



Histórias da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua trajetória

Organização:
Ana Cavalcanti
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira



**Dom
JOÃO VI**

PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ

eBa ESCOLA DE
BELAS ARTES 
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Histórias da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua trajetória

Organização:
Ana Cavalcanti
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira

1º Edição

Rio de Janeiro/RJ
2016

museu
Dom
JOÃO VI

PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ

eBa ESCOLA DE
BELAS ARTES 
Universidade Federal do Rio de Janeiro

ISBN 978-85-87145-63-5
**Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica
de sua trajetória**

EBA/CLA/UFRJ 2016

2016 ©

Capa

Luiz Eduardo Fileto Caldeira

Concepção Gráfica

Organização editorial

Marina de Menezes

Projeto Gráfico

Luiz Eduardo Fileto Caldeira

Apoio Editorial

Fabio Mourille

Patrícia Pedrosa

Raira Rolisola

Iaci D' Assunção Santos

Apoio

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação

em Artes Visuais EBA/UFRJ

Museu D. João VI

Organização

Ana Cavalcanti

Marize Malta

Sonia Gomes Pereira

Roberto Leher
Reitor

Denise Nascimento
Vice-Reitora

Flora De Paoli Faria
Decana do Centro de Letras e Artes

Carlos Gonçalves Terra
Diretor da Escola de Belas Artes

Madalena Grimaldi
Vice-Diretora da Escola de Belas Artes

Carlos Augusto Nóbrega
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais

Ana Cavalcanti
Coordenadora do Museu D. João VI

Os artigos e as imagens reproduzidas nos textos são de
inteira responsabilidade de seus autores

CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.).
Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória. Rio de
Janeiro: EBA/UFRJ/2016.

282p.

1. Academia/Escola de Belas Artes 2. Ensino artístico 3. Arte no Brasil

I. Título

II. Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Ana Cavalcanti, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira9

PALESTRA

REPENSANDO A TRAJETÓRIA DE 200 ANOS DA ESCOLA DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO: REVISÃO HISTORIOGRÁFICA E ESTADO DA QUESTÃO.

Sonia Gomes Pereira11

DEPOIMENTOS

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – TURMA DE 1954 A 1959

Isis Fernandes Braga21

A ESCOLA DE BELAS ARTES E EU: LEMBRANÇAS DE QUASE 50 ANOS

Aníbal Câmara do B. Filho.....25

MINHA EXPERIÊNCIA COMO ALUNO DO CURSO DE PINTURA DA EBA-UFRJ ENTRE 1981 E 1985

Ricardo A. B. Pereira30

A ARTE CONTEMPORÂNEA NA ESCOLA

A ESCOLA DE BELAS ARTES E A FORMAÇÃO DE ARTISTAS NO RIO DE JANEIRO DESDE 1980

Marina Pereira de Menezes de Andrade35

A CRIAÇÃO DO NÚCLEO LABORATORIAL NANO. PRIMEIRO ESPAÇO DE PESQUISA TEÓRICO-PRÁTICO EM ARTE E TECNOLOGIA NO PPGAV E NA EBA.

Maria Luiza P. G. Fragoso42

UM IMPLANTE GREGO NA ARQUITETURA MODERNA DA UFRJ

Beatriz Pimenta Velloso e Monica Coster.....52

SOBRE A CRIAÇÃO DA ACADEMIA E OS MESTRES FRANCESES

“NADA LHES PROMETO”, O DESCONHECIDO CAVALEIRO BRITO
Patricia Delayti Telles.....59

GOSTO NEOCLÁSSICO: GRANDJEAN DE MONTIGNY E A ARQUITETURA NO BRASIL (1816-1850). INVENTÁRIO E QUESTÕES DE MÉTODO
Ana Maria Pessoa dos Santos, Ana Lucia Vieira dos Santos, Margareth da Silva Pereira, Priscilla Peixoto.68

DE 1905 A 2005 – HISTÓRIAS SOBRE O ENSINO E A ATUAÇÃO DE PROFESSORES

REGIMENTO DE 1948, OS NOVOS CURSOS E O CURSO DE ARTE DECORATIVA
Marcele Linhares Viana.....88

EXPERIÊNCIA MODERNA: GRAVURA NOS ANOS 1950/70 NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES.
Maria Luisa Tavora96

A IMPERATRIZ E AS BAIANAS DA ROSA
Madson Luis Gomes de Oliveira103

A MUDANÇA PARA O FUNDÃO (1975)

A ESCOLA DE BELAS ARTES NA CIDADE UNIVERSITÁRIA: UMA MUDANÇA TRAUMÁTICA – UMA ADAPTAÇÃO DIFÍCIL
Almir Paredes Cunha.....112

“A MUDANÇA DA ESCOLA DE BELAS ARTES PARA A ILHA DO FUNDÃO: REJEIÇÃO, ADAPTAÇÃO, TRANSFORMAÇÃO E RESSURREIÇÃO”
Angela Ancora da Luz.....116

SOBRE O PRÉDIO DA ACADEMIA E O SEU DESTINO

O PALÁCIO DA ACADEMIA DAS BELAS ARTES. O ENSINO ARTÍSTICO VERSUS O ESPAÇO DA ACADEMIA.
Cybele Vidal N. Fernandes121

A CONSTRUÇÃO DA RUÍNA: A DEMOLIÇÃO DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E O ICONOCLASMO MODERNISTA ATRAVÉS DA IMPRENSA

Mauro Trindade.....129

HISTÓRIAS DE MUSEUS E ACERVOS DA ESCOLA

AS MOLDAGENS EM GESSO E SUA CONSERVAÇÃO

Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro.....136

ENTRE PERDAS E DANOS: SEPARAÇÃO DO ACERVO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES E A CONSTITUIÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Marize Malta.....143

A ENBA DE 1890 À DÉCADA DE 1910 (O ENSINO DE ARTE E O MEIO NACIONAL)

IMPRESSÕES SOBRE O MEIO ARTÍSTICO NACIONAL NAS CARTAS DE RODOLPHO BERNARDELLI, DIRETOR DA ENBA, A ELISEU VISCONTI, PENSIONISTA EM PARIS

Ana Maria Tavares Cavalcanti.....161

AUGUSTO GIRARDET E “OS DOIS RAMOS DO MESMO TRONCO”

Dalila dos Santos Cerqueira Pinto174

MODESTO BROCCOS (1852-1936) E A QUESTÃO DO ENSINO NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (1890-1915)

Heloisa Selma Fernandes Capel.....180

SOBRE A PINTURA (PAISAGEM, HISTÓRIA E RETRATO)

O GÊNERO DO RETRATO NAS EXPOSIÇÕES GERAIS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Márcia Valéria Teixeira Rosa186

O PERCURSO DA PAISAGEM - COLEÇÃO JOSÉ DOS REIS CARVALHO DO MUSEU D. JOÃO VI

Clarice Ferreira de Sá191

CURSOS DE GRADUAÇÃO: TRAJETÓRIAS

INTERIORES: UMA TRAJETÓRIA

Nora Guimarães Geoffroy195

A HISTÓRIA DA LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA: O NOVO CURRÍCULO QUE RESULTOU NA INVENÇÃO DE UMA NOVA TRADIÇÃO

Anita de Sá e Benevides Braga Delmás204

SOPHIA JOBIM E A ORIGEM DO CURSO DE ARTES CÊNICAS NA E.N.B.A.

Maria Cristina Volpi e Madson Oliveira212

SOBRE OS DEBATES NA ACADEMIA (ESTILOS, ESCOLAS ARTÍSTICAS, NACIONALISMO)

O PRÊMIO DE VIAGEM DE ALMEIDA REIS: O TRÂNSITO ENTRE O ACADÊMICO E O MODERNO

Alberto Martín Chillón222

TRANS-HISTÓRIAS - O DENTRO POR FORA NOS FORAS DE DENTRO: A ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES E O DEBATE SOBRE A ESCOLA REALISTA NO BRASIL

Rogéria de Ipanema232

A ACADEMIA, DE LÁ PARA CÁ

Rosana Pereira de Freitas242

PÔSTERES

CHAVES PINHEIRO: “O DIGNO ESCULTOR, IDENTIFICADO COM A ARTE, QUE CONSAGROU A VIDA AO ESTUDO E AO TRABALHO”

Fátima Alfredo250

A OFICINA DE LITOGRAFIA E A EBA

Patrícia Figueiredo Pedrosa254

PINTORES NEGROS E MULATOS NO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX. TALENTOS INOVADORES OU TRADIÇÃO IMPOSTA

Renata Carvalhaes.....258

O DESENHO DE MODELO VIVO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E SUA RELAÇÃO FORMAL COM AS CÓPIAS DE ESTAMPAS DIDÁTICAS E DE ESTATUÁRIA CLÁSSICA

Luana Manhães da Silva.....263

MARQUES E CALMON: DA OBSERVAÇÃO AOS MODOS ESTILÍSTICOS Monique da Silva de Queiroz e Rafael Bteshe	268
A CONSTITUIÇÃO DO ACERVO DA BIBLIOTECA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES (1834-1857) Rosani Godoy, Wanessa da Silva e Icléia Thiesen	273
OS ARTISTAS DOS OITOCENTOS: A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E A CONSTRUÇÃO DO “SER BRASILEIRO” (1826-1889). Vera Rozane Araújo Aguiar Filha.....	278

APRESENTAÇÃO

Ana Cavalcanti, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira

De 19 a 21 de maio de 2015, o VI Seminário do Museu D. João VI reuniu pesquisadores, professores e estudantes no Museu Nacional de Belas Artes. Durante três dias, a história da Escola de Belas Artes e a revisão crítica de sua trajetória estiveram no centro dos debates.

Os seminários do Museu D. João VI, organizados pelo Grupo de Pesquisa ENTRESSECULOS, vêm sendo realizados anualmente desde 2010 com o objetivo de contribuir para o conhecimento sobre o acervo do museu e suas coleções, bem como sobre a arte e seu ensino, teoria e historiografia da arte no Brasil do século XIX e parte do século XX. Em sua sexta edição, um recorte particular presidiu o Seminário, visando à preparação para a comemoração dos 200 anos da instituição previstos para 2016. Trata-se de aprofundar as pesquisas sobre a história da antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes e agora Escola de Belas Artes da UFRJ, contando com pesquisas recentes e depoimentos de antigos integrantes da instituição.

Desde sua criação com o decreto real de D. João VI em 12 de agosto de 1816, a trajetória da academia/escola está intimamente atrelada à história política e social do país tendo acompanhado, com proximidade ou distanciamento, as mudanças ocorridas na produção e nos rumos das artes visuais brasileiras. Os seminários organizados pelo grupo ENTRESSÉCULOS procuraram com suas publicações divulgar esses vários aspectos: O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI – 30 anos do Museu D. João VI (2010); Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX) – 195 anos de Escola de Belas Artes (2012), Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia (2013); Por dentro: fontes, problemáticas e rumos do Museu D. João VI – revista Arquivos da EBA, edição especial (2014); Coleções de arte: formação, exibição e ensino (2015); Anais do V Seminário do Museu D. João VI (site da EBA-UFRJ)(2015-2016). Desse modo, as histórias da Escola de Belas Artes, desde a Academia, ou mesmo antes, como Escola Real de Artes e Ofícios, vêm sendo alimentadas continuamente, relembrando de sua importante atuação no cenário nacional.

Cumprindo papel importante na cultura nacional, a Academia foi responsável pela introdução do ensino formal de artes plásticas no Brasil. Inicialmente – e durante muito tempo – seu eixo de atuação ficou em torno das chamadas belas artes: arquitetura, escultura, pintura e gravura (de medalhas). Contudo, a partir de meados do século XX, novos cursos surgiram – artes decorativas e professorado de desenho – desdobrados posteriormente em artes cênicas, design e outros, acompanhando a própria diversificação do campo profissional ligado às artes visuais e às artes aplicadas.

Hoje, a Escola conta com treze cursos de graduação, um curso de pós-graduação lato sensu em Técnicas de Representação Gráfica e um programa de pós-graduação stricto sensu, o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Trata-se de um universo bastante diversificado que engloba desde áreas de ação utilitária (design nos seus mais variados campos e conservação e restauro de obras de arte), incluindo os cursos de artes visuais direcionados à formação de artistas, até a formação de educadores e de historiadores da arte de cunho teórico. A partir dos anos 1990, a Escola se fez cada vez mais presente no meio da arte contemporânea com atuação marcante de seu Programa de Pós-Graduação, formando artistas e teóricos atuantes no cenário brasileiro.

É exatamente essa trajetória diversificada e complexa que o VI Seminário do MDJVI pretendeu aprofundar. Se alguns temas dessa história já haviam sido estudados no passado ou têm sido reavaliados criticamente, há outros períodos e assuntos que continuam obscuros ou necessitam pesquisas urgentes. O Grupo ENTRESSÉCULOS buscou reunir estudos nestes campos, de modo a ampliar e aprofundar a história passada e presente da nossa Escola, promovendo uma grande revisão crítica, estruturando o seminário em três núcleos que correspondem às três grandes fases da biografia da instituição:

- A Academia Imperial de Belas Artes (de 1816 a 1890)
- A Escola Nacional de Belas Artes (de 1890 a 1965)
- A Escola de Belas Artes (a partir de 1965 até os dias de hoje)

Ao todo, 39 pesquisadores apresentaram seus trabalhos abarcando os diversos períodos dessa trajetória, não isenta de percalços. Também estiveram presentes ex-alunos da instituição que deram ricos depoimentos sobre suas vivências na Escola. Destacamos, em especial, as falas dos que viveram o momento traumático da transferência da EBA, do Centro da cidade, prédio onde hoje se situa o Museu Nacional de Belas Artes, para a Ilha do Fundão, onde permanece como inquilina até hoje. Justamente, a realização do VI Seminário no Museu Nacional de Belas Artes foi uma feliz ocorrência, pois muitas histórias presentes nos depoimentos dos alunos egressos tiveram lugar nesse prédio projetado para abrigar a Escola no início do século XX, com criação de Adolfo Morales de Los Rios, adaptações de Rodolfo Bernardelli e reforma interna posterior de Arquimedes Memória.

Os trabalhos agora disponíveis a todos os interessados trazem, portanto, contribuição valiosa para as “Histórias da Escola de Belas Artes” e a revisão crítica de sua já bicentenária trajetória. Que as histórias aqui apresentadas possam inspirar muitas outras, impulsionando novas pesquisas e releituras por mais 200 anos...

REPENSANDO A TRAJETÓRIA DE 200 ANOS DA ESCOLA DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO: REVISÃO HISTORIOGRÁFICA E ESTADO DA QUESTÃO.

Sonia Gomes Pereira

Em 1996, por ocasião da abertura do Seminário 180 Anos da EBA, esbocei um balanço historiográfico do tema, tentando apontar pontos ainda obscuros para pesquisas futuras. Naquela ocasião, a intenção de repensar a longa trajetória da instituição era notória: dividida em diversos segmentos temporais, tanto o Seminário quanto a publicação dos Anais^I tentaram acompanhar a história da Escola de Belas Artes, desde a sua criação, em 1816, até aquele momento, 1996.

O Seminário do MDJVI em 2015 retoma a mesma problemática, tendo como horizonte a comemoração dos 200 anos da Escola no próximo ano, 2016. A minha proposta é repetir, aqui, o mesmo esforço de quase 20 anos atrás: delinear em que ponto se encontram os estudos sobre o assunto - mesmo sem a pretensão de esgotá-lo - e tentar identificar temas ainda sombreados - ainda que de forma aproximativa. Para realizar tal tarefa, sirvo-me, de um lado, da minha própria observação sobre a pesquisa recente veiculada pelos programas de pós-graduação, encontros científicos e iniciativas editoriais. Por outro lado, a análise da Linha do Tempo (Anexo 1) - elaborada em agosto/setembro de 2014, num esforço conjunto de vários pesquisadores^{II} - foi da maior utilidade, sobretudo na identificação das lacunas na história da Escola. É, portanto, a partir destas premissas que apresento aqui os meus comentários.

Academia Imperial de Belas Artes (1816-1890)

A história mais antiga da Escola – como Academia Imperial de Belas Artes de 1816 a 1890 – é a parte que está mais estudada. Existe um núcleo de estudos clássicos, de meados do século passado, que tomaram a Academia como tema de discussão, em contraponto com a crítica da época, comprometida com o modernismo e em oposição sistemática ao legado acadêmico.^{III} Em torno dos anos 1970, em algumas obras de caráter geral, a nossa arte do século XIX teve mais visibilidade, numa tentativa inicial de relativizar a antiga dicotomia entre modernos e acadêmicos.^{IV} A partir daí, acompanhando a historiografia tanto européia quanto norte-americana, surge um verdadeiro movimento revisionista aqui no Brasil: inicialmente no campo da arquitetura e da cidade^V, mas logo em seguida estendendo-se às demais artes visuais, especialmente em grupos de pesquisa ligados aos recentes programas de pós-graduação.^{VI}

Duas décadas e muitas publicações depois, qual seria o saldo desse esforço coletivo de pesquisa? Sem sombra de dúvida, avançamos muito no entendimento da velha Academia. Não apenas adotamos uma postura teórica mais promissora – fora das antigas polarizações -, como estamos tendo maior acesso a fontes primárias.^{VII} Destaco, aqui, quatro vetores dessa historiografia recente^{VIII}, que me parecem mais importantes: a compreensão da estrutura da instituição e de seu ensino; o entendimento do papel da Academia no projeto de construção da nação; a análise da atuação da Academia na configuração de um sistema de arte, sobretudo através das Exposições Gerais; e o estudo do colecionismo da Academia – estando este último menos avançado em relação aos tópicos anteriores.

Escola Nacional de Belas Artes (1890-1910)

A etapa seguinte como Escola Nacional de Belas Artes, de 1890 a 1965, foi muito menos estudada, com exceção de alguns poucos temas. Um deles é o curto período de direção de Lúcio Costa em 1930 – assunto recorrente nos trabalhos sobre a arquitetura moderna. Lucio Costa foi nomeado muito jovem para o cargo de diretor da ENBA, logo após a Revolução de 30, numa estratégia do novo governo para imprimir mudanças no campo artístico. Durou pouco, em vista da enorme reação. Mas o episódio é exemplar do distanciamento que se processava na época entre a arquitetura e as demais artes. Os arquitetos há muito estavam empenhados em lutas profissionais com os engenheiros e construtores para a demarcação de seu espaço de atuação. Além disso, diante da modernização urbana que se processava no país deste o final do século XIX, encontravam-se mais diretamente confrontados com a vontade e o desafio do modernismo.^{ix} Para as demais artes, a discussão do moderno, como veremos mais adiante, não se colocava com a urgência e a concretude dos arquitetos. Outro tema estudado deste período foi a história dos Salões, com destaque para alguns deles, como o de 1931, conhecido como Salão Revolucionário.^{xx} É em torno do espaço dos salões que se passou grande parte da crise da ENBA. Como ocorrera com a École des Beaux-Arts em Paris na reforma de 1863, a luta contra o sistema acadêmico atingiu relativamente pouco o ensino, mas visou muito mais a mudança no controle dos concursos e suas premiações.

Observando-se a Linha do Tempo da ENBA, fica muito clara a percepção de três momentos diferenciados, que parecem desenhar uma curva bem nítida: as décadas iniciais de grande prestígio; os anos 1920 e 1930 de grave crise com a perda progressiva de grande parte de seu poder institucional; e a partir de 1940 o esforço de reestruturação.

Os anos iniciais da ENBA, da reforma de 1890 até aos anos 1920, foram de grande prestígio, sobretudo durante o mandato do diretor Rodolfo Bernardelli (de 1890 a 1915) e após a mudança, em 1909, para o prédio no melhor lugar do centro reformado da cidade – a Avenida Central. Detém o controle absoluto das Exposições Gerais e a concessão de prêmios. Beneficia-se de uma grande massa de encomendas oficiais tanto do governo federal quanto das províncias, para a realização de pintura histórica de caráter republicano, de pintura decorativa para os inúmeros prédios oficiais e de estatuária para espaços públicos. Beneficia-se, ainda, da modernização da sociedade brasileira, de seus hábitos crescentemente urbanos, da aceitação progressiva de uma arte voltada para os interiores domésticos – o que aumenta a demanda por outros gêneros de pintura, como a pintura de gênero, a paisagem e a natureza-morta, e possibilita a independência financeira de alguns artistas, como Eliseu Visconti e Antônio Parreiras, por exemplo.

No entanto, a importância e a qualidade da produção artística dessa geração foram achatadas pelo discurso demolidor dos modernistas já na década de 1920 e precisariam ser mais conhecidas e estudadas. Ultimamente, alguns desses artistas voltaram a ser estudados e revalorizados.^{xxi} Mas ainda há muito o que fazer a respeito de muitos artistas, que permanecem ainda pouco conhecidos, como os irmãos Timóteo da Costa, os irmãos Chambelland, Carlos Oswald e muitos outros.

