com uma suprema segurança, Fídias submetia ao julgamento da multidão a obra esplêndida de seu gênio, fortalecido pela tríplice aliança entre a natureza, a imaginação e a razão. Eis porque o ilustre grego não tinha necessidade de imitar um modelo em particular, por mais belo que fosse, quando esculpia a estátua de Minerva ou a de Júpiter, e porque Cícero pode dizer que o modelo do grande artista

²³¹ Sobre as características da abordagem positivista no estudo das ciências da natureza, ver: ROSA, 2006, p. 73- 77; a respeito da crítica de Pedro Américo ao positivismo, consultar FILGUEIRAS, 2010, p. 7- 8.

residia no fundo de sua alma e não na natureza (MELO, 1869, p. 30- 31, tradução nossa)²³².

Ao afirmar que Fídias “não tinha necessidade de imitar um modelo em particular, por mais belo que fosse” Américo golpeava também, diretamente, os partidários da “objetividade mecânica”, que, pregando a supressão de toda forma de interferência humana na observação da natureza, a título de obter dados “puros” para posterior interpretação, descartavam a subjetividade das generalizações que buscavam identificar uma “verdade a partir da natureza”, em favor de uma prática científica “neutra”, isenta de inferências ou especulações tendenciosas, e atenta, exclusivamente, às especificidades de cada objeto, ente ou fenômeno particular observado.

Porto-Alegre, no entanto, não se estenderia demasiadamente, em seu relatório sobre a Exposição Universal de 1867, nas críticas ao materialismo – mesmo porque dizia considerá-lo apenas como um estágio intermitente na marcha progressiva do espírito humano –, dedicando-se a descrever, muitas vezes embevecido, os ambientes grandiosos, a infinidade e variedade dos objetos apresentados e o clima de efervescência multicultural que animava o evento. O tom muitas vezes entusiástico adotado por Porto-Alegre em sua narrativa não arrefeceu, contudo, sua veia crítica, que se manifestaria vigorosamente no texto, aqui e acolá, e, em particular, nas alusões à suposta decadência da arte na França – ao ponto de desqualificar o país, naquele momento, como destino preferencial para os pensionistas da AIBA: “[...] se estivéssemos no Brasil, aconselharíamos a Academia das Belas Artes a mandar seus pintores e arquitetos para Munique, Düsseldorf ou Berlim, e seus escultores para a Itália.” (PORTO-ALEGRE, 1868, p. 440).

²³² *“Polyclète, Phidias, Apollodore, voilà nos véritables ancêtres dans l'art d'observer la nature; Polyclète, qui soumit au calcul les proportions du corps humain, prises sur d'innombrables modèles et en trouva la moyenne, le canon, pour tous les cas imaginables; Phidias, qui s'éleva à la connaissance de l'idéal dans l'art, par la connaissance approfondie des caractères essentiels de la beauté humaine. Tel était le procédé de ce dernier artiste: la nature lui offrait les matériaux sur lesquels devait s'exercer son intelligence, l'imagination les rapprochait et essayait de nouvelles combinaisons, la raison les choisissait, et la main habile les fixait dans l'or, l'argent, l'ivoire; puis, avec une suprême assurance, Phidias sou mettait au jugement de la foule l'oeuvre splendide de son génie fortifié par la triple alliance de la nature, de l'imagination et de la raison. Voilà pourquoi l'illustre Grec n'avait plus besoin d'imiter un modèle particulier, quelque beau qu'il fût, lorsqu'il sculptait la statue de Minerve ou celle de Jupiter, et pourquoi Cicéron a pu dire que le modèle du grand artiste résidait au fond de son âme et non pas dans la nature.”*

Igualmente críticos seriam, em grande parte, os comentários sobre as obras artísticas expostas pela delegação brasileira – que, em meio às feéricas digressões de Porto-Alegre, não foram objeto senão de uma acanhada parcela de seu relatório. Apesar de tecer elogios à estátua equestre de D. Pedro II, obra do escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822- 1884), o ex-diretor da AIBA classificaria as pinturas enviadas a Paris como “abaixo da realidade” artística do Brasil, não poupando sequer os trabalhos de Victor Meirelles, e cobrando, ainda, uma melhor representação da pintura paisagística nacional.

A Moema [figura 40] não é a melhor obra do Sr. Meirelles, e as miniaturas e desenhos a pena, que vieram, não têm o merecimento de obras corretas ou notáveis. A paisagem do Sr. Vinet escureceu na viagem, e pouco tem da esplêndida vegetação intertropical. Por que não vieram algumas paisagens do Sr. Motta, algumas flores do Sr. Carvalho e algumas cabeças do Sr. Nascimento? *A destruição das florestas* [“Vista de mato virgem que se está reduzindo a carvão?”], do Sr. Taunay, apesar de seu colorido, produziria um grande efeito, porque há nesse painel uma boa composição, um perfeito caráter da vegetação brasiliense, e uma ideia que significa um nobre e vidente protesto.

Se lá estivéssemos, uniríamos os nossos esforços e conselhos aos dos distintos varões que tanto fizeram para a nossa Exposição, e se não há engano e vaidade de nossa parte, cremos que o Brasil daria uma melhor ideia de si no que toca às belas artes.

Para o Brasil nesta grande revista de painéis e escolas, só há de proveito o conselho que ousamos dar à Academia, conselho baseado em alguns estudos, observação prolongada e conhecimentos locais. (PORTO-ALEGRE, 1868, p. 444)

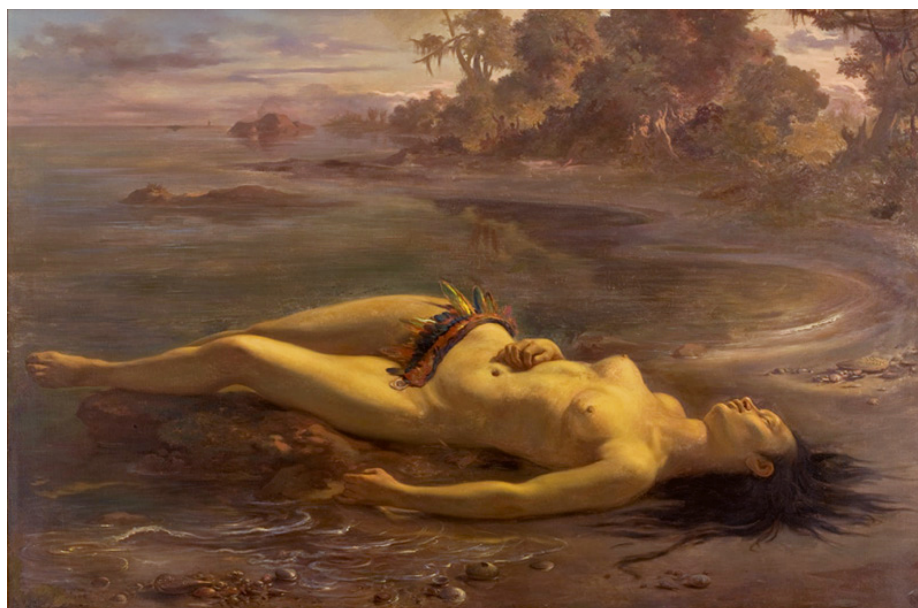


Figura 40. **Moema**. Victor Meirelles de Lima, 1866, óleo sobre tela, 129 x 190 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48446925>>. Acessado em 16 set. 2017.

Efetivamente, Porto-Alegre retornaria ao Brasil alguns anos depois, pela última vez, para as comemorações do cinquentenário da Independência, em 1872, ocasião em que teria oportunidade de visitar a AIBA e assistir às aulas de História das Belas Artes ministradas por Pedro Américo; no ano seguinte, receberia do governo imperial o encargo de secretariar a delegação brasileira enviada a Viena para participar da Exposição Universal de 1873. Essa tarefa daria a Porto-Alegre o ensejo de propor, além da elaboração do relatório oficial da comissão, a produção de três textos versando sobre temas artísticos: um “Juízo crítico e estético sobre o pensamento e simbolismo do modelo de coluna monumental, exposto pelo Sr. F. A. Caminhoá, arquiteto brasileiro”; a “Influência do desenho na educação, na indústria e na civilização”; e, finalmente, um “Estudo sobre a arquitetura religiosa, civil, urbana e doméstica, e suas modificações segundo os climas e constituições sociais” (PORTO-ALEGRE, 1874, p. 35). Com exceção do relatório oficial, publicado em 1874, pela Typographia Nacional, os demais trabalhos que Porto-Alegre se prontificou a redigir permaneceram inéditos – de fato, é mesmo impossível, até o momento, afirmar que o artista sequer os tenha concluído.

Ao longo das pesquisas que subsidiaram a elaboração da presente tese, não foi encontrado qualquer vestígio ou fragmento de escritos relacionados ao “Juízo crítico e estético [...]”, mas a existência de prováveis rascunhos dos demais textos permite supor que o artista realmente se debruçou sobre as três obras que se propôs a desenvolver. A coleção de documentos particulares de Porto-Alegre, pertencente ao acervo do Museu Histórico Nacional, conserva alguns apontamentos que muito provavelmente constituem trechos do “Estudo sobre a arquitetura [...]” e um manuscrito que é, certamente, uma versão preliminar do texto sobre a “Influência do desenho na educação, na indústria e na civilização”. Intitulado “Influência do Desenho sobre a perfeição da indústria” (MHN, Coleção Manuel José de Araújo Porto-Alegre, PLpi66, 39607), este último documento, constituiu um maço de páginas repletas de digressões de Porto-Alegre sobre o papel desempenhado pelo Desenho nas belas artes e em diversos setores da produção industrial, além de apresentar considerações sobre como as obras arquitetônicas produzidas por uma sociedade traduziriam o seu grau de desenvolvimento – ou de “civilização”, caso se prefira o termo empregado à época. A partir desses trabalhos, é possível verificar

que, até seus últimos dias, Porto-Alegre prosseguiu na defesa inquebrantável dos valores estéticos clássicos e da observação da natureza como os grandes elementos balizadores da produção artística.

Por seu turno, o conteúdo do relatório que Porto-Alegre produziu sobre a participação brasileira na Exposição Universal de Viena não teria um tom menos contundente do que o relatório sobre a Exposição de Paris, em 1867, ou as críticas redigidas, três décadas antes, sobre os trabalhos expostos nas Exposições Gerais de Belas Artes, promovidas pela AIBA, no Rio de Janeiro. No documento, o artista reiterava posições sobre as deficiências da indústria nacional, que já vinha manifestando desde fins da década de 1840, e, a despeito de reconhecer os esforços governamentais para o fomento das artes, voltaria novamente sua artilharia em direção aos artistas e às instituições de ensino artístico da Corte, classificando-os como acomodados.

Descontando-se o possível ressentimento de Porto-Alegre em virtude das circunstâncias amargas do fim de sua gestão à frente da AIBA, dezesseis anos antes, e os problemas com o transporte de peças para a Europa, o fato é que a exposição dos produtos da indústria brasileira em Viena apresentou pouquíssimas obras de autoria de membros da AIBA e viu-se totalmente privada de trabalhos realizados no Liceu de Artes e Ofícios.

A exposição brasileira, Exmo. Sr., apesar de seu bom arranjo e aspecto lisonjeiro, teria caráter mais elevado e mais significativo de nossos progressos, se o Brasil todo fosse nela representado o verdadeiro grau em que estão nossas faculdades intelectuais e industriais. As lamentáveis ocorrências que apontamos justificam a causa desta deficiência.

Se no grupo 25^o., o das belas artes, tivéssemos 10 expositores, cabia-nos um jurado especial. Ninguém culpe a comissão, culpem-se a si próprios os artistas; porque aqueles que se aproximaram da comissão superior e do governo imperial foram generosamente atendidos. As coisas humanas são as mesmas em toda a parte.

[...]

O Liceu de Artes e Ofícios, filho da Sociedade Propagadora das Belas Artes, tão protegido pelo governo imperial nada mandou, tendo alguns professores hábeis; nem as aulas industriais da Academia [de Belas Artes], iniciadas por Sua Majestade, e fundadas pelo Sr. Visconde do Bom Retiro [o ex-ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz]! Há na exposição formosos e perfeitos desenhos, é verdade, mas também há muito inferiores aos que se fazem nos dois estabelecimentos. Nesta espécie talvez fôssemos os primeiros na América, e de certo no desenho e escultura de ornatos.

[...]

A matéria artefatada sem a perfeita inteligência do desenho, que é a revelação da forma elevada ao belo, só tem valor material. (PORTO-ALEGRE, 1874, p. 35 – 37)

O relatório sobre a Exposição de Viena talvez tenha sido um dos últimos trabalhos relevantes de Porto-Alegre a ser publicado²³³. Com a saúde extremamente fragilizada a partir de meados da década de 1870, o recém-titulado barão de Santo Ângelo faleceria em Lisboa a 30 de dezembro de 1879, deixando um imenso legado de contribuições para o estudo da Arte brasileira, o ensino artístico no país e as interações das belas artes, por meio da linguagem do desenho, com a Indústria e com a Ciência.

²³³ A peça “Os voluntários da pátria”, de 1877, é apontada como a última obra publicada pelo artista.

CONCLUSÃO

Não seria exagero dizer que a reforma promovida na AIBA, sob a gestão de Porto-Alegre, foi determinante para assegurar a continuidade do ensino artístico oficial no Brasil e, mesmo, a própria existência da Academia. Diferentemente da reforma Lino Coutinho (1831), na qual coubera ao corpo acadêmico discutir as modificações a serem empreendidas e elaborar o projeto dos novos estatutos – que foi acatado pelo governo regencial – ou, posteriormente, em 1859, quando a proposta de alterar os estatutos de 1855 partiu de um movimento endógeno da AIBA, a reforma de 1854-55 constituiu uma iniciativa unilateral do governo, que, pela primeira vez desde a inauguração da Academia, exerceu a prerrogativa de intervir na organização interna da instituição e estabelecer, segundo um projeto de Estado, diretrizes para seu funcionamento e para o ensino ali ministrado.

Desde o início de suas atividades, em 1826, a AIBA fora objeto de críticas e questionamentos da parte de homens públicos e integrantes da elite econômica do país, que julgavam a manutenção de uma academia de belas artes no Brasil um capricho frívolo, incompatível com as necessidades de uma nação jovem e com recursos financeiros limitados, que deveriam, em sua opinião, ser empregados em investimentos capazes de proporcionar algum retorno de caráter estrutural ou financeiro ao Brasil. Nesse sentido, muitos passaram a defender o fechamento da AIBA e sua substituição por uma escola de artes e ofícios, chegando a sugerir, inclusive, a contratação de um novo grupo de professores na Europa para empreender tal proposta.

Embora, desde o período joanino, o país se ressentisse da inexistência de uma escola de artes e ofícios, o cenário das duas décadas imediatamente posteriores à independência não se mostrou propício a um empreendimento desse gênero, tanto pela falta de recursos financeiros, largamente comprometidos no combate às inúmeras revoltas que sacudiram o Brasil ao longo das décadas de 1830 e 1840, quanto pela inexistência de uma demanda organizada nesse sentido. Uma vez estabilizado o cenário político no país, em fins dos anos 1840, e iniciadas as discussões na Câmara dos Deputados para reorganizar o sistema educacional brasileiro, os ataques à suposta inutilidade da AIBA foram retomados, fazendo ressurgir, com força total, a proposta de substituí-la por uma escola consagrada ao

ensino dos ofícios mecânicos. Uma questão relevante parecia, no entanto, permanecer à margem desse debate: a população livre, mesmo das camadas sociais mais humildes, não manifestava interesse pelos trabalhos manuais, por associá-los à condição servil e, por outro lado, a parcela majoritária dos indivíduos que trabalhavam em oficinas e manufaturas era constituída por escravos ou cidadãos estrangeiros.

Esse panorama começou a mudar, ainda que de forma lenta e gradual, a partir dos primeiros ensaios de industrialização, conduzidos em meados da década de 1850, que se fizeram acompanhar por uma ampliação do número de empregos no setor de serviços, tanto públicos quanto privados. Cumulativamente, o volume de capitais liberados em decorrência da proibição do tráfico internacional de escravos – imposta pela lei Euzébio de Queirós (Lei nº 581, de 4 de setembro de 1850) – possibilitou, ainda, alguma diversificação na atividade econômica, que foi acompanhada por um forte aumento na demanda por bens de consumo, em especial por parte das camadas mais abonadas da população.

Titular da pasta dos Negócios do Império entre 1853 e 1856, o ministro Luís Pedreira do Couto Ferraz vislumbrou nas transformações que então se produziam na economia brasileira – e nas inevitáveis consequências que daí deveriam advir – a oportunidade de solucionar a questão da AIBA, retomando o projeto de dupla escola originalmente proposto por Joachim Lebreton para a instituição. Com isso, Pedreira lograria, em um mesmo movimento, conferir à Academia o caráter de “utilidade pública”, tão reclamado nas tribunas parlamentares – poupando-a, desse modo, das ameaças de fechamento –, e preservar o ensino das belas artes, considerado, por indivíduos mais ilustrados, como um signo distintivo do grau de “civilização” de um país e seu povo. Entre aqueles que pensavam dessa forma estava o imperador D. Pedro II, que, em agosto de 1853, encarregou o artista Manuel de Araújo Porto-Alegre de conceber um projeto de profunda reformulação nas estruturas didáticas e administrativas da AIBA. Em fins daquele mesmo ano, o ministro Pedreira conseguiria a autorização da Câmara de Deputados e do Senado para incluir a Academia das Belas Artes no programa de reformas que viriam a ser empreendidas nas instituições de ensino geridas pelo governo central.

Ex- aluno e ex-professor da AIBA, Porto-Alegre já estava familiarizado com as questões problemáticas da Academia muito antes de ser convidado para dirigi-la, mas sabia, igualmente, que haveria resistências por parte do corpo docente a algumas das mudanças que viriam a ser propostas: seu afastamento da instituição, em 1848, fora motivado, em grande medida, pela intransigência do corpo docente em não aceitar qualquer modificação de ordem didática ou metodológica e, muito menos, estética. Não que Porto-Alegre fosse um iconoclasta – ao contrário, era um defensor ferrenho da tradição e dos valores da arte acadêmica –, mas acreditava que o sistema de trabalho adotado na AIBA estava obsoleto e, desde o final dos anos 1840, adotara uma postura pragmática em relação ao papel que a AIBA deveria desempenhar junto ao Estado e à sociedade.

Crítico mordaz dessa estagnação nos métodos de trabalho e de ensino vigentes na Academia, o artista transitava pelos mais diversos domínios da atividade intelectual de seu tempo, mantendo-se perfeitamente informado acerca dos mais avançados debates sobre temas artísticos, literários, técnicos e científicos, conduzidos no Brasil e no exterior. Partidário do ideal de progresso e entusiasta do acentuado processo de desenvolvimento tecnológico – produto da sinergia entre pesquisa científica e atividade industrial – experimentado em países como Inglaterra, França e Alemanha, Porto-Alegre estava a par das iniciativas, então promovidas na Europa, no sentido de aproximar as belas artes da indústria – e, conseqüentemente, das oportunidades profissionais que esse movimento poderia proporcionar aos artistas. Do mesmo modo, a ampliação do número de publicações científicas e literárias ricamente ilustradas, possibilitada pelos aperfeiçoamentos da indústria gráfica, também se apresentava como um grande mercado em potencial para os egressos das escolas de belas artes espalhadas pelo continente.

No entendimento de Porto-Alegre, esses tipos de atividade também poderiam vir a ser desempenhados pelos artistas formados na AIBA – notadamente aqueles que não possuíam um talento diferenciado – embora, para isso, fosse necessário promover mudanças de natureza teórica e prática no ensino que lhes era dispensado. Além disso, se o país quisesse, de fato, empreender uma programa de expansão e aperfeiçoamento de sua indústria – leia-se, melhorar a qualidade dos artefatos e a eficiência dos processos de produção – deveria investir na qualificação profissional dos artesãos e artífices que já exerciam ofícios mecânicos, oferecendo-

lhes, por meio de aulas especiais, o acesso aos cânones artísticos, aos rudimentos teóricos da Matemática e da Geometria e, igualmente importante, ao estudo de diversas modalidades do Desenho.

O tom das mudanças propostas por Porto-Alegre para a AIBA, na reforma de 1854-55, foi de encontro, portanto, às transformações que começavam a se operar nas conjunturas política e socioeconômica do Brasil, tendo o governo decidido que a instituição deveria ser engajada, de alguma maneira, no processo de modernização do país. Nesse sentido, ao introduzir na Academia mecanismos para a qualificação de artífices, de modo a promover o aperfeiçoamento dos produtos da então modesta indústria nacional, a reforma da instituição visou não apenas adequá-la às demandas mais imediatas do país, mas alinhá-la ao movimento de aproximação entre as belas artes e a indústria de bens de consumo, iniciado em diversos países europeus – e intensificado após a Exposição Universal de Londres, em 1851 –, com o objetivo de aprimorar os artigos fabricados por seus respectivos setores produtivos, conferindo-lhes vantagens competitivas em um mercado internacional cada vez mais disputado.

Embora a atividade industrial representasse, em meados do século XIX, uma parcela muito reduzida na economia brasileira, ela também se valia largamente da mão de obra escrava e, portanto, a ideia de oferecer na AIBA cursos voltados aos trabalhadores livres que exerciam ofícios mecânicos encerrava, em alguma medida – ainda que isso não figurasse como um objetivo prioritário da reorganização administrativa e didática promovida na instituição –, o propósito de preparar um contingente capaz de assumir gradativamente os postos de trabalho então ocupados pelo “elemento servil”, à medida que a oferta de escravos fosse escasseando no país – uma consequência inexorável da proibição do tráfico de africanos.

Essa faceta da reforma que o governo encarregou Porto-Alegre de organizar e conduzir na AIBA não implicaria, no entanto, prejuízo a outra importante – e até então hegemônica – vertente da atuação da Academia: o fomento à constituição de uma cultura artística no Brasil e a contribuição para a formação estética e moral da população, por meio da difusão dos valores da arte clássica enquanto parte do processo “civilizatório” da nação. Para isso, contudo, era necessário que a instituição se investisse de outras funções que não apenas o ensino, passando oficialmente a

atuar como órgão consultor do governo para questões relacionadas às artes, além de promover ações que suscitasse reflexões sobre a prática artística no país e o papel a ser exercido pelas belas artes na sociedade brasileira. Tais dimensões seriam plenamente contempladas, ao menos *pro forma*, pelos novos estatutos aprovados para a AIBA em 1855, que viriam a imprimir também à missão didática da instituição um novo perfil: a imposição do estudo do Desenho Geométrico e das Matemáticas Aplicadas como pré-requisitos obrigatórios para todos os cursos da Academia buscava capacitar também os alunos artistas ao exercício de atividades profissionais que transcendiam os limites de sua produção artística, ampliando o leque de oportunidades de trabalho para aqueles que, embora aspirassem à carreira artística, não dispunham senão de um talento mediano.

Ainda nesse sentido, as disciplinas introduzidas pelos estatutos de 1855 e as mudanças propostas por Porto-Alegre para o ensino artístico – tanto em termos de abordagem quanto de metodologia – visavam conferir à formação dos alunos da AIBA uma consistente fundamentação técnica e científica (considerando o sentido à época atribuído ao termo). Esse “conhecimento positivo” possibilitaria, aos aspirantes a artistas, dominar a ilusão de profundidade proporcionada pela perspectiva e reproduzir com perfeição as expressões faciais e os aspectos morfológicos do corpo humano, graças ao estudo assíduo da anatomia a partir da observação do natural; permitiria, também, reconstituir com grade *verdade* as páginas heroicas da história do Brasil e dar a conhecer, ao mundo e aos próprios brasileiros, a imensa riqueza e diversidade característica das paisagens, da flora e da fauna nacionais, por meio de representações pictóricas precisas, quaisquer que fossem os propósitos dessas imagens – o deleite visual apenas ou o estudo sistemático da natureza.

No caso dos futuros arquitetos e dos alunos artífices, o estudo dos sistemas geométricos de representação gráfica tornaria possível, entre outros aspectos, aprimorar a capacidade de interpretar e elaborar projetos com maior grau de complexidade, além de proporcionar maior eficácia na execução destes, racionalizando o processo produtivo e, conseqüentemente, diminuindo o desperdício de tempo e material. Os novos cursos de Desenho e de Escultura de Ornatos contribuiriam, por sua vez, para familiarizar os alunos com todo um repertório clássico de elementos decorativos, bem como para promover a constituição de

novos repertórios ornamentais a partir de motivos inspirados em flores e animais típicos do Brasil – aspecto que remetia ao componente nativista do movimento romântico.

Sob todos esses vieses, portanto, a reforma de 1854-55 na AIBA representou a retomada dos papéis que, originariamente, haviam sido previstos para a instituição, e que, por força das circunstâncias, acabariam sendo parcialmente abandonados logo após a sua criação. O processo da reforma também constituiu, sem dúvida, um dos capítulos mais desafiadores da vida de Manuel de Araújo Porto-Alegre, posto que, embora tivesse afirmado, desde o primeiro momento, não ter o desejo de retornar à Academia das Belas Artes – muito menos na condição de seu diretor –, o artista se dispôs de bom grado a conceber o ambicioso plano de reformas para a Academia, por meio do qual poderia dar consequências práticas às ideias que sempre defendera sobre o papel que caberia às belas artes e aos artistas desempenharem no processo de civilização do Brasil.

Apesar de, à primeira vista, algumas das ideias de Porto-Alegre parecerem contraditórias, a leitura dos textos que ele legou à posteridade permite compreendê-las como fragmentos de uma obra em construção, na qual se misturam, por vezes de modo eclético, elementos originários dos mais diversos matizes do pensamento contemporâneo ao artista, assim como referências incorporadas a partir de áreas do conhecimento aparentemente tão distintas quanto a História Natural e a Arqueologia. Congregando uma defesa inquebrantável de valores estéticos clássicos, herdados da arte grega antiga (e de suas releituras renascentistas e neoclássicas), como instrumentos da representação verdadeira do *Belo* ao pragmatismo na busca de um *locus* apropriado para as belas artes em uma sociedade que, de certo modo, considerava o trabalho artístico como uma mera variante do trabalho artesanal, Porto-Alegre foi um dos poucos artistas brasileiros de sua geração – senão o único – a ter a preocupação de construir um registro, ao mesmo tempo histórico e crítico, do estado das belas artes e do ensino artístico no Brasil de meados do século XIX.

Para além disso, Porto-Alegre participou ativamente de atividades de natureza técnica, junto à SAIN, e científica, na Escola Militar e no Museu Nacional. Desempenhou ainda um papel pioneiro na tentativa de organizar uma história das belas artes no Brasil cujas raízes remetiam ao período anterior à chegada da corte

portuguesa ao país; sem os trabalhos por ele produzidos sobre esse tema, é possível que alguns artistas que gozaram de grande reputação no Rio de Janeiro, entre fins do século XVIII e princípios do século XIX, permanecessem, por muito tempo, relegados ao esquecimento. Consonante à sua atuação no IHGB, Porto-Alegre também acreditou no potencial das belas artes – em particular a pintura e a escultura – como instrumentos da difusão da história pátria e de sua consolidação no imaginário popular. Em um país maciçamente analfabeto, nada mais poderoso do que imagens e monumentos públicos para incutir na população o sentimento patriótico, dar-lhe a conhecer os elementos e eventos que forjaram a identidade nacional em torno da monarquia e, não menos importante, prestar homenagem aos grandes homens responsáveis pelas glórias da nação brasileira.

Esse processo de construção da identidade nacional brasileira não se restringiu ao domínio da escrita da história política do país – conduzida, a partir de fins da década de 1830, sob a égide do IHGB –, mas constituiu uma tarefa inter e multidisciplinar, que mobilizaria esforços tanto no nível individual quanto no institucional. Nessa conjuntura, a Academia de Belas Artes passaria a desempenhar, a partir da gestão de Porto-Alegre, um papel inestimável na tarefa de revelar, à grande maioria dos brasileiros, uma história do país sobre o qual não conheciam senão aspectos isolados, não se reconhecendo integralmente, portanto, como súditos de um mesmo soberano, ou, ainda, como herdeiros de um patrimônio cultural comum e signatários de um mesmo contrato social.

A AIBA, que até meados do século XIX era vista por parte da classe política – e, provavelmente, da sociedade da Corte –, como um sorvedouro inútil de verbas públicas, viria a se tornar, após a reforma de 1854-55, a incubadora dos artistas responsáveis pela produção de algumas das mais emblemáticas imagens retratando a História do Brasil e seus grandes personagens. Imagens que, posteriormente, por meio de sua sistemática reprodução nas mais diversas obras bibliográficas – em especial, os livros didáticos –, se tornariam parte do imaginário coletivo dos brasileiros, permanecendo, até os dias atuais, como uma espécie de iconografia oficial de eventos seminais da História Nacional.

As obras de Pintura Histórica produzidas no Brasil, entre as décadas de 1840 e 1860, haviam ficado restritas, essencialmente, à temática religiosa – mesmo os

tradicionais temas da Antiguidade clássica, tão caros ao universo da arte acadêmica, perderam espaço –, o que se deveu, em grande parte, a dois fatores: de um lado, a parca formação cultural dos artistas e, conseqüentemente, seu limitado conhecimento sobre a História do mundo greco-romano – em contraste à familiaridade com os textos bíblicos, proporcionada por um país maciçamente católico; de outro lado, pela falta de comandas oficiais com temas históricos – limitavam-se quase sempre às solicitações de retratos do imperador – e, até a gestão de Porto-Alegre, um certo desinteresse, por parte dos professores da AIBA, em relação aos episódios da história nacional.

No que concernia à representação de paisagens, flores e animais, o ensino oferecido pela Academia para esse gênero pictórico padecia também com certa acomodação ao método tradicional, o que implicava dedicar mais tempo aos exercícios de cópia de estampas (reproduções de obras de mestres consagrados) do que aos estudos realizados ao ar livre. A reação exacerbada de Augusto Müller, professor proprietário de Pintura de Paisagem da AIBA, às modificações que Porto-Alegre sugeriu ao seu programa de ensino constitui provavelmente o exemplo mais extremo da resistência do corpo docente da Academia, acomodado à tradição, às mudanças propostas pela reforma de 1854-55.

Mesmo tendo se cercado de um grupo de pessoas de sua confiança, composto por professores das novas disciplinas – que haviam sido por ele indicados – e por alguns colegas de longa data, como João Maximiano Mafra, Porto-Alegre experimentaria dificuldades para colocar em prática certas disposições previstas nos novos estatutos da Academia – estabelecidos pelo decreto nº 1.603, de 14 de maio de 1855. Conforme esperado, alguns membros do corpo acadêmico de fato trabalhariam contra a reforma e contra a gestão de Porto-Alegre, embora, de acordo com os eventos e discussões registrados nas atas das sessões da congregação da AIBA, essa campanha não pareça ter sido conduzida por uma maioria do grupo de professores – ao menos não ostensivamente, como no caso de Augusto Müller.

Diante das disposições dos novos estatutos, que propunham modificações não apenas nos conteúdos dos programas didáticos da Academia, mas também na forma de lecioná-los, além de preverem a condução de discussões aprofundadas sobre temas de interesse das belas artes e iniciativas para promovê-las junto ao

grande público, a reação do corpo docente foi, no geral, de inércia. Portanto, apesar da parcela majoritária dos professores não exteriorizar aberta contrariedade em relação ao novo perfil que a reforma buscava imprimir à AIBA, os docentes tampouco abraçaram as mudanças que ela visava implementar, optando, simplesmente, por ignorá-las e continuar fazendo seu trabalho como sempre haviam feito, ou, nas palavras de Augusto Müller, pelo “sistema rotineiro”. Essa postura contribuiu para que o ímpeto inicial da reforma, assim como o interesse pelas novas aulas, rapidamente arrefecesse em meio aos alunos artistas.

Desse modo, descontado o episódio pontual – embora lamentável sob todos os aspectos – da nomeação de Joaquim Lopes de Barros Cabral para a cadeira de Pintura Histórica, os fatores decisivos para a ruína da gestão de Porto-Alegre (mas não necessariamente para o legado desta) foram, por um lado, a referida falta de engajamento dos membros do corpo acadêmico – ou, ainda, o esvaziamento que alguns deles promoveram – em relação às mudanças didáticas propostas, e, por outro, a inabilidade do autocrático diretor em lidar com os dissidentes. Contudo, as questões internas não foram, evidentemente, as únicas responsáveis pela interrupção prematura e o aparente malogro do projeto de Porto-Alegre para a AIBA. A troca de Gabinete no governo, em 1857, com a substituição do ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz pelo Marquês de Olinda constituiu um duro golpe para a sustentação política de Porto-Alegre como diretor da Academia e, conseqüentemente, para a consecução dos objetivos da reforma.

O diretor da AIBA arriscara todas as suas fichas contando com o apoio incondicional do governo – do qual, de fato, ele pode se valer enquanto o ministro Pedreira esteve à frente da Secretaria dos Negócios do Império. Pedreira fora o fiador do projeto de reorganização da Academia junto à Câmara dos Deputados e seu prestígio político constituiu fator crucial para que ela fosse aprovada nos termos apresentados pelo governo, por meio do projeto da Comissão de Instrução Pública – concebido, na verdade, por Porto-Alegre. Além disso, o ministro se empenhou em viabilizar praticamente todas as solicitações feitas ao governo pela direção da AIBA, demonstrando a sua determinação para que a reforma da instituição fosse bem-sucedida. No entanto, a questão é que, a despeito das boas relações com o governo e dos esforços de Porto-Alegre, não havia meios de arrancar obediência aos professores contrários às diretrizes de ensino implementadas pelos novos estatutos;

por mais que manifestassem formalmente, perante a congregação, a aceitação de um modelo de ensino diferente daquele ao qual estavam habituados, na prática faziam o que bem entendiam – isto é, continuavam empregando o mesmo sistema letivo que sempre haviam utilizado.

Desde início, o mandato do Marquês de Olinda seria marcado por ações que enfraqueceram os esforços no sentido da plena implementação dos estatutos de 1855. Além de promover mudanças na Ópera Lírica Nacional, frustrando o projeto acalentado por Porto-Alegre, de utilizá-la como um espaço de aplicação conjunta para os alunos dos cursos de Belas Artes e do Conservatório de Música, e convertê-la em mais uma referência estética importante para o fomento do gosto pelas Artes na sociedade brasileira, o novo ministro do Império foi o responsável pela já referida nomeação – promovida de forma arbitrária e ilegal – de Lopes de Barros para titular da Cadeira de Pintura Histórica, o gênero mais nobre na hierarquia da arte acadêmica.

Os protestos de Porto-Alegre junto a D. Pedro II contra esse ato foram inócuos, pois o imperador se absteve de intervir na questão e orientou o diretor da AIBA a resolver-se diretamente com o Marquês de Olinda – que se recusou a recebê-lo e a rever a nomeação de Lopes de Barros. Se Porto-Alegre há muito já se encontrava insatisfeito com as pressões do cargo que ocupava e com as dificuldades de concretizar seu projeto para a AIBA, esse episódio forneceu-lhe a justificativa ideal para formalizar sua exoneração.

A despeito do final prematuro da gestão de Porto-Alegre à frente da Academia Imperial das Belas Artes, a reforma por ele conduzida na instituição não foi, como se poderia concluir a partir de uma análise superficial, um fracasso. Virtualmente todas as sementes ali plantadas por Porto-Alegre viriam a germinar, mais cedo ou mais tarde, até o final do século XIX, e o artista gaúcho ainda chegaria a contemplar, pessoalmente, alguns dos frutos originados das mudanças que ele tanto lutou para implementar no ensino da Academia. Boa parte do mérito nesse processo, é necessário ressaltar, caberia ao sucessor de Porto-Alegre na direção da AIBA, o médico Tomás Gomes dos Santos, que soube promover os ajustes necessários para que as mudanças trazidas pelos estatutos de 1855 – particularmente naquilo que dizia respeito às chamadas aulas industriais – não se perdessem. Do mesmo modo,

desempenhariam também um papel importantíssimo na continuidade e na consecução do projeto de Porto-Alegre os artistas Victor Meirelles de Lima e Pedro Américo Figueiredo e Melo, ambos discípulos da Academia durante o período da reforma, com os quais Porto-Alegre construiria laços de amizade e admiração mútua – que, no caso de Pedro Américo, terminariam por dar origem a uma relação familiar.

A saída de Porto-Alegre da direção da AIBA, em 1857, levaria a modificações nos rumos do processo de reorganização da casa e, em 1859, um novo decreto viria a alterar novamente a estrutura dos cursos da AIBA, dividindo-os em dois turnos: um diurno, voltado à formação em belas artes, e outro noturno, direcionado sobretudo aos alunos artífices. Apesar dos protestos veementes de Porto-Alegre contra a mudança, existiam argumentos plausíveis para justificar a medida, sendo o principal deles o de que oferecer as aulas industriais em um turno distinto do horário de trabalho dos potenciais alunos aumentava consideravelmente a possibilidade que estes pudessem frequentar o curso na Academia, uma vez que, para se aperfeiçoarem em seus respectivos ofícios, não dependeriam da benevolência de seus patrões para serem liberados durante o expediente da oficina. Além disso, era necessário tornar o curso mais atrativo para enfrentar a concorrência oferecida pelo recém-inaugurado Liceu de Artes e Ofícios, que, apesar de contar com muitos professores da AIBA em seu corpo docente, possuía um perfil menos acadêmico e oferecia melhor infraestrutura – além do ensino ser totalmente gratuito.

O alcance das reformas promovidas na AIBA seria, ainda, limitado em grande medida pelo próprio contexto socioeconômico do país; o surto de industrialização que parecia estar prestes a eclodir a partir de meados da década de 1850 não se concretizara e a troca de gabinete em 1857 acabou enfraquecendo o ímpeto das providências governamentais no sentido de investir em formar mão de obra capaz de assegurar a manutenção do funcionamento do setor manufatureiro uma vez que a escravidão viesse a ser extinta. De fato, o fim do tráfico internacional não implicou uma ação imediata e denodada, da parte do governo imperial, no sentido de promover amplamente a educação profissional – ou mesmo a instrução básica – para a população livre, de modo engajá-la nos ofícios que, progressivamente deixariam de ser exercidos pelos escravos.

Salvo por algumas iniciativas isoladas – entre elas, as tentativas de importar mão de obra europeia, por meio de campanhas de imigração –, concretamente não havia propostas alternativas à exploração do trabalho servil para manter a economia do país em funcionamento. Cumulativamente, o declínio da atividade mineradora na província das Minas Gerais e o enfraquecimento da produção açucareira no nordeste possibilitaram o remanejamento de escravos daquelas regiões para as plantações de café no sudeste, mantendo o abastecimento de mão de obra para esse setor produtivo.

Se, por um lado, o ensino industrial na AIBA ficaria progressivamente atrofiado em função da concorrência com o LAO e da limitada oferta de oportunidades profissionais para os egressos de ambas as instituições, por outro, a atenção especial dedicada por Porto-Alegre a dois talentosos alunos que se encontravam matriculados na Academia à época de sua gestão, renderia frutos notáveis para o projeto acalentado pelo artista gaúcho, de construir uma narrativa visual da História do Brasil consagrada à glória da Casa Imperial e ao panteão de heróis nacionais. Os eventos da história pátria reencenados por meio dos pincéis de Victor Meirelles de Lima e Pedro Américo Figueiredo e Melo constituíram a expressão mais vívida do formato e da função idealizados por Porto-Alegre para a pintura histórica. Independente das diferenças estilísticas, das acusações de plágio e da suposta rivalidade entre os dois artistas, o fato é que ambos, cada um a seu modo, seguiram as diretrizes preconizadas por Porto-Alegre, fosse visitando sítios históricos, para ali registrar *d'après nature* o aspecto de paisagens que serviram de cenário aos grandes eventos a serem retratados, recorrendo à leitura de relatos de historiadores, ou, ainda, recorrendo às coleções do Museu Nacional para se familiarizar com artefatos, peças de indumentária e costumes relacionados aos episódios a serem reconstituídos.

Pedro Américo, além de dar consequências práticas às ideias de Porto-Alegre sobre a pintura histórica, empunhou a bandeira do ensino de Desenho como mecanismo eficaz na conformação moral e laboral das camadas mais humildes da população. Em sua opinião, apenas o ensino obrigatório daquela linguagem “universal” seria capaz de fomentar, junto à população, o interesse e o gosto pelo *Belo* ideal, condições imprescindíveis para a valorização social da atividade artística. No campo da Filosofia, Pedro Américo também viria a mostrar-se um herdeiro digno

do orgulho de seu sogro e mentor, enveredando pelo combate ao materialismo nas ciências naturais – decorrente da influência cada vez mais intensa do Positivismo – e tornando-se, ao menos no nível retórico, o paladino do ensino da História da Arte e da Estética como elementos essenciais à formação artística.

Por outro lado, as expectativas de Porto-Alegre em relação à modernização do ensino da pintura de paisagens, flores e animais e ao emprego de artistas egressos da AIBA na elaboração de ilustrações científicas para obras especializadas ou para o registro de observações feitas em campo, no âmbito de expedições naturalistas, foram totalmente frustradas – a despeito de artistas como Agostinho José da Mota virem progressivamente a contemplar alguns dos aspectos reivindicados por Porto-Alegre para a representação de paisagens e de espécimes vegetais característicos do Brasil. Desse modo, quando a Comissão Científica de Exploração começou a ser organizada pelo IHGB, a partir de 1856, Porto-Alegre não dispunha de muitas opções para indicar o artista que deveria acompanhar a expedição e ficar responsável por documentá-la pictoricamente; assim, acabou confiando a tarefa a um artista veterano, José dos Reis Carvalho, que havia sido seu colega nas aulas de Debret.

Os trabalhos realizados por Reis Carvalho durante a expedição constituiriam a perfeita tradução das ideias que Porto-Alegre havia postulado para a formação dos pintores paisagistas na AIBA, tanto do ponto de vista da técnica utilizada (a aquarela) quanto da adequação da representação pictórica ao propósito a que se destinava. As imagens registradas pelo artista revelam, com minúcia de detalhes, cenas do cotidiano da expedição, o aspecto dos sítios por ela percorridos e dos produtos por ela coletados – aí incluídos espécimes de fauna e flora –, elementos que, em princípio, não constituiriam objeto de interesse para subsidiar a elaboração de obras de arte. Ainda assim, a representação de exemplares da flora nacional viria a constituir uma das características mais marcantes das telas pintadas pelo próprio Reis Carvalho e por Agostinho José da Mota, cujas naturezas mortas, exceto por particularidades na composição e nos esquemas descritivos, representam flores e frutos com graus de precisão e verossimilhança comparáveis àqueles requisitados para os melhores atlas visuais.

Todavia, as ideias de Porto Alegre sobre a necessidade de estudo da botânica e história natural para os paisagistas, violentamente rechaçadas por Augusto Müller, não teriam melhor sorte com seus sucessores, permanecendo em estado letárgico até 1890, quando viria a ser realizada na AIBA a primeira reforma sob regime republicano. Os estatutos decorrentes dessa reforma – que transformou a antiga Academia em Escola Nacional de Belas Artes –, marcados pelo cientificismo e pelo viés positivista, incluíram a criação de um curso geral de três anos para todos os alunos, que compreendia, em meio a outras disciplinas “científicas”, já ministradas na AIBA, as cadeiras de História Natural e de Física e Química (aplicadas às Artes).

Quanto aos componentes curriculares de caráter técnico, introduzidos na formação artística pela reforma Porto-Alegre, boa parte deles foi definitivamente incorporada à grade curricular da AIBA, permanecendo, até os dias atuais – a despeito das inevitáveis atualizações e adaptações de conteúdo e método –, nos programas de ensino da Escola de Belas Artes da UFRJ. Ministradas tanto aos alunos artistas quanto aos artífices, as “aulas industriais”, que passaram a atender um público muito maior a partir da criação do curso noturno, em 1859, contribuíram não apenas para o aperfeiçoamento de milhares de artífices mas para a difusão do ensino de desenho no Brasil e a ampliação da oferta dessa disciplina, nos mais diversos níveis de instrução, até o final do século XIX e pelo século XX adentro. Assim, sob esse aspecto, o projeto de Porto-Alegre para a Academia mostrou-se absolutamente pertinente, mesmo que a conjuntura socioeconômica do país tenha acabado por lhe conferir contornos de uma “ideia fora de lugar”.

Se o ímpeto de modernização da economia e investimentos nas indústrias manufatureiras posteriormente arrefeceu, por conta de opções políticas conservadoras e de uma sucessão de fatores imponderáveis – crise econômica, guerra do Paraguai, etc. –, isso não ofuscou a iniciativa do gabinete de Pedreira nem tirou o mérito das ideias que permearam a reforma da AIBA em 1854-55, sintonizadas com a expectativa de transformações, em curto/médio prazo, na ordem social e econômica do Brasil. De todo modo, a reforma de 1854-55 e seus desdobramentos foram bem sucedidos no propósito de promover, em algum nível, a interação entre as belas artes e os ofícios mecânicos associados a alguns setores da indústria de bens de consumo e à construção civil – processo que resultaria,

também, na valorização da linguagem do desenho como ferramenta de integração e articulação entre os domínios da Arte, da Técnica e da Ciência, fortalecendo o discurso em prol da expansão do ensino obrigatório de Desenho aos níveis básicos de escolaridade.