Além disso, acredito que seja preciso repensar o adjetivo pré-moderno que é, em geral, imputado à obra dessa geração. Trata-se de um conceito que apresenta um duplo problema. De um lado, pré-moderno é uma categoria hesitante, indicando o caráter de transição entre o acadêmico e o moderno,

como se, no momento seguinte, o acadêmico tivesse desaparecido e o moderno tivesse triunfado – coisa que não aconteceu. Sabemos que os chamados 1º e 2º modernismos, apesar do discurso radical do primeiro e do sucesso do segundo, são considerados modernismos moderados, apropriações parciais das inovações das vanguardas históricas européias. Por outro lado, o próprio conceito de moderno tem sido questionado recentemente, mas o tema precisaria ser aprofundado para que o caso brasileiro pudesse ter novas leituras. Alguns pontos me parecem importantes sobre este assunto.

Em primeiro lugar, é preciso destacar o caráter moderno de parte da produção artística da passagem XIX / XX. Olhando nesta perspectiva, é possível perceber na atuação dos artistas desta época, não apenas uma apropriação parcial das inovações trazidas pelos movimentos que iniciaram a modernidade na Europa (impressionismo, neo-impressionismo, fovismo e expressionismo), mas também certos comportamentos já francamente modernos, como o gosto pelos temas da vida contemporânea, a procura cada vez maior em captar cenas ao ar livre, a valorização da sinceridade do artista e a procura da experimentação plástica. Escrevendo em 1994, Tadeu Chiarelli é incisivo neste ponto:

“Algumas obras de Giovanni Battista Castagneto dos anos 80 e 90 do século passado, comparadas com a produção de Emiliano Di Cavalcanti dos anos 20 e 30, demonstram que as primeiras possuem muitas das características indicadoras da pintura moderna: cada um dos elementos formais que as compõem obedece a urgências intrínsecas da própria pintura, sendo os elementos de representação meros pretextos para a própria execução de cada obra”.^{XXII}

Em segundo lugar, seria importante discutir o próprio conceito de moderno, para além do seu sentido mais restrito, isto é, aquele que foi construído por parte das vanguardas históricas, especialmente na França, e que coloca em primeiro plano os problemas plásticos e a especificidade das linguagens.^{XXIII} Isto significa levantar o problema da conceituação de experiências situadas dentro de um largo espectro do moderno, mas que não se enquadram totalmente no padrão de maior radicalidade da experiência européia. Esta questão não é nova, mas parece continuar em aberto. Em 1994, Annateresa Fabris já fazia referência ao processo de modernização no Brasil a partir do final do século XIX e a necessidade de se repensar o caso brasileiro:

“É levando em conta o processo de modernização que o Brasil experimenta a partir do final do século XIX, que uma série de estudos recentes tem tentado pensar, de maneira mais dialética, a modernidade cultural que se instaura no país para além de categorias ortodoxas, oriundas do modelo europeu”.^{XIV}

Em terceiro lugar, precisamos conhecer melhor os valores artísticos da geração da passagem XIX e XX. Sabemos da recorrência da palavra sinceridade no discurso da geração fundadora da ENBA.^{XV} Notamos, também, a citação constante do teórico francês Charles Blanc, especialmente o seu livro *Grammaire des Arts du Dessin* (1867)^{XVI} em vários escritos de artistas brasileiros em épocas diferentes, como Modesto Brocos e Edson Motta.^{XVII} Temos indicação da importância das idéias contemporâneas na área da fisiologia e da psicologia, em relação à análise das sensações e emoções.^{XVIII} Acredito que esta linha de estudos é muito promissora para nos aprofundarmos no entendimento da obra desta geração.

Avancemos, agora, na Linha do Tempo: entramos num período de crise com perdas sucessivas, que já se insinuavam na década de 1920, mas que se consolidam nos anos 1930, desdobrando-se pelas décadas seguintes. A vontade de modernização já estava sendo debatida na sociedade brasileira há muito tempo, mas agora passou a ser pauta do Estado - com a Revolução de 1930 e o Estado Novo em 1937 - na reorganização de muitos setores da vida pública, inclusive educação e cultura, capitaneadas pela criação do Ministério da Educação e Saúde. Várias ações atingem diretamente a ENBA. A primeira delas é a criação da universidade e a incorporação da ENBA ao sistema universitário, que vai obrigá-la a, cada vez mais, adaptar-se à política educacional vigente, com necessidade de adaptação de currículos.

^{xix} A segunda é a criação de um serviço de gestão de patrimônio em 1937 e a imediata criação do Museu Nacional de Belas Artes, a partir da divisão do acervo da ENBA. Os critérios de separação dos acervos estão até hoje pouco estudados, assim como a convivência entre as duas instituições - ENBA e MNBA – que continuaram compartilhando o mesmo prédio até 1965, quando a Escola é transferida para o campus do Fundão.^{xx} A terceira ação é a mudança na política cultural, com o esvaziamento do poder da ENBA na organização e julgamento dos salões. Este tema, como já citado antes, foi estudado pela profa. Ângela Ancora da Luz, que delinea com grande clareza a progressiva perda de poder da ENBA sobre a organização e o julgamento dos Salões e a transferência deste poder para o MNBA e o SPHAN.^{xxi}

Finalmente a quarta ação foi a saída do curso de Arquitetura, com a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em 1945 – consequência evidente das crises anteriores – como o episódio da direção de Lúcio Costa – e dos crescentes sucesso e prestígio da arquitetura brasileira naquele momento.

A partir dos anos 1940, analisando a Linha do Tempo, percebe-se que a ENBA, após tantas perdas, tenta a sua reorganização interna. Esta é a importância do Regimento de 1848, que cria novos cursos, desenhando um perfil, bem próximo do atual.^{xxii}

Em todo este processo de reestruturação, é preciso deixar claros dois pontos que me parecem muito importantes e que merecem um estudo mais aprofundado. De um lado, a luta pela modernização dentro da própria ENBA, liderada por alguns professores – como o Quirino Camporiorito – e também pelos alunos, através do Diretório Acadêmico – muito atuante, responsável pela organização de exposições, palestras e até mesmo intervenções mais diretas no ensino - como a criação, em 1955/1957, do curso livre de especialização em litografia, com a orientação de Darel Valença Lins, funcionando no espaço da Associação Atlética do Diretório Acadêmico da ENBA.^{xxiii} Por outro lado, mesmo nos cursos mais tradicionais, como na pintura, houve discussões bastante significativas a respeito do moderno. Aqui, é importante destacar a atuação de alguns professores como Edson Motta.^{xxiv} Trata-se de um modelo de moderno – identificado na Europa como o retorno à ordem e chamado no Brasil de 2º modernismo – que incorpora feições de alguns movimentos de vanguarda, como o cubismo e o expressionismo, mas numa versão de compromisso com a representação tradicional, preservando, desta maneira, a continuidade da iconografia ligada à identidade nacional. Daí o interesse, nesta geração, pelas idéias de André Lhote, artista francês, que escreveu vários livros influentes no período e que esteve no Rio de Janeiro em 1952.^{xxv} É interessante observar nas idéias de Lhote a importância das chamadas invariantes plásticas – teoria recorrente no discurso de vários artistas e teóricos da época.^{xxvi}

Escola de Belas Artes (a partir de 1965)

Neste último segmento da história da Escola – que se confunde com o presente – alguns pontos merecem ser destacados.

Um deles diz respeito à inserção da Escola na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1965 e a sua transferência para o campus do Fundão em 1975.^{xxvii} Os transtornos da mudança, o caráter de improvisado e a extrema dificuldade de adaptação da Escola no novo espaço são relatados por inúmeros professores e alunos da época: alguns destes depoimentos foram apresentados neste Seminário do MDJVI de 2015. À Escola foi prometida uma nova sede, mas isto até hoje não aconteceu. A acomodação precária em alguns andares no prédio da FAU – mais conhecido como Prédio da Reitoria – perdura até hoje, constituindo uma de suas principais limitações.

Mas, apesar dos problemas, a EBA, ao longo deste tempo, organizou a sua nova estrutura: onze cursos de graduação – Artes Cênicas (com duas habilitações: Cenografia e Indumentária), Artes

Visuais com ênfase em Escultura, Composição de Interior, Composição Paisagística, Comunicação Visual, Desenho Industrial / Projeto de Produto, Conservação e Restauro, Gravura, História da Arte, Licenciatura em Educação Artística (com duas habilitações: Artes Plásticas e Desenho) – e dois cursos de pós-graduação - o curso de pós-graduação lato sensu em Técnicas de Representação Gráfica e um programa de pós-graduação stricto sensu (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) com quatro linhas de pesquisa – História e Crítica da Arte, Imagem e Cultura, Linguagens Visuais e Poéticas Interdisciplinares.

É visível a extrema heterogeneidade desta proposta curricular. Vários campos profissionais mais recentes no Brasil – como designers, programadores visuais, cenógrafos, paisagistas, decoradores de interiores – convivem com as formações mais tradicionalmente consideradas como artísticas – como a pintura, escultura, gravura. Nestas últimas, também é flagrante a diversidade de posturas. A continuidade de valores acadêmicos atualizados por um modernismo moderado – herança da ENBA – convive com a arte contemporânea, introduzida mais recentemente.^{xxviii} Dois pontos me parecem importantes aqui. De um lado, a entrada da arte contemporânea na EBA – acompanhando o movimento geral de aproximação com a universidade, que é passa a ser reconhecida como um espaço propício a pesquisa e experimentação em arte.^{xxix} Por outro lado, a convivência numa mesma escola de vários modelos diferenciados de ensino de arte parece ter sido a norma mesmo nos chamados países desenvolvidos. Thierry de Duve destaca três modelos de ensino de arte: o modelo acadêmico (apoiado em talento / métier / imitação), o modelo modernista (caracterizado por criatividade / meio / invenção) e o modelo contemporâneo (voltado para atitude / prática / desconstrução). Estes três paradigmas nortearam a teoria e a prática dos artistas desde o século XIX até agora, mas na realidade das escolas de arte, mesmo na Europa e nos Estados Unidos, o mais comum foi sempre a presença simultânea de dois ou até mais destes modelos de ensino, de forma consciente ou não.^{xxx} A nossa Escola, portanto, insere-se nesta problemática comum.

Conforme indicado no início, estes comentários têm a pretensão de ser, apenas, indícios para futuras pesquisas. Todos estes temas podem interessar do ponto de vista historiográfico, não apenas à história desta Escola, mas também ao melhor entendimento dos processos artísticos no Rio de Janeiro e no Brasil. Além disso, creio que sejam também relevantes para a discussão sobre os modelos de escola de arte e de formação do artista na atualidade.

Sonia Gomes Pereira - fez graduação em Museologia (UNIRIO), mestrado em História da Arte (Universidade da Pennsylvania), doutorado em Comunicação e Cultura (UFRJ) e pós-doutorado no Laboratório de Pesquisa do Patrimônio Francês (CNRS/Paris). É professora titular emérita da EBA / UFRJ e pesquisadora 1A do CNPq. Faz parte do corpo docente do PPGAV / EBA / UFRJ e integra o Grupo de Pesquisa Entresséculos. Nos últimos anos desenvolve pesquisa sobre a arte brasileira do século XIX, com ênfase no estudo da academia, em seus pressupostos teóricos e práticas artísticas. Suas pesquisas têm sido divulgadas em livros, capítulos e artigos em periódicos e anais de eventos científicos.

Notas Finais

- I. PEREIRA, Sonia Gomes (org). 180 Anos da EBA. Rio de Janeiro: Pós-graduação da EBA / UFRJ, 1997.
- II. Esta Linha do Tempo foi montada com trabalho conjunto de vários pesquisadores da EBA: os professores Ana Cavalcanti, Ângela Ancora da Luz, Carlos Terra, Dalila Santos, Madalena Grimaldi, Maria Luisa Tavora, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira, além da então doutoranda Marcele Linhares Viana.
- III. Refiro-me especialmente às publicações já clássicas de Alfredo Galvão, Donato de Mello Júnior, Mário Barata, Adolfo Morales de los Rios, Mário Pedrosa sobre a Academia.
- IV. Essa posição já é sentida em duas publicações de caráter geral sobre a arte brasileira, editadas nesse período: *Arte no Brasil* da Abril Cultural (cujo capítulo sobre o século XIX foi escrito por José Roberto Teixeira Leite) e *História Geral da Arte no Brasil*, coordenado por Walter Zanini (tendo o século XIX ficada a cargo de Mário Barata e Flávio de Aquino).
- V. Refiro-me a publicações da PUC-Rio da série *Cidade em Questão* (a primeira sobre Grandjean de Montigny

de 1979 e a segunda sobre Pereira Passos em 1985) e ao trabalho de Annateresa Fabris sobre o Ecletismo, de 1987. Nesse vetor, alinhado a minha tese de doutorado sobre a reforma urbana de Pereira Passos, defendida em 1992 e publicada em 1996.

VI. Vários destes grupos são atuantes até hoje. Em São Paulo, a UNICAMP (sobretudo em torno ao Prof. Jorge Coli) e, mais recentemente, a UNIFESP. Em Minas, a UFJF (liderado pela Profa. Maraliz Christo). No Rio de Janeiro, o grupo 1&20 (formado por Arthur Valle e Camilla Dazzi) e os pesquisadores da EBA/UFRJ (desde os anos 1990, mais recentemente reunidos no grupo Entresséculos, entre os quais me incluo).

VII. Na questão da disponibilização das fontes, é importante destacar algumas iniciativas, como da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (com a divulgação dos periódicos) e do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ (que, através do Projeto de Revitalização apoiado pela Petrobras, reorganizou e abriu suas reservas técnicas ao público e digitalizou o arquivo da antiga Academia, divulgado em seu site: www.museu.eba.ufrj.br).

VIII. Seria impossível fazer referência direta a toda essa produção bibliográfica recente. Além das muitas teses e dissertações dos já referidos programas de pós-graduação, há os anais dos inúmeros encontros temáticos dos grupos de pesquisa também já citados, além das publicações individuais dos pesquisadores. Dentro desse conjunto, destaco a atuação do PPGAV da EBA/UFRJ, que, desde os anos 1990, tomou a história da instituição como linha de pesquisa e do Grupo Entresséculos que vem organizando anualmente os Seminários do Museu D. João VI comprometidos com o estudo do seu acervo institucional.

IX. Algumas teses e dissertações do PPGAV da EBA/UFRJ enfocaram a luta entre tradição e modernidade dentro da ENBA no curso de arquitetura: destaco aqui a de Helena Uzeda e a de Kátia Maria de Souza, que analisaram a formação do arquiteto e do engenheiro na passagem XIX e XX. UZEDA, Helena Cunha. Ensino acadêmico e modernidade: o curso de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes / 1890-1930. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2006. Tese de Doutorado. SOUZA, Kátia Maria de. Teoria e prática: A formação e a produção de engenheiros e arquitetos no Rio de Janeiro: 1890-1910. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2008. Tese de doutorado.

X. O livro de Ângela Ancora da Luz trata da história dos Salões, com destaque para os salões nacionais do século XX no Rio de Janeiro. Sobre o Salão de 31, há o livro de Lúcia Gouvêa Vieira e sobre o Salão Preto e Branco a publicação da Funarte de 1954.

XI. Refiro-me aqui aos estudos recentes sobre Eliseu Visconti, Antônio Parreiras, Almeida Júnior, entre outros, feitos, em geral, por pesquisadores ligados ao mundo universitário, já indicados na nota 5.

XII. CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In FABRIS, Annateresa (org.). Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 57.

XIII. A ementa para o Colóquio Museum Global? Múltiplas Perspectivas em Arte 1904-1050 programado para janeiro de 2016 em Düsseldorf propõe um reposicionamento do conceito de arte moderna, interrogando as grandes narrativas do modernismo ocidental, seus cânones implícitos e, inclusive, a definição de Paris como o centro da atividade artística na primeira metade do XX. Cito-o aqui para dar um exemplo da extensão do questionamento a respeito do conceito de moderno, embora, pessoalmente, receie que alguns revisionismos estejam levando a uma equalização indiscriminada.

XIV. FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In FABRIS, Annateresa (org.). Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 16.

XV. DAZZI, Camila Carneiro. “Pôr em prática a Reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2011. Tese de Doutorado.

XVI. Charles Blanc (1813-1888) foi o primeiro editor da Gazette des Beaux-Arts, criada em 1859. Foi bastante ativo na vida pública francesa ligada às artes (ocupou duas vezes o cargo de diretor do Bureau des Beaux-Arts, foi eleito membro da Academia de Belas Artes em 1868 e da Academia Francesa em 1876). Foi, ainda, professor de História da Arte no Colégio de França. Escreveu vários livros, como os 14 volumes da História dos pintores de todas as escolas, mas a sua obra mais importante foi a Grammaire des Arts du Dessin, de 1867, que estuda os valores artísticos na interseção entre estética e ciência. A sua teoria da cor foi extensamente lida pelo pontilhistas, assim como é citada por Van Gogh em sua correspondência.

XVII. Monique Queiroz analisa vários teóricos do século XIX, inclusive Charles Blanc. QUEIROZ, Monique da Silva de. O pensamento plástico no ensino acadêmico: um estudo da construção pictórica a partir de obras do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Dissertação de Mestrado.

XVIII. O Prof. José Augusto Fialho Rodrigues analisa a matriz teórica de dois críticos influentes nos anos 1920 e mapeia a extensão de sua adesão ao moderno. RODRIGUES, José Augusto Fialho. Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Tese de doutorado.

XIX. Em 1920, foi criada a Universidade do Rio de Janeiro (URJ). Em 1931, a ENBA foi integrada ela, assim como foram congregados vários institutos de ensino superior, sendo criada a Faculdade de Educação, Ciências e Letras. Em 1937, passa a se chamar Universidade do Brasil (UB). Em 1965, passa a Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo o nome da ENBA modificado para apenas Escola de Belas Artes.

XX. Sobre este tema, ver a comunicação da Profa. Marize Malta neste Seminário MDJVI 2015 e também ROCHA, Claudia Regina Alves de. *Da Pinacoteca ao Museu: historicizando processos museológicos*. São Paulo: USP, 2014. Dissertação de Mestrado.

XXI. Ângela Ancora da Luz analisa a progressiva perda de poder da ENBA na administração dos salões. Após o episódio do Salão de 31 ou Salão Revolucionário, mudanças mais efetivas na estrutura das Exposições Gerais surgem em 1933, quando passam oficialmente a se chamar Salão Nacional de Belas Artes e o Conselho Nacional de Belas Artes, antes dominado por professores da ENBA, passa a ter participação mais efetiva do Governo. Em 1940, há mudanças na estrutura: separam-se as tendências (Divisão Geral e Divisão Moderna) e a responsabilidade para a sua realização passa para o MNBA. Em 1945, cria-se um Prêmio de Viagem ao Estrangeiro específico de cada divisão. Finalmente em 1951, passam a ser dois salões distintos. LUZ, Ângela Ancora. *Uma breve história dos salões de arte – da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

XXII. O Regimento de 1948 é o primeiro depois da saída do curso de Arquitetura. Os cursos oferecidos são: Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Licenciatura em Desenho. Na verdade, vários cursos são oferecidos como especializações de Arte Decorativa: pintura decorativa, escultura decorativa, cerâmica, cenografia, arte da publicidade e do livro, mobiliária, tapeçaria, tecidos e papel pintado, artes do metal, artes do vitral e do vidro, e indumentária). Em 1949, dá-se a abertura da primeira turma de Arte Decorativa. Em 1951, criação do curso de Especialização da Gravura em Talho-doce, da Água-forte e Xilografia: Raimundo Cela foi indicado pela Congregação da Escola para a orientação deste primeiro curso, tendo se afastado posteriormente por motivos de saúde e substituído, em 1955, pela contratação de Oswaldo Goeldi, que ali permanece até sua morte, quando é substituído por Adir Botelho. Entre 1955 e 1957, criação do curso livre de especialização em litografia, com a orientação de Darel Valença Lins, funcionando no espaço da Associação Atlética do Diretório Acadêmico da ENBA). Em 1957, novo Regimento da ENBA redefine os cursos: Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Licenciatura em Desenho. São oferecidas nove especializações: Cerâmica, Arte da Publicidade e do Livro, Gravura de talho doce, água forte e xilografia, Indumentária histórica, Cenografia, Pintura a fresco, Mosaico, Escultura em madeira, pedras e metais, e Composição de Interior. Em 1958/1959, foi aprovado o projeto do Curso de Desenho e Artes Gráficas elaborado pelos professores Carlos Del Negro e Abelardo Zaluar e iniciado em 1959; neste novo curso, as atividades de gravura artística integram-se ao ensino oficial, passando a constar da grade curricular de formação. Sobre o Regimento de 1948 ver: VIANA, Marcele Linhares. *Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes - Inserção, Conquista de Espaço e Ocupação (1930 - 1950)*. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Tese de Doutorado.