Mesmo que, a partir de meados da década de 1870 a procura do “ensino industrial” oferecido pela AIBA tenha sido francamente suplantada pelos cursos do Liceu de Artes e Ofícios, em um fenômeno devido tanto a fatores internos da Academia – que, a despeito da enorme desproporção entre o número de matrículas para o curso diurno e para o noturno, parece ter sempre valorizado mais a formação de artistas do que a dos artífices – quanto à profícua atuação de professores da própria instituição (particularmente Béthencourt da Silva e Victor Meirelles) no LAO, a Academia Imperial das Belas Artes sem dúvida contribuiu para o aprimoramento profissional de um grande contingente de trabalhadores, cujo concurso seria imprescindível para o surto industrial experimentado pelo país nos anos 1870.

Quanto a Porto-Alegre, que, desde o final de 1859, passara a residir na Europa, exercendo o cargo de cônsul do Brasil na Alemanha e, depois, em Portugal, ele permaneceria, mesmo à distância, empenhado na defesa das causas que julgava importantes para o seu país. O artista integrou as comissões brasileiras que tomaram parte das Exposições Universais de Paris e de Viena e seguiu produzindo textos sobre as articulações entre as belas artes e a indústria e sobre a importância do estudo/ensino de Desenho para o desenvolvimento da indústria nacional. Tendo retornado ao Brasil por uma última vez, em 1872, Porto-Alegre pode apreciar, ainda em vida, alguns dos desdobramentos da reforma na AIBA que ele idealizou e conduziu; embora sua permanência à frente da Academia tenha sido breve, a instituição jamais seria a mesma após a gestão conduzida pelo artista, conservando, por várias gerações, o signo das ações por ele empreendidas.

Após ter dedicado sua vida a uma intensa produção artística e intelectual, acompanhada de uma incansável atuação em múltiplas atividades das mais variadas naturezas, Manuel de Araújo Porto-Alegre faleceria na cidade de Lisboa, em 1879, legando à posteridade um testemunho privilegiado sobre alguns dos grandes desafios, conquistas e contradições que marcaram o Brasil e o mundo no século XIX.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

ARCHIVES NATIONALES DE FRANCE. **Cote 20150042/ 109** – Salons 1834 -1838.

_____. **Cote AJ/ 52/ 39**. Affiches et tableaux des cours et concours. 1822-1867.

_____. **Cote AJ/ 52/ 52**. Distributions générales des prix, mentions et médailles d'émulation. Années scolaires 1821-1822 à 1848-1849.

_____. **Cote AJ/ 52/ 63**. Concours trimestriels de composition sur esquisse à un ou deux degrés. Section de peinture. 1819-1900.

_____. **Cote AJ/ 52/ 128**. Concours d'émulation des élèves de 2^e. classe (rendus et esquisses). 1831-1860.

_____. **Cote AJ/ 52/ 173** – Extraits des procès-verbaux des jugements des concours d'admission donnant lês noms des lauréats. Novembre 1831-août 1880.

_____. **Cote AJ/ 52/ 234** – Registres matricules des élèves des sections de peinture et de sculpture. Numéros 1 à 1943. Août 1807-avril 1841.

_____. **Cote AJ/ 52/ 237** – Registres matricules des élèves de la Section d'architecture. 1801-1860. Numéros 1 à 1000. 1801-janvier 1836.

_____. **Cote AJ/ 52/ 442** – Correspondance générale reçue, provenant essentiellement du ministère de tutelle. 1831 – 1945 et s.d.

_____. **Cote AJ/ 52/ 461** – Dossiers des professeurs ; [lettres] D- G.

_____. **Cote AJ/ 52/ 475**. Section III – Procès-verbaux des jugements de peinture et de sculpture. An VI [1797], 1829 – 1836.

_____. **Cote AJ/ 52/ 491** – Distribution de récompenses. 1803 – 1918.

_____. **Cote AJ/ 52/ 492** – Listes des lauréats, prix et indemnités obtenus par eux. 1814 – 1876.

_____. **Cote AJ/ 52/ 800** – Correspondande active et passive, notes. XVIIIe. s. – 1883

_____. **Cote AJ/ 52/ 976** – Cours : organisation, correspondance, programmes, textes de certains cours notamment des leçons d'ouverture. A-H. 1831-1969.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). Biblioteca Nacional Digital. **Abaixo-assinado de José de Cristo Moreira e outros ao Ministro dos Negócios do Império [o 1º] e ao Imperador [o 2º], pedindo atender às pretensões...** [Manuscrito]. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1245251_56/mss1245251_56.pdf>. Acesso em 11 fev. 2015.

_____. **Requerimento [de Jean-Baptiste Debret] encaminhado ao Ministério do Império, solicitando licença para ir a França por motivo de saúde.** [Manuscrito].

Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1244849_50/mss1244849_50.pdf>. Acesso em 11 fev. 2015.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. **ACP 43, Lata 653, Pasta 14.** Estudos sobre arte e estética. s/l., s/d.

_____. **ACP 43, Lata 653, Pasta 21.** Duas alocuções na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, por Manuel de Araújo Porto-Alegre, ex- diretor da mesma, precedidas de notas interessantes para a História daquele estabelecimento. s/l., s/d.

_____. **ACP 43, Lata 653, Pasta 28.** Cartas de Manuel de Araújo Porto-Alegre ao Marquês de Sapucaí. s/l., s/d.

_____. **ACP 43, Lata 654, Pasta 8.** Apontamentos sobre a Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro. s/l., s/d.

MUSEU DOM JOÃO VI. **Documento nº162.** [Ofício do governo negando a concessão de diploma, antes do prazo regulamentar, aos lentes substitutos José Correia de Lima e Joaquim Lopes de Barros Cabral]. Avulsos, Pasta 101- 200.

Disponível em:

<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Avulsos&pesq=>>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

_____. **Documento nº 320.** [Parecer emitido pela Seção de Pintura sobre o livro "*Ornithologie Brésilienne ou Histoire des oiseaux du Brésil [...]*", de Jean-Théodore Descourtilz]. Avulsos, Pasta 301- 400. Disponível em:

<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Avulsos&pesq=>>>. Acesso em 21 nov. 2013.

_____. **I. Documento nº 454.** Cópia do decreto nº2424 de 25/05/1859. Avulsos, Pasta 401-460. Disponível em:

<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Avulsos&pesq=>>>. Acesso em 20 set. 2014.

_____. **Documento nº 493.** [Ofício do governo, solicitando informações a respeito da admissão do médico Claudio Luiz da Costa como professor de Anatomia da AIBA]. 1829. Avulsos, Pasta 461-500. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Avulsos&pesq=>>>. Acesso em 12 mar. 2016.

_____. **Documento nº 497.** [Cópia da nomeação do médico Joaquim Cândido Soares de Meirelles como titular da Cadeira de Anatomia]. 1837. Avulsos, Pasta 461-500. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 12 mar. 2016.

_____. **Documento nº 749**. Extrato dos programas aprovados em sessão de 29 de fevereiro de 1864. Avulsos, Pasta 721 a 800. Disponível em:
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 25 mar. 2014.

_____. **Documento nº 1205** [Ofício do ministro do Império ao diretor da AIBA, datado de 11 de junho de 1861, informando a respeito de denúncias sobre a falta de assiduidade dos professores da Academia]. Avulsos, Pasta 1171- 1260. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 27 mai. 2014.

_____. **Documento nº 2042** [Cópia da nomeação do médico Luiz Carlos de Fonseca como substituto da Cadeira de Anatomia]. 1839. Avulsos, Pasta 2031-2130. Disponível em:
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 07 abr. 2016.

_____. **Documento nº 2475**. Relação Geral dos Membros Correspondentes [e Honorários] da Academia das Belas Artes. Avulsos, Pasta 2401- 2500.
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 07 abr. 2016.

_____. **Documento nº 3301**. [Carta de Manuel de Araújo Porto-Alegre a Francisco Freire Alemão, tratando de objetos pessoais do artista remetidos ao Brasil junto a objetos destinados ao Museu Nacional]. Avulsos, Pasta 3301-3400.
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 18 dez. 2016.

_____. **Documento nº 3661**. [Decreto de nomeação de Manuel de Araújo Porto-Alegre para o cargo de Lente de Pintura Histórica]. Avulsos, Pasta 3601-3700. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 18 dez. 2016.

_____. **Documento nº 4059**. Lista de objetos necessários para o ensino prático na aula de desenho geométrico e industrial. Avulsos, Pasta 4001- 4100. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 03 mai. 2017.

_____. **Documento nº 4060**. Relação dos objetos necessários para a Aula de Matemáticas Aplicadas da Academia de Belas Artes. Avulsos, Pasta 4001- 4100. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 03 mai. 2017.

_____. **Documento nº 4909.** [Carta de Joaquim Lopes de Barros Cabral a João Maximiano Mafra, apresentando seu parecer sobre a composição de “A primeira missa no Brasil”, de Victor Meirelles]. Avulsos, Pasta 4901-5000.
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 03 mai. 2017.

_____. **Documento nº 5455.** [Carta do professor Ernesto Gomes Moreira Maia ao diretor da AIBA, informando sobre as compêndios utilizados na Aula de Matemáticas Aplicadas] Avulsos, Pasta 5401-5500. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

_____. **Documento nº 5473.** Programa de ensino da Aula de Desenho Geométrico (2ª cadeira de Matemáticas). Avulsos, Pasta 5401- 5500. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

_____. **Documento nº 5565.** [Carta do Secretário perpétuo da *École des beaux-arts* de Paris atestando a assiduidade e a conduta irrepreensível de Victor Meirelles nos cursos da instituição]. Avulsos, Pasta 5501-6000. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

_____. **Documento nº 5619.** Instruções para o Estudante da Classe de Paisagem Pensionista do Governo em Roma [24 mar. 1851]. Avulsos, Pasta 5601 a 5700. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 14 ago. 2014.

_____. **Documento nº 5620.** [Rascunho de ofício Ministro do Império sobre procedimentos relativos à Aula de Matemáticas Aplicadas]. Avulsos, Pasta 5601-5700. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 14 ago. 2014.

_____. **Documento nº 5622.** [Programa] do sistema de ensino da aula de Paisagem [28 out. 1855]. Avulsos, Pasta 5601 a 5700. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 10 mai. 2014.

_____. **Documento nº 5623.** [Resposta do Ministro do Império ao ofício que lhe fora enviado, em 31 de dezembro de 1857, pelo diretor da AIBA]. Avulsos, Pasta 5601-5700. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 18 mai. 2017.

_____. **Documento nº 5628.** [Carta de Agostinho José da Motta à Direção da AIBA, denunciando ter sido verbalmente agredido pelo professor de Paisagem]. Avulsos, Pasta 5601-5700. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 18 dez. 2016.

_____. **Documento nº 5635.** Programa [de Ensino] para a aula de Paisagem, 1864. Avulsos, Pasta 5601- 5700. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

_____. **Documento nº 5636.** Programa de Ensino das aulas de Desenho de Ornatos para o Curso Diurno e de Desenho de Ornatos e Figura para o Curso Noturno para o ano de 1864. Avulsos, Pasta 5601- 5700. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

_____. **Documentos nº 5846- 5847**[. pdf 89- 90] [carta de Tomás Gomes dos Santos a José Joaquim de Oliveira, datada de 18 de junho de 1858, comunicando sobre a nomeação do primeiro para o cargo de vice- presidente da Província do Rio de Janeiro], 1858. Avulsos, Pasta 5801-5900. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 18 dez. 2016.

_____. **Documento nº 5894.** [Nomeação de Felix-Émile Taunay para o cargo de secretário da AIBA], 1833, Avulsos, Pasta 5801-5900. Disponível em:
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 10 abr. 2016.

_____. **Documento nº 5895.** [Aviso de governo sobre a nomeação de Felix-Émile Taunay como diretor da AIBA e decreto de Nomeação de Felix-Émile Taunay para o cargo de secretário da AIBA], 1834, Avulsos, Pasta 5801-5900. Disponível em:
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 10 abr. 2016.

_____. **Documento nº 6086,** [Texto sobre propostas de modificações nos Estatutos de 1855], 1858. Avulsos, Pasta 6001-6113. Disponível em:
<<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>. Acesso em 13 dez. 2016.

_____. **Atas [da] Reforma dos Estatutos da Academia. Presidência do Diretor 1831-1841.** Encadernados, Pasta 6150.
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>> . Acesso em 15 abr. 2014.

_____. **Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1841- 1856.** Encadernados, Pasta 6151.
Disponível em:
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>> . Acesso em 15 abr. 2014.

_____. **Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1856- 1874.** Encadernados, Pasta 6152.

Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 25 mai. 2014.

_____. **Atas 1855/1869.** Encadernados, Pasta 6163.

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>> . Acesso em 15 abr. 2014.

_____. Ata da Sessão [de Congregação da AIBA] de 12 de dezembro de 1834. In: **Correspondências recebidas 1833/ 1843,** Encadernados, Pasta 6124, p. 51.

Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 07 out. 2016.

_____. Ata da 2ª Sessão Pública da Academia Imperial das Belas Artes, em 27 de setembro de 1855. In: **Atas 1855/1869.** Encadernados, Pasta 6163. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>> . Acesso em 15 abr. 2014.

_____. Ata da Sessão [de Congregação da AIBA] de 03 de novembro de 1855. In: **Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1841- 1856.** Encadernados, Pasta 6151. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>> . Acesso em 15 abr. 2014.

_____. Ata da Sessão [de Congregação da AIBA] de 17 de novembro de 1855. In: **Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1841- 1856.** Encadernados, Pasta 6151. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>> . Acesso em 15 abr. 2014.

_____. Ata da sessão em 1º de julho de 1857. In: **Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1856- 1874,** Encadernados, Pasta 6152. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 18 dez. 2016.

_____. Ata da Sessão [da Congregação] em 22 de agosto de 1859. In: **Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1856- 1874.** Encadernados, Pasta 6152. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 20 set. 2014.

_____. Ata da Sessão [da Congregação] em 09 de junho de 1860. In: **Atas das sessões [do corpo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes] da Presidência do Diretor 1856- 1874.** Encadernados, Pasta 6152, p. 30- 31 [.pdf 60-

62]. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 18 dez. 2016.

_____. **Correspondências recebidas 1833/ 1843**. Encadernados, Pasta 6124.

Disponível em:

<<http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&PagFis=44385&Pesq=>>. Acesso em 25 mar. 2014.

_____. **Correspondências recebidas 1843/1852**. Encadernados, Pasta 6125.

Disponível em:

<<http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&PagFis=44385&Pesq=>>. Acesso em 25 mar. 2014.

_____. **Livro de registro das correspondências recebidas e expedidas pela Academia Imperial de Belas Artes 1852-1855**. Encadernados, Pasta 6126.

Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 25 mai. 2014.

_____. **Livro de Matrículas 1845/1854**. Encadernados, Pasta 6209, p. 153- 166.

Disponível em:

<<http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&PagFis=44385&Pesq=>>. Acesso em 25 mar. 2014.

_____. **Matrículas 1855/1865**. Encadernados, Pasta 6210. Disponível em:

<<http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&PagFis=44385&Pesq=>>. Acesso em 03 ago. 2016.

_____. Ofício apresentado na Sessão de 1º de dezembro [de 1834]. In:

Correspondências recebidas 1833/ 1843. Encadernados, Pasta 6124. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 17 mai. 2016.

_____. Ofício [datado 28 de outubro de 1843] do Diretor em nome da Congregação. In: [Livro de] **registro da correspondência recebida e expedida pela AIBA. 28/08/1843 a 11/12/1852**. Encadernados, Pasta 6125, p. 16- 17 [.pdf 18-19]. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 03 set. 2016.

_____. Ofício [de 20 de dezembro de 1844] do Diretor em nome da Congregação. In: **Correspondências recebidas 1843/1852**. Encadernados, Pasta 6125.

Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=>>. Acesso em 03 set. 2016.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Coleção Manuel de Araújo Porto-Alegre. **PLca8, 39547** [Série Cadernos]. Academia de Belas Artes – Escola Nacional de Belas Artes. Sua vida narrada [...]. s.l, 18??.

_____. **PLca21, 39559** [Série Cadernos]. Caderno “Apontamentos de Viagem – 30 de setembro de 1834”. s.l, 183?.

_____. **PLca23, 39559** [Série Cadernos]. Coleção Manuel de Araújo Porto-Alegre. **PLca23, 39562** [Série Cadernos]. Diário “histórico e administrativo” da gestão de Porto-Alegre frente à Academia de Belas Artes [...], 1854- ?

_____. **PLcra24, 39419** [Série Correspondência – correspondência ativa]. Carta a Antônio Vieira Soledade, mencionando uma viagem em companhia de Debret [...], 1830.

_____. **PLcra48, 39449** [Série Correspondência – correspondência ativa] Cópias de correspondências enviadas por Jean-Baptiste Debret. Paris, 1837-1844.

_____. **PLcrp210, 40002** [Série Correspondência – correspondência passiva]. Comunicado enviado pelo Conselheiro Luiz Pedreira do Couto Ferraz, pedindo apresentação de um parecer, 1856.

_____. **PLdp31, 39748** [Série Documentos Pessoais]. Cópia datilografada de artigo [“Academia de Bellas Artes”] publicado no jornal “O Chronista”, nº110, edição de 04 de novembro de 1837.

_____. **PLdp32, 039746** [Série Documentos Pessoais] Cópia datilografada de artigo publicado no suplemento “A Semana” do “Jornal do Commercio”, edição de 18 de outubro de 1857. s.l, s.d.

_____. **PLdp113, 39677** [Série Documentos Pessoais]. Artigo manuscrito sobre a reforma da Academia de Belas Artes, 1859[?].

_____. **PLpi35, 39599** [Série Produção Intelectual]. Apontamentos manuscritos sobre as disciplinas ensinadas na Academia das Belas Artes.

_____. **PLdp38, 39753** [Série Documentos Pessoais]. Relatório enviado ao Ministro do Império pelo doutor Thomaz Gomes dos Santos, 1861.

_____. **PLpi24, 039587** [Série Produção Intelectual]. Manuscrito intitulado “Sobre a crítica”. s.l, 18??.

_____. **PLpi39, 39599** [Série Produção Intelectual]. Apontamentos manuscritos sobre as disciplinas ensinadas na Academia das Belas Artes, s/d.

_____. **PLpi39, 39603** [Série Produção Intelectual] Manuscrito intitulado “Belas Artes”, com reflexões sobre arquitetura, s/d.

_____. **PLpi46, 39610** [Série Produção Intelectual]. Cópia do texto intitulado “História da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro [...]”, s/d.

_____. **Plpi66, 39677** [Série Produção Intelectual] Texto manuscrito intitulado “Influência do desenho sobre a perfeição da indústria”. s/d [1874?].

_____. **Plpi130, 39694** [Série Produção Intelectual]. Apontamentos autobiográficos, s/d.

_____. **PLpi141, 39705** [Série Produção Intelectual] Artigo manuscrito contrário à reforma da Academia de Belas Artes, [1859].

Legislação

BRASIL. **Coleção de Leis do Império do Brasil de 1808 a 1820. Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias.** Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio>>. Acesso em 03 mai. 2016.

_____. **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1816.** Tomo 12, Parte 1ª, Secção 6ª. S/i: 1852 [?].

_____. **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1851.** Tomo 12, Parte 1ª, Secção 6ª. S/i: 1852[?].

_____. **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1859.** Tomo XXII, Parte II. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao5.html>>. Acesso em: 30 set. 2011.

_____. Decisão nº 67, de 10 de julho de 1822. In: **Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1822.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1887. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio>>. Acesso em 14 jul. 2017.

Decreto por meio do qual o príncipe regente estabelece a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e concede mercê de pensões a vários estrangeiros que seriam empregados na instituição. Rio de Janeiro, 1816. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=827&sid=101&tpl=printerview>>. Acesso em 30 abr. 2012.

_____. Decreto de 30 de dezembro de 1831. In: **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1831**, v. 1, parte II. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao3.html>>. Acesso em 29 jan. 2015.

_____. **Decreto nº 1331 A, de 17 de fevereiro de 1854.** Aprova o regulamento para a reforma do ensino primário e secundário no Município da Côrte. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legislacao/publicacoes/doimperio>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

_____. **Decreto nº 1603, de 14 de maio de 1855.** Dá novos Estatutos á Academia de Bellas Artes. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1603-14-maio-1855-558536-publicacaooriginal-79876-pe.html>>. Acesso em: 26 de agosto de 2016.

_____. Decreto nº 2.424 de 25 de maio de 1859. In: **Coleção das Leis do Império do Brasil de 1859.** Tomo XXII, Parte II. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859, p. 427-431. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao5.html>>. Acesso em: 30 set. 2011.

_____. **Lei nº16, de 12 de agosto de 1834 [Ato Adicional].** Disponível em: <http://www.camara.leg.br/Internet/InfDoc/conteudo/colecoes/Legislacao/Legimp-19/Legimp-19_3.pdf#page=3>. Acesso em 22 nov. 2016.

Fontes impressas

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Primeiro Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1853.** Tomo Segundo. Rio de Janeiro: Typographia Parlamentar, 1876a. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/pesquisa_diario_basica.asp>. Acesso em: 03 ago. 2016.

_____. **Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876b. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/pesquisa_diario_basica.asp>. Acesso em: 03 ago. 2016.

_____. **Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Terceiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876c. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/pesquisa_diario_basica.asp>. Acesso em: 03 ago. 2016.

_____. **Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Quarto. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876c. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/pesquisa_diario_basica.asp>. Acesso em: 03 ago. 2016.

_____. [Ata da] Sessão em 27 de junho [de 1846]. In: BRASIL. CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Annaes do Parlamento Brasileiro.Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Septima Legislatura, Sessão de 1846.** Primeiro Volume. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&Datain=27/6/1846#/>. Acesso em: 07 nov. 2016.

_____. [Ata da] Sessão em 13 de agosto [de 1851]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro.Camara dos Srs. Deputados. Terceiro Anno da Oitava Legislatura, Sessão de 1851.** Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1878. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&Datain=13/8/1851#/>. Acesso em: 17 mar. 2017.

_____. [Ata da] Sessão em 02 de agosto [de 1852]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro.Camara dos Srs. Deputados. Quarto Anno da Oitava Legislatura, Sessão de 1852.** Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1877. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&Datain=2/8/1852#/>. Acesso em: 17 mar. 2017.

_____. [Ata da] Sessão em 15 de julho [de 1853]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro.Camara dos Srs. Deputados. Primeiro Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1853.** Tomo Segundo. Rio de Janeiro: Typographia Parlamentar, 1876. <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&Datain=15/7/1853#/>. Acesso em: 03 ago. 2016.

_____. [Ata da] Sessão em 25 de julho [de 1854]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro.Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&Datain=25/7/1854#/>. Acesso em: 09 mai. 2016.

_____. [Ata da] Sessão em 08 de agosto [de 1854]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro.Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Segundo. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&Datain=8/8/1854#/>. Acesso em: 09 mai. 2016.

_____. [Ata da] Sessão em 09 de agosto [de 1854]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro.Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Terceiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&Datain=9/8/1854#/>. Acesso em: 09 mai. 2016.

_____. [Ata da] Sessão em 11 de agosto [de 1854]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Terceiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&DataIn=11/8/1854#/>. Acesso em: 09 mai. 2016.

_____. [Ata da] Sessão em 18 de agosto [de 1854]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Terceiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&DataIn=18/8/1854#/>. Acesso em: 09 mai. 2016.

_____. [Ata da] Sessão em 19 de agosto [de 1854]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Terceiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&DataIn=19/8/1854#/>. Acesso em: 09 mai. 2016.

_____. [Ata da] Sessão em 21 de agosto [de 1854]. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. **Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854.** Tomo Terceiro. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&DataIn=21/8/1854#/>. Acesso em: 09 mai. 2016.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Ministro (Luiz Pedreira do Couto Ferraz). **Relatorio do anno de 1853 apresentado á Assembléa Geral Legislativa na 2ª Sessão da 9ª Legislatura.** (Publicado em 1854). Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1854, p. 69-70; 108. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720968&pasta=ano%20185&pesq=>>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. Ministro (Luiz Pedreira do Couto Ferraz). **Relatorio do anno de 1854 apresentado á Assembléa Geral Legislativa na 3ª Sessão da 9ª Legislatura.** Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1855, p. 75-76 [pdf 77- 78]. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720968&pasta=ano%20185&pesq=>>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. Ministro (Luiz Pedreira do Couto Ferraz). **Relatorio do anno de 1855 apresentado á Assembléa Geral Legislativa na 4ª Sessão da 9ª Legislatura.** (Publicado em 1856), p. 63-64; 108. <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720968&pasta=ano%20185&pesq=>>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. Ministro (Luiz Pedreira do Couto Ferraz). **Relatorio do anno de 1856 apresentado á Assembléa Geral Legislativa na 1ª Sessão da 10ª Legislatura.**

(Publicado em 1857), p. 76-78; 137.

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720968&pasta=ano%20185&pesq=>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. Ministro (Pedro de Araújo Lima). **Relatorio do anno de 1857 apresentado á Assembléa Geral Legislativa na 2ª Sessão da 10ª Legislatura**. (Publicado em 1858), p. 1-3.

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720968&pasta=ano%20185&pesq=>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. Ministro (Sergio Teixeira de Macedo). **Relatorio do anno de 1858 apresentado á Assembléa Geral Legislativa na 3ª Sessão da 10ª Legislatura**.

(Publicado em 1859), p. 1-3. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720968&pasta=ano%20185&pesq=>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. Ministro (João de Almeida Pereira Filho). **Relatorio do anno de 1859 apresentado á Assembléa Geral Legislativa na 4ª Sessão da 10ª Legislatura**.

(Publicado em 1860), Anexo E, p. 1-3.

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720968&pasta=ano%20185&pesq=>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. Ministro (José Antonio Saraiva). **Relatório do ano de 1860, apresentado à Assembleia Legislativa na 1ª Sessão da 11ª Legislatura** (Publicado em 1861),

Anexo I, p. 4. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720968&PagFis=0&Pesq=>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

_____. Ministro (José Ildefonso de Souza Ramos). **Relatório do ano de 1861, apresentado à Assembleia Legislativa na 2ª Sessão da 11ª Legislatura**

(Publicado em 1861), Anexo I, p. 4. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720968&PagFis=0&Pesq=>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

_____. **Relatórios da Repartição de Negócios do Império**. (1862 -1876).

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720968&PagFis=0&Pesq=>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

_____. [Relatório apresentado pelo Diretor da Academia das Belas Artes]. In: BRASIL. Ministério do Império. Ministro (Sergio Teixeira de Macedo). **Relatório do ano de 1858, apresentado à Assembleia Legislativa na 3ª Sessão da 10ª Legislatura** (Publicado em 1859), Anexo F, p. 1- 3.

_____. [Relatório apresentado pelo Diretor da Academia das Belas Artes]. In: BRASIL. Ministério do Império. Ministro (José Antonio Saraiva). **Relatório do ano de 1860, apresentado à Assembleia Legislativa na 1ª Sessão da 11ª Legislatura** (Publicado em 1861), Anexo I, p. 1- 4.

_____. **Recenseamento do Brazil em 1872**. Disponível em:
<<https://ia802702.us.archive.org/25/items/recenseamento1872bras/ImperioDoBrazil1872.pdf>>. Acesso em 31 jul 2015.

Revistas e Periódicos

CORREIO MERCANTIL. [Nota sobre a nomeação de Tomás Gomes dos Santos para a direção da AIBA e manifestações de solidariedade a Porto-Alegre].

Edição nº 283, de 16 de outubro de 1857, p. 1. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

_____. Edição nº 271, de 30 de setembro de 1864. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

_____. Edição nº 272, de 1º de outubro de 1864. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

_____. Edição nº 155, de 16 de junho de 1865. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

_____. Edição nº 176, de 29 de junho de 1865. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

GUANABARA, REVISTA MENSAL ARTISTICA, SCIENTIFICA E LITTERARIA.
Tomo I. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L. A. F. de Menezes, 1850.
Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700630/per700630_1850_00001.pdf>.
Acesso em: 23 mar. 2016.

JORNAL DO COMMERCIO. [Anúncio sobre a abertura das novas aulas]. Edição nº 146, de 28 de maio de 1855, p. 3. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano 185>.
Acesso em: 01mar. 2017.

_____. [Ata da sessão do Senado realizada em 16 de agosto de 1855]. Edição nº 227, de 18 de agosto de 1855, p. 3. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano 185>.
Acesso em: 01mar. 2017.

_____. [Parecer da comissão de indústria manufatureira e artística da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, aprovado em sessão de 1º de agosto de 1855].
Edição nº 322, de 23 de novembro de 1855. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano 185>. Acesso em: 01mar. 2017.

_____. [Instruções para a execução do título 7º dos estatutos da Academia das Belas Artes, que trata dos pensionistas do Estado, às quais se refere a portaria desta data]. Edição nº 323, de 24 de novembro de 1855.. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano 185>. Acesso em: 01mar. 2017.

_____. [Notícia confirmando a exoneração de Porto-Alegre da direção da AIBA e lamentando o ocorrido]. Edição nº 287, de 18 de outubro de 1857. Disponível em: <memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano 185>. Acesso em: 15 mai. 2017.

_____. [Comentários sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1859, com elogios à direção de MAPA] Edição nº 80, de 21 de março de 1859.

L'ÉMPIRE DU BRÉSIL À L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867 À PARIS. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1867. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97388047?rk=42918;4>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

MINERVA BRASILIENSE. n. 4, v. 1. Rio de Janeiro: S.i, 1843. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/703095/per703095_1843_00004.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. n. 5, v. 1. Rio de Janeiro: S.i, 1843. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/703095/per703095_1843_00005.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2016.

NITHEROY, REVISTA BRASILIENSE : SCIENCIAS, LETTRAS E ARTES. Paris : Dauvin et Fontaine, 1836.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Tomo XIX (Tomo VI da Terceira Série). Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1898.

Imagens

CABRAL, Joaquim Lopes de Barros [atribuído a]. Floresta virgem (copiada do natural), s/d. In: **Álbum de pintamonos**. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon404173/icon404173.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2016.

_____. Curso público na Academia das minhas Artes (3 anos depois da Reforma). Atribuído a Joaquim Lopes de Barros Cabral, s/d. In: **Álbum de pintamonos**. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon404173/icon404173.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2016.

CARVALHO, José dos Reis. , **Interior de um rancho**, 1859, aquarela, 16 x 22,8 cm, acervo do Museu Dom João VI/ UFRJ. Disponível em:

<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18218216>>. Acessado em 20 jul. 2017.

_____. **Corte da carnaúba**, 1859, aquarela, 17,9 x 37,1 cm, acervo do Museu Dom João VI/ UFRJ. Disponível em:

<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15757796>>. Acessado em 20 jul. 2017.

_____. **Botânica**, 1859, aquarela, 30 x 40 cm, acervo do Museu Dom João VI/ UFRJ. Disponível em:

<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15804989>>. Acessado em 20 jul. 2017.

CLARAC. Comte de. **Fôret vierge du Brésil**, 1819, grafite, aquarela, 61,7 x 86,5 cm, acervo do Museu do Louvre. Disponível em: <<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/513320-Foret-vierge-du-Bresil-max>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

CODINA, Joaquim José. **Physocalyma florida, Pohl** [17??]. In: BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira. OD: mss21a_2_18_025.tif.

DESCOURTILZ, Jean-Théodore. [Pássaros brasileiros], prancha nº 38 do livro **Ornithologie Brésilienne ou Histoire des oiseaux du Brésil [...]**, 1852.

DÜRER, Albrecht. **O moinho de trefilagem**. (circa 1489). Disponível em: <<http://www.albrecht-durer.org>>. Acessado em 04 out. 2016.

_____. **Lebre jovem**. Disponível em: <<http://www.albrecht-durer.org>>. Acesso em: 04 out. 2016.

_____. **Grande pedaço de relva**. Disponível em: <<http://www.albrecht-durer.org>>. Acesso em: 04 out. 2016.

ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS (Paris).Cristomo Martinez. **Proportions du corps humain** [título atribuído]. 1681. Água-forte (75,6 cm x 58,0 cm). Número de inventário: Est 10039. Cota de biblioteca: 547 D 131 -1.

_____. Jean-Baptiste Guignet. **Thesée reconu par son père**. Calque pour Le Prix de Rome de peinture historique, 1832 , nº d'inventaire PC 18081-1832-8.

_____. Joseph-Michel Lesoufaché. [**Dessin scolaire d' architecture**], 1830, nº d'inventaire PC 22627.

_____. Joseph-Michel Lesoufaché. [**Dessin scolaire d' architecture**], 1830. nº d'inventaire PC 22627.

GALILEI, Galileu. [**Desenhos aquarelados da superfície lunar**]. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_galileu_galilei_arquivos/image006.jpg>. Acesso em 04 out. 2016.

_____. [**Diário contendo observações relativas às posições dos satélites de Júpiter**]. Disponível em: <<http://brunelleschi.imss.fi.it/espora/canocchiale/dswmedia/storia/immagini/02/16.jpg>>. Acessado em 10 set. 2013.

JACOB, Nicolas Henri. Estampa *Enveloppes Encéphalo-Rachidiennes* [meninges do encéfalo], do livro **Traité complet de l'anatomie de l'homme** (Tomo III, prancha 4), de Jean-Marc Bourgery.

_____. Estampa *Appareil salivaire* [glândulas salivares], do livro **Traité complet de l'anatomie de l'homme** (Tomo V, prancha 14Bis), de Jean-Marc Bourgery.

_____. Estampa que representa os vasos sanguíneos do fígado, do livro **Traité complet de l'anatomie de l'homme** (Tomo V, prancha 59), de Jean-Marc Bourgery.

_____. Estampa ilustrando a anatomia microscópica das papilas linguais, do livro **Traité complet de l'anatomie de l'homme** (Tomo III, prancha 88), de Jean-Marc Bourgery.

LIMA, Victor Meireles de. **Degolação de São João Batista**. c. 1855, óleo sobre tela, 130,5 x 97,1 cm, acervo do Museu Victor Meirelles. Disponível em: <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-victormeirelles/attachment/mvm-043/>>. Acessado em 20 nov. 2016.

_____. **A primeira missa no Brasil**, 1860, óleo sobre tela, 268 x 356 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Meirelles-primeiramissa2.jpg>>. Acessado em 28 nov. 2016.

_____. **Moema**, 1866, óleo sobre tela, 129 x 190 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48446925>>. Acessado em 16 set. 2017.

_____. **Batalha dos Guararapes**, 1879, óleo sobre tela, 500 x 925 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32772438>>. Acessado em 25 abr. 2017.

MANSO, José Maria. **Plano da planta da cidade e subúrbios do Rio de Janeiro**. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart309961/cart309961.jpg>. Acesso em: 25 mar. 2017.

MELO, Pedro Américo Figueiredo e. **Batalha do Avaí**, 1879, óleo sobre tela, 600 x 1.100 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes, fotografada por DezenoveVinte. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4139580>>. Acessado em 25 abr. 2017.

MOTA, Agostinho José da. **Natureza morta com frutas**, 1873, óleo sobre tela, 53,8 x 67 cm, acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10719685>>. Acessado em 20 jul. 2017.

_____. **Palácio Imperial de Petrópolis**, c.1855, óleo sobre tela, 78,6 x 109,2 cm, acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Coleção Brasileira). Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10719685>>. Acessado em 20 jul. 2017.

_____. **A fábrica do Barão de Capanema**, c.1862, óleo sobre cartão, 34 x 51 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4198804>>. Acessado em 20 jul. 2017.

MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE (França). [Capa do primeiro fascículo da obra **Iconographie du règne animal du Mr. Le B^{on}. Cuvier**, publicado em 1829, com a dedicatória do autor ao naturalista Georges Cuvier].

_____. [Estampa da obra **Iconographie du règne animal du Mr. Le B^{on}. Cuvier** (prancha B) que retrata os aspectos morfológicos de diferentes tipos de morcego].

_____. [Estampa da obra **Iconographie du règne animal du Mr. Le B^{on}. Cuvier** (prancha 18) representando um tigre].

_____. [Estampa da obra **Iconographie du règne animal du Mr. Le B^{on}. Cuvier** (prancha B) que retrata os aspectos cranianos das três “raças” da espécie humana]. Fonte: <<https://archive.org/>>. Acessado em 21 set. 2016.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. **A Última ceia**, 1840. Acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, reproduzido em KOVENSKY & SQUEFF (2014, p. 358).

_____. **Retrato de D. Pedro I**, s.d, óleo sobre tela, 41,6 x 32,8 cm, acervo do Museu Imperial. Disponível em: <<http://187.16.250.90:10358/bitstream/acervo/5548/1/RG-2.038.jpg>>. Acessado em 10 de nov. 2015.

_____. **Floresta Brasileira**, 1853, sépia sobre papel. Disponível em: <<http://warburg.chaa->

unicamp.com.br/img/obras/manuel_de_ara%C3%BAjo_porto_alegre_-_floresta_brasileira.jpg>. Acesso em: 02 nov. 2015.

TAUNAY, Felix-Émile. **Dona Francisca, Dom Pedro II, D. Januária**: Nojo do Augusto Pai D. Pedro I.[1834?]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon28730/icon28730.jpg>. Acesso em: 13 dez. 2016

_____. **Vista de mato virgem que se está reduzindo a carvão**, c.1843, óleo sobre tela, 134 x 195 cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/F%C3%A9lix_Taunay_-_1830_ca._-_Mata_Reduzida_a_Carv%C3%A3o.jpg>. Acessado em 12 nov. 2016.

VESALIUS, Andreas. [Ilustração da página 178 do livro **De Humanis Corporis Fabrica** representando aspectos da musculatura humana]. Disponível em : U.S. National Library of Medicine. <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/Images/1200_pixels/Vesalius_Pg_178.jpg>. Acessado em 3 out. 2016.

Bibliografia

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando Antônio (Coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional**, vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11- 93, 2004.

ALLARD, Sébastien; CHAUDONNET, Marie-Claude. **Le suicide de Gros: les peintres de l'Empire et la generation romantique**. Paris: Gourcuff Grandenigo, 2010.

AMARAL, Cláudio Silveira. Um projeto de industrialização para o Brasil a partir do ensino de Desenho (o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro), Rui Barbosa e John Ruskin. **Pós.Revista da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**. São Paulo, Nº19, p. 128–143, 2006. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/posfau/n19/09.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2011.

AZEVEDO, Fernando. **A Cultura Brasileira: Introdução ao estudo da cultura no Brasil**. 4. ed., Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

_____. (Org.). **As Ciências no Brasil**. 2 v. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A Epistemologia**. Tradução de Fátima Lourenço Godinho e Mário Carmino Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2006.

BALLON, Frédéric. Teaching the Decorative Arts in the Nineteenth Century: The École Gratuite de Dessin, Paris. Tradução [para a língua inglesa] de Richard Wittman. **Studies in the Decorative Arts**, v. 3, n. 2. Chicago (EUA): The University of Chicago Press, 1996, p. 77–106. Disponível em: <www.jstor.org/stable/40662569>. Acesso em: 05 mar. 2017.

BANDEIRA, Julio; CORRÊA DO LAGO, Pedro. **Debret e o Brasil, obra completa 1816- 1831**. Prefácio de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

BARBIER, Alexandre-Nicolas. **Salon de 1836. Suite d'articles publiés dans le Journal de Paris**. Paris : Paul Renouard, 1836. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62156989>>. Acesso em : 11 jun. 2015.

BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de uma dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 14: p. 283 – 307, 1959.

_____. **Escola Politécnica do Largo de São Francisco, berço da Engenharia brasileira**. Rio de Janeiro : Associação dos Antigos Alunos da Politécnica, Clube de Engenharia, Conselho Federal de Cultura/MEC, 1973.

BARBOSA, Rui. **O desenho e a arte industrial**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1882. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/ruibarbosa/FCRB_RuiBarbosa_ODesenho_e_a_ArteIndustrial.pdf>. Acesso em 17 set. 2011.

BARRETO, Patrícia Regina Corrêa. Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional: Oficina de Homens. In: **Anais do XIII Encontro de História Anpuh – Rio**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212685654_ARQUIVO_ARTIGOREVISADO.pdf>. Acesso em 29 ago. 2014.

_____. **Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional: o templo carioca de Palas Atena**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e sãs Técnicas e Epistemologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em História das Ciências e sãs Técnicas e Epistemologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

BIARD, François-Auguste. **Deux anées au Brésil**. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1862. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3106826?rk=21459;2>>. Acesso em: 13 dez. 2013.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Biographico Brasileiro**. v. 1- 7. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.

BONNET, Alain. **La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture**. In: *Romantisme*, 1996, n. 93. Arts et Institutions, p. 27-38. Disponível em : <http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3124>. Acesso em: 13 jun. 2016. DOI : 10.3406/roman.1996.3124

_____. **L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique.** Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. (Collection Art & Société)

BOUGERY, Jean-Marc; JACOB, Nicolas Henri. **Traité complet de l'anatomie de l'homme, comprenant la médecine opératoire par le docteur Bougery avec planches lithographées d'après nature par N.H. Jacob.** Tome premier. Paris: C. Delaunay Éditeur, 1840. Disponível em:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10433237.r=?rk=85837;2>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

_____; _____. Tome huitième. Paris: 1840. Disponível em:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1043315p/f7.image.r=?rk=42918;4>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

_____. **The Complete Atlas of Human Anatomy and Surgery.** Editado por Jean-Marie Le Minoir e Henri Sick. [s.l]: Taschen, 2015 (Bibliotheca Universalis)

BRESC-BAUTIER, Geneviève. [Notice sur] **LABORDE, Léon Emmanuel-Simon-Joseph (vicomte, comte puis marquis de).** Disponível em:
<<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/laborde-leon-emmanuel-simon-joseph.html>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

CAETANO, Joaquim Oliveira. Representação. In:PORTUGAL, Biblioteca Nacional de. **A ciência do desenho: a ilustração na colecção de códices da Biblioteca Nacional,** 1 ed. Lisboa (Portugal): Biblioteca Nacional, 2001.

CALDEIRA, Jorge. **Mauá: empresário do império.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** v.2 (1836 – 1880), 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARDOSO, Walter. **A adesão do Brasil setecentista à Ciência Moderna.** Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do Grau de Doutor em História. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

CARVALHO, José Murilo. **A Escola de Minas de Ouro Preto: o peso da glória.** São Paulo: Nacional; Rio de Janeiro: Financiadora de Estudos e Projetos, 1978.

_____. **D.Pedro II – Ser ou não ser.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Coleção Perfis Brasileiros)

CAVALCANTI, Ana Maria. A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. In: **Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes/ Unicamp.** Ano 6, v.6, n.1, 2002, p.28-34.

CESAR, Guilhermino; Guido, Ângelo. **Araújo Porto Alegre: Dois Estudos**. Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1957.

CHAPPEY, Frédéric. Les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts(1794-1873). In: **Romantisme**, 1996, n. 93, p. 95-101. doi : 10.3406/roman.1996.3129. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3129>. Acesso em: 11 fev. 2015

CORRÊA DO LAGO, Pedro ; FRANK, Louis. **Le comte de Clarac et la Forêt Vierge du Brésil**. Paris : Chandeigne, 2005. (Cet ouvrage accompagne l'exposition « Le Comte de Clarac et la Forêt vierge au Brésil », organisée au Musée du Louvre du 28 septembre 2005 au 2 janvier 2006 dans le cadre de l'Anée du Brésil en France.)

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. 2. Ed. São Paulo : UNESP, 2000. ISBN 85-7139-631-0

DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. The image of objectivity. In: **Representations** n.40, Special Issue: Seeing Science. [S.l.] : University of California Press, 1992, p. 81-128. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2928741>>. Acesso em: 27 jun. 2011

_____; _____. **Objectivité**. Prefácio de Bruno Latour e tradução para o Francês de Sophie Ranaut e Hélène Quiliou. Dijon, Paris: Les presses du réel, 2012.

DAULTE, François. **L'Aquarelle française au XIXe siècle**. Paris : Bibliothèque des arts, 1969.

DEBRET. Jean-Baptiste. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**, 3 v. Paris: Firmin Didot Frères, 1834.