XXIII. O estudo de professores e alunos atuantes da ENBA pode ser facilitado pela análise dos números antigos dos Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes.

XXIV. Para a metodologia de alguns professores da ENBA, especialmente Edson Motta, ver: BETSHCE, Rafael. *A obra mural de Bandeira de Mello: um estudo sobre o Painel da Caixa Cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Dissertação de Mestrado.

XXV. André Lothe (1885-1962) iniciou-se na pintura ligada ao fovismo, mas logo depois passou ao cubismo, quando entrou para o Grupo de Puteaux em 1912. Teve contacto com Gleizes, Villon entre outros. Foi um dos líderes do chamado retorno à ordem, em que se procura conciliar o cubismo com a tradição artística. Em suas palavras, a tradição é aquilo que "... resiste a todas as épocas e aos trejeitos, maneirismos e afetações de todos os tipos, são os valores que eu nomeio, por falta de melhor termo, invariantes plastiques, de que um certo coeficiente é necessário à vida da obra". Além de artista, foi bastante influente como professor e escritor de arte. Escreveu vários livros (*Traité du Paysage, Traité du Paysage et de la Figure, À la Recherche des Invariants Plastiques*). Teve contacto com vários artistas brasileiros: recebeu vários jovens artistas em seu ateliê em Paris e, em 1952, esteve no Rio de Janeiro, quando ofereceu um curso de três meses no ateliê de Manoel Santiago (1897-1987) em Laranjeiras (onde atualmente é o ateliê do Lydio Bandeira de Mello).

XXVI. É interessante observar a freqüente adesão a esta teoria das invariáveis plásticas em diversos discursos desta época. Por exemplo, entre os arquitetos modernos, na identificação de valores comuns entre a arquitetura colonial e as obras modernas. Ou ainda no interesse do SPHAN pelas teorias da Escola de Viena (como o Wölfflin), através da historiadora da arte Hannah Levy.

XXVII. Muitas razões motivaram a mudança da Escola para o Fundão. A falta de espaço da avenida Rio Branco, assim como a segurança e a necessidade de expansão do MNBA foram argumentos importantes. A própria UFRJ tinha o plano de levar todas as suas unidades para um mesmo campus, em vez de ficar pulverizada em prédios isolados em lugares diferentes da cidade. Mas certamente pesou muito a vontade de tirar os estudantes do centro da cidade, pois nos anos 60 era enorme a agitação estudantil e grande o envolvimento da ENBA, seja pelos seus próprios estudantes e diretório acadêmico, seja pela centralidade do prédio – onde muitos procuravam abrigo da repressão policial durante protestos e passeatas na Cinelândia.

XXVIII. É verdade que a artista Lygia Pape passou a fazer parte dos quadros da Escola após ser aprovada em concurso em 1982. Mas uma proposta mais coletiva de arte contemporânea aconteceu com a criação da área de Linguagens Visuais na Pós-graduação nos anos 1990.

XXIX. ANDRADE, Marina Pereira de Menezes. *O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo*

e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2013. Tese de doutorado.

XXX. DUVE, Thierry de. When form has become attitude – and beyond. In Foster, Stephen, and Ville, Nicholas de (Editors). *The Artist and the Academy – Issues in Fine Art Education and the Wider Cultural Context*. Southampton: John Hansard Gallery, University of Southampton, 1994. Este artigo foi traduzido e publicado na Revista Arte & Ensaio, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 10, 2003.

ANEXO I: EBA - Linha do Tempo

(Elaborado em agosto/setembro de 2014 pelos professores Ana Cavalcanti, Ângela Ancora da Luz, Carlos Terra, Dalila Santos, Madalena Grimaldi, Marize Malta, Maria Luisa Távora e Sonia Gomes Pereira; e então doutoranda Marcele Linhares Viana)¹.

1816

- Decreto de criação da Escola Real de Artes e Ofícios (12 de agosto).
- Criação do Curso de Escultura (esse curso foi substituído em 2011 pelo Curso de Graduação em Artes Visuais / Escultura).
- Criação do Curso de Pintura.
- Criação do Curso de Arquitetura (saiu em 1945 com a criação da FAU).
- Criação do Curso de Gravura em Pedras e Metais (Medalhística) (é extinto em 1971).

1820

- Passa a se chamar Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil (12 de outubro).

1824

- Passa a se chamar Academia Imperial de Belas Artes (17 de dezembro).

1826

- Abertura da Academia Imperial de Belas Artes em edifício projetado por Grandjean de Montigny na Travessa das Belas Artes, próximo à atual Praça Tiradentes.

1840

- Criação das Exposições Gerais de Belas Artes

1845

- É enviado o primeiro pensionista para estudar na Itália – pintor de história Raphael Mendes de Carvalho (por decreto de 17 de setembro; ainda não havia os concursos de prêmio de viagem).
- Criação do concurso do Prêmio de Viagem
- Realiza-se o primeiro concurso de Prêmio de Viagem na Academia (23 de outubro); o vencedor é o arquiteto Antônio Baptista da Rocha.

1884

- Última Exposição Geral do Império (XXVI).

1890

- Transformação da Academia em Escola Nacional de Belas Artes.
- Criação do Conselho Superior de Belas Artes (com poder de deliberar sobre as questões acadêmicas da Escola e de seu ensino, bem como constituir júris e organizar as Exposições Gerais).

1894

- 1ª Exposição Geral da República (XXVII).

1909

- Ocupação de prédio na recém-aberta Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, projeto do arquiteto Adolfo Morales de los Rios (onde hoje está o Museu Nacional de Belas Artes).

1920

- Criação da Universidade do Rio de Janeiro (URJ).

1930

- Lucio Costa diretor da ENBA

1931

- Salão de 31 ou Salão Revolucionário
- ENBA integra a URJ (foram congregados vários institutos de ensino superior, criando a Faculdade de Educação, Ciências e Letras).
- Criação do Núcleo Bernardelli, sendo primeiro diretor Edson Motta (sua primeira sede foi no ateliê fotográfico de Nicolas Al-

¹ Feita com a intenção de mapear os pontos mais obscuros da história da instituição, esta Linha do Tempo é sucinta com a história mais antiga (da Academia Imperial de Belas Artes de 1816 a 1890), que está melhor estudada, e procura ser mais generosa com as partes mais recentes (como Escola Nacional de Belas Artes, de 1890 a 1865, e depois como Escola de Belas Artes da UFRJ, a partir de 1965), que são as menos estudadas e conhecidas.

agemovitz; em novembro de 1931 transferiu-se para os porões da ENBA, onde funcionou até 1936, quando mudou-se para a rua S. José e depois para a Praça Tiradentes, dissolvendo-se em 1941).

1933

- A Exposição Geral passa se chamar oficialmente Salão Nacional de Belas Artes e Conselho Nacional de Belas Artes passa a ser constituído por membros da governo além do Diretor da ENBA (Decreto Nº 22.887 de 06/07/1933).

1937

- URJ muda o nome para Universidade do Brasil (UB).
- Criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Lei nº 378 de 13/01/1937).

1940

- Separam-se as tendências artísticas dos salões através da Portaria ministerial nº 140 de 25/07/1940. O diretor do Museu Nacional de Belas Artes passa a ser o responsável pela organização dos salões, tanto para a Divisão Moderna como para a Divisão Geral.

1945

- Criação oficial de um Prêmio de Viagem ao Estrangeiro específico de cada Divisão.
- Saída do Curso de Arquitetura, com a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

1948

- Primeiro Regimento sem o curso de arquitetura. Cursos oferecidos: Pintura, Escultura, Gravura Licenciatura em Desenho e Arte Decorativa (várias cursos de especializações: pintura decorativa, escultura decorativa, cerâmica, cenografia, arte da publicidade e do livro, mobiliária, tapeçaria, tecidos e papel pintado, artes do metal, artes do vitral e do vidro, e indumentária.

1949

- Abertura da primeira turma de Arte Decorativa.

1951

- A Lei 1512 de 19 de dezembro de 1951 criou a Comissão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna, dividido em dois salões: Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna.
- Criação do Curso de “Especialização da Gravura em Talho-doce, da Água-forte e Xilografia” (Raimundo Cela foi indicado pela Congregação da Escola para a orientação deste primeiro curso, tendo se afastado posteriormente por motivos de saúde; em 1955, Oswaldo Goeldi é contratado, ali permanecendo até sua morte, quando é substituído por Adir Botelho.

1952/54

- Georgina de Albuquerque exerce o cargo de Diretora da Escola Nacional de Belas Artes (ocupado pela primeira vez por uma mulher).

1955

- Criação do núcleo “Vida-Valor-Arte” pelo professor Onofre Penteado, objetivando uma maior integração dos professores e alunos face às pesquisas contemporâneas.

1955/1957

- Criação do curso livre de Especialização em litografia, com a orientação de Darel Valença Lins, funcionando no espaço da Associação Atlética do Diretório Acadêmico da ENBA.

1957

- Novo Regimento da ENBA redefine os cursos: Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Licenciatura em Desenho. São oferecidas 9 especializações: Cerâmica, Arte da Publicidade e do livro, Gravura de talho doce, água forte e xilografia, Indumentaria histórica, Cenografia, Pintura a fresco, Mosaico, Escultura em madeira, pedras e metais e Composição de Interior.

1958/1959

- Aprovação do projeto do Curso de Desenho e Artes Gráficas elaborado pelos professores Carlos Del Negro e Abelardo Zaluar e iniciado em 1959 (Neste novo curso, as atividades de gravura artística integram-se ao ensino oficial, passando a constar da grade curricular de formação).

1959

- Abertura da Galeria Macunaíma pelo Diretório Acadêmico, espaço alternativo para exposições de artistas jovens e de experiências da arte moderna.

1965

- Transformação da Universidade do Brasil em Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1966

- A ENBA passa a chamar-se Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1971

- Criação do Curso de Graduação em Composição de Interior (aprovação do currículo em 2006 e reconhecimento em 2013)
- Criação do Curso de Graduação em Composição Paisagística (aprovação do currículo em 2006 e reconhecimento em 2012)

1975

- Transferência da Escola de Belas Artes para o campus do Fundão – ocupando alguns andares do edifício construído para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo pelo arquiteto Jorge Moreira, onde, atualmente, também está localizada a Reitoria da UFRJ e funcionam os diversos setores da administração da universidade.

1979

- Criação do Curso de Habilitação de Graduação em Licenciatura em Educação Artística - Artes Plásticas (aprovação do currículo

em 1979 e Reconhecimento em 2012).

- Criação do Curso de Habilitação de Graduação em Licenciatura em Educação Artística – Desenho (aprovação do currículo em 1979 e reconhecimento em 2012).
- Reconhecimento do Curso de Habilitação de Graduação em Artes Cênicas – Cenografia (aprovação do currículo em 2006).
- Reconhecimento do Curso de Habilitação de Graduação em Artes Cênicas – Indumentária (aprovação do currículo em 2006).
- Criação do Museu D. João VI

1985

- Criação do Mestrado em História da Arte

1989

- Implantação da área de concentração de Antropologia da Arte no Mestrado em História da Arte.

1990

- Criação do Curso de Habilitação de Graduação em Desenho Industrial - Projeto do Produto (reconhecimento em 2013).
- Criação do Curso de Habilitação de Graduação em Desenho Industrial - Programação Visual (Esse curso foi substituído pelo Curso de Graduação em Comunicação Visual Design).

1995

- Credenciamento do Programa do Mestrado em História da Arte.
- Criação do Curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

1996

- Criação da área de concentração de Linguagens Visuais no Mestrado em História da Arte.

1999

- Transformação do Mestrado em História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, conjugando níveis de mestrado e doutorado com três linhas de pesquisa, duas teóricas e uma teórico-prática).

2005

- Criação da linha de pesquisa de Poéticas Interdisciplinares no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

2006

- Reformulação do Curso de Graduação em Pintura (aprovação do currículo em 2006).

2008

- Criação do Curso de Graduação em Comunicação Visual Design (aprovação do currículo em 2008).
- Criação do Curso de Graduação em História da Arte
- Reabertura do Museu D. João VI após a realização de um Projeto de Revitalização patrocinado pela Petrobrás.

2009

- Criação do Curso de Graduação em Conservação e Restauração (aprovação do currículo em 2009)

2011

- Aprovação do Curso de Graduação em Artes Visuais – Escultura (em substituição ao Curso de Escultura, criado em 1816).

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – TURMA DE 1954 A 1959

Isis Fernandes Braga

Ao receber a comunicação do Grupo de Pesquisa Entresséculos, sobre a coleta de artigos referentes à história da nossa Escola de Belas Artes, antigas recordações começaram a vir à minha mente pouco a pouco, muitas vezes com dificuldades para lembrar os fatos passados, ou até mesmo nomes de colegas e professores!

Eu procuro tratar aqui de relatos bastante individualistas, um pouco autobiográficos, que são a visão de uma jovem de 16 anos, apenas saindo da adolescência e, como acontece frequentemente com todas as jovens, cheia de sonhos e projetos.....

Naquela época eu dançava ballet com Vera Grabynska, no Automóvel Clube do Brasil. Iza Magalhães França que então era aluna da ENBA (e foi mais tarde professora de Mosaico), era tia de uma de minhas colegas. Ela informou a minha mãe, enquanto conversavam durante as aulas, que havia um curso na Escola de Belas Artes, no qual eu não necessitaria ter o Curso Científico completo (hoje o Segundo Grau), para fazer o vestibular mas, se fosse aceita, teria que apresentar o certificado ao fim do Básico, para ter acesso à todas as aulas que consistiam nos Cursos Oficiais da ENBA.

O exame vestibular consistia em uma prova de Geometria Descritiva, uma prova de Modelagem em barro, ainda outra de Desenho de Observação e, por fim, uma prova escrita (não me lembro bem se era sobre Arte em geral ou História da Arte).

Eu fiquei radiante com o resultado, pois fui colocada em segundo lugar geral, entre todos os cursos, exatamente ao lado de candidatos bem mais velhos do que eu!

Mas, como estudar para disciplinas que eu não conhecia? Ainda por indicação de Iza, França, fui aluna particular de Descritiva da Professora Emília da Conceição, a qual formava sempre uma pequena turma de candidatos – foi nesta turma que conheci Clérída Geada, Joaquim Lemos e Souza, (que posteriormente foram professores da já então denominada EBA) - Minerva e Catarina, cujos sobrenomes não me lembro e que se tornaram, além de colegas, grandes amigos.

O desenho de observação era ensinado por dois professores, que eram alunos prestes a se formar: um deles chamava-se Josias, muito bom escultor e o outro creio que se chamava Jorge. Eles se revezavam para ensinar em salas nos porões da Escola e com eles muito aprendi sobre como observar e reproduzir a crayon os modelos em gesso, réplicas em primeira moldagem de florões e cabeças de esculturas do Louvre.

Como ainda é costume em todas as universidades, tivemos que passar pelo tradicional trote, que consistia em pintar o rosto e corpo dos calouros com tintas a base de água. Eu consegui fugir pelas escadarias do pátio central...

O status de aluna de Universidade e Curso de Artes me fascinava, e a vida acadêmica tinha seus deveres, mas também suas diversões, festas, exposições, visitas a Instituições culturais, bibliotecas e até mesmo tivemos direito a ter um filhote de jacaré no pequeno lago do pátio central, colocado por

dois alunos de volta das férias que depois foram obrigados a retirar e doar para o Jardim Zoológico.

O curso livre, para o qual fui aprovada, consistia apenas em aulas práticas, que se realizavam ao longo do dia, em horário integral. Por essa causa eu transferi o meu Curso Científico, para a noite.

Pela manhã tínhamos aulas de Modelagem, cuja Professora Celita Vaccani, havia acabado de vencer o concurso para a Cátedra. Era jovem, muito severa, e sua voz ainda soa nos meus ouvidos. Como catedrática, ela tinha o direito de ter dois professores assistentes e eu me lembro de uma pessoa excelente, muito humana, paciente, cujo nome infelizmente não tenho como pesquisar daqui de longe, onde me encontro. Sei que anos mais tarde ela morreu de câncer, muito rápido. Aprendemos muito com ela, até mesmo a fazer fôrmas de gesso!

O Desenho, minha disciplina preferida nesse curso básico, era também pela manhã, em dias alternados à Modelagem. O Professor Catedrático, Carlos Del Negro era muito presente, entusiasmado, e nos ensinou técnicas como carvão, crayon, nankin, aguada de nankin, lápis sanguine, aguada de sanguine. Mas, principalmente, ele me ensinou a “ver”.

Ele possuía dois assistentes, Fernando Barreto e Abelardo Zaluar. Eu gostava muito das orientações de todos, mas possuía certa afinidade com Zaluar, que nos deixou em alguns meses, para assumir sua própria Cátedra.

O catedrático de Perspectiva e Sombras era o Professor Mário de Faria Bello Júnior, que era muito ausente, usava umas gravatas borboleta com poás que me impressionavam muito. Ele era muito severo e suas provas muito difíceis. Era também Catedrático na Escola de Engenharia. Sua assistente, Professora Virgínia, se não me engano, era adorável. Uma senhora já meio madura, que ministrava a maior parte do programa e foi conosco à Bienal de São Paulo e nos levou ao teatro, para ver grandes nomes. . Essa era uma das minhas disciplinas preferidas, com desenhos à grafite de sombras, elevações, linhas de fuga! Eu vibrava quando as linhas se encaixavam perfeitamente! Usávamos régua, compasso, transferidores e esquadros.

Descritiva era ministrada por Gerson Pompeu Pinheiro, pintor de retratos. D. Dulce e Proença Rosa eram seus assistentes. As aulas da Professora Emília muito me auxiliaram na compreensão dessa disciplina.

Ainda no primeiro ano - o curso era integral- deveríamos seguir todas as matérias encadeadas, não se podia escolher esta ou aquela - tivemos Arquitetura Analítica, que eu amava! Era ministrada pelo Professor Lucas Mayerhoffer, já grisalho, também professor da Faculdade de Arquitetura. A Arquitetura havia deixado de ser um dos cursos de graduação da ENBA, se separando de nós um ano antes de meu ingresso e indo para o Campus da Praia Vermelha.

Esse professor tinha dois assistentes e um deles Thales Memória, se tornou posteriormente Diretor da EBA e foi durante a sua gestão que se deu a nossa mudança para a Ilha do Fundão. Nesta disciplina desenhávamos plantas baixas, elevações e perspectivas de templos gregos, egípcios e romanos, aprendíamos as respectivas ordens e as desenhávamos em lápis ou aguadas. As aulas de Anatomia eram ministradas pelo Professor Calmon Barreto, irmão mais velho do Professor Fernando Barreto (que se casou com uma aluna, minha colega Sílvia Serra). Sua assistente, Professora Cordélia, que também foi nossa Diretora no final dos anos setenta, andava sempre com umas pulseiras tilintantes, falava alto e nós tínhamos medo dela, pois ela era muito severa! Nesta disciplina aprendíamos os nomes dos ossos, músculos, suas funções e, nas provas, devíamos desenhá-los e identificar tudo. Eu creio que essa disciplina me foi de grande apoio para Modelo Vivo, também ensinado pelo Prof. Calmon Barreto, e cujos assistentes eram Lídio Bandeira de Mello e Marilka Mendes. Nela, o modelo era quase sempre uma mulher, raras vezes homens, que sempre usavam uma sunga, ao contrário das

mulheres, que se despiam completamente.

Após o almoço no restaurante universitário do Calabouço, tínhamos as aulas vespertinas, Modelo Vivo e Croquis. Às aulas de História da Arte eu só tive acesso após o término do Curso Científico, quando entreguei meu certificado e passei a fazer parte do Curso Oficial de Pintura, pelo qual eu havia optado. O Professor de História da Arte, Mário Barata, havia vencido o concurso para a Cátedra contra o Professor Flexa Ribeiro, e tornou-se posteriormente um grande amigo meu, assim como sua esposa, Tiziana Bonazzolla.

Lembro-me que ele tinha uma assistente muito competente e também de quando ele apresentou à turma uma nova assistente que, na época estava grávida, e que foi minha professora também no Mestrado: Maria Luiza Falabella, professora que nos fazia amar a arte e sua história!

O Professor de Croquis, Professor Jordão de Oliveira, posteriormente foi da banca de meu concurso para Professora de Criação da Forma, em 1985. Ele nos fazia desenhar o Modelo Vivo em apenas alguns minutos; nós podíamos escolher a técnica, seja lápis, crayon ou aguada! E a cada dez minutos o modelo mudava de posição. Em geral eram modelos femininos que ficavam completamente imóveis. Havia uma, bailarina numa “boite”, que era fantástica, o seu corpo só tinha músculos.

Na disciplina que, na época, era denominada Arte Decorativa e cujo Catedrático era o Professor Quirino Campofiorito, projetávamos objetos decorativos, como pratos, jarros, ou fazíamos desenhos com concordância de cores ou formas. Eu creio que foi esta a disciplina precursora do atual Projeto de Produto (Curso de Desenho Industrial), ou talvez do Curso de Arquitetura de Interiores. Esta aula estava sempre muito cheia, recebia muitos alunos, pois reunia os vários cursos, egressos do básico. O Professor Fernando Pamplona e o Professor Claudio Moura eram seus assistentes. Fernando Pamplona era famoso carnavalesco e mais tarde foi Diretor da EBA. Eu estava no Gabinete com ele quando chegou a notícia da concessão de seu título de Notório Saber. Foi uma alegria...

E, para finalizar, chegou a hora do coroamento dos Cursos, no meu caso a disciplina de Pintura!

Nós tínhamos a opção de escolher entre dois catedráticos um, mais acadêmico e o outro mais moderno. Eu fiquei com o Prof. Henrique Cavalleiro, genro do grande Eliseu Visconti e pai de Leonardo Visconti, que nos anos oitenta/noventa, foi nosso Diretor.

A orientação do Professor Cavalleiro era mais contemporânea que o outro professor, Alfredo Galvão, cujas salas ficavam mais alto ainda, subindo-se por uma escada desde o quarto andar, onde estavam a gravura e a 1ª Cadeira de Pintura. O Professor Galvão tinha como assistentes as Professoras Laize de Souza Vargas e Ivonne Ávila de Meirelles.

O Professor Henrique Cavalleiro era um pouco surdo, e tinha o costume de parar em frente às telas dos alunos, depois se afastar um pouco, gesticular, murmurar consigo mesmo, pegar o pincel e corrigir magistralmente os lugares errados! Foi em suas aulas que eu adquiri certa habilidade com os pincéis, como usá-los, conservá-los, limpá-los.

Creio que o item mais importante que aprendi nesta disciplina foi a «pensar pintura como cor e forma». Foram dois anos de aulas todos os dias. Os alunos podiam ficar o dia inteiro pintando e eu conheci, nesta aula, Almir Paredes (que me levou para ser associada às bibliotecas do MEC e da Maison de France). Entre outros havia um aluno talentosíssimo, Afrânio Castelo Branco, que depois voltou para o Norte e lá se destacou com um grande pintor. Outro colega, de origem alemã, mas cujo nome eu esqueci, costumava levar um rádio e nós passávamos os dias ouvindo música clássica, o que muito me agradava.

As duas assistentes, Hérís Guimarães e Diana Nisticó eram incansáveis na tarefa de dar apoio ao Prof. Henrique Cavalleiro e chegavam a disputar entre si. Nós tínhamos que terminar 25 telas cada ano.

Foi como aluna que, acompanhada de colegas e, sempre de um ou dois professores, fui à minha primeira Bienal Internacional de São Paulo. A companhia Central do Brasil oferecia passagens em seus trens noturnos para as diversas unidades da Universidade do Brasil, da qual nós fazíamos parte. O Diretório Acadêmico, muito atuante, organizava tais viagens e, foi assim que voltei duas ou três vezes às Bienais paulistas, conheci Belo Horizonte, Vitória o que me encantava, pois sempre gostei de ver coisas novas! Em uma das Bienais tive a permissão do Presidente do Diretório Acadêmico, Paulo, de levar minha mãe, numa viagem maravilhosa, pois éramos muito amigas e ela amava as artes. Ela ficou junto aos alunos, hospedada no Estádio do Pacaembu.

O coroamento de tudo, a «cerimônia de formatura» a graduação, acontecia no Salão Nobre do Museu Nacional de Belas Artes, com a presença de nossos mestres e com toda a pompa! Nosso convite de formatura impresso em papel de gramatura pesada e texturizada, trazia a reprodução de uma pintura da aluna Clérída Geada.

Cada estudante era chamado à frente para receber, das mãos de um catedrático, um canudo simbolizando seu diploma e, no caso dos premiados, um livro sobre arte. Eu recebi o meu das mãos do Professor Calmon Barreto e era um Dicionário de Música.

Assim começava a nossa vida profissional, depois de muito esforço, vitórias e até mesmo decepções. Era uma nova fase de vida a ser vencida!

Isis Fernandes Braga - Graduação em Pintura, ENBA/UFRJ, Especialização Azulejaria, EBA/UFRJ.. Mestrado em Antropologia da Arte e Doutorado em Artes Visuais (linha de pesquisa Arte e Cultura) no PPGAV/EBA/CLA/UFRJ. Doutorado em Ciências (Computação de Alto Desempenho) no PEC/COPPE/UFRJ. Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no SNBA, bolsa do MEC de 1974 a 1975, estudos na, ÉCAL de Lausanne, Suíça. Prêmio Gustavo Capanema no SNAP, entre outros. Durante oito anos foi representante regional da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). Atualmente é membro da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte).

A ESCOLA DE BELAS ARTES E EU: LEMBRANÇAS DE QUASE 50 ANOS

Aníbal Câmara do B. Filho

A Escola de Belas Artes/EBA, atualmente ligada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, até 1965 chamava-se Escola Nacional de Belas-artes/ENBA e compunha a estrutura da, então, Universidade do Brasil. Naquela época, foi de extrema importância na minha vida, não só pela excelente formação acadêmica/profissional que me proporcionou, como pelas amizades lá iniciadas.

No início de 1966, às vésperas dos meus dezenove anos, desembarquei aqui (ainda, Estado da Guanabara) no Aeroporto Santos Dumont, vindo de Fortaleza, para prestar o vestibular ao curso de Arquitetura da UFRJ. Após cursar o Pré-Vestibular, por capricho do destino ingressei em 1967 no Curso Livre de Escultura da ENBA. Findo o primeiro ano concluí que não tinha aptidão para ser um Michelangelo e em 1968 fiz vestibular para Professorado de Desenho.

Apesar de também não estar no meu rol de opções como carreira universitária, “fizeram-me” professor, graças à competência dos Mestres dos quais tive o privilégio de ser aluno. Entre tantos outros, Norbertino Bahiense, Mendel Coifman, Lucas Mayerhofer, Ângelo Proença, Thales Memória, Celita Vaccani e, em particular, Virgílio Athayde Pinheiro, exemplo de postura como docente e erudito, ao qual, posteriormente, dediquei agradecimento especial na minha Dissertação de Mestrado em Educação e José Stamato, pela fundamentação na complementação pedagógica efetivada em 1971 na Faculdade de Educação e no Colégio de Aplicação, na Lagoa.

Dispensado do Vestibular por ser portador de Diploma de Curso Superior, voltei para a Escola de Belas Artes em 1973 e em dois anos e meio, favorecido pelo “sistema de créditos” e “equivalência entre disciplinas” graduei-me em Desenho Industrial. Ainda frequentei algumas aulas na Ilha do Fundão, com a mudança da Escola para lá em 1975. Sérgio Camardela, Leonardo Visconti e Roberto Verschleisser foram alguns dos professores. Com os dois primeiros (já falecidos), trabalhei na UniverCidade (ex-Faculdade da Cidade) como professor e coordenador.

Bom, uma vez justificados os meus sete anos na Escola de Belas Artes, passarei aos fatos daquela época que são possíveis recordar, enfim, em média, quarenta e oito anos nos separam. A Escola ficava no Centro da Cidade, próxima à Cinelândia. Era integrada ao Museu Nacional de Belas Artes. Os belíssimos prédios da Escola e do Museu eram interligados. Circular pelas galerias, frequentar as salas de aula, os ateliers, era tudo muito instigante. Entre eles havia um elevador antigo, com porta pantográfica, que nos conduzia até um andar superior para as aulas de pintura. A vista da sala dava para a Av. Rio Branco, em frente ao Teatro Municipal.

Pelo que recordo, havia uma certa “rivalidade” entre os alunos dos demais cursos (Pintura, Gravura, Arte Decorativa, Escultura, etc.) e os de Professorado (por eles considerados “elitistas”). Era uma atitude ingênua e eu não ligava para isso. Circulava entre todas as “tribos”. Jogava tênis de mesa (ping-pong) no subsolo, frequentava o Diretório Acadêmico, jogava xadrez, torcia pelas meninas do vôlei em torneios oficiais e me sentia perfeitamente integrado ao meio. Em 1967, quando lá ingressei, houve a Semana dos Calouros, com várias atividades culturais tendo sido encerrada com a coroação da “Rainha dos Calouros” no “Baile do Surrealismo”. Estava programado um Banho de Mar a Fantasia no dia do Trote, entretanto, por causa do tempo chuvoso foi cancelado e aconteceu um desfile nas ruas

em volta do quarteirão (estas informações não são impulsos de lembranças mas, resultam de consultas a impressos conservados até hoje). Por duas vezes fomos à Bienal de São Paulo. Em 1968 viajamos de trem e ficamos hospedados na Cidade Universitária. Alternamos momentos de descontração e aprendizagem. As aulas de Modelo-vivo (Anatomia Artística) eram num anfiteatro com o Prof. Dr. Victor. Às vezes, tínhamos a Paula do Salgueiro, como modelo.

Como o Curso de Arquitetura funcionou naquele prédio, lembro-me que chegamos a assistir palestras do Oscar Niemeyer, Burlle Marx e outros arquitetos dos quais não recorro os nomes. A Biblioteca era muito boa e bem frequentada. Em determinadas ocasiões deixavam publicações que compunham uma Coleção no balcão para que fossem retirados por nós alunos. Tratavam da memória da ENBA com ótimos artigos de professores, depoimentos da comunidade acadêmica em geral, muitas fotos, homenagens, etc. Lamento que não tenha mais nenhum exemplar dos muitos que consegui colecionar.

Reportando ao início: quando ingressei na ENBA em 1967 estávamos em plena Ditadura Militar. Eu morava em Botafogo, pegava uma condução até ao Passeio Público e gostava de admirar o imponente Palácio Monroe (um primor da arquitetura nacional, no fim da Rua do Passeio), ao caminhar até a Escola. Entre outras finalidades, foi sede do Senado Federal como também do Estado Maior das Forças Armadas e em 1976 foi demolido por decisão do Presidente Ernesto Geigel (quarto presidente militar após o Golpe de 1964 - apoiado por outros segmentos da sociedade). Assim sendo, um importante pedaço da história de nosso país virou uma Praça.

A localização da Escola (no Centro), próxima da Cinelândia e da Assembleia Legislativa, onde havia manifestações do movimento estudantil da época, acabou ficando muito “visada”. Presenciei alguns fatos relacionados: passeatas, enfrentamentos entre a Polícia e os estudantes, discursos dos líderes, participação de artistas e intelectuais contra a repressão e, por aí vai...

Quase sempre almoçava lá mesmo na Escola. Era uma comida simples, acompanhada de um copo de leite, por opção. Entretanto, algumas vezes saíamos para almoçar na Faculdade de Letras (se não me engano), na Av. Presidente Antônio Carlos, nas proximidades. Era comum o Vladimir Palmeira (depois, Senador) aparecer por lá, com megafone na mão, proferindo os seus discursos.

No dia 6 de agosto de 1968 estava na porta da Escola com um grupo de alunos (haveria uma assembleia interna para tratar da reposição de aulas suspensas) e fomos arbitrariamente detidos sendo levados para uma viatura toda fechada, com pequenas frestas para circulação do ar, estacionada lá perto. Duas horas depois, após recolherem umas cinquenta pessoas (apenas do sexo masculino), fomos conduzidos ao DOPS. Libertados naquela mesma noite, após muito suspense e ansiedade, havíamos nos tornado presas fáceis daquela situação.

Sempre cuidadoso e organizado nos meus compromissos pessoais e profissionais, até hoje guardo documentos daquele incidente. Apresento abaixo trechos de dois deles emitidos pelo DOPS: um do dia da Detenção e outro, de uma Certidão.

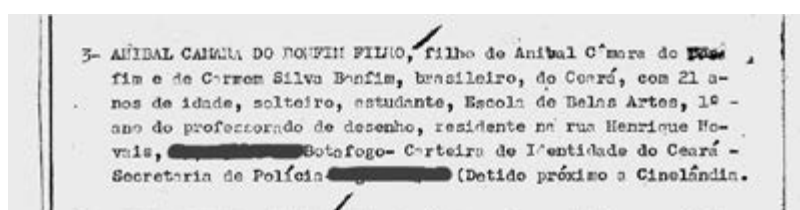


Imagem 1. Estado da Guanabara, secretaria de Segurança Pública, Departamento de Ordem Política e Social. Relação dos Maiores Detidos em 6 de agosto de 1968

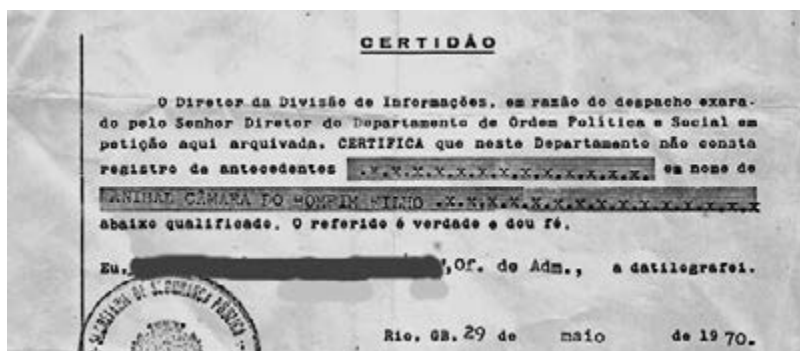


Imagem 2. Estado da Guanabara. Secretaria de Segurança Pública. Departamento de Ordem Política e Social. Divisão de Informações

Foram feitas sindicâncias junto à Escola de Belas Artes e em outros segmentos envolvidos e “nada constava contra o Requerente” (trecho de outro documento).

Em 1968 houve uma Reforma Universitária imposta pelo Estado Militar e, simplesmente apareceu a disciplina Estudo de Problemas Brasileiros, obrigatória para nossa conclusão do curso. A reclamação foi geral mas, consta no nosso Histórico Escolar. Se não me falha a memória, também incluíram Educação Física e, parece, houve um acordo para sermos dispensados.

Concluindo, a Escola de Belas Artes, de gratas recordações, “...me deu régua e compasso” (citando o Gil). Além de atuar no magistério também fui diretor e coordenador em IES pública e privadas nas áreas de Educação Artística, Arquitetura e Desenho Industrial. Restam a minha gratidão aos meus mestres e a saudade dos meus contemporâneos. Mas, segundo Fernando Pessoa “Antes de começar um capítulo novo é preciso terminar o antigo: diga a si mesmo que o que passou, jamais voltará!” E, assim, tenho feito durante toda a minha existência!

Rio de Janeiro, março de 2015

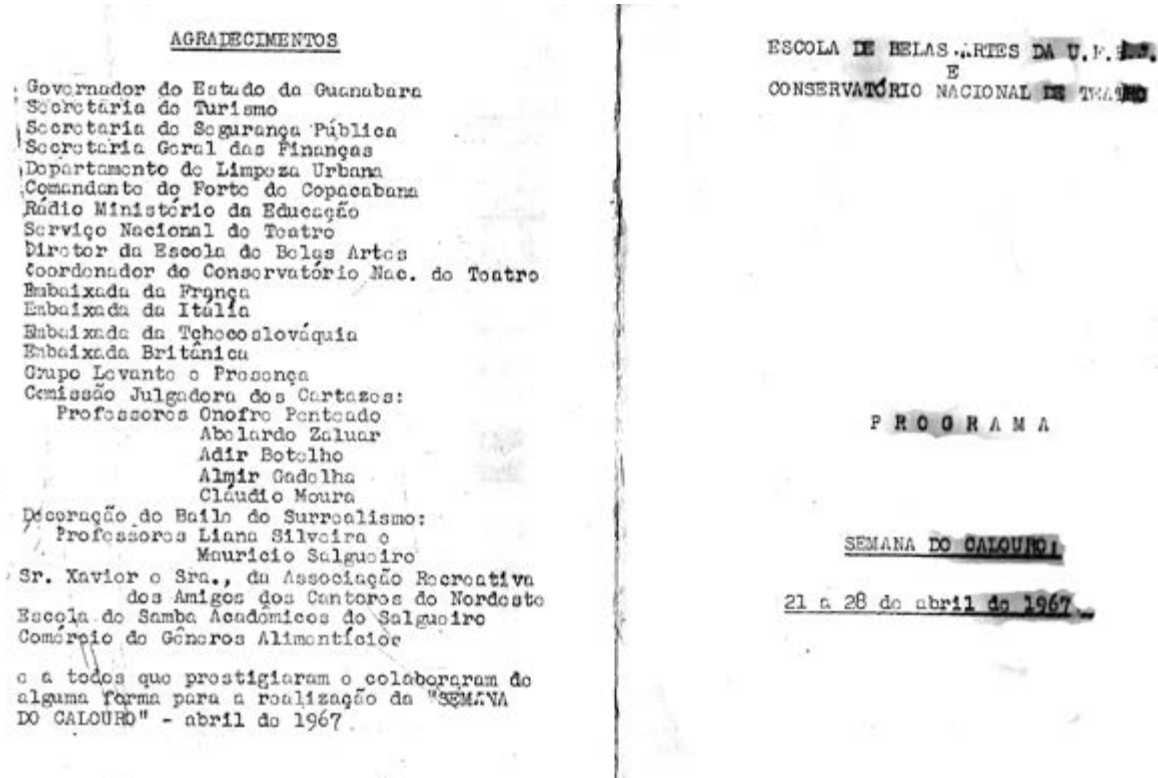


Imagem 3. Programa - Semana do Calouro

A "Comissão do Trote e Recepção aos Calouros de 1967", composta por alunos da Escola de Belas Artes e Conservatório Nacional de Teatro, programou uma série de atividades para um maior intercâmbio entre as escolas de arte. A realização da "SEMANA DO CALOURO" e a sua elaboração, realizada com dedicação pelos membros da Comissão, levou a Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara a incluí-la no Calendário Turístico da Cidade.

Cons. Nac. Teatro

C.A.I.F.:

Wagner Melo
Flávio Cerqueira
Lenin Poza
Sandra Camarão
Carlos Gregório
Jorge Candido

Escola de Belas Artes

Alcyde Reis
Fernando Domingues
Jaquira Britto
Betigarriga Monesca
Sandra Desirée Bourdon
Claudia de Miranda
Lucia Pereira de Lucena
Beatriz Medina Barbosa*
Lucia Helena Viseu
Diana Silva Alves
Daleo Fernandes
Rosa Lucia Magalhães
Jefo Carlos Moura
Carlos Augusto de Oliveira
Pedro Hólio Lobianco

Convites e ingressos com a Comissão do Trote e Secretaria de Turismo.

SEMANA DOS CALOUROS

21 a 28 de abril de 1967

- 21, 6^a feira, às 20 horas, sessão especial de ROSTO ATRÁS, de Jorge Andrade, no Teatro Nacional de Comédia. Entrega de prêmios aos primeiros colocados no vestibular e ao vencedor do "Concurso de Cartazes".
- 22, sábado, com início às 12 horas, "Reiçoadá" no restaurante da Escola de Belas Artes (veteranos e acompanhantes. NR\$ 1,00)
Cinema: filmes de arte, a cargo do CINE-CLUB de CAIF.
- 24, 2^a feira, às 18 horas, Concerto com o "Quinteto de Cordas da Rádio Ministério da Educação, no palco da Escola de Belas Artes.
"Recital 67" pelo Grupo PRESENÇA", dirigido por Edgar Salvador.
- 25, 3^a feira, às 15 horas, na Sala de História da Arte, Escola de Belas Artes, palestra sobre o tema "Crítica de Arte", por Leandro Konder.
- 26, 4^a feira, às 10 horas, grandioso "Banho de Mar a Fantasia". (Foto).
- 27, 5^a feira, às 16 horas, Show de Música Moderna, na Escola de Belas Artes, com a presença de: Pixinguinha e Volúvia; Códá, Quinteto da Escola Nacional de Música; Raul de Barros; João de Vello; Victor de Assis Brasil; Miro de Salgueiro; "The toughers"; Paulinho da Viola; Tolma e outros mais.
Às 20 horas, a peça "EU CHEGO LÁ" no Teatro de Arte da Guanabara. Entrega dos "Diplomas de Barro" aos calouros.
- 28, 6^a feira, a partir das 22 horas, "BAILE DO SURREALISMO", animado pela orquestra de Raul de Barros e "Brazilian Serenaders". Coroação da "Rainha dos Calouros", o grito de carnaval com a bateria da Escola de Samba do Salgueiro

Imagem 4. Outra parte do Programa - Semana do Calouro



Imagem 5. ENBA - Trote 1967 UH I



Imagem 6. ENBA - Trote 1967 UH II



Imagem 7. ENBA - logotipo



Imagem 8. ENBA - Convite para o Baile do Surrealismo, 1967

MINHA EXPERIÊNCIA COMO ALUNO DO CURSO DE PINTURA DA EBA-UFRJ ENTRE 1981 E 1985

Ricardo A. B. Pereira

Primeiramente, agradeço ao grupo Entresséculos a oportunidade de poder dar este depoimento sobre uma época tão importante da minha vida estudantil.