DENIS. Ferdinand Jean. **Le Brésil ou Histoire, mœurs, usages et costumes des habitants de ce Royaume**, Tome Premier. Paris: Imprimerie de Pillet Aîné, 1822. Disponível em: <ftp://ftp.bnf.fr/037/N0377553_PDF_1_-1DM.pdf >. Acesso em: 27 mai. 2014

_____. **Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du resume de l'histoire littéraire du Brésil**. Paris: Lecointe et Durey, 1826. Disponível em: <ftp://ftp.bnf.fr/014/N0141055_PDF_1_-1DM.pdf>. Acesso em: 17 set. 2014

_____. **Histoire géographique du Brésil**. Paris: Imprimerie de J-L. Bellmain, 1834. Disponível em: <ftp://ftp.bnf.fr/565/N5651775_PDF_1_-1DM.pdf >. Acesso em: 28 mai. 2014.

DESCOURTILZ, Jean-Théodore. **Ornithologie Brésilienne ou Histoire des oiseaux du Brésil**. Rio de Janeiro; Londres (Inglaterra): Thomas Reeves; L'Imprimerie de Joseph Masters et Cie., 1852. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or9693.pdf>. Acesso em: 12 set. 2016.

DIAS, Elaine. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a09v14n2.pdf> >. Acesso em: 20 ago. 2017. Correspondências entre Joachim Lebreton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. n. sér., v. 14, n. 2, p. 301-313, jul-dez. 2006.

DORIA, Luiz Gastão D'Escaragnole. **Memória histórica do Colégio de Pedro Segundo 1837- 1937**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1997.

DÓRIA, Renato Palumbo. Entre a arte e a ciência: o ensino de desenho no Brasil do século XIX. In: _MARTINS, R.A.; MARTINS, L.A.C.P.; SILVA, C.C.; FERREIRA, J.M.H.(eds.). **Filosofia e História da Ciência no Cone Sul: 3º Encontro**. Campinas: AFHIC, 2004, p. 378 – 385. Disponível em: <<http://www.ghtc.usp.br/server/AFHIC3/Trabalhos/51-Renato-Palumbo-Doria.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2010.

DURAN, Maria Renata da Cruz. Ecletismo e retórica na filosofia brasileira: de Silvestre Pinheiro Ferreira (1769- 1846) ao frei Francisco de Monte Alverne (1784- 1858). In: **ALMANACK**. Guarulhos, n. 09, p-115- 135, abril de 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2236-463320150909>>. Acesso em: 06 ago. 2017.

ÉCOLE IMPÉRIALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS. **Discours prononcé sur la tombe de Gros, au nom de l'École des beaux-arts; par M. Émery, Professeur d'Anatomie et President de l'École**. Paris: Imprimerie de H. Fournier, 1835.

ENDERS, Armelle. **Nouvelle Histoire du Brésil**. Paris, França: Éditions Chandeigne – Librairie Portugaise, 2008.

_____. **Os vultos da nação: fábrica de heróis e formação de brasileiros**. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14. ed, 1ª reimpressão. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes, 1850 - 1890**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social , da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para obtenção do Grau de Doutora em História Social. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

FERREZ, Gilberto. A Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843- 1923). In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 10. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946, p. 169- 304.

FERRI, Mário Guimarães; MOTOYAMA, Shozo. (Coord.). **História das ciências no Brasil**. São Paulo: EPU, EDUSP, CNPq, 1979-1980.

FIOCRUZ. **A busca de um lugar ao sol: doenças e epidemias no Rio de Janeiro (1850- 1880)**. s/l, s/d. Disponível em:

<http://www.bvsalut.coc.fiocruz.br/html/pt/static/trajetoria/volta_brasil/busca_doenca.php>. Acesso em: 06 jun. 2017.

FONT-RÉAULX; Dominique de. (Dir.). **Eugène Delacroix: écrivain, témoin de son temps. Écrits choisis**. Écrits reunis par ADAM-SIGAS, Catherine; SÉRULLAZ, Arlette; FONT-RÉAULX; Dominique de; MÉGEVAND, Marie Christine. Paris: Flammarion, 2014.

FRANCASTEL, Pierre. **Art et technique aux XIXème et XXème siècles**. Paris, França: Éditions Denoël, 1988.

GABET, Charles. **Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXème siècle**. Paris, França: Mme Vergne, 1831. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5487199t>>. Acesso em: 17 set. 2016.

GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, 1954.

_____. Manuel de Araújo Porto-Alegre – Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no Meio Artístico do Rio de Janeiro. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 14: p. 19 – 120, 1959.

_____. Obras no antigo edifício da Academia Imperial de Belas Artes. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 15: p. 139 – 201. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

_____. Felix Emilio Taunay e a Academia das Belas Artes. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 16: p. 137 – 217, 1968.

GESTEIRA, Heloisa Maria; CAROLINO Luís Miguel; MARINHO, Pedro (Org.). **Formas do Império: ciência, tecnologia e política em Portugal e no Brasil, séculos XVI ao XIX**. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GODEFROY, R. **La perspective des écoles primaires: Notions de perspective expérimentale, à l'usage des instituteurs**. 2. ed. Paris: Librairie classique Eugène Belin, 1889. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2040375/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

GOLDONI, Aline Cordeiro. **Embate e negociação: o recrutamento da Guarda Nacional fluminense durante a Guerra do Paraguai**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro para obtenção do grau de Mestre. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

GOURDAULT, Jules. **L'homme blanc au pays des noirs**. Paris: Jouvett et Cie., 1885.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. Tradução e notas de Américo

jacobina Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. (Biblioteca Pedagógica Brasileira – Brasileira)

GUÉRIN-MÉNEVILLE, Félix-Édouard. **Iconographie du règne animal de M^r. Le B^{on}. Cuvier** ou Représentation d'après nature de l'une des espèces les plus remarquables et souvent non encore figurées, de chaque genre d'animaux . Livraison [Mamifères]. Paris: [s.n], [18...].

_____. _____. Paris: Librairie de l'Académie Royale de Médecine, 1829-1844.
Disponível em: <<https://archive.org/details/iconographiedur182944gu>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

HANSON, Norwood Russel. Observação e interpretação. In: MORGENBESSER, Sidney (Org.). **Filosofia da Ciência**. São Paulo: Cultrix, 1971.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia (Org.). **Araújo Porto-Alegre: singular e plural**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.

JONES, Caroline A.; GALISON, Peter (Dir.). **Picturing Science, producing art**. New York/ London: Routledge, 1998.

JOURNAL DES ARTISTES. 10e. Année, 1er Volume, nº11, 13 Mars 1836.
Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61823091>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

KURY, Lorelai. Saint-Hilaire: viagem botânica e filosófica. In: GESTEIRA, Heloisa Maria; CAROLINO Luís Miguel; MARINHO, Pedro (Org.). **Formas do Império: ciência, tecnologia e política em Portugal e no Brasil, séculos XVI ao XIX**. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 305- 329.

LABORDE, Léon-Emmanuel-Simon-Joseph [Conde] de. **De l'union des arts et de l'industrie**. Tome Premier: Le Passé. Paris [França]: Imprimerie Impériale, 1856.

_____. _____. Tome Second: L'Avenir. Paris [França]: Imprimerie Impériale, 1856.

LEBEN, Ulrich. New light on the École Royale Gratuite de Dessin: The years 1766-1815. Tradução [para a língua inglesa] de Susan Gillespie. **Studies in the Decorative Arts**, vol. 1, no. 1. Chicago (EUA): The University of Chicago Press, 1993, p. 99–118. Disponível em: <www.jstor.org/stable/40662306>. Acesso em: 03 abr. 2017

LE MINOIR, Jean-Marie; SICK, Henri (Ed.). **The complete atlas of human anatomy and surgery**. [S.l.]: Taschen, 2015. (Bibliotheca Universalis)

LE ROY, Édouard. Science et Philosophie. In: SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHILOSOPHIE. **Revue de métaphysique et de morale**. Paris: 1899. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110530>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

LOBATO, José Bento Renato Monteiro. **A Propósito da Exposição Malfatti**. In: O Estado de São Paulo, edição de 20 de dezembro de 1917. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acesso em 23 abr. 2012

LOBO, Hélio. **Manoel de Araújo Porto-Alegre: Ensaio Bio-Bibliográfico**. Rio de Janeiro: Editora ABC, 1938.

LOPES, Maria Margareth. **Museus e Pesquisa Científica. O Brasil descobre a Pesquisa Científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. Sobre convicções em torno de argumentos de autoridade. In: **cadernos pagu**, n. 27. [S.l.]: julho-dezembro de 2006, p. 35-61. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n27/32138.pdf>>. Acesso em 20 set. 2016.

LOUREIRO, Urbano. **Um punhado de verdades. O consul geral do Brazil, os falsos moedeiros do Porto, a hospitalidade brasileira e os admiradores de Lopes – opúsculo pelo redactor do Salamalek, precedido da correspondencia trocada entre o consul e o auctor**. Porto: Typographia de Manoel José Pereira, 1870.

LUSTOSA, Isabel. **As trapaças do sorte: ensaios de história política e de história cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Dom Casmurro**, com biografia de M. Cavalcanti Proença, introdução de Ivan Cavalcanti Proença e estudo introdutivo e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-]. (Coleção Prestígio)

MACIEL. Fabio D'Almeida Lima. **O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para Obtenção do Título de Doutor em Artes. São Paulo: F. D. L. Maciel, 2016.

MAGALHÃES, Basílio de. **Manuel de Araújo Porto-alegre (Barão de Santo-Angelo)**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Três panfletários do Segundo Reinado**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. (Biblioteca Pedagógica Brasileira – Brasiliana). Disponível em: < <http://www.brasiliana.com.br/obras/tres-panfletarios-do-segundo-reinado/> >. Acesso em: 12 jul. 2016.

MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira. Os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil.** v. 1. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

MALTA, Marize (Org.). **O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI.** Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2010.

MATTOS. Claudia Valladão de. O panteão e a mata: estética e política na formação e atuação de Manuel de Araújo Porto-Alegre. In: KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia (Org.). **Araújo Porto-Alegre: singular e plural.** Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014, p. 125-141.

MELO. Pedro Américo de Figueiredo e. **La réforme de l'École des Beaux-Arts et l'opposition. Par un Élève.** Paris : A. Morel et Cie. Éditeurs, 1863.

_____. **La science et les systèmes: questions de histoire et philosophie naturelle.** 2. ed.. Bruxelas (Bélgica): Gustave Mayolez/Librairie de la Faculté de Médecine; Paris (França): Germer Beillière; Madri (Espanha): Bailly Beillière, 1869. Disponível em:
<https://ia800209.us.archive.org/28/items/bub_gb_cLN0lqtXYZEC/bub_gb_cLN0lqtXYZEC.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2017.

_____. **A ciência e os sistemas: questões de história e filosofia natural.** 4. ed, com estudo introdutório de Silvano Alves Bezerra da Silva; tradução de Gabriel Alves de Oliveira; revisão de tradução de Maria Guadalupe de Melo Coutinho. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001. (Coleção Nordestina)

_____. Considerações filosóficas sobre as Belas Artes entre os antigos (estudo primeiro). In: **CORREIO MERCANTIL.** Edição nº 271, de 30 de setembro de 1864. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

_____. Considerações filosóficas sobre as Belas Artes entre os antigos (estudo primeiro). In: **CORREIO MERCANTIL.** Edição nº 272, de 01 de outubro de 1864. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

_____. Carta de um plebeu aos Srs. deputados (continuação da quarta carta). In: **CORREIO MERCANTIL.** Edição nº 155, de 16 de junho de 1865. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

_____. Carta de um plebeu aos Srs. deputados (quinta carta). In: **CORREIO MERCANTIL.** Edição nº 176, de 29 de junho de 1865. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

MOLLO, Helena Miranda. Olhar o passado onde ele (não) está: Araújo Porto-Alegre e a história do Brasil a partir de Portugal. In: **História da Historiografia**, n. 12, p. 213- 227. Ouro Preto: SBTHH, UNIRIO, UFOP, 2013. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/510>>. Acesso em: 02 set. 2015.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. **Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira**. Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1941. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon326659/icon326659.pdf>. Acesso em 13 dez. 2016.

NASCIMENTO, Roberto Alcarria do. **O Ensino do Desenho na Educação Brasileira. Apogeu e decadência de uma disciplina escolar**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), para obtenção do Grau de Mestre em Educação. Marília: UNESP, 1994. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/posgraduacao/design/docs/Textos_Alcarria/dissertacaod emestrado_robertoalcarria.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2012.

NAUD, François; LENIAUD, Jean-Michel. **Les procès-verbaux de l'Academie des Beaux-Arts. Tome Cinquième, 1830-1834**. Paris: École des chartes, 2004

_____. **Les procès-verbaux de l'Academie des Beaux-Arts. Tome Sixième, 1835-1839**. Paris: École des chartes, 2004

NERLICH, France ; BONNET, Alain (dir). **Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780 -1863**. Avec la collaboration de Arnaud Bertinet et préface de Sebastien Allard. Tours : Presses Universitaires François-Debelais, 2013.

NIBBY, Antonio. **Elementi di Archeologia ad uso dell'Archiginnasio Romano**. Roma : Società Tipografica, 1828.

NIEUWERKERKE. Alfred-Emilien [Comte] de. Rapport à son excellence le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. In : ÉCOLE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS. **Examen critique du rapport adressé à S. Exc. le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts par M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts**. Paris : E. Dentu, Libraire-Éditeur, 1864. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6538795m/f7.image.r=>>. Acesso em : 23 nov. 2014.

NOVAIS, Fernando Antônio (Coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional**, vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OLIVEIRA, José Carlos. **D. João VI Adorador do Deus das Ciências: a constituição da Cultura Científica no Brasil (1808-1821)**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

_____. **D. João VI e a Cultura Científica**. Rio de Janeiro: EMC, 2008.

PARANHOS ANTUNES, Deoclécio. **O Pintor do Romantismo (vida e obra de Manoel de Araújo Porto-Alegre)**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1943.

PEIXOTO, Priscila Alves. **Os escritos de Manoel de Araújo Porto-alegre sobre cidades [1844-1853]: temporalidades e sedimentações**. Dissertação para obtenção de título de Mestre em Urbanismo pelo Programa de Pós-graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

PINASSI, Maria Orlanda. **Três devotos, uma fé, nenhum milagre. Um Estudo da Revista Niterói, 1836**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 1996.

PITTA, Fernanda. A degolação de São João Batista. In: **MUSEU VICTOR MEIRELLES**. Disponível em: <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/longa-duracao/arquivo/victor-meirelles-construcao/obra-em-perspectiva/a-degolacao-de-sao-joao-batista/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

PIVA. **O Brigadeiro Alpoim: um Politécnico no Cenário Luso-Brasileiro do século XVIII**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para obtenção do Grau de Doutor em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Bellas Artes. In: **NITHEROY, REVISTA BRASILIENSE : SCIENCIAS, LETTRAS E ARTES**. Paris : Dauvin et Fontaine, 1836.

_____. Exposição Pública [da Academia das Belas Artes], primeiro artigo. In: **MINERVA BRASILIENSE**, n. 4, v. 1, 1843, p. 116- 121. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/703095/per703095_1843_00004.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. Exposição de 1843. In: **MINERVA BRASILIENSE**, n. 5, v. 1, 1843, p. 148-154. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/703095/per703095_1843_00005.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2016.

_____. Exposição pública do ano de 1849. In: **GUANABARA, REVISTA MENSAL ARTISTICA, SCIENTIFICA E LITTERARIA**. Tomo I, p. 69-77. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L. A. F. de Menezes, 1850. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700630/per700630_1850_00001.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2016.

_____. **A estátua amazônica**. Rio de Janeiro: Typographia de Francisco de Paula Brito, 1851. Disponível em:

<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01514900/015149_COMPL ETO.pdf>. Acesso em: 06 set. 2014.

_____. Discurso de Posse. In: GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre – Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no Meio Artístico do Rio de Janeiro. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 14, 1959, p. 19 – 120.

_____. Apontamentos Biográficos. In: KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia (Org.). **Araújo Porto-Alegre: singular e plural**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014, p. 341-351.

_____. Relatório do Sr. Manoel de Araújo Porto-Alegre – Bellas Artes. In: VILLENEUVE, Julio Constancio de; ARAÚJO, Marcos Antônio de. **Relatório sobre a Exposição Universal de 1867**. Tomo Segundo. Paris: Typographia de Julio Claye, 1868, p. 405- 457.

_____. [?]. **Duas palavras de um brasileiro ao punhado de verdades, &&& do redactor do Salamalek**. Lisboa: Imprensa de J.G. de Souza Neves, 1870.

_____. **Relatório da Comissão que representou o Imperio do Brasil na Exposição Universal de Vienna d’Austria em 1873**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1874.

POTELET, Jeanine. **Le Brésil vu par les voyageurs et les marins français**. Paris : Éditions L’Harmattan, 1993. (ISBN : 2-7384-2335-3)

QUINN, Malcolm. **Utilitarianism and the art school in ninetenth-century Britain**. New York : Routledge, 2016. (ISBN -13 : 978-1-84893-298-2(hbk))

RICHARDS, Robert. Objectivity and the Theory of the Archetype. In: DONIGER, Wendy; GALISON, Peter; NEIMAN, Susan (Ed.). **What Reason promises**. Berlin(Alemanha), Boston(EUA): De Gruyter, 2016. Disponível em: <<http://home.uchicago.edu/~rjr6/articles/Objectivity%20and%20the%20archetype.pdf>>. Acesso em 20 set. 2016.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em História, ao Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O sol do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2014.

SEGRÉ, Monique. **L'École des Beaux-Arts - XIXème-XXème siècles**. Éditions L'Harmattan, 1998. (Collection Logiques Sociales)

SILVA, Silvano Alves Bezerra da. Pedro Américo: gênio da raça brasileira. In: MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. **A ciência e os sistemas: questões de história e filosofia natural**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001. (Coleção Nordestina)

SIRET, Adolphe. Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes lês écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours, Tome 1, 3. ed. Berlim, Alemanha: Josef Altmann, 1924. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k119028m/f548.image>>. Acesso em 17 set. 2016.

SNOW, Charles Percy. **As Duas Culturas e uma segunda leitura: uma versão ampliada das Duas Culturas e a Revolução Científica**. São Paulo: EDUSP, 1995.

SOCIÉTÉ DES ÉTUDES HISTORIQUES(FRANCE). **Journal de l'Institut Historique**. Tome deuxième, deuxième année. Paris : Administration de l'Institut Historique, 1835. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11521r>>. Acesso em : 22 jun. 2015

_____. **Journal de l'Institut Historique**. Tome quatrième, troisième année. Paris : Administration de l'Institut Historique, 1836. Disponível em : <<https://ia801407.us.archive.org/33/items/journaldelinsti01fragoog/journaldelinsti01fragoog.pdf>> . Acesso em : 05 ago. 2015.

_____. **Journal de l'Institut Historique**. Tome sixième, quatrième année. Paris : Administration de l'Institut Historique, 1837. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k115254>> . Acesso em : 22 jun. 2015.

SOCIEDADE CONTRA O TRAFICO DE AFRICANOS E PROMOTORA DA COLONISAÇÃO E DA CIVILISAÇÃO DOS INDÍGENAS. **Systema de Medidas adoptaveis para a progressiva e total extincção do trafico e da escravatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Typographia do Philanthropo, 1852.

SOUZA, Felipe Freitas de. Um estudo em tradução cultural no século XIX: Rui Barbosa e o ensino de desenho. In: **Revista Espaço Acadêmico**, n. 113. Maringá: UEM, 2010, p. 91–101. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/10223/6150>>. Acesso em 29 abr. 2011.

SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor : Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 - 1879)**. Campinas : Editora da UNICAMP, 2004.

_____. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. **Cadernos Cedex**, ano XX, n. 51. Novembro 2000, p.103-118.

_____. A reforma Pedreira e seus desdobramentos: uma reavaliação. In: MALTA, Marize (Org.). **O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI**. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2010.

STRAUCH, Paulo Cesar. **Pindorama e o Palácio de Cristal : um olhar brasileiro sobre a exposição de Londres de 1851**. Rio de Janeiro : E-papers, 2008.

VIGIER, Philippe. **Nouvelle Histoire de Paris: Paris pendant la monarchie de juillet, 1830 – 1848**. v.16. Paris : Association pour la publication d'une histoire de Paris, 1991.

TAEYE, Edmond-Louis de. TAEYE, Louis de (Ed.). **Méthode intuitive pour la représentation réelle des corps**. Namur (Bélgica): Librairie classique et scientifique de Wesmael-Charlier, 1884. (Traité general de l'enseignement des arts du Dessin).

Disponível em:

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglitData/tmp/pdf/detaeye1884.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

VINCI, Leonardo da. **Trattato della Pittura**. Curadoria de Angelo Borelli. [S.l.] 2.ed eletrônica, 2006. Disponível em:

<http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leonardo/trattato_della_pittura/pdf/tratta_p.pdf>. Acesso em 12 set. 2013.

WOLF, Ferdinand Josef. **Le Brésil littéraire : histoire de la littérature brésilienne, suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens**. Berlim

(Alemanha): A. Asher & Co. (Albert Cohn & D. Collin), 1863. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57227980>>. Acesso em: 28 out. 2015.

ZILIO, Carlos. As batalhas de Araújo Porto Alegre. In: **ARS**, v. 13, n. 26. São Paulo: ECA/ USP, 2015, p. 101- 111.

ANEXOS

ANEXO A**DECRETO Nº 805, DE 23 DE SETEMBRO DE 1854**

Autoriza o Governo para reformar a Academiadas Belas Artes

Hei por bem sancionar, e Mandar que se execute a Resolução seguinte da Assembleia Geral Legislativa.

Art. 1º. Fica o Governo autorizado para reformar a Academiadas Belas Artes, observando as seguintes disposições:

1ª. Conservará as cadeiras atuais de Arquitetura, Escultura, Pintura, Gravura, Paisagem, Desenho e Anatomia.

2ª. Criará as Aulas de Desenho Geométrico, Desenho de Ornatos, Escultura de Ornatos, Matemáticas Aplicadas e História das Belas Artes.

3ª. Suprimirá os lugares de Substitutos, conservando porém os atuais, até que lhes possa dar conveniente destino.

4ª. Anexará o Conservatório de Música, continuando porém aquele estabelecimento a manter-se com seus próprios recursos.

5ª. Criará o lugar de Conservador e Restaurador de quadros.

6ª. Dará novos Estatutos à Academia para a execução da presente Lei, regulando neles a distribuição das matérias, a nomeação, atribuições e vencimentos do Diretor, Professores e mais empregados, e bem assim os prêmios e concursos para as viagens artísticas a Roma e a duração destas.

7ª. Não poderá despender com esta reforma, incluindo o aumento do pessoal e seus vencimentos, mais do que a quantia de cinco contos de réis anuais, além do que se despense atualmente.