Meu interesse por desenho e pintura começou na infância, de maneira que desde bem cedo lido com tintas e pincéis. Ao fazer o vestibular em 1980, seguindo esta natural tendência para as Artes Plásticas e o aconselhamento de dois professores de arte com quem estudara no 2º grau, não poderia ser outra a minha opção senão a Escola de Belas Artes da UFRJ. Portanto, foi com grande felicidade que vi meu nome no Jornal dos Esportes (cujo recorte ainda guardo), na lista dos aprovados para o Curso de Pintura com início marcado para o primeiro semestre de 1981.

Aos 20 anos, minhas expectativas eram imensas quando pisei pela primeira vez o solo da Cidade Universitária, especialmente ao conhecer o prédio onde funciona a Reitoria, a Faculdade de Arquitetura e a Escola de Belas Artes. Embora trouxesse comigo uma pequena experiência como autodidata, tendo inclusive participado de Salões de Arte, sabia que tinha muito para aprender naquela Escola, da qual sabia vagamente de sua tradição.

Naquele tempo o Curso de Pintura tinha duração de 5 anos e, assim como os demais cursos da EBA, era dividido em dois conjuntos de disciplinas, as introdutórias pertencentes ao “Básico” e as demais específicas do curso escolhido pelo aluno quando de sua inscrição no vestibular, ou seja, pertencentes ao ciclo “Profissional”. No primeiro caso tínhamos que cumprir créditos em disciplinas práticas como o Desenho Artístico I e II, Geometria Descritiva I e II, Perspectiva, Modelo Vivo, Desenho Anatômico, Criação da Forma, Plástica I e II. Além destas existiam as disciplinas teóricas como História da Arte de I à IV, Estética I e II, Teoria da Informação, Ética Profissional e EPB (Estudos de Problemas Brasileiros). Completando a grade existiam a Educação Física I e II (realizadas na Faculdade de Educação Física) e várias disciplinas complementares, entre as quais cursei a Oficina de Cerâmica, a Oficina de Gravura I e II, a Oficina de Madeira e a Oficina de Estamparia. As disciplinas diretamente relacionadas ao Curso de Pintura, do ciclo “Profissional”, eram a Pintura I à VI, a Conservação e Restauração I e II, Análise da Composição e Teoria da Pintura. Todas estas disciplinas, tanto as do Básico quanto as do Profissional, aconteciam em sua maioria no 7º andar, mas algumas teóricas e outras práticas eram dadas no 6º andar, enquanto várias complementares aconteciam no térreo e no 2º andar.

Diante de tantas e diversificadas disciplinas com títulos tão chamativos, era de se esperar um ótimo curso. Todavia, sendo totalmente sincero, não foi exatamente assim que a coisa aconteceu. Logo de saída eu e minha turma pudemos perceber que havia muito distanciamento e descaso de certos professores em relação aos alunos, especialmente por parte de alguns daqueles que estavam em fim de carreira, o que fazia com que suas aulas deixassem muito a desejar seja na parte teórica, seja na prática. Sentíamos que estavam ali apenas para cumprir uma obrigação que já lhes estava muito pesada. Isto foi muito decepcionante para todos nós. Em contrapartida, outros professores eram muitos mais ativos e empenhados em ensinar, prodigalizando aulas ótimas e com verdadeiro conteúdo como, por exemplo, a exigente “mãezona” professora Cordélia (Desenho artístico II – II. 1,2,3,4), a professora Áurea (Modelo Vivo I), a professora Wanda (Plástica I – II. 5,6,7), o professor Bahiense

(Geometria Descritiva I, que com sua maneira teatral e divertida fez muitos de nós entendermos pela primeira vez o que vem a ser esta matéria “bicho-papão” e qual é a sua finalidade), a irônica professora Léa (Estética I), a sempre vivaz e positiva professora Sônia (História da Arte), a entusiasmadíssima professora Angela (História da Arte) entre mais alguns poucos professores dos quais não me recordo os nomes agora. Para mim, tais bons mestres são exemplos a serem seguidos.

Nas disciplinas complementares também tive a sorte de encontrar alguns verdadeiros mestres, seja no método de ensinar, seja quanto aos seus grandes conhecimentos. Destaco principalmente os professores das oficinas de Gravura I e II, Adir Botelho (um exemplo para muitos de nós como artista e professor), Kazuo Iha e Marcos Varela. Na Oficina de Cerâmica, a professora Geni, com todo seu tipo nordestino (às vezes rude, outras maternal) me ensinou os rudimentos da cerâmica com muito interesse, assim como a professora Tana, na Oficina de Estamparia, se empenhava para ensinar aos seus interessados alunos tudo o que sabia.

Desta forma, entre altos e baixos, consegui concluir a parte introdutória do ensino da EBA dos anos 80, estando àquela altura, após 4 semestres, explodindo de expectativa para finalmente adentrar os ateliês de pintura e poder receber os profundos conhecimentos de uma “plêiade de grandes mestres”, que era como eu imaginava que seriam os professores do período Profissional.

Infelizmente, já no início do primeiro período do Profissional minha turma recebeu a notícia de que não teríamos professor de Pintura I, pois tanto a responsável por aquela disciplina como as da Pintura II e III (professoras Héris, Laise e Ivone, não necessariamente nesta ordem) haviam acabado de se aposentar sem que substitutos fossem providenciados. Às pressas, o professor João Quaglia, que dava aula de Análise da Composição, assumiu o cargo para que não ficássemos inteiramente abandonados. Este importante professor, pintor e litógrafo premiado no Salão Nacional e bastante conhecido nos meios artísticos nos era mais um instigador (e “tapa-buraco”) do que propriamente nosso professor, pois suas aulas na Pintura I se resumiam, muitas vezes, a narrativas curiosas e exemplares de suas experiências dentro da EBA e, de vez em quando, a alguns “toques” úteis ao trabalho de um ou outro aluno. Algumas vezes eu o entendia, outras vezes não. Mas no geral era sempre interessante ouvir no ateliê sua prosa animada, cheia de citações eruditas e de histórias surpreendentes que, vez por outra, suscitavam alguma polêmica. Contudo, em suas aulas de Análise da Composição, Quaglia era mais direto no assunto e ensinava de maneira mais objetiva.

Já as disciplinas de Conservação e Restauração I e II, felizmente, tinham professoras específicas e estas estavam muito comprometidas com seu trabalho: Gracy Nailor e Marilka Mendes, ambas restauradoras muito conceituadas. Com elas pude adquirir uma base sólida sobre como manter obras de arte em bom estado de conservação ou como restaurá-las para que voltem a passar sua mensagem original de maneira digna. Nestas disciplinas, nossa turma teve aulas teóricas e práticas que para alguns de nós se tornaram a base do desenvolvimento de uma sólida carreira como conservadores e restauradores em museus, em ateliê particular e na restauração de bens imóveis. Com a professora Gracy, que era muito atenciosa, mas extremamente exigente e disciplinadora, pude, inclusive, realizar um curto estágio na própria EBA restaurando obras do Museu D. João VI e, posteriormente, já prestes a me formar, pude participar de sua equipe na restauração de salas importantes do Museu Nacional na Quinta da Boa Vista.

Voltando a falar do ateliê de pintura, que na primeira metade dos anos 80 estava espalhado em cinco salas do 7º andar, todas apinhadas de cavaletes, mesas e bancos muito velhos, sendo pouco espaçosas para o seu propósito, após o primeiro período com um professor improvisado no cargo, passamos ao segundo que também não tinha professor específico designado. Foi o mesmo professor Quaglia quem assumiu também esta responsabilidade. Com isso, começou a ficar claro para nós alunos que, se queríamos ter algum sucesso naquele curso, teríamos que fazer um esforço redobrado aprendendo

principalmente por nossa própria conta e, muitas vezes uns com os outros. Mas esta situação inusitada teve um lado muito interessante, pois nos deu um forte sentimento de unidade e um empurrão em direção à autonomia criativa e intelectual, pois tendo ou não um professor específico na disciplina, ainda assim tínhamos que apresentar trabalhos para nota e, de um jeito ou de outro, tínhamos que desenvolver uma linguagem artística. Por isso, em grande parte os livros e as revistas de arte, os bate-papos entre colegas, o trabalho árduo e contínuo no cavalete (eu chegava às 7:00 h e só saía às 18:00 h com o administrador fechando as portas), além dos conselhos esporádicos dados pelo professor Quaglia, foram nossas fontes de instrução também neste segundo momento dentro do ateliê de pintura.

No entanto, para Pintura III, no semestre seguinte, nos foi apresentada uma nova professora, já com idade avançada, a qual, segundo soubemos depois, havia ingressado (ou reingressado) na EBA por via de um processo jurídico. Mas, apesar de sua simpatia, seus processos didáticos e o que ela pretendia nos ensinar não nos cativou, acostumados (bem ou mal) que estávamos com uma total liberdade em nossas pesquisas tanto técnicas quanto semânticas. Desta maneira, a pobre professora era geralmente ignorada e nós pintávamos o que queríamos. Ao final do período ela se limitou a dar sua nota: 10 para todo mundo.

Para os períodos seguintes, Pinturas IV e V, o Departamento finalmente conseguiu dois professores novos que, como substitutos, estavam iniciando suas carreiras na EBA: Vladimir Machado e Paulo Houaieck (Il. 8). Estes dois professores - o primeiro, um gaúcho formado na EBA durante os anos 70 e o segundo, também gaúcho, oriundo, salvo engano, da Universidade de Santa Maria no Rio Grande do Sul -, implementaram da maneira que lhes foi possível, cada um do seu jeito perante aquele estado confuso de coisas, um ensino com um pouco mais de coerência e organização. De qualquer maneira, continuamos trabalhando de forma bastante livre, sem seguir um programa definido de aula, mas desta vez com alguns aconselhamentos mais diretos por parte dos novos professores no sentido de desenvolvermos nossas pesquisas. Destes dois professores, Paulo Houaieck era o mais incisivo em suas interferências, influenciando o trabalho de vários alunos em direção a uma linguagem expressionista na qual a obra de Iberê Camargo era uma referência bem evidente.

Por esta época, também atuando na Pintura V, esteve presente no ateliê o professor Carlos Magano. Ele era professor do ateliê de Pintura e não “emprestado” de outro setor como havia sido o professor Quaglia. Sua atuação, dado seu interesse por pintura abstrata, era mais voltada para ensinar técnicas aplicáveis à abstração, principalmente procedimentos visando efeitos diferenciados de textura na superfície da tela. Pude aprender com ele alguns métodos práticos que também eram plenamente aplicáveis à pintura figurativa que eu fazia na ocasião. O único problema é que o professor Magano não mantinha uma frequência constante no ateliê, mas quando lá aparecia buscava compensar as ausências.

Na Pintura VI tivemos mais um professor pertencente a outro departamento, Lidio Bandeira de Melo. Sendo um pintor de grandes formatos e muralista, encaminhou suas aulas neste sentido. Assim, nos ensinou os processos de criação pictórica em grandes dimensões; como trabalho final lhe apresentamos um projeto em escala com detalhe em tamanho real. Desta forma, em 1985 a maioria da minha turma estava concluindo o Curso de Pintura cuja principal característica foi a de ter sido confuso e deficiente em vários aspectos. Eu, como devia ainda algumas matérias do Básico que resolvera deixar para cursar mais tarde (pois minha prioridade era trabalhar no ateliê de pintura), e porque já começara a fazer estágio no Museu da República procurando iniciar uma carreira profissional (além de me associar com outros artistas em um ateliê externo de cerâmica) me estendi na graduação até 1989, quando finalmente coleí grau (Il.9)

Por fim, gostaria de dizer que, passados 34 anos de minha entrada na EBA, o que me possibilita certo afastamento para melhor avaliar aquela época, consigo entrever algumas das causas daquele caos no Curso de Pintura, as quais enumero agora: 1 – a recém-transferência da EBA de sua tradicional

sede no centro do Rio para a Cidade Universitária, de maneira que a Escola, no início dos anos 80, ainda se encontrava em adaptação ao seu novo espaço dentro do prédio da Arquitetura; 2 – professores em idade avançada e em processo de aposentadoria, grande parte deles mais preocupada em dar adeus à carreira docente do que ensinar fosse o que fosse; 3 – falta de identidade tanto metodológica quanto de conteúdo, pois o curso não era “Acadêmico, “Moderno” ou coisa alguma, já que no meio daquela desorganização os programas (fossem antigos ou novos) não eram dados como deveriam tanto por parte dos que estavam para se aposentar quanto pelos poucos novos que estavam entrando, mais interessados em ensinar seus métodos pessoais de trabalho. 4 – momento político indefinido em que a Ditadura estava chegando ao fim e, sendo responsável pela manutenção do ensino público, aparentemente pouco interesse demonstrava pelo ensino de arte. Com certeza outras causas poderiam ser acrescentadas, mas percebo estas como as principais.

Quero concluir dizendo que se alguém agora me perguntar se foi válido fazer uma graduação nas condições difíceis em que se encontrava o Curso de Pintura nos anos 80, responderei sem pestanejar que... sim! Digo isto com toda esta ênfase porque, ainda que no meio de todas aquelas dificuldades e incertezas, desenvolvi uma percepção clara de que estava fazendo parte de uma Escola cuja tradição era e continua sendo muito importante dentro da nossa cultura e no ensino de arte no Brasil. E isto me dava ânimo para seguir vencendo os obstáculos em direção ao meu aprendizado e à construção de minha linguagem artística. Foi esta mesma percepção que me fez, em 1995, 6 anos depois de minha formatura, retornar à EBA para iniciar minha carreira docente, ainda que como Professor Substituto, buscando acrescentar meu esforço pessoal em prol da melhoria do Curso de Pintura. Mas este já é assunto para outro depoimento.



Imagem 1. EBA- Anos 80 - Aula de Desenho Artístico da professora Cordélia. Acervo Prof. Júlio Sekiguchi.



Imagem 2. EBA- Anos 80 - Aula de Desenho Artístico da professora Cordélia. Acervo Prof. Júlio Sekiguchi.



Imagem 3. EBA- Anos 80 - Aula de Desenho Artístico da professora Cordélia. Acervo Prof. Júlio Sekiguchi.



Imagem 4. EBA- Anos 80 - Auxiliar da professora Cordélia. Acervo Prof. Júlio Sekiguchi.



Imagem 5. EBA- Anos 80 - Aula de Plástica da professora Wanda. Acervo Prof. Júlio Sekiguchi.



Imagem 6. EBA- Anos 80 - Aula de Plástica da professora Wanda. Acervo Prof. Júlio Sekiguchi.



Imagem 7. EBA- Anos 80 - Aula de Plástica da professora Wanda. Acervo Prof. Júlio Sekiguchi.



Imagem 8. Ricardo Pereira - Professor Paulo Houaiek, eu e o colega Telmo Santos no atelier de pintura em 1983. Acervo Prof. Júlio Sekiguchi.



Imagem 9. Ricardo Pereira - Diante de pintura no cavalete - EBA - 1984. Acervo Prof. Júlio Sekiguchi.

Ricardo Antonio Barbosa Pereira, 1961, Recife – É pintor, ceramista e xilogravador graduado em Pintura pela EBA/UFRJ, com Mestrado em Artes Visuais (História e Crítica da Arte – PPGAV-EBA-UFRJ). Atualmente exerce o cargo de Professor Assistente do Curso de Pintura nesta mesma instituição (dep. BAB). Realizou 22 exposições individuais, além de ter participado de várias coletivas e Salões de Arte deste 1978. Possui obras em acervos públicos e particulares como os da UFRJ (EBA e Letras), PETROBRAS, SESC (Tijuca - RJ), Galeria Candido Mendes (Ipanema), Pelican Bay Hotel (Bahamas), Pinacoteca Almonte (Espanha) entre outras.

A ESCOLA DE BELAS ARTES E A FORMAÇÃO DE ARTISTAS NO RIO DE JANEIRO DESDE 1980

Marina Pereira de Menezes de Andrade

Esse artigo traz reflexões sobre o estatuto – o significado social e simbólico – da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA) no campo artístico carioca a partir dos anos 80. Especificamente, objetiva-se discorrer sobre mudanças no campo artístico contemporâneo e do Rio de Janeiro, que dissolvem o papel centralizador da instituição e que impõem mudanças para currículos e metodologias. As considerações apresentadas são derivadas da tese de doutorado da autora, “O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro”, orientada pela professora Dra. Maria Luiza Távora e realizada entre 2009 e 2013 no PPGAV/EBA/UFRJ.

Como outros espaços de ensino, a EBA atua, primeiramente, na transmissão de conhecimentos e tradições que especificam e mantêm o campo da arte. Como uma das instituições da arte, integra sujeitos que, em diferentes papéis, reproduzem e constroem esse campo, legitimando artistas, obras, teóricos e conceitos. Essas relações a tornam indissociável do sistema, imersa no processo de mudanças e revisões que caracterizam a produção, a história e o pensamento sobre a arte.

Em instituições com longa história, como a EBA, que em 2016 completará 200 anos, a dinâmica que caracteriza os fenômenos artísticos pode ser observada através das assimilações e embates entre inovações e tradições. Como requisito para sua sobrevivência, não é possível negar as demandas de seu tempo, de maneira que “ser contemporânea” (mesmo no modo como lida com o passado) é uma condição para que ela ou qualquer outra escola possam colaborar na formação de artistas.

De certo modo, ser contemporâneo é uma posição que ocorre à revelia, no contato com o sistema, seus intermediários, obras, artistas, exposições e escritos. Mas nas escolas de arte, tal posicionamento não é uma assimilação passiva do que está “fora”, em museus, galerias ou no mercado. Como parte do campo da arte^I, as decisões por conteúdos, conceitos ou metodologias nesses espaços envolvem relações de força, batalhas entre dominantes e dominados, conservadores e vanguarda, lutas subversivas e mecanismos de reprodução.

A própria definição do “contemporâneo” é resultado de processos de exclusão e seleção, em que alguns artistas e valores se sobrepõem em relação a outros. E a diversidade de manifestações torna ainda mais complexa qualquer tentativa de definir esse momento ou de eleger conteúdos para currículos e disciplinas em escolas de arte. Na liberdade e experimentação, a obra não parece encontrar qualquer limite em formato, material, suporte, tema, conceito ou narrativa. Sua diversidade impede a definição de normas ou categorias estilísticas, problematizando a identificação do que é necessário para a formação de artistas.

Reconhecendo a tradição moderna^{II}, mesmo a busca pelo novo se enfraquece em práticas que evidenciam uma consciência histórica da arte – manifestada em diálogos, críticas, apropriações ou citações. Na multiplicidade de processos da arte contemporânea o único ponto em comum parece ser a sua filiação à arte.

E essa palavra passa a carregar jurisprudências, precedentes que aproximam numa mesma categoria obras diferentes, tanto em seus valores e propósitos quanto em seus tempos.

Essas considerações sobre o tempo e a arte colocam-se como um ponto de partida necessário para o estudo da EBA desde os anos 80. Essa etapa contemporânea ocorre simultaneamente a um olhar para o passado, em anacronismo, no qual ressoa sua história (especialmente como Academia), seu acervo (o Museu D. João VI), seu nome (Belas Artes) e a presença de cursos e disciplinas (Pintura e Modelo Vivo, por exemplo). E justamente no embate e contaminações entre temporalidades, tradições e inovações, identifica-se sua especificidade em relação a outros espaços de ensino artístico.

O recorte a partir dos anos 80 traz para essa análise a consolidação da arte contemporânea, quando as manifestações dos anos 60 e 70 já se encontravam legitimadas pelo sistema. Para o ensino artístico no Rio de Janeiro, esse é um momento em que a EBA já não se configura como modelo normativo ou centralizador da formação. O processo de descentralização que lhe incide, entretanto, antecede o recorte, ocorrendo especialmente no momento em que foram criadas as oficinas do Museu de Arte Moderna, em 1952, e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), em 1975.

Oferecendo cursos livres, essas instituições pareciam atender mais às demandas dos jovens artistas e mostravam-se engajadas a um projeto de modernização da arte. Em relato que aborda sua formação nos anos 60, Waltércio Caldas^{III} aponta que no momento: “Havia uma única escola, a de Belas Artes, que era inadequada aos meus anseios, com uma postura ética tão antiga que desestimulava quem não quisesse copiar a natureza.” Como opção, o artista preferiu as aulas de Ivan Serpa, no MAM, que atendiam em suas palavras, a um “anseio de atualidade, uma vontade de conhecer as obras mais modernas”.

O Museu de Arte Moderna trazia em seu projeto a articulação entre ensino, exposição, reflexão e produção de arte. Almejava-se a criação de uma escola que tivesse papel determinante no crescimento tecnológico, unindo arte e produção industrial. Os cursos teóricos e oficinas do MAM foram guiados por um caráter experimental e pelo conhecimento da produção moderna brasileira. Nas referências ao ensino na instituição, ressalta-se a inexistência de um sistema único para métodos, propostas e abordagens. A EAV foi fundada a partir do Instituto de Belas Artes, que se transformou com a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro. O primeiro gestor e impulsionador do projeto foi o artista Rubens Gerchman, que, segundo Frederico Moraes, tinha o objetivo que a Escola fosse um “depósito de informação e um centro experimental sobre arte”^{IV}.

Como centros de formação, esses lugares deram visibilidade a outros métodos e processos de criação. Sem entrar na disputa entre modernos e acadêmicos (que é parte do debate da época), ressalta-se que o jovem artista de então, não tinha mais a EBA como local exclusivo para sua formação, divulgação, premiação e legitimação. Ainda que a Escola atuasse (e ainda atue) como um “centro”, convergindo e reunindo sujeitos e ações, outros espaços também assumiram essa função, como o MAM, a EAV e, mais recentemente, o Instituto de Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

De certa maneira, a perda do papel de referência nacional foi uma consequência de uma mudança na própria estrutura política, econômica e social. A centralidade só parece possível em um governo absolutista, como o que deu origem à Academia francesa, da qual deriva a brasileira. Num sistema burguês e capitalista, ampliam-se os mercados, consumidores e espectadores da arte, tornando insustentável a existência de um local que centralize a produção e difusão dos conhecimentos e valores artísticos.

Com o aprimoramento dos meios de comunicação e com a globalização, essa estrutura parece

ainda mais improvável.

Outro aspecto que corrobora nessa descentralização foi a abertura de outros espaços de circulação e transmissão dos saberes que constituem o campo artístico. Lauro Cavalcanti^V sinaliza que nos anos 80, década marcada pelo movimento das “Diretas Já!”, há uma mudança no campo artístico: as galerias e o mercado ganham importância na visibilidade da produção da época, substituindo instituições estatais. É esse o momento em que os centros culturais (como Paço Imperial, Casa França-Brasil e Banco do Brasil) são criados, oferecendo novos formatos de instituição e aumentando o público de arte. Com esses espaços, diversificam-se os modos de inserção e formação em artes, corroborando na configuração de um sistema cada vez mais complexo.

Ainda que os anos 90 tenham abrigado tanto uma crise quanto um reaquecimento do mercado de arte, há também a expansão do sistema através de exposições, da inserção internacional de artistas brasileiros e da qualidade e quantidade de publicações na área. Desde então, diversificam-se mais os espaços e modos de inserção da obra, do artista e dos intermediários, como, por exemplo, com a feira de arte, que chega ao Rio de Janeiro (em 2011) anunciando público numeroso e altas vendas.

Paralelamente ao aumento físico de espaços para arte, há ainda outros modos de mediação entre o artista e o público, propiciados pela expansão da tecnologia e dos mecanismos de comunicação. Possibilitando o contato com tradições e códigos que configuram o campo artístico, funcionam como locais de transmissão, cujo alcance é, potencialmente, maior do que o das escolas.

Dentro desse quadro de expansão, entretanto, não se percebe um equivalente adensamento ou renovação de instituições culturais e da esfera pública da arte. Como sinaliza Sonia Salzstein^{VI} em artigo de 1998, o problema não estaria na ausência de críticos ou de iniciativas de qualidade, mas no caráter ocasional que caracteriza essas ações, de maneira que importantes iniciativas e conquistas não tem continuidade. É representativa da fragilidade das instituições e acervos brasileiros a comparação que Carlos Zílio fez, em 1982^{VII}, entre o artista brasileiro e “certas ervas que nascem em pedra”, ou seja, cuja sobrevivência ocorre em um meio adverso, atuando em brechas, com recursos reduzidos.

Essas considerações sobre um crescimento que não é acompanhado de uma estrutura ou fortalecimento das instituições diz muito sobre a própria situação da EBA. Na pós-graduação, essa ampliação se coloca desde 1985, quando a Escola teve sua primeira turma do Mestrado em História da Arte, até o atual momento quando, sob o nome *Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, engloba duas áreas de concentração: História e Teoria da Arte e Teoria e Experimentação em arte; e quatro linhas de pesquisa: História e Crítica da Arte, Imagem e Cultura, Linguagens Visuais e Poéticas Interdisciplinares.

Enquanto essa ampliação mostra o reconhecimento da arte como área de conhecimento e colabora no aprofundamento das pesquisas no Brasil, a observação de Carlos Zílio sobre as “ervas que nascem em pedra” parece reconhecível no caso da EBA. A Escola, desde 1975 (ano em que é transferida para a cidade Universitária na Ilha do Fundão), não possui prédio próprio que atenda às suas demandas estruturais.

A falta de uma estrutura própria é mais um aspecto que colabora no o processo de descentralização que se insere a EBA entre os anos 60 e 80. Muitas são as condições que levam a sua fragilização: a retirada de seu prédio sede, a distância do centro da cidade, a adaptação a espaços improvisados e, durante certos períodos, a fragilidade de seu corpo docente com a falta de professores efetivos. No pano de fundo de tudo isso, quando a repressão recaiu sobre intelectuais e artistas e o regime militar dominava as universidades, houve uma transposição desse sentimento para a EBA. Como conclui Angela Ancora^{VIII}: “Todo horror governamental, sentido por artistas e críticos daquele tempo

deslocava-se para a Escola de Belas Artes”. Para os artistas que desejavam a inserção no sistema, era até mesmo omitida a participação na EBA.

Mas, para além da criação de outros espaços de ensino e transmissão ou da falta de estruturas, a pluralidade que caracteriza a arte contemporânea corrobora na diluição da influência de uma única instituição. Ainda que uma escola esteja aberta às múltiplas experimentações em imagem, material, suporte, espaço, mídias, meios ou temas, a liberdade contemporânea exige trocas, relações e deslocamentos. Daí talvez se coloque a crescente busca por residências em artes. Considerar uma escola de arte atual como modelo para outras apenas parece possível no nível de sua estrutura, das iniciativas e investimento pesquisa, do apoio aos alunos, professores e funcionários. Isso porque os processos da arte contemporânea não permitem discernir um padrão que possa “formar uma escola” ou configurar um estilo.

Soma-se à experimentação dos artistas às referências a outras áreas de conhecimento (como a sociologia, engenharia, biologia ou a literatura), que passam a ser material de pesquisa. Como numa configuração de rede, a obra de arte conecta múltiplas experiências que se interpenetram e expandem o espaço do ensino. Sem uma habilidade ou uma base como pré-requisito que sejam comuns a todos os artistas, as trajetórias de formação diversificam-se em variadas estratégias.

Se antes o meio conduzia a designação de seu produtor (pintura e o pintor; escultura e o escultor), a contemporaneidade traz uma mudança para o perfil do artista. Em obras que expandem as definições tradicionais e que podem, potencialmente, ser executadas com qualquer material, coloca-se a figura do “artista em geral” ou o artista simplesmente, termos apresentados por Thierry de Duve^{IX} a partir das transformações postas pelos *readymades* de Marcel Duchamp. O termo artista complementado por “em geral” marca a particularidade das manifestações de arte que romperam as ligações entre os *métiers* e as tradições específicas da pintura e da escultura – algo presente na obra de Duchamp, mas que também foi explorado pelos artistas dos anos 60 e mantido desde então. O profissionalismo em arte torna-se, portanto, desvinculado do ofício.

A ideia do “artista em geral” é perturbadora para os que tratam da formação artística sob o viés do especialista, mas parece clara quando observamos e agrupamos sob a noção de arte contemporânea processos inteiramente diversos. Um breve olhar para alguma exposição como a Bienal de São Paulo denuncia os desafios de aproximar obras que superficialmente não possuem afinidades de material, tema ou suporte. A noção de “arte em geral” coloca-se na observação de que grande parte dos trabalhos expostos nem ao menos utiliza materiais tradicionais (como tela, tinta, mármore e bronze) ou os utiliza de forma diversa do convencional.

A constatação de que a arte contemporânea é marcada por essa independência do *métier* entra em embate com parte da estrutura de cursos oferecidos pela EBA, que mantém até o presente a opção de formação em gravura e pintura. A escultura também é oferecida, mas como parte de uma formação em artes visuais.

A presença dessas graduações na EBA é um diferencial em relação a outras pelo Brasil, onde a designação Artes Visuais é mais utilizada. De caráter mais geral, o termo se aproxima mais da diversidade dos processos contemporâneos. Em contraposição, a manutenção das áreas da pintura, gravura e escultura pode revelar uma situação anacrônica ou, numa vertente mais negativa, ser símbolo de defasagem e alienação do campo artístico. Mas há também a hipótese de que a permanência desses meios não signifique a do *métier* ou dos preceitos e hierarquias do ensino acadêmico.

Numa abordagem ampliada, a manutenção dessas categorias retoma memórias, tradições e o reconhecimento de que toda produção artística estabelece diálogos com o passado, com o campo da

arte. E assim, para o jovem artista, o estudo do meio se torna um ponto de partida para pesquisa e não sua finalidade exclusiva.

Considera-se, assim, que a prática diversificada dos artistas contemporâneos gera a necessidade de currículos mais abertos, que permitam experimentação, trocas e contaminações com outras áreas. O desafio parece ser o de adequar os currículos ao contemporâneo sem que isso implique uma ideia de superação ou de anulação do passado para a chegada do novo.

De fato, a busca pelo “novo” coloca desafios para a arte na universidade. Em um exercício de anacronismo, essas escolas assumem a dupla função de promover o conhecimento do passado e incitar a pesquisa no presente. Vivem, assim, entre a instabilidade da mudança constante e a necessidade de reconhecer quais inovações entrarão para a história. Nessa constante adaptação, há o risco de colocar o novo como norma, como critério para restrição e exclusão. O desdobramento, nesse caso, é tornar o novo ou o contemporâneo uma escola ou um estilo.

Se esse perfil mais diversificado das manifestações artísticas impõe uma dinâmica de reajustes, há outro aspecto que torna mais inespecífica e diluída a atuação do artista: ele não é mais apenas o produtor de obras, mas pode incluir outros papéis. Essa condição é definida por Ricardo Basbaum como a do “artista-etc.”, nomenclatura na qual se enquadra. O termo é apresentado no texto “Amo os artistas-etc.”^x, integrante do projeto *The next Documenta should be curated by an artist*. Nele, Basbaum diferencia o “artista-artista”, que é artista em tempo integral, do “artista-etc.”, que exprime a condição do artista que questiona a natureza e a função de seu papel. Nessa configuração podem ser formadas categorias diversas, tais como “artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.”.

Esse artista, segundo Basbaum, é uma extensão do artista multimídia que emergiu em meados da década de 1970, combinando o “artista-intermídia fluxus” com o “artista conceitual”. A identificação desse perfil se faz presente também no estudo do campo artístico. Mais diversificado e integrado, o atual sistema possui uma configuração de rede^{xi}, na qual trocas e relações multipolares desestabilizam os papéis unificados de produtores, intermediários e consumidores.

No ambiente contemporâneo, de fato, parece cada vez mais distante a figura do artista restrito a sua produção, protegido pelas paredes de seu ateliê, sem assumir diferentes papéis no campo da arte. Novamente um desafio para as escolas e para a formação direcionada aos ofícios: os saberes necessários para muitos dos profissionais da arte envolvem mais o conhecimento da história, do sistema e do mercado, do que as técnicas e habilidades desenvolvidas em ateliês. Enfatiza-se aqui que esses saberes são necessários para muitos, mas não todos esses profissionais. Na diversidade que rege as práticas contemporâneas as trajetórias dos artistas perpassam, também, áreas e conhecimentos diversos.

Junto a esses variados papéis, mostra-se um dado curioso: ainda que o perfil do profissional das artes seja caracterizado por uma generalização (da diversidade de meios, de uma prática que integra diferentes papéis), a sua formação em artes é cada vez mais específica através da graduação, de cursos livres ou de pós-graduação. Não que concerne a duração de sua formação em escolas de arte, o artista tem um perfil cada vez mais profissionalizado. Os anos 80 são um marco nessa mudança da relação do artista com as universidades no Rio de Janeiro. É nessa década que se formam os cursos de Pós-Graduação na Escola de Belas Artes da UFRJ e na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Essa entrada no ambiente acadêmico ainda traz uma mudança, sobre a qual currículos e disciplinas se estruturam: a da arte como pesquisa e a do artista como pesquisador. Por um lado, a palavra a remete a processualidade, ao estudo e a busca pelo conhecimento que envolvem a criação artística, mas por outro, marca a presença da arte na universidade, e a adaptação ao seu modelo de produção.

Essa adaptação, contudo, não precisa ser uma submissão, já que escolas de arte podem trazer outros modos de abordar o conhecimento que não se restringem ao modelo colocado pelas ciências exatas ou biológicas.

Seja por uma mudança no processo criador (em que há o detrimento da habilidade pela ideia) ou como atalho e estratégia de inserção, os artistas têm buscado mais a universidade – não só no Brasil como internacionalmente também. A primeira hipótese, que reconhece uma vertente mais intelectualizada ou conceitual na arte contemporânea, é citada por Paulo Herkenhoff^{xii} quando afirma que “Em termos gerais, o processo está demandando dos artistas maior densidade conceitual. O projeto político, que passe pela filosofia, pela psicologia, mas que haja um programa efetivamente construído, porque é claro que cada época produz os seus subprodutos”. A observação não implica uma norma geral, mas, como discute o crítico e curador, relaciona-se a um grupo com perfil mais intelectual, que tem encontrado mais ressonância em exposições, instituições e revistas.

Num processo de interferências mútuas, não há como isolar uma característica como restrita a universidade ou ao campo artístico. O artista-pesquisador, o crítico-pesquisador ou o historiador que ocupam as universidades também atuam no sistema da arte, de maneira que não há como tratar de modo isolado os participantes das universidades e os do mercado.

Para a EBA, esse perfil do artista-pesquisador e da arte como pesquisa envolve uma relação diferente com o processo de criação. O fazer individual, lento e processual do ateliê, altera-se com a demanda pela participação em editais, projetos de iniciação científica, residências, palestras, publicações e eventos. A própria elaboração dos trabalhos transforma-se na adaptação a projetos de pesquisa, com suas hipóteses e objetivos. E a estrutura da Escola passa a exigir novos espaços e recursos. Nos 13 cursos oferecidos pela EBA, as exigências para pesquisa diferenciam-se conforme as especificidades de cada campo, de maneira que se torna um desafio para seus gestores e professores compreender quais são comuns a todas as formações e quais são particulares.

Ainda que possam ser discernidas algumas características que a contemporaneidade coloca para as escolas de arte (como no caso da EBA), fornecer qualquer diretriz para os métodos e currículos incorreria na falsa crença de ser possível resolver a complexidade desses espaços. Da mesma maneira, qualquer solução que anunciasse uma resposta à pergunta “o que é necessário para formar um artista?” parece fadada à generalização e à desatualização – pois o campo está constantemente em transformação. A pergunta, contudo, não pode ser descartada, pois sua dúvida movimenta as práticas desenvolvidas em escolas de arte.

Concluem-se as considerações aqui propostas retomando a busca pelo “ser contemporâneo”, isto é, pelo diálogo com as questões, movimentos e processos que caracterizam o seu tempo. Como ressalta Giorgio Agamben^{xiii}, esse estado não é apenas uma adequação ao que se estabelece como característico de uma época. Há algo na criação artística que evoca também a presença e a distância, para assim, mostrar outros modos de entender o mundo e de ampliar a percepção sobre conceitos, espaços e sentidos.

Daí o desafio lançado a todas as instituições de ensino de artes, mas especialmente para a EBA: reconhecer que a arte traz uma reflexão sobre o tempo. Sem “ponto zero”, “tela em branco” ou tábula rasa, as inovações não excluem a relação com tradições, com a história. Ao trabalhar no campo da arte o artista assume (mesmo inconscientemente) que sua obra pode ser apreendida no diálogo com os numerosos saberes que constituem esse domínio.

Marina Menezes - Professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ, ministrando as disciplinas Desenho e Modelo Vivo. Realizou o Doutorado na linha de História e Crítica da Arte no PPGAV/EBA/UFRJ e o Mestrado na linha de Arte, Cognição e Cultura no PPGARTES/UERJ. Em suas pesquisas, dedica-se a relação entre arte, formação artística, ensino e desenho.

Notas Finais

- I. **BOURDIEU, Pierre.** As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- II. **Inicialmente vistas como palavras excludentes, o autor observa que “A tradição moderna começou com a tradição do novo como valor”.** COMPAGNON, Antoine. Cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p.11.
- III. **CALDAS, Waltércio.** Waltércio Caldas. In Cadernos EAV 2010: Encontro com artistas. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, 2012. p.331.
- IV. **MORAIS, Frederico.** Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.338.
- V. **CAVALCANTI, Lauro.** Caminhos do contemporâneo: 1952-2002. Rio de Janeiro: Eventual, 2002. p.178.
- VI. **SALZSTEIN, Sonia.** Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: CAVALCANTI, Lauro. Caminhos do contemporâneo: 1952-2002. Rio de Janeiro: Eventual, 2002. p.255.
- VII. **ZÍLIO, Carlos.** No dorso do quadrúpede, mas com liberdade de voar. In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro, Funarte, 2006. p.286.
- VIII. **LUZ, Angela Ancora.** A visão modernista na EBA Pós-Fundão. In PEREIRA, Sonia Gomes (org.). 180 Anos de Escola de Belas Artes: Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p.467.
- IX. **DUVE, Thierry de.** Kant after Duchamp. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- X. **BASBAUM, Ricardo.** Amo os artistas-etc. In: Rodrigo Moura (Org.). Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: http://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf. Acessado em 03 de maio de 2011.
- XI. **Sobre a noção de rede, nos embasamos em:** CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.
- XII. **HERKENHOFF, Paulo.** Entrevista realizada por Paulo Sergio Duarte. In: DUARTE, Paulo Sergio. Arte Brasileira contemporânea: um prelúdio [CD-Rom]. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, 2008. p.160.
- XIII. **AGAMBEN, Giorgio.** Nudez. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

A CRIAÇÃO DO NÚCLEO LABORATORIAL NANO. PRIMEIRO ESPAÇO DE PESQUISA TEÓRICO-PRÁTICO EM ARTE E TECNOLOGIA NO PPGAV E NA EBA.

Maria Luiza P. G. Fragoso

Este artigo apresenta um resumo da palestra proferida durante o VI Seminário Museu D. João VI - Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória, promovido pela Escola de Belas Artes da UFRJ, em maio de 2015. Na ocasião abordamos a criação do Núcleo de Arte e Novos Organismos - NANO, o primeiro espaço de pesquisa teórico-prático em Arte e Tecnologia no PPGAV e na EBA. O NANO atua no âmbito da graduação e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais e tem por finalidade desenvolver pesquisas prático-teóricas na área de artes com foco específico em sua intersecção com a tecnologia e a ciência, dispondo de espaço laboratorial para pesquisa prático-teórica neste eixo temático. Desde sua instauração tem concentrado suas ações na produção de eventos e parcerias em âmbito nacional e internacional cujo interesse é focado no universo das ideias, práticas e poéticas de processos que caracterizam os diversos modos de criação e suas redes afins. A motivação desse grupo de pesquisadores é consolidar um espaço transdisciplinar para a reflexão e fomento de novos modelos cognitivos com base na prática e trocas dialógicas com foco nas artes assistidas pelas tecnologias da comunicação/informação. Atualmente são desenvolvidos projetos de pesquisa como *Arte, Híbridação e Biotelemática*, sob a coordenação do Dr. Carlos Augusto (Guto) M. da Nóbrega, e *Redes Transculturais em Multimídia e Telemática*, sob a coordenação da Dr. Maria Luiza (Malu) Fragoso.