Art. 2º. A reforma que o Governo fizer poderá ser desde logo posta em execução, dependendo porém de aprovação definitiva do Poder Legislativo.

Art. 3º. Ficam revogadas as disposições em contrário.

Luiz Pedreira do Coutto Ferraz, do Meu Conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, assim o tenha entendido e faça executar. Palácio do Rio de Janeiro, em vinte três de setembro de mil oitocentos e cinquenta e quatro, trigésimo terceiro da Independência e do Império.

Com a Rubrica de Sua Majestade o Imperador.

Luiz Pedreira do Coutto Ferraz.

ANEXO B

DECRETO Nº 1.603, DE 14 DE MAIO DE 1855

Dá novos Estatutos à Academia das Belas Artes.

Usando da autorização concedida pelo Decreto nº. 805 de 23 de setembro de 1854: Hei por bem que na Academia das Belas Artes se observem os Estatutos que com este baixam assinados por Luiz Pedreira do Coutto Ferraz, do Meu Conselho Ministro e Secretario d'Estado dos Negócios do Império, que assim o tenha entendido e faça executar. Palácio do Rio de Janeiro, em quatorze de maio de mil oitocentos cinquenta e cinco, trigésimo quarto da Independência e do Império.

Com a Rubrica de Sua Majestade o Imperador.

Luiz Pedreira do Coutto Ferraz.

ESTATUTOS DA ACADEMIA DAS BELAS ARTES**TÍTULO I***Do Corpo Acadêmico*

Art. 1º. A Academia tem por fim o ensino teórico e prático das Belas Artes, e a sua propagação e aperfeiçoamento.

Este ensino será dado por professores nomeados pelo Governo Imperial sobre proposta do Corpo Acadêmico.

Art. 2º. Os professores formarão duas classes distintas; a dos efetivos, e a dos honorários.

A reunião destas duas classes, presidida pelo Ministro e Secretário d'Estado dos Negócios do Império, ou pelo Diretor da Academia, constituirá o Corpo Acadêmico.

TÍTULO II*Do plano dos Estudos*

Art. 3º. O Curso de Estudos será dividido em 5 Seções: a saber:

Arquitetura.

Escultura.

Pintura.

Ciências acessórias.

Música.

Art. 4º. As Seções serão compostas pela maneira seguinte:

A de Arquitetura compreenderá as cadeiras de:

Desenho Geométrico;

Desenho de Ornatos;

Arquitetura Civil;

A de escultura abrangerá as cadeiras de:

Escultura de Ornatos;

Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas;

Estatuária;

A de pintura se comporá das cadeiras de:

Desenho figurado;

Paisagem, Flores e Animais;

Pintura Histórica;

A de Ciências Acessórias terá as cadeiras de:

Matemáticas Aplicadas;

Anatomia e Fisiologia das Paixões;

História das Artes, Estética e Arqueologia.

A de Musica será formada de todas as cadeiras, que existem, e das que se criarem no respectivo Conservatório.

Art. 5º. Cada Seção formará uma Comissão da Academia, composta dos respectivos Professores, sendo cada uma das matérias, em que se acham divididas, ensinadas por um professor especial.

TÍTULO III

Dos Empregados

Art. 6º. Além de um Diretor, e dos professores acima declarados, haverá na Academia um Secretário, um Conservador da Pinacoteca, um Porteiro, e um Guarda.

Art. 7º. O Diretor será nomeado por Decreto Imperial, o Conservador, o Secretario e os Professores efetivos e honorários, serão nomeados pela mesma forma, mas sobre proposta do Corpo Acadêmico.

O Porteiro e o Guarda sê-lo-ão por Portaria do Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, precedendo proposta do Diretor da Academia.

Art. 8º. Além dos Professores efetivos e honorários, que são membros natos da Academia, esta terá mais 2 classes de sócios, com a denominação de – Membros Honorários e Membros Correspondentes.

Uns e outros serão escolhidos pelo Corpo Acadêmico com aprovação do Governo Imperial.

Art. 9º. O Diretor e os Professores efetivos ou honorários, o Secretário, e o Conservador, prestarão no dia, em que tomarem posse, o juramento constante da

fórmula que for designada pelo Governo. Os outros empregados prestarão o juramento do estilo.

TÍTULO IV

Dos trabalhos Acadêmicos

Art. 10º. A Academia das Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e em fim no de auxiliar o Governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios:

1º. O ensino teórico e pratico das matérias declaradas no art. 4º;

2º. Concursos públicos e particulares;

3º. Exposições públicas;

4º. Prêmios aos melhores trabalhos artísticos;

5º. Viagens de seus alunos mais distintos à Europa a fim de se aperfeiçoarem;

6º. Aplicação das matérias que formam o plano de seu ensino à indústria nacional;

7º. Uma Biblioteca especial ao objeto de sua instituição;

8º. Sessões públicas, em que se leiam escritos sobre as artes, e se discutam matérias concernentes ao seu progresso;

9º Publicação de um periódico constando de texto e estampas apropriadas;

Art. 11º. O ensino teórico e prático será dado nas horas que forem designadas em uma tabela organizada pelo Corpo Acadêmico e aprovada pelo Governo no mês de fevereiro de cada ano.

Os Professores não podem diminuir o tempo do ensino nem prolongá-lo por mais de meia hora além do prazo que for marcado na dita tabela para cada aula.

Art. 12º. Os Cursos acadêmicos começarão no 1º dia útil do mês de março, e findarão no último de outubro.

Excetuam-se as aulas de Matemáticas e de Anatomia, que deverão continuar, por ordem do Diretor, até o dia 15 de novembro, se assim for necessário.

Art. 13º. A Academia durante o tempo letivo estará aberta todos os dias que não forem de guarda, de festa ou de luto nacional declarado pelo Governo, e exceto as segundas feiras, que serão dias feriados, quando não houver outro na semana, os dias de entrudo até quarta-feira de cinza, os da Semana Santa e os da Páscoa até segunda-feira inclusive.

TÍTULO V

Do ensino e programa das aulas

SEÇÃO I

Da aula do modelo vivo

Art. 14º. Além das aulas especificadas no Art. 4º haverá mais uma denominada a Aula do modelo vivo, a qual será regida em cada semana por um Professor efetivo ou honorário, segundo as instruções que forem expedidas pelo Corpo Acadêmico.

Art. 15º. A escolha dos modelos vivos para esta aula será feita pelos Professores das Seções de Pintura, e Escultura, que os deverão procurar em todas as variedades da espécie humana, a fim de que os artistas os possam estudar e fielmente representar em suas composições.

Art. 16º. Ao Professor que estiver de semana nesta aula compete: exercer a polícia e a vigilância necessária à ordem e regularidade dos respectivos trabalhos.

Art. 17º. Só serão nela admitidos os alunos que por suas habilitações forem designados pelo Corpo Acadêmico no principio do ano, os professores, e os artistas que obtiverem do Diretor licença especial para aí se exercitarem.

SEÇÃO II

Do desenho geométrico e industrial

Art. 18º. A aula de desenho geométrico será dividida em duas séries: a 1ª. complementar da cadeira de matemáticas constará do desenho linear; a 2ª. de aplicações especiais do mesmo desenho à industria conforme a profissão ou destino dos alunos.

Art. 19º. Todos os alunos são obrigados a frequentar a ensino da 1ª. série antes de passarem para o estudo de qualquer outro ramo artístico. Os trabalhos desta série durarão um ano letivo, durante o qual o respectivo professor ensinará aos alunos o desenho de figuras geométricas, o das três ordens gregas e a teoria das sombras. O aluno que dentro do ano não se achar habilitado nesta matéria continuará a frequentar a mesma aula no ano seguinte.

SEÇÃO III

Do Desenho de ornatos

Art. 20º. Na aula de desenho de ornatos, dever-se-á ensinar toda a sorte de ornatos e arquitetônicos e industriais.

SEÇÃO IV

Da Arquitetura civil

Art. 21º. O Professor da aula de Arquitetura civil explicará a seus alunos tudo quanto for relativo ao caráter e composição dos edifícios, a euritmia, a construção, distribuição, e orçamentos dos mesmos.

Art. 22º. Nenhum aluno poderá matricular-se nesta aula sem que tenha sido aprovado na de Matemáticas, e frequentado satisfatoriamente, ao menos por um ano, as aulas de desenho geométrico e de ornatos.

SEÇÃO V

Da Escultura de ornatos

Art. 23º. Nesta aula se ensinará a escultura de toda a sorte de ornatos tanto arquitetônicos como industriais.

Art. 24º. A Arte cerâmica no que é relativo ao estudo das formas e ornamentos dos vasos, também será ensinada nesta aula, bem como a Arte de modelar a esculpir plantas e animais.

Art. 25º. O Professor desta cadeira procurará por si, e por conselhos de pessoas habilitadas, melhorar entre nós a dita Arte, não só no tocante à beleza, arranjo, e elegância das formas, como no que é concernente ao ensaio das melhores argilas, e dos métodos mais aperfeiçoados de pintar e vidrar vasos.

Para o bom preenchimento da 2ª. parte deste Artigo, o Diretor mandará fornecer tudo quanto for necessário.

Art. 26º. Aos alunos mais adiantados o Professor fará trabalhar em madeira, granito, mármore, e outros materiais que julgar convenientes ao exercício e progresso da respectiva indústria.

SEÇÃO VI

Da Gravura de medalhas e de pedras preciosas

Art. 27º. O Professor da Cadeira de Gravura de medalhas e de pedras preciosas, além dos estudos e exercícios próprios desta arte fará com que seus alunos desenhem em ponto maior os modelos que lhes apresentar, assim como se exercitem por meio do desenho na composição de grupos e alegorias.

Os alunos durante estes exercícios se aplicarão sempre a trabalhos metálicos, e de pedras.

Art. 28º. Só poderão ser matriculados nesta aula os alunos que tiverem sido aprovados na de Matemáticas aplicadas, e frequentado as de Desenho geométrico e figurado, tendo adquirido, na última, pleno conhecimento das formas e do claro escuro.

SEÇÃO VII

Da Estatuária

Art. 29º. A Estatuária será ensinada conforme os bons princípios da escola clássica, e segundo a prática recomendada aos escultores e gravadores nos Art. 26º e 27º, assim como os prescritos aos pintores históricos nos Art. 36º e 37º. Só poderão ser matriculados nesta aula os alunos habilitados na conformidade do Art. 28º.

SEÇÃO VIII

Do Desenho figurado

Art. 30º. O ensino do Desenho figurado será dividido em duas séries, a de cópias de estampas, e de cópias do natural, ou estudo do claro escuro.

Art. 31º. O Professor desta cadeira deverá empregar todo o seu zelo e esforços a fim de que seus alunos se aperfeiçoem na arte de bem contornar, e na de exprimir com perfeição as formas por meio da luz.

Art. 32º. O ensino desta matéria não tem tempo limitado, ficando dependente da aptidão e aproveitamento dos alunos a sua passagem para as outras aulas, que será determinada pelo Corpo Acadêmico.

Art. 33º. A matrícula de qualquer aluno nesta aula depende essencialmente de prévia aprovação na de Matemáticas aplicadas, e de frequência com aproveitamento na de Desenho geométrico.

SEÇÃO IX

Da aula de paisagem, flores e animais

Art. 34º. O Professor de Paisagem ensinará o desenho da sua cadeira, e fica obrigado a ir com os seus alunos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes, à vista dela, as explicações que forem convenientes.

Art. 35º. Os alunos que pretenderem matricular-se nesta aula deverão mostrar que foram aprovados em Matemáticas aplicadas, e que frequentaram com proveito a aula de Desenho geométrico.

SEÇÃO X

Da Pintura histórica

Art. 36º. O Professor da cadeira de Pintura histórica terá especial cuidado em aperfeiçoar os seus alunos na arte de modelar as formas, nas regras de compor e grupar, e nos conhecimentos necessários para bem iluminarem os objetos.

Para este fim fará com que pintem grupos de bustos, e estátuas antigas, e se exercitem na aula do Modelo vivo, e no estudo da anatomia e fisiologia dos pintores.

Art. 37º. Aos alunos mais adiantados adestrará na composição de objetos históricos, preferindo sempre os nacionais, ou religiosos.

Art. 38º. Ninguém será matriculado nesta aula sem ter sido aprovado no curso de Matemáticas aplicadas, e frequentado com proveito o do Desenho geométrico, e o do figurado.

SEÇÃO XI

Das Matemáticas aplicadas

Art. 39º. Para qualquer aluno poder ser admitido na aula de Matemáticas aplicadas é indispensável que saiba ler, escrever e contar as quatro espécies de números inteiros. Para verificar-se esta circunstância serão todos os anos nomeados dois examinadores pelo Diretor da Academia, que os presidirá, e com eles votará.

Art. 40º. O Professor desta Cadeira ensinará todos os elementos indispensáveis ao Artista, e no correr do seu curso irá fazendo as devidas aplicações.

Art. 41º. Logo que tiver ensinado a Estereonomia, os obrigará a exercícios práticos e gráficos; assim como ao levantamento de plantas e nivelamento de terrenos quando explicar Trigonometria e a iguais exercícios no ensino da perspectiva.

Tais exercícios deverão acompanhar o ano letivo até o fim.

Art. 42º. Os exames da aula de Matemáticas começarão logo que ela se encerre: servirá de examinador o respectivo Professor, e serão julgados por ele, e por mais dois Professores efetivos ou honorários nomeados pelo Diretor.

SEÇÃO XII

Da Anatomia e Fisiologia das paixões

Art. 43º. O curso de Anatomia dividir-se-á em teórico e prático.

Os alunos desta aula, sob a inspeção do respectivo Professor, desenharão e esculpirão ossos e músculos, exercitar-se-ão em desenhar o modelo vivo e descrevê-lo anatomicamente a fim de conhecerem perfeitamente o arcabouço humano, e seu revestimento.

Art. 44º. Nesta aula deverão haver concursos especiais de miologia e osteologia, assim como um estudo assíduo sobre os caracteres exteriores de todas as modificações da espécie humana, conforme for declarado no respectivo programa formulado segundo o disposto no Art. 102.

SEÇÃO XIII

Da História das Belas Artes - Estética e Arqueologia

Art. 45º. Este curso além da exposição oral que deve fazer o Professor dos fatos e das teorias que lhe são próprios constará também de demonstrações gráficas e plásticas já em pedra, já por via de modelos, de sorte que os alunos compreendam com a conveniente perfeição o objeto da Cadeira.

Art. 46º. Nenhum aluno poderá ser admitido a este curso, sem que tenha três anos completos de estudos na Academia.

SEÇÃO XIV

Perspectiva e teoria das sombras.

Art. 47º. No curso de perspectiva, e de teoria das sombras haverá concursos entre os alunos de Matemáticas e Desenho geométrico, com o fim de resolverem problemas variados, que sirvam de exercitá-los e de apurar o seu desenvolvimento nas respectivas matérias.

Todos os discípulos da Academia, sem exceção, concorrerão três vezes por ano a estes concursos nos quais se irão aumentando as dificuldades à proporção do seu tempo na Academia, e de seu aproveitamento.

Art. 48º. Aos Professores de Matemáticas aplicadas, e das seções de Pintura e Arquitetura compete a direção destes concursos.

SEÇÃO XV

Da Música

Art. 49º. O Diretor e Professores do Conservatório de Música formarão a seção ou comissão de Música.

Reger-se-ão todavia por suas instruções especiais, não ficando sujeitos aos Regulamentos da Academia senão nas disposições gerais a todas as artes.

Art. 50º. O ensino e os concursos em Musica se farão no edifício do Conservatório, onde serão dirigidos e julgados pelos respectivos Professores.

Art. 51º. As outras comissões ou seções não terão voto nas matérias desta seção, assim como os Professores do Conservatório não o terão nos objetos do ensino artístico da Academia.

Excetuam-se somente os casos em que o corpo Acadêmico representar as Belas Artes em geral, e como tal tiver de dirigir-se aos altos poderes do Estado.

Excetua-se também a colação dos prêmios, que será feita na Academia em sessão publica, formando o Conservatório a seção de Música.

Art. 52º. Para que tenha lugar a colação dos prêmios, o Diretor do Conservatório, depois do julgamento dos premiados oficiará ao Diretor da Academia para que mande aprontar as medalhas, e se designe o dia para a distribuição dos prêmios.

Art. 53º. As composições originais, que tiverem dado lugar a estes prêmios, ou os autógrafos dos mesmos, ficarão, em deposito na Biblioteca da Academia.

TÍTULO VI

Dos Concursos públicos e particulares

Art. 54º. Todos os Artistas podem tomar parte nos concursos da Academia, ainda mesmo que não sejam filhos dela.

Excetua-se:

1º. Os que tiverem mais de 30 anos de idade;

- 2º. Os que tiverem feito seus estudos fora do Império;
- 3º. Os estrangeiros que não forem filhos da Academia;
- 4º. Os Membros do Corpo Acadêmico.

Art. 55º. Para a admissão a estes concursos basta que o candidato dirija uma petição ao Diretor. Para os concursos públicos porém é indispensável a inscrição, a qual se obterá por meio de requerimento ao Diretor, e por deliberação do Corpo Acadêmico.

Art. 56º. As vagas de Professores da Academia serão preenchidas por concurso, sempre que o Corpo Acadêmico não julgue mais conveniente apresentar ao Governo Imperial algum Professor honorário de mérito transcendente.

Art. 57º. As sobreditas vagas poderão concorrer e ser para elas propostos pelo Corpo Acadêmico os estrangeiros; mas só serão nomeados por contrato com o Governo Imperial.

Quando se queiram naturalizar Cidadãos Brasileiros terão direito à sua jubilação, contando o seu tempo de serviço do dia em que depois de Professores fizerem suas declarações perante a Ilustríssima Câmara Municipal.

Art. 58º. Em todas as matérias do ensino Acadêmico haverá concursos que se denominarão “Particulares” no fim de cada trimestre. No fim do ano terão lugar outros com a denominação de concursos públicos para os prêmios de 1ª ordem.

Art. 59º. Nos concursos públicos os trabalhos deverão ser mais importantes, e serão exibidos ao público por mais de um dia. Nos particulares que não passarem de um meio de emulação entre os alunos, serão os trabalhos expostos nas aulas para serem julgados pelo Corpo Acadêmico.

Art. 60º. O Corpo Acadêmico não ultimarà o seu juízo acerca de qualquer concurso, sem que a Comissão a que pertencer a matéria, tenha apresentado sobre ele o seu parecer por escrito.

Este parecer será discutido pelo mesmo Corpo e só depois de aprovado por ele produzirá seus efeitos.

Art. 61º. Os concursos públicos principiarão no dia 5 de Novembro, e findarão no tempo que for marcado.

Os concursos para os prêmios serão regulados por Instruções especiais do Corpo Acadêmico, precedendo aprovação do Governo.

TÍTULO VII

Das Exposições públicas

Art. 62º. As Exposições públicas serão feitas no salão da Pinacoteca, e reguladas da maneira seguinte:

No fim de cada ano escolar haverá uma Exposição pública dos trabalhos de todas as classes da Academia, a qual durará três dias, findos os quais se fará a distribuição dos prêmios.

No dia da distribuição, o Conservatório de Música executará composições vocais e instrumentais, entrando nestas as obras que forem premiadas.

De dois em dois anos, a contar do ano de 1856, se fará uma Exposição geral pública de todos os trabalhos artísticos feitos na Capital do Império e nas Províncias.

Estas Exposições durarão 15 dias, e serão solenizadas também com a presença do Conservatório, que de três em três dias executará as composições que escolher, tendo sempre preferência a dos mestres nacionais.

Art. 63º. Todos os artistas nacionais e estrangeiros terão direito de expor suas obras na Academia, assim como os curiosos amantes das artes; uma vez que sejam aceitas pelo Júri Acadêmico.

Art. 64º. O Júri Acadêmico será composto das Comissões cujas matérias de ensino estiverem mais em relação com os trabalhos apresentados.

A este Júri compete o aceitar ou recusar qualquer obra oferecida à Exposição.

Art. 65º. O Diretor presidirá o referido Júri, e nele votará somente em caso de empate.

Um dos Membros de cada comissão servirá de relator conforme a maior relação que houver entre a obra exposta e a matéria que professar e dará em tempo o seu trabalho ao Secretário, para que este possa coordenar no catálogo geral da Exposição.

Art. 66º. Os prêmios conferidos aos que expuserem suas obras serão dados em presença do Corpo Acadêmico no último dia da Exposição.

Art. 67º. Todos os artefatos industriais, que tiverem um cunho artístico, e se acharem em relação com alguma das matérias do ensino, serão recebidos e colocados separadamente.

TÍTULO VIII

Dos prêmios

Art. 68º. Os prêmios conferidos pela Academia serão de 1ª, 2ª e 3ª ordem.

O de 1ª. ordem será dado ao aluno brasileiro mais distinto da Academia, e constará de uma Pensão anual na Europa pelo tempo que lhe for designado na conformidade do Art. 74.

Os de 2ª. ordem serão conferidos aos artistas que mais se distinguirem nas Exposições públicas, ou àqueles a quem a Academia julgar dignos destas distinções por seus trabalhos artísticos.

Nestes trabalhos se compreendem monumentos, decorações de edifícios, estátuas nas praças públicas, medalhas, cenários, e enfim qualquer objeto d'arte, que não podendo ser exposto na Academia deva, não obstante, ser premiado por seu merecimento transcendente.

Os de 3ª. ordem serão distribuídos pelos alunos durante o ano escolar nos concursos de emulação, e nas Exposições finais.

Art. 69º. O aluno que dentro de um ano se não utilizar do Premio de 1ª. ordem sem motivo justificado, perderá o direito à Pensão do Estado, e não poderá obtê-la segunda vez na mesma arte.

Art. 70º. Os prêmios de 2ª. ordem poderão ser conferidos por muitas vezes ao mesmo indivíduo, e constarão de medalhas especiais ou distintivos que o Corpo Acadêmico solicitará do Governo Imperial.

Art. 71º. Os de 3ª ordem constarão de medalhas de ouro e prata semelhantes as que até agora tem sido conferidas. As medalhas de ouro só serão dadas no fim do ano, e as de prata durante o ano nos concursos trimestrais.

Art. 72º. O aluno que obtiver a primeira medalha em uma classe de estudos, ou matéria de concurso, não a poderá ter 2ª vez pelo mesmo motivo.

TÍTULO IX

Dos Pensionistas do Estado

Art. 73º. Os concursos para prêmio de 1ª Ordem só se farão depois da Exposição anual, de que trata o Art. 62 e depois de fechada a Academia.

Esta disposição só terá vigor, enquanto não houver no edifício os cômodos próprios para esta sorte de concursos.

Art. 74º. De três em três anos partirá um pensionista o qual ficará seis anos na Europa se for Pintor Histórico, Escultor, ou Arquiteto, e quatro se for Gravador ou Paisagista.

Art. 75º. Os Pensionistas seguirão as instruções que lhe forem expedidas pelo Corpo Acadêmico, depois de aprovadas pelo Ministro e Secretário d'Estado dos Negócios do Império, e as recomendações do mesmo Corpo, e deverão corresponder-se com o Diretor frequentemente sobre o estado de seus trabalhos, e a maneira porque forem desempenhando as ditas instruções.

TÍTULO X

Do ensino industrial

Art. 76º. As aulas de Matemáticas aplicadas, de Desenho geométrico, de Escultura de Ornatos e de Desenho de Ornatos, que fazem parte do ensino Acadêmico, têm por fim também auxiliar os progressos das Artes e da indústria Nacional.

Art. 77º. Haverá sempre nestas três últimas aulas duas espécies de alunos: os Artistas e os Artífices, os que se dedicam às Belas Artes, e os que professam as Artes mecânicas. Os alunos desta segunda espécie terão um livro próprio de matrícula, no qual se declarará a profissão que seguem, para que os Professores o saibam e possam dirigir os seus estudos convenientemente.

Art. 78º. Estes alunos deverão ser apresentados por um mestre aprovado pela Academia, o qual certificará o ramo da arte a que se dedicam.

Os alunos de fora da Capital serão apresentados pela Câmara Municipal ou pela autoridade principal do lugar em que habitarem, juntando ao seu requerimento certidão de batismo.

Art. 79º. Os alunos desta ordem que forem aprovados em Matemáticas, e julgados suficientemente habilitados no desenho geométrico, obterão um atestado do Corpo Acadêmico.

Se a estes estudos teóricos juntarem um exame prático de sua Arte ou Ofício, perante uma Junta de mestres, nomeada pelo referido Corpo, poderão alcançar o diploma de mestres.

Um Regulamento especial será feito para esta ordem de alunos, no qual se marcará a maneira de proceder-se a estes exames práticos fora da Academia.

Art. 80º. O Corpo Acadêmico nomeará tantas comissões compostas de mestres práticos de ofícios de reconhecida perícia quantas julgar necessárias para o bom desempenho das disposições anteriores.

TÍTULO XI

Da Biblioteca

Art. 81º. A Biblioteca da Academia estará aberta e franca todos os dias úteis das 8 da manhã às 2 horas, e das 4 às 6 da tarde, e nela poderão estudar:

Os Membros da Academia;

Os alunos;

E as pessoas que obtiverem licença do Diretor.

Art. 82º. Ninguém poderá levar consigo obra alguma sem licença do Diretor. Esta licença nunca excederá do prazo de vinte dias, e jamais compreenderá as obras raras e preciosas.

Art. 83º. A pessoa que extraviar qualquer livro, ou o transmitir sem autorização a outra pessoa perderá para sempre o direito de obter a licença do Artigo antecedente, além de ser obrigado a indenizar o valor da obra.

Para a boa ordem do serviço, além do Catálogo, haverá um livro de recibos, onde os professores escreverão de próprio punho as obras que levam para as suas aulas, e onde se notarão as que forem restituídas.

Haverá além disto outro livro, para os recibos das pessoas que obtiverem a licença do Art. 81.

Art. 84º. É expressamente proibida a transfolheação nas estampas dos livros.

O indivíduo que tal praticar, nunca mais poderá entrar na Biblioteca da Academia.

TÍTULO XII

Das Sessões do Corpo Acadêmico

Art. 85º. As Sessões do Corpo Acadêmico serão públicas e particulares.

Nas Sessões públicas deverão comparecer todos os Membros da Casa, presididos pelo Ministro do Império ou pelo Diretor.

Nelas tomarão assento promiscuamente os Professores efetivos e honorários, e os Membros honorários e correspondentes.

Para haver Sessão particular basta a presença de mais de metade dos Professores em efetivo serviço.

Art. 86º. Durante o ano haverá quatro Sessões públicas, e tantas particulares quantas o Corpo Acadêmico ou o Diretor julgarem necessárias.

Nas Sessões públicas se farão a distribuição dos prêmios e leituras de memórias e discussões sobre objetos artísticos, que sejam interessantes.

Nas sessões particulares se ocupará o Corpo Acadêmico:

De tudo quanto for a bem do ensino e progresso das Belas-Artes;

Das representações que tenha de dirigir aos altos poderes do Estado a bem do progresso das artes e dos melhoramentos da Academia;

Da organização dos programas das aulas;

Do julgamento dos Concursos;

Das propostas para as nomeações dos Professores efetivos e honorários;

Das nomeações dos Membros correspondentes e honorários;

Das emendas, alterações e aditamentos que a experiência aconselhar nestes Estatutos ou nos Regulamentos, e práticas da Academia;

Das modificações que se tornarem necessárias nos programas das aulas;

Da moralidade dos membros do mesmo Corpo em questões artísticas;

Das cartas de habilitação aos professores de Desenho e Pintura, que ensinam fora da Academia, e que desejarem este documento de sua capacidade.

Art. 87º. O Corpo Acadêmico se constituirá em tribunal interno da Academia todas as vezes que um dos seus membros o requerer por escrito ao Diretor ou que este, por si ou de ordem superior, o convocar para o dito fim.

Neste tribunal se discutirão e julgarão as faltas dos professores e as causas internas que possam destruir a harmonia do Corpo Acadêmico, o seu esplendor, e o respeito que deve merecer da sociedade, para se providenciar sobre o caso, como for acertado.

Art. 88º. As representações, ou queixas, depois de apresentadas e lidas, não serão discutidas, mas logo entregues ao acusado para que este responda por escrito o que tiver de alegar em sua própria defesa.

Feito isto, o Diretor nomeará uma Comissão para tomar conhecimento do fato, e dar o seu parecer, o qual poderá ser contrariado pelo acusado se quiser. Do contrário passará a ser votado sem discussão alguma.

Art. 89º. O acusado poderá recorrer ao Governo Imperial, no caso de se não conformar com a decisão do Corpo Acadêmico.

Todo este processo será reservado, devendo os professores guardar segredo a respeito das votações acadêmicas antes de publicadas.

Art. 90º. Nenhum membro da Academia poderá usar de palavras afrontosas nas discussões e leituras acadêmicas, nem de frases que se possam julgar ofensivas para com qualquer de seus colegas.

O que infringir este preceito será imediatamente chamado á ordem pelo Diretor; se insistir, este o fará sair da sessão; e se recalcitrar, o suspenderá do exercício e ordenado pelo espaço de um mês, contado do dia imediato ao da sessão

em que o fato acontecer, fazendo-se do que ocorrer expressa menção na ata. A suspensão só produzirá seus efeitos depois de aprovada pelo Governo.

Art. 91º. Haverá todos os anos uma sessão particular do Corpo Acadêmico 15 dias antes do marcado para a abertura das aulas, tendo por fim distribuir as horas das lições, verificar a presença dos professores, e designar as pessoas que devam reger as cadeiras cujos professores se acharem impedidos.

Art. 92º. Os professores em efetividade são obrigados a comparecer em todas as sessões do Corpo acadêmico, e serão multados na perda do ordenado de um dia por cada vez que faltarem sem motivo justificado.

Art. 93º. Esta pena será imposta pelo Diretor no fim da Sessão em que a falta se der, fazendo-se disto menção na respectiva ata.

Art. 94º. Nos objetos em que se tratar de causas e interesses individuais a votação será por escrutínio secreto.

TÍTULO XIII

Do Pessoal

CAPÍTULO I

Do Diretor

Art. 95º. Ao Diretor compete:

1º. Observar e fazer observar os Estatutos, Regulamentos, Instruções ou ordens concernentes ao serviço da Academia.

2º. Inspeccionar o ensino das Belas Artes fiscalizando o método adotado pelos Professores, e evitando que se desviem dos programas aprovados.

3º. Convocar o Corpo Acadêmico, designar os dias e horas das sessões, presidi-las e regular seus trabalhos.

4º. Representar a Academia em todos os atos públicos e solenes.

5º. Assinar com os Professores presentes as atas das sessões do Corpo Acadêmico, assinar também a correspondência oficial, assim como todos os termos lavrados em nome ou por deliberação do mesmo corpo, ou em virtude destes Estatutos, ou por ordem do Governo.

6º. Fazer organizar pelo Secretário, fiscalizar e assinar as folhas dos vencimentos dos professores e empregados, e as de quaisquer despesas do estabelecimento, bem assim o orçamento anual que devem propor ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império.

7º. Dar ao Ministro do Império, de 3 em 3 meses, conta circunstanciada do que de mais notável tiver ocorrido na Academia, e da maneira porque os professores e empregados cumprem os seus deveres, enviando por essa ocasião a relação das faltas que os mesmos tiverem dado.

8º. Propor ao Governo todas as medidas ou providências de que a academia carecer, ou que forem de reconhecida vantagem para as artes.

9º. Despachar os requerimentos dos alunos que pretenderem matricular-se.

10º. Inspeccionar e regular o serviço do Secretario e do Bibliotecário, determinar o serviço interno da Academia e providenciar sobre tudo que for necessário para sua regularidade.

11º. Exercer a polícia no recinto do edifício, procedendo do modo prescrito nestes Estatutos contra os que perturbarem a ordem, e empregar a maior vigilância na manutenção dos bons costumes.

12º. Admoestar os professores e empregados que se deslizarem dos seus deveres, providenciando na forma destes Estatutos sobre os casos mais graves e trazendo-os logo ao conhecimento do Governo, bem como as faltas em que reincidirem depois de advertidos.

13º. Repreender os empregados, que mal procederem, e suspende-los até 8 dias, dando também logo parte disto ao Governo circunstanciadamente, a fim de que resolva o que entender mais acertado.

14º. Providenciar sobre qualquer ocorrência, que não admita demora.

15º. Designar e convocar os professores honorários que devem substituir os efetivos.

16º. Velar na conservação, asseio, e melhoramento do edifício, e do material da Academia.

17º. Corresponder-se diretamente com todas as Faculdades e Estabelecimentos literários do Brasil, e com as Academias estrangeiras.

18º. Assinar os diplomas que forem conferidos pela Academia.

19º. Remeter anualmente ao Governo um relatório circunstanciado de todos os trabalhos do ano, com a notícia do aproveitamento dos alunos e regularidade do seu procedimento.

Art. 96º. No impedimento ou ausência do Diretor, fará suas vezes um Vice-Diretor nomeado por Decreto, e, na falta deste, o Professor mais antigo.

Art. 97º. O Diretor poderá exigir dos Professores todas as informações de que carecer, devendo estes satisfazê-las prontamente, bem como prestar-se aos trabalhos acadêmicos do que os incumbir o mesmo Diretor.

CAPÍTULO II

Do Secretário

Art. 98º. Para este cargo será preferido sempre que for possível um dos professores efetivos ou honorários mais habilitados no conhecimento geral das Belas Artes e das línguas francesa e italiana pelo menos.

Art. 99º. O Secretário tem as seguintes obrigações:

1ª. Escrever e registrar toda a correspondência e expediente da Academia.

2ª. Redigir e ler as atas das Sessões Acadêmicas.

3ª. Transmitir pontualmente as ordens do Diretor.

4ª. Inscrever os nomes dos alunos que se quiserem matricular abrindo para isso, encerrando e assinando os respectivos termos em livro especial.

5ª. Organizar as folhas dos vencimentos dos Empregados, tendo em vista a lista das faltas que houver organizado conforme o disposto no § 12 deste Artigo; extrair e apresentar ao Diretor as contas das despesas do Estabelecimento.

6ª. Dirigir o Arquivo, e cuidar da Biblioteca.

7ª. Auxiliar o Diretor, na polícia, e asseio da Casa.

8ª. Fazer o catálogo da Exposição.

9ª. Dar certidão do que lhe for determinado por despacho.

10ª. Organizar o catálogo de todas as obras que possuir a Academia.

11ª. Notar em livro especial os dias das faltas dos Professores e mais empregados a qualquer dos serviços da Academia.

12ª. Organizar, à vista do livro de que trata o § antecedente, a lista das faltas durante o mês, e apresentá-la ao Diretor no 1º dia do mês seguinte.

Art. 100º. Na ausência ou impedimento do Secretário fará suas vezes quem o Diretor designar, percebendo, quando o impedimento exceder de 15 dias, uma gratificação igual a do efetivo.

CAPÍTULO III

Dos Professores efetivos

Art. 101º. Os Professores efetivos devem:

1º. Comparecer em suas aulas à hora marcada, e nelas se conservarem durante o tempo designado nos respectivos programas.

2º. Manter dentro delas o silêncio, o respeito e a conveniente disciplina, admoestando os alunos pouco aplicados ou que procederem mal, repreendendo-os, se o caso assim o exigir, com palavras comedidas; impondo-lhes as penas do Capítulo 8º quando incorrerem nas faltas a que se referem os artigos relativos à polícia das aulas e frequência dos alunos.

3º. Prestar o devido respeito ao Diretor, a quem são subordinados como Chefe da Academia.

4º. Participar por escrito ao Diretor o seu impedimento sempre que faltarem, salvo quando forem acometidos de moléstia repentina, ou tiverem causa inesperada, em que a participação pode ter lugar no dia seguinte.

5º. Observar fielmente os programas a que se refere o Artigo seguinte, e as disposições dos presentes Estatutos, e dos Regulamentos, Instruções ou ordens concernentes à Academia na parte que lhes tocar.

6º. Guiar os seus alunos por maneira conveniente no estudo do belo, excitando-lhes a emulação e promovendo o seu adiantamento.

Art. 102º. Cada Professor deverá, além disto, formular um programa circunstanciado de ensino da respectiva Cadeira, declarando o método que terá de seguir, e a maneira por que desempenhará suas funções.

Este programa será submetido, por escrito, à aprovação do Corpo Acadêmico.

Art. 103º. O programa, uma vez aprovado, não poderá ser alterado sem que precedam as seguintes formalidades:

Representação por escrito do Professor da Cadeira.

Parecer favorável da Comissão ou seção respectiva.

Aprovação do Corpo Acadêmico.

A 1ª formalidade pode ser dispensada quando o Diretor por si, ou sob representação da Comissão ou seção indicada, propuser a alteração ao Corpo Acadêmico.

Art. 104º. A antiguidade dos Professores atuais será contada, como até agora, nas classes a que pertencem.

Para os que de novo forem nomeados, regulará a data da posse, e, havendo mais de uma no mesmo dia, a data do diploma.

Em igualdade desta data prevalecerá a antiguidade nas funções públicas, que até ali houverem exercido; e em último caso, a idade.

Art. 105º. O Professor que contar 25 anos de serviço efetivo poderá ser jubilado com o ordenado por inteiro.

Aquele que, antes desse prazo, ficar impossibilitado de continuar no magistério, poderá requerer a sua jubilação com o ordenado proporcional ao tempo em que houver efetivamente servido, não podendo porém gozar deste favor antes de haver ensinado por 10 anos.

Art. 106º. Para o tempo de efetivo serviço serão abonadas:

§ 1º As faltas que forem dadas por serviço público em outros empregos ou comissões, contanto que, dentro dos 25 anos, não compreendam um espaço maior de 5.

§ 2º As faltas por moléstias justificadas pelo modo declarado nestes Estatutos, não excedendo de 20 em cada ano, ou de 60 em um triênio, salvo se a moléstia for adquirida em serviço público.

§ 3º As que procederem de suspensão judicial ou acadêmica, quando a final o Professor suspenso seja declarado inocente.

Art. 107º. O Professor que se jubilar aos 30 anos, tendo servido pelo menos 25 efetivamente, terá além do ordenado uma gratificação correspondente à metade do mesmo.

Art. 108º. O Professor que obtiver permissão do Governo para continuar a lecionar depois de haver completado 25 anos de efetivo exercício, terá uma gratificação de 400\$ enquanto for pelo mesmo Governo conservado no magistério.

Art. 109º. Os Professores só terão direito ao ordenado deixando de comparecer: quando faltarem por motivo justificado de moléstia não lhes sendo abonadas sem essa circunstância mais do que 2 faltas em um mês; quando obtiverem licença com ordenado, a qual só lhes poderá ser concedida até 6 meses dentro do ano com ordenado por inteiro, sendo por causa de enfermidade, e quando as faltas forem dadas por serviço público gratuito obrigatório por Lei.

Art. 110º. As faltas dos Professores durante o tempo letivo só poderão ser justificadas até o 3º dia depois da 1ª.

Art. 111º. As faltas dos Professores às sessões das Congregações, e quaisquer atos e funções da Academia, a que são obrigados, serão contadas como as que derem nas Aulas.

Art. 112º. Na Secretaria da Academia haverá um livro em que o Secretário lançará o dia de serviço, de lições ou de exames, no qual notará as faltas dos Professores e os nomes dos que comparecerem.

Art. 113º. O mesmo Secretário, à vista deste livro e das notas que haja tomado sobre quaisquer atos acadêmicos, organizará a lista das faltas dadas durante o mês e a apresentará ao Diretor no 1º dia do mês seguinte. O Diretor abonará as que tiverem em seu favor condições justificativas.

Art. 114º. A decisão do Diretor sendo desfavorável será imediatamente comunicada pelo Secretário ao interessado e este, dentro de 3 dias, apresentará, querendo, a sua reclamação ao mesmo Diretor, que a poderá atender, reformando a decisão.

Art. 115º. Se porém não for reformada, será admitido, dentro de 3 dias, recurso suspensivo para a Congregação do mês, e desta no efeito devolutivo para o Ministro e Secretario d'Estado dos Negócios do Império no prazo de outros 3 dias contados da data em que teve lugar a Sessão.

Art. 116º. Se não se apresentar reclamação, ou não se interpuser recurso, segundo as hipóteses dos artigos antecedentes, o Diretor mandará lançar as faltas em livro especial para serem trazidas oportunamente ao conhecimento do Governo.

Art. 117º. Os Professores ou Substitutos que deixarem de comparecer para exercer as respectivas funções por espaço de 3 meses, sem que aleguem perante o Diretor motivo que justifique a ausência, incorrerão nas penas do Art. 157 do Código Criminal.

Se a ausência exceder de 6 meses reputar-se-á terem renunciado ao magistério, e os seus lugares serão julgados vagos pelo Governo, ouvida a Congregação e a Seção dos Negócios do Império do Conselho d'Estado.

Art. 118º. O Professor nomeado que dentro de 6 meses não comparecer para tomar posse sem comunicar ao Diretor a razão justificativa da sua demora, perderá a Cadeira para a qual foi nomeado, sendo-lhe a pena imposta pelo Governo Imperial, depois de ouvida a respectiva Seção do Conselho d'Estado.

Art. 119º. Espirado o prazo, na primeira hipótese do Art. 117 o Diretor convocará a Congregação, a qual tomando conhecimento do fato, e de todas as suas circunstâncias decidirá se tem lugar ou não o processo, expondo minuciosamente os fundamentos da decisão que tomar.

Se for afirmativa, o Diretor a remeterá, por cópia extraída da ata, com todos os documentos que lhe forem concernentes, ao Promotor Público para intentar a acusação judicial por crime de responsabilidade, e dará parte ao Governo assim do que resolveu a Congregação, como da marcha e resultado do processo, quando este tiver lugar. Na segunda hipótese do citado Artigo 117 o Diretor dará parte ao Governo do ocorrido, a fim de proceder-se na conformidade do mesmo Artigo.

Art. 120º. Na hipótese do Art. 119, verificada a demora da posse, e dividida pela Congregação a procedência ou improcedência da justificação, se tiver havido, o Diretor participará ao Governo o que ocorrer para sua final decisão.

CAPÍTULO IV

Dos Professores honorários

Art. 121º. Os Professores honorários serão eleitos pelo Corpo Acadêmico sobre proposta do Diretor, ou de três membros de qualquer das Seções.

As propostas serão sempre acompanhadas de uma notícia sobre os trabalhos artísticos e habilitações dos propostos.

Art. 122º. A sua eleição terá lugar por maioria absoluta de votos, mas ainda assim não tomarão posse os eleitos sem que sejam aprovados pelo Governo.

Art. 123º. Qualquer Membro do Corpo Acadêmico tem direito de exigir um adiamento até 30 dias para a nomeação do proposto; no fim deste prazo porém será obrigado a motivar na 1ª. Seção as razões que o levaram a isto; e se assim não praticar será estranhado o seu procedimento pelo Corpo Acadêmico, e lavrado na ata o seu procedimento.

Art. 124º. O Pensionista que completar os seus estudos à satisfação do Governo, e à do Corpo Acadêmico por votação deste, será eleito Professor honorário, se às suas habilitações reunir um procedimento honroso na sociedade.

Art. 125º. Os Professores honorários que se deslizarem de seus deveres na sociedade, e se tornarem por seu mau procedimento moral indignos de pertencerem ao Corpo Acadêmico poderão ser demitidos pelo Governo, seguindo-se para isto o processo marcado nos Artigos 87, 88 e 89.

Art. 126º. O Professor assim excluído por Decreto do Governo entregará o seu Diploma ao Secretário no prazo que lhe for marcado depois de intimado, e se o não fizer findo esse prazo o Diretor mandará anunciar nas folhas públicas a sua exclusão da Academia.

Art. 127º. À posse de cada Professor honorário precederá sempre a apresentação de uma obra sua ao Corpo Acadêmico a qual ficará pertencendo ao Estabelecimento.

São isentos desta formalidade somente os nomeados para a seção de Ciências acessórias, que tiverem sido ou forem Lentes de qualquer das Faculdades, Escolas ou Academias de ensino superior.

Art. 128º. São obrigados a reger as cadeiras dos efetivos na falta ou impedimento destes, quando forem designados pelo Diretor.

Aquele que se recusar ao ensino nestas circunstâncias depois de designado por mais de duas vezes pelo Diretor sem justificar impedimento que absolutamente o vede, será considerado no caso de ser riscado da Academia, e sujeito por isso ao processo instituído nos Artigos 87, 88 e 89.

CAPÍTULO V

Dos Membros correspondentes e honorários

Art. 129º. A classe de Membros correspondentes da Academia será composta de artistas ilustrados, residentes fora da Capital do Império.

A esta classe ficarão pertencendo os Professores honorários que se ausentarem, assim como gozarão de todas as honras e regalias de Professores honorários e os Membros correspondentes que vierem habitar na Corte.