Sobre o Núcleo de Arte e Novos Organismos – NANO

O NANO esta localizado hoje na sala 618 do sexto andar do prédio da Reitoria na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na ilha do Fundão, cidade do Rio de Janeiro. É um núcleo de pesquisa diretamente subordinado a Escola de Belas Artes e ao Centro de Letras e Artes. Os coordenadores Guto Nóbrega e Malu Fragoso são professores dos Departamentos da Forma e de Comunicação Visual Design, respectivamente. Os professores também estão credenciados junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV onde lecionam e orientam pesquisas de mestrado e doutorado na área de Teoria e Experimentações em Arte, na linha Poéticas Interdisciplinares. O NANO foi criado em 2010 pelo professor Guto Nóbrega, instalado na sala 618, e desde o primeiro ano teve apoio da Escola de Belas Artes, então sob a direção da professora Ângela Âncora Luz e da FAPERJ concedido pelo edital APQ 1 à professora Malu Fragoso. Também em 2010, foram concedidas as primeiras bolsas de iniciação científica (PIBIAC) para a realização de pesquisas em arte e tecnologia. Em cinco anos o Núcleo já obteve dois prêmios de fomento à pesquisa da FAPERJ e um do CNPq, edital Universal; 38 bolsistas de iniciação científica; recebeu 12 pesquisadores estrangeiros como colaboradores e orientandos de pesquisa; criou e promoveu eventos, de diferentes naturezas, com o objetivo de divulgar e promover o campo da arte e tecnologia; e, expandiu sua atuação para além da sede na UFRJ em projetos e programas de extensão junto a museus, centros culturais, residências artísticas e instituições promotoras da cultura na comunidade como Oi Futuro e SESC.

O enfoque da pesquisa em telemática foi elemento fundamental para a aproximação entre as pesquisas dos professores Nóbrega e Fragoso. No entanto, foram as referências conceituais que definiram essa parceria, principalmente a influência do artista inglês Roy Ascott pioneiro na Arte e Tecnologia em Rede. Os conceitos de *Hibridização* e *Biotelemática* passaram a nortear os processos criativos práticos e teóricos desenvolvidos no NANO. Outro conceito importante é *Hiperorganismo*, apresentado na tese de doutoramento de Nóbrega (2009), que pode ser compreendido como um organismo que é sempre parte de uma rede, um ponto de conexão. Apesar de ter uma existência física, não é uma coisa determinada mas uma condição em devir, resultante de sua existência conectada com organismos naturais e artificiais. No mesmo sentido, Fragoso procurou descrever em sua tese, alguns anos antes, a sensação desse ser hiperorgânico no seu estado conectivo. Na ocasião discutiu sobre questões transculturais e nos convidou a refletir sobre a condição do ser humano inserido num sistema de rede:

Procure se imaginar no meio de algum lugar. Você não é o meio deste lugar mas está no meio dele. As extremidades estão sempre distantes, porque você está sempre no meio. Mesmo que se mova por esse lugar, ainda estará no meio dele, mas num meio diferente, porque existem outras circunstâncias ao seu redor. A pessoa que está a sua frente também está no meio. A que está atrás de você, ou sobre você também está no meio. Se você está se movendo de um lugar para outro lugar sempre será pelo meio. A localização deste outro algum lugar não é importante, mas o acesso a este outro algum lugar é indispensável. Ter acesso permite o deslocar, o mover, o transportar, o transferir, o trocar. Quanto mais acesso, mais mobilidade. Quanto mais se move mais se compreende o contexto em que se encontra, o lugar da instância. Se conseguir saber algo sobre onde está, no meio do que está, poderá se reconfigurar para se relacionar com o contexto. Nunca vai ter a noção total do lugar onde está, pois este lugar estará sempre mudando, sempre se atualizando.¹

Ascott é portanto a referência que mais conjuga as investigações de Nobrega e Fragoso, e dentre as diversas influências esta um de seus alertas para os problemas da arte interativa, que parece tentar resolver a questão da passividade do observador. Segundo Ascott¹¹, apesar do avançado desenvolvimento tecnológico deste início de século, a arte na Internet ainda pressupõe um observador “mais ou menos passivo”, ao mesmo tempo que se propõe a desenvolver um sistema aberto de interação entre usuário, interface e Rede. O desenvolvimento de interfaces dinâmicas pode alterar essas relações e as pesquisas que norteiam hoje o NANO estão voltadas para a integração de organismos *híbridos* na rede informatizada na tentativa de romper com o paradigma das comunicação entre máquinas, ou entre homens e máquinas. Nesse sentido a *biotelemática* sugere a conexão de organismos *híbridos* nos sistemas em rede. Esses organismos são constituídos de sistemas naturais orgânicos e sistemas artificiais, e no caso dos projetos realizados no NANO os organismos vivos naturais não são humanos. Ou seja, criar um novo elemento vivo, híbrido, hiperorgânico, estranho ao sistema convencional de comunicação em rede que vai transformar essa comunicação ao provocar uma interferência fora do controle humano ou maquínico. Como exemplo disso estão os projetos S.H.A.S.T. (Sistema Habitacional para Abelhas Sem Teto) e TELEBIOSFERA.

Metodologia e Estratégias de Pesquisa

Como propostas metodológicas o NANO adotou as seguintes estratégias:

-Sistema Laboratorial - espaço laboratorial adequado para viabilizar testes para as experimentações; local de trabalho coletivo; ponto de referência para colaboradores e pesquisadores; organização e sistematização do trabalho prático.

-Sistema de Integração Acadêmica - promoção e articulação entre grupos de pesquisas,

profissionais e instituições de áreas de interesse que possam colaborar com os projetos. Exs: Série Diálogos Transdisciplinares - espaço para encontros onde se privilegia a troca de conhecimentos teóricos e práticos, com base em diálogos abertos ao público. Série SET – Seminário Exploratório Transdisciplinar - seminário aberto ao público que visa abrir espaço para a apresentação de projetos de pesquisa em andamento.

-Sistema de Integração Artística/Cultural – organização e participação em projetos colaborativos, presenciais e remotos, com o apoio de editais e prêmios, em articulação com universidades, centros culturais, etc.. Ex: evento Hiperorgânicos, em 2015 sexta edição.

-Atividades Acadêmicas Práticas – disciplinas e atividades de pesquisa que aplicam metodologia coerente com a proposta conceitual da linha de pesquisa: criação de poéticas interdisciplinares. Ex: Grupo A.C.H.o – ações performáticas e intervenções ciberurbanas; NUVEM – Estação Rural de Arte e Tecnologia, Mauá - consultorias e orientação em residências artísticas; SET - Experiências Técnico-Sinestésicas atividade realizada durante o Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativa/UFG/2014 – oficinas formadoras de público.^{III}

Principais eventos realizados entre 2011-2015

Ecotelemedia (2011) *The aesthetics of global connectivity: exploring design strategies and networked technologies of distributed sites through artistic processes.*

Proposto por Kjell Yngve Petersen da IT University of Copenhagen, durou o ano de 2011 e foi coordenado por Petersen, Guto Nóbrega/ NANO (Brazil), Kenneth Fields, da Central Conservatory of Music in Beijing (China). Participantes: Malu Fragoso (NANO/UFRJ), Katia Maciel (ECO/UFRJ), Iavni Santana (UFBA), Bruce Gemo (Central Conservatory of Music Beijing), Mie Norgaard, Thomas Pederson e Bjarki Valtysson (IT University Denmark). O objetivo foi estabelecer uma metodologia para a pesquisa em arte focada num possível paradigma resultante dos ambientes telemáticos. Teve ênfase em experimentações com sistemas naturais e artificiais estruturados sobre experiências colaborativas por meio de performances visuais e acústicas com o objetivo de provocar uma ecologia emergente em rede. Em abril, se organizou na UFRJ o simpósio *Telemediations: exploring aesthetic paradigms in hybrid ecology*, e uma oficina abordando metodologias aplicadas a laboratórios abertos. Entre 5 e 9 de setembro foi realizada outra oficina na IT University of Copenhagen, que resultou num primeiro evento público do projeto Ecotelemedia. Em 25 de outubro 2011 realizamos uma performance pública no ambiente telemático que finalizou as atividades desse projeto.

Laboratorium Mapa D2 (2011) foi realizado por um consórcio entre os laboratórios/grupos de pesquisa: Telemedia (PUC-Rio), GP Poética (Univ. Federal da Bahia), Computação (UFBA), LPCA & Grupo de Pesquisa Computacional (Univ. Federal do Ceará), e LAVID (Univ. Federal da Paraíba). Os grupos foram organizados em torno da plataforma de conexão em tempo real Arthron, desenvolvida pelo LAVID, com apoio da RNP. Arthron é um sistema que viabiliza performances artísticas integrando ambientes reais com ambientes virtuais em tempo real. O objetivo era experimentar o potencial da plataforma Arthron para criação de projetos artísticos. Foram realizadas: 20 reuniões virtuais; 4 Open Labs organizados com a participação do público (on line e of line); 3 oficinas sobre estruturas telemáticas e processos criativos; 1 exposição preliminar; 1 exposição final de título *Frágil* em 1 de dezembro 2011, no Museu de arte Moderna (MAM – RJ) durante o evento “Desafios da Arte em Rede” (Net Art Challenges), uma prévia do Festival Internacional de Cultura Digital no Rio de Janeiro, promovido pelo Ministério da Cultura (MINC).

Hiperorgânicos 1 (2010) Hall dos elevadores Prédio da Reitoria UFRJ

A primeira edição de Hiperorgânicos foi realizada em 2010, no Prédio da Reitoria da UFRJ, Campus Universitário. Participaram, além dos coordenadores Nóbrega e Fragoso, alunos de graduação da Escola de Belas Artes (cursos de Licenciatura, Comunicação Visual, Desenho Industrial, Escultura,

etc.), bolsistas de Iniciação Científica, alunos de Mestrado e Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e convidados.^{IV} Esse evento foi realizado em um único dia de Oficina Aberta (OpenLab) com o apoio da Reitoria, da Escola de Belas Artes e do NANO.

Hiperorgânicos 2 (2010) Cúpula dos Povos

A segunda edição de Hiperorgânicos foi realizado no evento Cúpula dos Povos dia 19 de junho durante a Conferência Rio+20. O Encontro de caráter artístico/investigativo/acadêmico foi composto de um Laboratório Aberto (OpenLab) com a participação de professores, alunos de graduação, pós-graduação, pesquisadores e artistas. O Open Lab propôs a criação de uma orquestra híbrida, composta de máquinas e plantas. Os participantes colaboraram com projetos complementares como o “Cinema Planta” de Paola Barreto, “Vida Artificial” de Kiko Barreto, e os mundos virtuais de Tania Fraga. Essa mesma experiência foi repetida no dia 29 de junho na Casa da Gávea (RJ), para o evento Vigília Cultural Rio +20, do qual participaram Guto Nóbrega, Marlus Araujo, Malu Fragoso e Paola Barreto.^V



Imagem 10. Cartazes dos eventos Hiperorgânicos 4, 2 e 3.

Hiperorgânicos 3 (2012) FUNARTE - RNP - SIMPÓSIO INTERNACIONAL E LABORATÓRIO ABERTO DE PESQUISA EM ARTE, HIBRIDAÇÃO E BIO-TELEMÁTICA.

A terceira edição do Hiperorgânicos foi composta por um laboratório aberto (OpenLab) e um simpósio internacional, realizado no Palácio Capanema (RJ) entre os dias 16-19 de outubro de 2012. A iniciativa do NANO teve o patrocínio da FAPERJ (Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro) e apoio da FUNARTE, da RNP e da Escola de Belas Artes da UFRJ. A proposta teve por finalidade proporcionar um espaço laboratorial colaborativo onde foram aplicadas metodologias de pesquisa e criação artística, substanciadas por trocas locais e telemáticas entre artistas e pesquisadores durante três dias consecutivos. Em seguida, um simpósio para discussão e trocas de vivências durante um dia de mesas redondas. Participam do evento artistas e pesquisadores convidados de oito estados brasileiros (DF, RJ, SP, MG, PB, BA, PE, SC) e seis países (Grécia, Dinamarca, China, Holanda, Inglaterra e México).^{VI}

Hiperorgânicos 4 (2013) RESSONANCE @ UFRJ - SIMPÓSIO INTERNACIONAL E LABORATÓRIO ABERTO DE PESQUISA EM ARTE, HIBRIDAÇÃO E BIOTELEMÁTICA.

O “Hiperorgânicos / Concha / Ressonâncias foi um evento composto de um laboratório aberto para pesquisa telemática que culminou com um simpósio internacional e atividades performáticas. Um terrário conectado telematicamente à rede foi disposto na área central do laboratório aberto. Em colaboração com a musica foi montado um sistema de oito canais de áudio para sonificação dos

processos praticados no evento. Todos os dados produzidos localmente foram enviados ao servidor local que estava conectado à internet e aberta a interações remotas. Dessa forma foi possível colocar em prática as parcerias articuladas com os polos internacionais desse evento: The Sonic Arts Research Centre (SARC) na Queen's University Belfast, com participação internacional de Professor Pedro Rebelo e Laboratório de Creaciones Intermedia na Faculdade de Belas Artes em San Carlos, Valência – Espanha, com participação do artista DeCo. Parceria com a Escola de Música da UFRJ, no programa colaborativo CONCHA, pesquisadores COPPE, ECO/UFRJ, Escola Politécnica, FAU/UFRJ.

Hiperorgânicos 5 (2014)- ABRIGOS SENSÍVEIS: SIMPÓSIO INTERNACIONAL E LABORATÓRIO ABERTO DE PESQUISA EM ARTE, HIBRIDAÇÃO E BIO-TELEMÁTICA.

A proposta central do 5º **Hiperorgânicos** foi ao redor do tema: Abrigos Sensíveis. Esse tema surgiu como ramificação do projeto de pesquisa TELEBIOSFERA, apoiado pelo CNPq (2013-16), assim como da parceria com o laboratório LAMMO da FAU-UFRJ. Essa temática buscou desenvolver o conceito de abrigo no contexto telemático das tecnologias da informação em seu entrecruzamento com a arte. “Abrigos Sensíveis” deu o tom temático das inter-relações entre artes visuais, musicais, tecnologia, ciência e natureza. A quinta edição do *Hiperorgânicos*, consolidou-se como uma atividade de pesquisa, desenvolvimento e extensão pela qual diversos grupos de pesquisa, seus colaboradores, artistas convidados, estudantes de graduação e o público tiveram a oportunidade de uma intensa troca de experiências, informações, estabelecimento de novas redes e parcerias, no contexto de um laboratório aberto em rede.

CAC.4 – Computer Art Congress (2014) Paralelamente a quinta edição do Hiperorgânicos o NANO promoveu evento internacional 4th Computer Art Congress. Malu Fragoso e Tania Fraga foram convidadas a trazer para o Brasil o CAC.4 que foi organizado com Guto Nóbrega e o NANO. Sob o tema ARTE COMPUTACIONAL & DESIGN PARA TODOS, a quarta edição do Congresso de Arte Computacional foi realizada com o apoio da Reitoria da UFRJ, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (UFRJ) e da Escola de Belas Artes (UFRJ), do Centro de Letras e Artes (UFRJ), da Escola de Arquitetura (UFRJ), do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Arte da USP, do MEC pelo edital PAEP da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, em parceria com Europia Productions, Paragraphe Laboratoire, da Universidade de Paris 8, e do Planetary Collegium da Universidade de Plymouth. Foi realizado pela primeira vez na América do Sul sob o tema “Arte Computacional & Design para todos”. O evento completo foi composto de um pré-congresso de 24-31 de agosto, de um congresso internacional de 1-3 de setembro envolvendo palestras, performances e apresentações artísticas, e uma exposição “Computer Art for All”. O Pré-Congresso teve a presença de Roy Ascott, presidente fundador do Planetary Collegium, sediado na Universidade de Plymouth, e do DeTao Master of Arts em Technoetic DTMA, em Xangai.

Projetos em andamento 2015

S.H.A.S.T. (Sistema Habitacional para Abelhas Sem Teto)^{vii} foi criado com o objetivo de pesquisar, projetar e desenvolver processos artísticos compostos por objetos de naturezas híbridas, que tenham como recursos: sistemas computacionais e eletrônicos; conceitos e modelos das ciências naturais; e, conhecimentos e processos artísticos criativos na concepção das ações performáticas e das instalações computacionais interativas. O tema do projeto está relacionado com questões de ecologia humana e equilíbrio agroecológico, passando pelo problema da sustentabilidade urbana. A opção pela “parceria” com abelhas se deu pela preocupação de âmbito mundial com o desaparecimento das mesmas e a importância que têm na cadeia natural da sobrevivência de inúmeras espécies animais e vegetais, inclusive a humana. A produção está categorizada como arte interativa, ou instalação computacional interativa em telemática. S.H.A.S.T. é composto de três módulos, ou seja, um tríptico telemático, onde os módulos estão interligados/conectados pelo servidor do laboratório do NANO. Cada módulo possui uma função específica no contexto do objeto híbrido, ou hiperorgânico.

Módulo 1 é composto por uma caixa de madeira estilo Langstroth que tem como componentes: 1 tampa, 1 melgueira ou sobreninho, 1 ninho, 1 fundo e os quadros caixilhos do ninho e melgueira.^{VIII} Foi incluída uma segunda melgueira com uma tela separadora para instalar os equipamentos de monitoramento.



Imagem 11. caixas estilo Langstroth adaptada para o S.H.A.S.T

Módulo 1 é portanto uma colmeia em atividade acrescida de uma segunda melgueira onde ficam instalados os sensores e micro processadores de transmissão de dados para o servidor (Img. 11). O protótipo desenvolvido esta instalado num apiário em propriedade rural certificada orgânica no município de Barra do Piraí (RJ). O Módulo 2 é uma colmeia vazia, ainda seguindo alguns parâmetros do estilo Langstroth, que será utilizada para capturar enxames em locais urbanos. Este módulo esta atualmente em fase de construção e deve atender não apenas às exigências da instrução normativa n. 46 de 06 de outubro de 2011, do manejo de apicultura orgânica, mas também propor um design inovador para que se tornem objetos interativos poéticos distribuídos a voluntários em diferentes locais urbanos. O Módulo 3 é o módulo expositivo, simulador do processo completo, exibidor do sistema como um todo. Pela proposta em desenvolvimento, é um espaço imersivo, físico e/ou virtual, onde o design se aplica na construção espacial, na visualização de dados e no sistema interativo (adaptação de atuadores diversos) para recriar o ambiente da colmeia a partir dos dados capturados pelos sensores localizados nos Módulos 1 e 2 com. Um protótipo foi desenvolvido ao final de 2014 (Img. 12) e exibido durante o CAC.4 – exposição “Computer Art & Design for All”^{IX} e na exposição “EmMeio.5” durante o #13.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia^X.

Nesse caso a pesquisa em arte incorpora noções da biologia, da eletrônica, da computação, da arquitetura, e do design. Direcionamos parte do processo de investigação para a nossa capacitação na prática da apicultura; para o levantamento de resultados de pesquisas publicadas sobre o desaparecimento das abelhas e a relação desse fenômeno com o uso de agrotóxicos nas lavouras; e, a instalação de uma colmeia num local de fácil acesso para a inclusão dos equipamentos de monitoramento. O trabalho exigiu a colaboração de pesquisadores com conhecimento em eletrônica e programação computacional para o estudo de equipamentos adequados aos objetivos e constituição do sistema desejado.

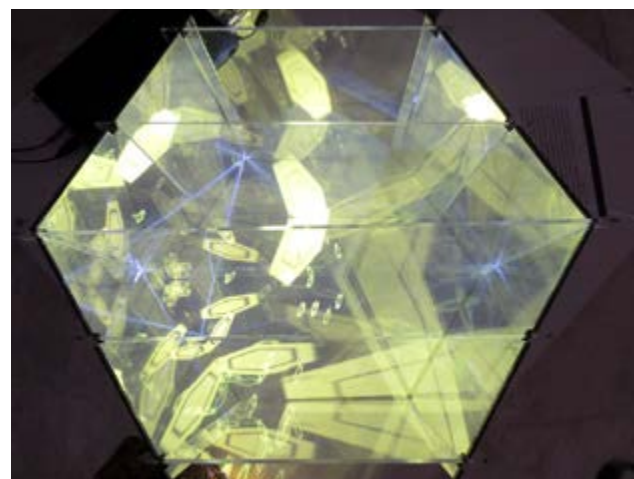


Imagem 12. Protótipo de Módulo 3 – Foto de Barbara Castro

A equipe formada por alunos, técnicos e professores esteve focada na experimentação de sensores e atuadores adaptáveis ao monitoramento de movimento de pequenas elementos (abelhas) em ambientes sem iluminação, além de temperatura, humidade e a própria luminosidade.