Art. 130º. À classe de Membros honorários da Academia podem pertencer as pessoas distintas por seu merecimento literário e científico, que forem amigas e protetoras das Belas Artes, e as que por suas produções tiverem adquiridos hum nome notável.

Tais Membros serão eleitos por proposta do Diretor e por votação do Corpo Acadêmico.

CAPÍTULO VI

Do Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca

Art. 131º. O Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca tem por dever:

1º. Reparar e iluminar os painéis que se deteriorarem.

2º. Fazer manter o asseio e a ordem na Pinacoteca, representando ao Diretor contra quaisquer abusos que aí se cometerem.

3º. Impedir absolutamente a deslocação dos painéis, a aplicação sobre eles de vernizes, óleos, transparentes, ou qualquer outra coisa que os possa danificar.

4º. Fazer sair imediatamente da sala, proibindo que tornem a nela entrar os que violarem qualquer dos preceitos acima declarados, os que procederem mal perturbando a ordem, e recalcitrando a suas observações.

5º. Observar e fazer observar as instruções que o Diretor deve expedir para o melhor desempenho de suas obrigações.

Art. 132º. A Pinacoteca deve ser conservada sempre no maior asseio possível e será franqueada diariamente a qualquer pessoa, ainda mesmo estranha, que a quiser visitar.

CAPÍTULO VII

Do Porteiro e do Guarda

Art. 133º. O Porteiro é obrigado:

1º. A abrir as portas do edifício meia hora antes da designada para as aulas, e fechá-las quando terminarem os trabalhos.

2º. A cuidar no asseio de todo o edifício, dirigindo e instruindo os serventes que lhe são subordinados.

3º. A prover o edifício de tudo quanto for necessário segundo as ordens que receber do Diretor ou do Secretário.

4º. A entregar os ofícios e a correspondência do Corpo Acadêmico.

5º. A vigiar na polícia do estabelecimento, dando parte ao Diretor dos abusos que dentro dele cometerem os alunos fora das aulas.

6º. A impedir que se perturbe o silêncio no vestíbulo da Academia, ou nas proximidades das aulas.

7º. A fazer as despesas miúdas da Academia segundo as ordens que o Diretor ou o Secretário lhe transmitirem.

8º. A embaraçar a saída de qualquer livro ou painel, ou objeto d'arte, ou móvel do edifício sem ordem por escrito, que lhe será entregue, do Diretor ou do Secretário, exceto se for algum trabalho próprio de Professor ou aluno da casa, ou de pessoa que o levar.

Art. 134º. O Guarda, além de substituir o Porteiro nos seus impedimentos, deve diariamente:

1º. Achar-se na Academia meia hora antes da abertura das aulas, e aí conservar-se até que terminem os trabalhos do dia.

2º. Fazer o sinal do começo das aulas, e a chamada dos alunos de cada uma delas.

3º. Marcar as faltas destes no livro do ponto, entregando a cada Professor uma nota das mesmas faltas no fim da respectiva aula.

4º. Receber para este fim do Secretário, e entregar-lhe findos os trabalhos de cada dia, o dito livro.

5º. Cumprir fiel e prontamente todas as ordens concernentes ao serviço que lhe forem dadas pelo Diretor, Secretário e Professores dentro das aulas, e pelo Porteiro no que for relativo ao asseio e conversação do edifício.

Art. 135º. O Guarda deverá marcar o ponto com a maior exatidão, sob pena de imediata suspensão, e de demissão na reincidência; e só o poderá riscar se assim o ordenar o Professor no único caso de comparecer o aluno dentro do primeiro quarto de hora, depois da designada para a abertura da respectiva aula.

Três destas dispensas, porém, que o aluno obtiver equivalerão a um ponto, que lhe será marcado.

CAPÍTULO VIII

Dos Alunos e sua frequência, e da Polícia acadêmica

Art. 136º. A Academia terá uma só classe de alunos que será a dos matriculados nos Cursos e Matemáticas aplicadas e de Desenho geométrico, os quais daí prosseguirão para as outras aulas segundo o seu aproveitamento.

A estas aulas são admitidas quaisquer pessoas que as queiram frequentar, independente da matrícula, contanto que se sujeitem à polícia e disciplina do estabelecimento.

Art. 137º. Nenhum aluno poderá mudar de aula sem terminar o ano em que se tiver matriculado.

Art. 138º. Todos os alunos são obrigados a respeitar o Diretor, Professores e mais Empregados, a conservar o maior silêncio durante as aulas, e a terem a maior aplicação e assiduidade.

Art. 139º. É-lhes proibido fazerem vozerias, e passearem em grupos dentro da Academia.

Art. 140º. O que deixar de cumprir esta recomendação, provocar desordem com seus companheiros, insultá-los, e faltar ao respeito a seus superiores, incorrerá nas penas declaradas em diversos artigos deste Capítulo.

Art. 141º. As matrículas se abrirão no dia 3 de fevereiro, devendo ter lugar os exames de que trata o Art. 49 oito dias antes da abertura das aulas.

Art. 142º. O aluno que tiver dez pontos no 1º trimestre não poderá obter certidão de frequência, e o que chegar a vinte pontos sem justificar as faltas, será riscado da matrícula por ordem do Diretor, e o seu nome publicado em Edital na Academia. As faltas serão justificadas perante os respectivos professores, que ficarão autorizados para aboná-las, se acharem fundadas as razões, ou documentos apresentados.

Art. 143º. Os alunos pagarão 4\$000 por cada ano de matrícula, que serão aplicados á compra de livros ou quadros conforme da soma total.

Art. 144º. As faltas dos alunos serão todos os dias notadas pelo Guarda ou Porteiro em uma caderneta, que no fim de cada lição será examinada, corrigida e rubricada pelo respectivo Professor na página do dia.

Art. 145º. Incorre em falta, como se não tivesse vindo à aula, o aluno que comparecer depois do 1º quarto de hora, o que sair da aula sem licença do Professor, e o que não se prestar aos trabalhos que lhe forem cometidos.

Art. 146º. O aluno que perturbar o silêncio, causar desordens dentro da aula, ou nela proceder mal, será repreendido pelo Professor.

Se não se contiver o Professor o fará imediatamente sair da sala, ordenando ao Guarda ou Porteiro que lhe marque uma falta, e tome nota do fato na sua caderneta, para ser levado ao conhecimento do Diretor.

Se o aluno recusar sair, ou se usar de palavras desrespeitosas, o Professor fará tomar por termo isso mesmo pelo Guarda ou Porteiro, e dará logo parte do ocorrido ao Diretor.

Se o Professor ver que a ordem não pode ser restabelecida, suspenderá a lição, mandando pelo Guarda ou Porteiro tomar os nomes dos autores da desordem para o fim acima indicado.

Art. 147º. O Diretor logo que tiver notícia do fato, nas duas últimas hipóteses do Artigo antecedente, fará vir á sua presença o culpado ou culpados, e depois de ler publicamente a parte do Professor, e o termo lavrado pelo Porteiro ou Guarda, imporá a pena de prisão correccional de 1 a 8 dias.

Art. 148º. A prisão correccional terá lugar, logo que for possível, dentro do edifício da Academia e em lugar convenientemente preparado, e donde nos dias de

trabalhos sairá o delinquente para assistir às lições, ou para ir fazer, ato, se este tiver lugar em ocasião em que o aluno ainda não tenha preenchido os dias de prisão.

Art. 149º. Se a desordem for dentro do edifício, porém fora da aula, qualquer Professor ou empregado que presente se achar, procurará conter os autores em seus deveres.

No caso de não serem atendidas as admoestações, ou se o sucesso for de natureza grave, o Professor ou empregado que o presenciarem deverá imediatamente comunicar o fato ao Diretor.

Art. 150º. O Diretor, logo que receber a participação, ou ex-officio, quando por outros meios tiver notícia do fato tomará dele conhecimento, fazendo comparecer perante si o aluno ou alunos que o praticaram.

O comparecimento terá lugar na Secretaria.

Art. 151º. Se depois das indagações a que proceder, o Diretor achar que o aluno merece maior correção do que uma simples advertência feita em particular, o repreenderá publicamente.

Art. 152º. A repreensão será neste caso dada na Secretaria, em presença de dois Professores, e dos empregados, e de 4 ou 6 alunos pelo menos; ou na aula a que o aluno pertencer, presentes o Professor e os outros alunos da mesma, que se conservarão nos respectivos lugares.

A todos estes atos assistirá o Secretário, e de todos eles, bem como dos casos referidos no Artigo, lavrará um termo, que será presente na 1ª Sessão da Academia, e transcrito nas informações dadas ao Governo sobre o procedimento dos alunos.

Art. 153º. Se o Diretor entender que qualquer dos delitos marcados nos Artigos antecedentes merece, pelas circunstâncias que o acompanharam, mais severa punição do que a do Artigo mandará lavrar termo de tudo pelo Secretário, com as razões que o aluno alegar a seu favor, e com os depoimentos das testemunhas que souberem do fato, e o apresentará ao Corpo Acadêmico. Este, depois de empregar os meios necessários para se conhecer a verdade o condenará à prisão até 40 dias, e a perda do ano, quando não haja pena maior imposta por estes Estatutos.

Art. 154º. Se os alunos combinarem entre si para nenhum deles ir á aula, a cada um dos que não justifiquem a ausência será imposta a pena de 5 faltas, e os cabeças serão punidos com a perda do ano.

Art. 155º. Os alunos que arrancarem edital dentro do edifício da Academia ou estragarem quadros, transfolhearem as estampas ou livros da Biblioteca ou praticarem ato de injúria dentro ou fora do edifício, por palavras, por escrito, ou por qualquer outro modo ao Diretor, ou Professores, serão punidos com as penas de prisão de hum até três meses, ou com a de perda de um até dois anos, conforme a gravidade do caso.

Art. 156º. Se cometerem dentro do edifício da Academia atos ofensivos da moral pública, e da Religião do Estado, ou se em qualquer lugar, ou por qualquer modo que seja dirigirem ameaças, tentarem agressão, ou vias de fato contra as pessoas indicadas no Artigo antecedente, serão punidas com o dobro das penas ali declaradas.

Se efetuarem as ameaças, ou realizarem as tentativas serão punidos com a exclusão dos estudos da Academia.

As penas deste Artigo e do antecedente não excluem aquelas em que incorrerem os delinquentes, segundo a Legislação Geral.

Art. 157º. As penas de prisão correccional por mais de 8 dias, de retenção dos diplomas, de suspensão do ato, de perda do ano, e de exclusão serão impostas pelo Corpo Acadêmico, do qual se admitirá nos 4 últimos casos recurso para o Governo, sendo interposto dentro de 8 dias contados da intimação.

O recurso terá também lugar quando a pena de prisão for por mais de 2 meses.

O recurso será suspensivo nos casos de perda do ano, ou de exclusão.

O Governo Imperial, a quem serão presentes todos os papéis que formarem o processo, resolverá por Decreto confirmando, revogando ou modificando a decisão, depois de ouvida a Seção respectiva do Conselho d'Estado.

Art. 158º. Todos os meses o Porteiro ou Guarda apresentará ao Secretário a lista das faltas cometidas pelos alunos durante o mês anterior: o Secretário formará uma lista de todas, com declaração dos dias em que foram dadas, e a transmitirá ao Corpo Acadêmico.

Art. 159º. Nesta serão combinadas com a lista do Guarda as notas dos Professores, que declararão as faltas que houverem abonado. Sendo tudo considerado pelo Corpo Acadêmico: este as julgará, podendo ser recebidas as justificações que até esse momento o aluno exhibir.

Art. 160º. Terminando o julgamento do Corpo Acadêmico, o Secretário organizará a lista das faltas cometidas durante o mês, acrescentando as dos meses anteriores, e fazendo-a acompanhar das notas correspondentes a publicará por edital.

Art. 161º. O julgamento das faltas não terá lugar senão depois que o aluno comparecer: as que forem dadas antes dessa época serão lançadas na lista com a observação, de continuação da ausência. Se o aluno perder o ano far-se-á esta observação no mês em que isto se verificar, não sendo mais inscrito na lista.

Art. 162º. Os alunos, quando as faltas procederem do não comparecimento às aulas, poderão reclamar, assim contra a nota que lhes for lançada pelo Professor, como contra a decisão do Corpo Acadêmico.

As reclamações deverão ser apresentadas dentro de 3 dias contados ou da nota do Professor, ou da publicação da lista, ao mesmo Professor, ou ao Diretor, para serem presentes ao Corpo Acadêmico. No caso de continuarem as faltas, os 3 dias serão contados do em que comparecerem.

Art. 163º. As reclamações de que fala o Artigo antecedente não serão admitidas senão em dois casos: 1º se o aluno negar as faltas: 2º se o julgamento delas for dado na sua ausência.

Art. 164º. Os Professores exercerão a policia dentro das respectivas aulas, e deverão auxiliar o Diretor na manutenção da ordem e respeito dentro do edificio da Academia.

CAPÍTULO IX

Disposições Gerais

Art. 165º. Serão respeitados e mantidos na Academia os usos até agora admitidos bem como as decisões do Corpo Acadêmico, que não forem de encontro aos presentes Estatutos.

Art. 166º. Os atuais substitutos das Cadeiras de Pintura, Desenho e Anatomia serão conservados como adjuntos das mesmas Cadeiras. Os respectivos lugares, porém, serão extintos logo que vagarem, na forma da Lei.

Art. 167º. Os presentes Estatutos serão desde já postos em execução, dependendo porém da definitiva aprovação do Poder Legislativo na conformidade do Artigo 2º do Decreto nº. 805 de 23 de setembro de 1854.

Art. 168º. Enquanto não forem definitivamente aprovados o Governo poderá fazer em alguma ou algumas de suas disposições as alterações que a experiência aconselhar.

Palácio do Rio de Janeiro em 14 de Maio de 1855. - Luiz Pedreira do Coutto Ferraz.

ANEXO C

DECRETO Nº 2.424, DE 25 DE MAIO DE 1859

Altera várias disposições dos Estatutos da Academia das Belas Artes

Hei por bem, de conformidade com o art. 168 dos Estatutos da Academia das Belas Artes, aprovados pelo decreto nº. 1603 d 14 de maio de 1855, Decretar as seguintes alterações nos mesmos Estatutos:

Art. 1º. O ensino da Academia das Belas Artes fica dividido em dois cursos, um dos quais terá lugar à noite.

No curso noturno ensinar-se-ão as seguintes matérias:

Desenho industrial.

Desenho de ornatos e figura.

Escultura de ornatos e figura.

Matemáticas elementares, compreendendo aritmética e geometria prática, e elementos de mecânica.

Modelo vivo.

O curso diurno compor-se-á das seguintes aulas:

1ª. de matemáticas aplicadas (elementos de aritmética, de geometria, de trigonometria, de mecânica, e de ótica).

2ª. de matemáticas aplicadas (desenho geométrico, perspectiva e teoria das sombras).

Desenho figurado.

Desenho de ornatos.

Desenho e pintura de paisagem, flores e animais.

Pintura histórica.

Arquitetura.

Escultura de ornatos.

Estatuária.

Gravuras de medalhas, e pedras preciosas.

Anatomia e fisiologia das paixões.

História das Belas Artes, Estética e Arqueologia.

Sempre que for necessário, haverá modelo vivo nas aulas de pintura histórica e estatuária.

O curso das duas aulas [de] matemáticas aplicadas fa-se-á em um ano, e o de anatomia e fisiologia das paixões em dois.

Art. 2º. A aula de desenho industrial será regida pelo professor da segunda cadeira de matemáticas aplicadas; a de desenho de ornatos e de figura pelo professor de desenho de ornatos; a de escultura de ornatos e de figura pelo professor de escultura de ornatos; a de matemáticas elementares pelo professor da

primeira cadeira de matemáticas aplicadas; a de modelo vivo pelos professores de desenho figurado, pintura histórica, estatuária e gravura de medalhas, em semanas alternadas; e todas as outras pelos respectivos professores.

Art. 3º. A matrícula em qualquer das aulas da Academia será gratuita.

Art. 4º. A matrícula nas diversas aulas fica subordinada às seguintes condições:

1ª Para a matrícula nas aulas de matemáticas aplicadas, na de desenho figurado, e na de paisagem será exigido o exame de que trata o art. 39 dos Estatutos, caso não seja apresentada certidão de aprovação passada pelos estabelecimentos públicos de instrução.

2ª Na de modelo vivo será exigida habilitação em estudos de desenho de gesso.

3ª Na de desenho figurado, e na de paisagem será exigida pelo menos do segundo ano em diante, matrícula simultânea nas aulas de matemáticas; devendo os alunos que frequentarem a aula de desenho figurado matricular-se na de anatomia, logo que não haja incompatibilidade nas horas de estudo.

4ª Na de pintura historia será exigida habilitação em desenho figurado, e nas matérias das duas aulas de matemáticas, e matriculas simultâneas na aula de anatomia e fisiologia das paixões.

5ª Na de escultura de ornatos será exigida habilitação em desenho de ornados e matricula simultânea na Segunda aula de matemáticas.

6ª Nas de estatuária e gravuras de medalhas será exigido estudo prévio de desenho figurado durante um ano pelo menos com aproveitamento, e matrícula simultânea nas aulas de matemáticas; e depois de habilitação nestas na de anatomia.

7ª Na de arquitetura será exigida habilitação nas matérias das duas aulas de matemáticas em desenho figurado, ao menos em contornos, e em desenho de ornatos; aqueles porém que estiverem suficientemente habilitados nas matérias da Segunda aula de matemáticas, ainda que não tenham estudado as outras, será permitido matricular-se na aula de arquitetura, sendo obrigados a habilitar-se dentro de dois anos nas matérias que lhes faltarem.

Art. 5º. Os cursos acadêmicos começarão no primeiro dia útil do mês de março, e findarão no ultimo de novembro.

Art. 6º. Fica revogada a disposição do art. 13 dos Estatutos na parte em que estabelece o feriado a segunda-feira.

Art. 7º. Nos últimos dias de cada trimestre de ensino haverá o concurso de perspectiva e teoria das sombras de que trata o art. 47 dos Estatutos entre os alunos que frequentarem a Segunda aula de matemáticas aplicadas.

Este concurso será presidido no primeiro trimestre pelo professor da primeira cadeira de matemáticas; no segundo, pelo da Segunda cadeira de matemáticas; e no terceiro pelo de arquitetura.

Art. 8º. Os concursos públicos de Academia são:

Os concursos para professores.

Os concursos para os prêmios de animação que o Corpo Acadêmico julgar convenientes ao progresso e desenvolvimento das artes e forem aprovados pelo Governo.

Os concursos para os prêmios de primeira ordem, isto é, de viagem a Europa.

Art. 9º. Nos concursos para professores podem tomar parte todos os artistas, assim nacionais como estrangeiros.

Nos concursos para os prêmios de animação podem igualmente tomar parte todos os artistas, exceto os professores e membros da Academia de qualquer categoria.

Aos concursos para os prêmios de primeira ordem só terão admitidos os alunos da Academia habilitados em pintura histórica, pintura de paisagem, arquitetura, estatuária, ou gravuras de medalhas, e nas matérias acessórias da classe que concorrem.

Art. 10º. Para a admissão em qualquer destes concursos é indispensável a inscrição, a qual se obterá por meio de requerimento ao Diretor, e por deliberação do Corpo Acadêmico.

Art. 11º. Quando o candidato, que a Academia julgar mais habilitado no concurso, e propuser para professor, for estrangeiro, observar-se-á o disposto no art. 57 dos Estatutos.

Art. 12º. Os concursos para os prêmios de primeira ordem terão lugar pelo menos de dois em dois anos, e durarão nunca menos de trinta dias úteis, contados até o ultimo de novembro, ou até o ultimo de fevereiro, conforme o Corpo Acadêmico entender mais conveniente.

Art. 13º. Quando o laureado nestes concursos pertencer à classe de pintura histórica, de escultura, ou de arquitetura, terá a pensão anual de que trata o art. 68 dos Estatutos por tempo de cinco anos; e de quatro quando pertencer à classe de gravura de medalhas, ou à de paisagem.

Art. 14º. As vagas de professores efetivos serão preenchidas por concurso.

A época do concurso será determinada pelo Governo, o qual, se julgar conveniente, poderá nomear, para preencher interinamente as vagas, professores nacionais ou estrangeiros, cujo exercício não excederá de quatro anos.

Art. 15º. O Governo poderá prover, independentemente de concurso, as cadeiras que na época da publicação desta reforma estiverem vagas, e as que pela primeira vez, depois dela, vierem a vagar.

Art. 16º. O professor que se jubilar com trinta anos de serviço efetivo terá, além do ordenado, metade da respectiva gratificação.

Art. 17º. O Governo poderá jubilar com o ordenado por inteiro, seja qual for o tempo de serviço que tenham, quaisquer dos atuais professores, se as conveniências do ensino o exigirem.

Art. 18º. Nas faltas ou impedimentos de algum professor poderá servir, por proposta da Academia aprovada pelo Governo, um dos professores efetivos, contanto que não haja incompatibilidade nas horas do ensino. Neste caso ser-lhe-ão aumentados os vencimentos, durante o tempo que servir, com a gratificação que competir ao substituído.

Poderão também servir nas faltas ou impedimentos dos efetivos os professores honorários, na forma do art. 128 dos Estatutos. Neste caso o professor honorário perceberá uma gratificação igual ao ordenado do substituído.

Art. 19º. O Diretor poderá ser escolhido dentre os professores, ou dentre pessoas de reconhecida probidade e talentos.

Art. 20º. Quando o lugar de Secretário for exercido por um dos professores efetivos terá, além dos seus vencimentos uma gratificação de 600\$000; quando, porém, for exercido por algum professor honorário ou por outra pessoa, terá o ordenado de 800\$000, e a gratificação de 400\$000.

Art. 21º. A exposição geral, de que trata a terceira parte do art. 62 será feita todos os anos, a contar do ano corrente, durante as férias, pelo tempo que a Academia determinar, coma aprovação do Governo.

Art. 22º. Pelo acréscimo de trabalho que aos professores possa provir desta nova organização do ensino da Academia, não terão eles outras vantagens além das que já lhes compete[m].

Art. 23º. Estas medidas serão postas desde já em execução, sem derrogação da cláusula do art. 68 dos Estatutos.

Art. 24º. Ficam revogadas quaisquer disposições em contrário.

Sergio Teixeira de Macedo, do Meu Conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, assim o tenha entendido, e faça executar. Palácio do Rio de Janeiro, em vinte cinco de maio de mil oitocentos e cinquenta e nove, trigésimo oitavo da Independência e do Império.

Com a Rubrica de Sua Majestade o Imperador.

Sergio Teixeira de Macedo.