TELEBIOSFERA^{XI} esta sendo desenvolvido por Guto Nóbrega com o apoio da equipe do NANO. Assim como o exemplo do S.H.A.S.T., este projeto também desenvolve processo artístico composto por objetos de naturezas híbridas. Os componentes são sistemas orgânicos (plantas), e sistemas computacionais e eletrônicos baseados em conceitos e modelos das ciências naturais na construção de processos artísticos. O tema do abrigo sensível aborda de outra maneira questões de ecologia humana com enfoque nas relações possíveis entre homens, máquinas e plantas. De acordo com Nóbrega, o projeto

(...) tem como objetivo geral o desenvolvimento de terrários imersivos interconectados remotamente com base em sensores, plantas, áudio, vídeo e o uso da internet. O projeto aposta nesse processo de invenção cuja poética resulta da delicada simbiose entre plantas e máquinas. Assim como no S.H.A.S.T., a pesquisa esta focada na construção de ambientes híbridos (compostos de elementos naturais e artificiais) nos quais será possível uma experiência telemática, biocomunicativa entre ecossistemas remotamente localizados, neste caso a construção de dois pequenos terrários interconectados via rede. Cada terrário estará encapsulado numa estrutura, que denominamos *Telebiosfera*, de forma a criar um micro ambiente híbrido e permitir uma experiência imersiva, intimista para o visitante. *Telebiosfera* é pensada como um ambiente biotelecomunicativo cuja interface principal é uma planta. Através da interação com a planta, sons, imagens serão produzidos e trocados entre as duas telebiosferas. Trata-se de uma trabalho de arte que dialoga diretamente com a noção de presença, natureza, conectividade, hibridação, experiência, conhecimento, entre outros conceitos pertinentes aos discursos contemporâneos. Ideias que desejamos tornar visíveis através desses experimentos.^{XII}

Nóbrega baseia sua pesquisa com plantas em diferentes fontes científicas, como por exemplo o cientista indiano Sir Jagadis Chandra Bose (1858-1937), um dos primeiros cientistas a utilizar galvanômetros em plantas identificando assim a natureza elétrica de certas respostas a estímulos externos (temperatura, luz, injúrias, etc.), sugerindo ainda a existência de algum mecanismo similar ao sistema nervoso animal em plantas. Outro exemplo é o trabalho de Cleve Backster que

(...) chegou a sua hipótese de que plantas, assim como todos organismos vivos, seriam capazes de desenvolver entre si súbitas formas de biocomunicação. Backster demonstrou que plantas teriam a capacidade de responder aos estímulos físicos do meio ambiente e seus demais agentes.^{XIII}

No projeto TELEBIOSFERA (Img. 13) foram planejados dois módulos iniciais, na forma de domos geodésicos para projeção em 180 graus. Um deles foi construído como protótipo por ocasião do evento “Hiperorgânicos 5 – Abrigos Sensíveis”¹⁴, que ocorreu paralelamente ao CAC.4, no Rio de Janeiro, em setembro de 2014. O domo foi equipado com atuadores que movimentavam paletas de algumas de suas unidades sextavadas de acordo com sinais enviados ao sistema a partir da interação com o público e o terrário. O terrário instalado na ocasião recebeu dois robôs (interfaces robóticas) que uma vez integrados ao ambiente do terrário constituíram interfaces de interação orgânica com base em resposta galvânica vegetal capazes de receber e transmitir dados e imagens do seu micro ecossistema (terrário, sistema artificial, visitante) em tempo real. Outros sensores como temperatura, umidade e emissão gasosa estão no protótipo da interface orgânica. O conjunto da TELEBIOSFERA inclui sistema de projeção, áudio e captura de imagens. Sobre o sistema de projeção esta sendo utilizada a pesquisa desenvolvida por Paul Bourke, professor associado da University of Western Austrália.

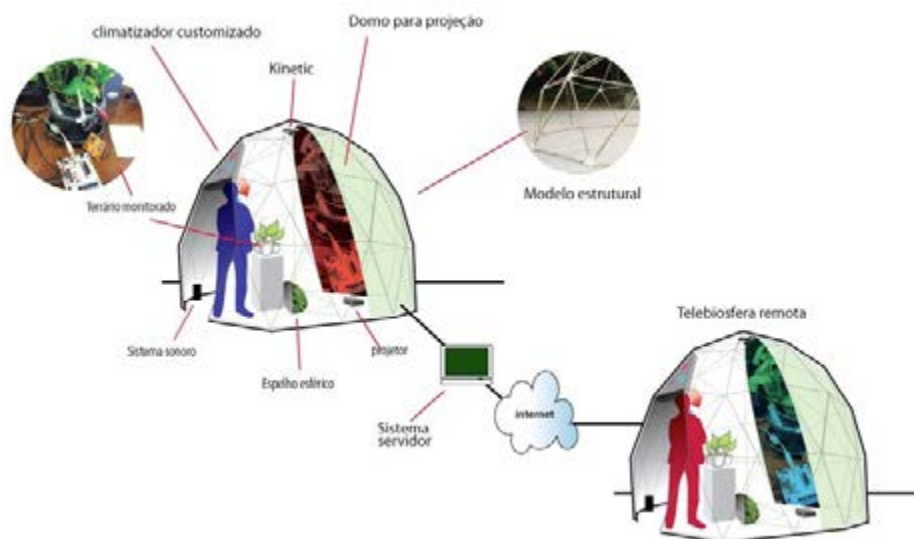


Imagem 13. Modelo ilustrativo do sistema TELEBIOSFERA

A experiência com a montagem do domo durante o evento Hiperorgânicos foi fundamental para a compreensão da complexidade da proposta (Img.14). A parceria com o Laboratório da Faculdade de Arquitetura LAMO 3D, permitiu a ampliação da discussão sobre abrigos sensíveis e a execução da montagem do domo no laboratório de maquetes. O envolvimento de alunos do curso de Arquitetura, Escultura, Projeto de Produto, Engenharia Elétrica, Engenharia de Telecomunicações, Comunicação Visual Design dentre outros foi fundamental para a constituição do objeto híbrido desejado.



Imagem 14. Foto do domo construído para o projeto TELEBIOSFERA apresentado durante evento Hiperorgânico 5, setembro 2014 (RJ).

Notas conclusivas

A nosso ver, o papel do artista pesquisador nas instituições acadêmicas, vem ganhando força e visibilidade. A conjunção arte-ciência-tecnologia está provocando uma revolução paradigmática nos métodos e modelos de fazer arte, aproximando as tendências contemporâneas às práticas científicas e vice-

versa. Como foi demonstrado acima, a aplicação de sistemas computacionais complexos às pesquisas amplia a possibilidades de atuação desses artistas. As universidades são ambientes que propiciam a integração de conhecimentos e o acesso a tecnologia de ponta. O Núcleo de Arte e Novos Organismos cumpre esse papel ao inserir na Escola de Belas Artes uma estrutura laboratorial e metodológica, que, assim como os ateliês de arte, congrega e repercute uma prática artística contemporânea que desponta com força e qualidade. O papel do artista pesquisador é essencial na invenção de novos modelos criativos e investigativos. O lugar do artista contemporâneo é o *campo híbrido*. Quando promovemos uma pesquisa teórico/prática sobre a emergência de campos experimentais de naturezas híbridas (orgânico/artificial) estamos direcionando o trabalho para ambientes interdisciplinares, olhando para um horizonte onde esses ambientes possam ser transformados em campos permanentes de integração acadêmica. Os projetos S.H.A.S.T. e TELEBIOSFERA, dentre outros, promovem estratégias de articulação acadêmica e artística. Além da pesquisa e produção poética, visam também constituir parcerias criativas em vários os níveis da produção, desde a revisão bibliográfica, a metodologia aplicada, a construção das obras, até, no caso do S.H.A.S.T., os parceiros apicultores que estarão presentes nos momentos de visita aos apiários. Consideramos inclusive que a poética da colaboração, da integração de processos e sistemas abertos, da construção coletiva é o fio condutor de todos os trabalhos promovidos pelo NANO. Como primeiro espaço de pesquisa teórico-prático em Arte e Tecnologia no PPGAV e na EBA esperamos contribuir para a excelência de nossa Escola e abrir mais essa porta para a atuação de nossa instituição no campo da arte contemporânea.

Maria Luiza (Malu) P. G. Fragoso - Doutora (2003) em Multimídia pelo IAR/UNICAMP (SP) e Pós-Doutora pela ECA/USP (2014). Coordenadora do grupo REDE Arte e Tecnologia Redes Transculturais em Multimídia e Telemática e do NANO – Núcleo de Arte e Novos Organismos/UFRJ. Professora do Departamento de Comunicação Visual Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e orientadora na linha de Poéticas Interdisciplinares do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da mesma escola. mlfragoso@ufrj.br

Notas Finais

- I. FRAGOSO, Maria Luiza. Experimentações Multimídia em Arte Contemporânea e Internet. Tese defendida em 2003 no programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAP, SP.
- II. ASCOTT, Roy. Reframing consciousness: art, mind and technology. Exeter: Intellect Books, 1999, pps 69.
- III. FRAGOSO, Maria Luiza, NÓBREGA, Carlos A. Da, DIAS, Filipe de O. “Entranhas” acoplamentos sensíveis tecnológicos para performances”. In Anais do 1 Simpósio Interdesigners. BAURU:UNESP, 2014, pps 257-264
- IV. O evento contou ainda com a presença dos artistas convidados: grupo Moleculagem , para experimentações em image mapping e o artista-pesquisador Ricardo Brasileiro, responsável pelas orientações sobre circuit bending, hacking e osciladores eletrônicos.
- V. Participaram da proposta localmente e/ou via discussões online: Ricardo Graça, Filipe Calegário, Henrique Barone, Jarbas Jacome, Kiko Barretto, Tatiana Teitelrojt , Jerônimo Barbosa, Marcelo Maciel, Marco Amarelo Konopacki, Adriano Belisário , Cristiano Figueiró , Fernando Krum , Caio C Cruz , Edsom Barros, Gabriel Amorim, Surian, Marlus Mendonça , Giuliano Djahjah Bonorandi, Claudio Miklos, Ricardo Ruiz “Orlando G. da Silva”, Alan Fachini, Paloma Goulart, Henrique Foresti - Mineiro, Fernando Rabelo, Glerm Soares, Felipe Fonseca, Cinthia Mendonça, e Ricardo Brasileiro dentre outros.
- VI. Participantes via internet: (Brasil) Karla Brunet – UFBA, Suzete Ventùrelli - Instituto de Artes – UnB, Cristiano Gallep - Unicamp, Glerm Soares – Artista Independente, Cristiano Figueiró – UFBA, Fernando Krum - Artista Independente, Gustavo Maia Souza – UNOESTE – UNICAMP. (Internacionais) Kjell Yngve Petersen – It University Of Copenhagen – Denmark, Kenneth Fields - Central Conservatory Of Music – China, Bruce Gremo - Central Conservatory Of Music – China , Katerina Karoussos – i-Node Planetary Collegium – Grécia
- VII. Participantes no Rio de Janeiro: Kiko Barreto – UNB, Luis Girão – ARTSHARE – Porto – PT (dependendo de passagem internacional), Rodrigo Cicchelli Velloso – UFRJ, Tânia Fraga – UNB, Jarbas Jacome – UFRB, Marlus Araujo - Grupo Encontro Digitais, Leslie Garcia – Artista Independente – México, Doris Kosminski, Barbara Castro - LABVIS-UFRJ, Walmeri Ribeiro – UFC, Ivan Henrique – Artista Independente - Brasil/Holanda, Raquel Rennó- UFJF, Cinthia Mendonça e Bruno Vianna - Nuvem - Estação Rural de Arte e Tecnologia, Nara Cristina

– UFSM, Yara Guasque - AbCyber – Florianópolis, Paola Barreto – UFRJ, Daphne Madeira – UFRJ, Gimena Mello – UFRJ, Jakson Marinho – Unb, Alexandra Cristina Caetano – Unb, Caio Cruz – NANO – UFRJ, Rodrigo Rodrigues– NANO – UFRJ, Juliana Tobar – NANO – UFRJ, Adriano Belizário – ECO – UFRJ, Bernardo Varela – Grupo Moleculagem, Surian – Artista independente.

VIII. Projeto S.H.A.S.T. tem o apoio de edital APQ1 FAPERJ-2013/2014

IX. A manutenção das medidas padrões para nosso módulo foi essencial para que este possa ser adaptado à melgueiras de diferentes apicultores. Isto porque o projeto visa não apenas criar uma obra interativa mas sim um sistema que pode ser distribuído e compartilhado entre apicultores ou amadores amantes das abelhas.

X. CAC.4 Congresso Internacional de Arte Computacional – Exposição sob o título “Arte Computacional & Design para todos” realizado no Prédio da Reitoria da UFRJ, Rio de Janeiro, pelo NANO.

XI. Exposição “EmMeio.5” realizada durante o #13.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, Museu Nacional da República, Brasília (DF), 2014.

XII. TELEBIOSFERA esta sendo desenvolvido com apoio do CNPq, edital de apoio à pesquisa concedido em 2013.

XIII. FRAGOSO, Maria Luiza, NÓBREGA, Carlos A. Da, DIAS, Filipe de O. “Entranhas” acoplamentos sensíveis tecnológicos para performances”. In Anais do 1 Simpósio Interdesigners. BAURU:UNESP, 2014, pps 257-264

XIV. opcit

XV. Hiperorgânicos 5 – Abrigos Sensíveis, realizado na Sala Samira Mesquita, Prédio da Reitoria da UFRJ, Rio de Janeiro, pelo NANO.

UM IMPLANTE GREGO NA ARQUITETURA MODERNA DA UFRJ

Beatriz Pimenta Velloso e Monica Coster

Implante grego é o título do projeto de instalação de Monica Coster, bolsista PIBIC do Grupo de Pesquisa A arte, a história e o museu em processo, coordenado por Beatriz Pimenta Velloso, que se refere à instalação de dois capitéis jônicos em duas colunas dos pilotis do prédio da Reitoria da UFRJ. Modelado artesanalmente em argila, o capitel foi formado em gesso e reproduzido em fibra de vidro, no atelier de escultura da Escola de Belas Artes. O processo de produção e a instalação do capitel suscita o debate entre os modelos do ensino acadêmico, da antiga Academia de Belas Artes, e os princípios modernos, que orientaram o projeto e a construção da Cidade Universitária, na cidade do Rio de Janeiro.



Imagem 1. Academia Imperial de Belas Artes, em 1906, prédio em estilo neoclássico com colunas jônicas, situado na antiga rua da Lampadosa, (hoje av. Passos), esquina com a travessa Belas-Artes

Em 1816, depois da queda do império de Napoleão, chegam ao Brasil artistas da Missão Artística Francesa. Segundo Mario Pedrosa a derrota na batalha de Waterloo foi o “motivo determinante que impeliu nomes brilhantes, já consagrados na França, a procurar emigrar para tão longe”¹, para uma colônia sob o domínio de Portugal, que era considerado atrasado em relação a outros países da Europa. No Rio de Janeiro, em 1926, dez anos passados da chegada da Missão, finalmente é inaugurada a primeira sede da Academia Imperial de Belas Artes, em estilo neoclássico, o edifício de frontão triangular sustentado por colunas adornadas por capitéis jônicos foi projetado pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny. Após cerca de 60 anos de uso, o edifício de Montigny tornou-se inadequado para a Academia, professores e alunos criticavam a iluminação, as instalações precárias para abrigar a coleção e para realizar exposições. Pelo fato da obra nunca ter sido finalizada, pela falta de manutenção e pelo crescimento do número de alunos e do acervo, a situação do prédio com o passar do tempo tornou-se insustentável, situação acentuada com a proclamação da República em 1889, quando a ordem era transformar as instituições criadas pelo Império.



Imagem 2. Escola Nacional de Belas Artes, projeto de Adolfo Morales de Los Rios, em estilo eclético fazendo uso do capitel coríntio, a mais ornamentado das três ordens arquitetônicas clássicas.

Com o advento da República, em 1890, a academia imperial é rebatizada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em 1909 é transferida para sua nova sede na avenida Central (atual av. Rio Branco). Junto com as propostas de melhoramentos da então Capital Federal, o novo edifício instigava os professores e estudantes a respirar o ar das reformas urbanas do Prefeito Pereira Passos, mas ao mesmo tempo conviver com o estilo eclético, repleto de referências históricas e adornos, que não foram executados conforme o projeto original, pela falta de recursos e de mão de obra especializada.

As alterações feitas pela Comissão Construtora da Avenida Central no projeto [de Adolfo de Morales de Los Rios] não foram poucas, ou pelo menos, deixaram o seu autor bastante descontente. [...] Em 1915, poucos anos após a inauguração, os relatórios do então diretor retomam as antigas reclamações: as galerias estão em péssimo estado de conservação, principalmente as de pintura, sendo necessário que haja modificação nas claraboias para que não entre calor, luz e, principalmente, as águas da chuva. É necessário que o fechamento seja trocado por vidros foscos e que estes sejam levantados em toda extensão para possibilitar a renovação do ar e impedir o calor excessivo que já estragava a coleção da Escola.¹¹

Em meio à nova urbanização do Rio, as diretrizes do curso de Arquitetura foram sendo alteradas, dissociando-se cada vez mais do ensino das Belas Artes. Em 1931, a reforma introduzida pelo então diretor Lucio Costa incluía na Escola a cadeira de urbanismo e uma clara orientação modernista, o que provocou discórdia entre os professores e o afastamento do diretor. Como já estava planejado, contribuiu para o aumento do conflito, a implantação, em 1937, do Museu Nacional de Belas Artes em parte do edifício onde funcionava a Escola, a partir do acervo constituído pela coleção trazida por D. João VI da Europa, junto a outras aquisições que incluíam cópias, exercícios e obras de professores e alunos da Academia. Pela crescente diferença de interesses, em 1945, houve a separação definitiva do Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, e a nova Faculdade Nacional de Arquitetura (FAU) foi transferida para o prédio restaurado do antigo Hospício Pedro II (atual Campus da Praia Vermelha da UFRJ), também projetado por Grandjean de Montigny, em estilo neoclássico, semelhante ao da antiga academia imperial.



Imagem 3. Campus da Praia Vermelha da UFRJ, estilo neoclássico, capitéis jônicos

A ideia de construir uma cidade universitária no Rio de Janeiro surgiu em 1935, durante o governo Vargas, porém o projeto só foi concretizado, em meio à ditadura militar, sobre o aterramento de um complexo de pequenas ilhas, hoje conhecido como Ilha do Fundão. Na década de 1950, a ideia do planejamento urbano e do projeto de alguns edifícios da cidade universitária da UFRJ, concebidos pelo arquiteto Jorge Machado Moreira, era construir uma cidade dentro da cidade, um microcosmo urbano que desenvolvesse pesquisas tecnológicas e atendesse as demandas na área de tecnologia, educação, saúde, esporte e lazer. De início, a ideia de construir Campus era criar ambientes abertos propícios para integração da vida universitária à cidade, utopia que foi de encontro ao lugar isolado, inabitado e de difícil acesso escolhido para a construção, a Ilha do Fundão.

Com a construção do novo Campus da UFRJ na Ilha do Fundão, em 1961, a FAU transfere-se para um edifício especialmente projetado para o seu uso, filiado diretamente aos princípios corbusianos.^{III} Em 1971, com a transferência da capital federal para Brasília, a ENBA mudava novamente de nome, agora se chamando Escola de Belas Artes (EBA). Em 1975, a EBA, ainda instalada no atual Museu Nacional de Belas Artes, foi transferida em caráter provisório para o prédio da Reitoria da UFRJ, onde já estava a FAU, na Ilha do Fundão. Professores e estudantes da EBA, em sua maioria, não gostaram da transferência para o prédio moderno, ficaram afastados das atividades culturais e do espírito da cidade. Mudança que foi oportuna para a política vigente da ditadura militar, que contribuiu para afastar ainda mais os estudantes dos protestos políticos no centro da cidade.

Campi Universitários constituíram uma categoria de projetos modernos, através da qual podemos reconstruir a história da mentalidade de uma determinada época. O plano inicial da Cidade Universitária da Universidade do Brasil, 1949-1952, incluía um Estádio Universitário (não executado), um Hospital Universitário e um Centro de Tecnologia, o qual no contexto latino-americano, juntamente com as Cidades Universitárias da Venezuela e do México, representou um precedente exemplar desse ideal.^{IV} Infelizmente, hoje, podemos constatar que a maioria desses projetos sofreu alterações durante sua construção, o que transformou drasticamente os seus princípios funcionais e sociais, por motivos não muito diferentes dos primeiros edifícios da Academia: mudanças políticas, obras não finalizadas, mudança do projeto na construção e a falta de conservação levam a desvios da função sociopolítica do edifício.

Também é notável na trajetória da Escola de Belas Artes, de sua primeira sede até o Campus do Fundão, a crescente importância da cidade do Rio de Janeiro de centro provisório do Reino Unido

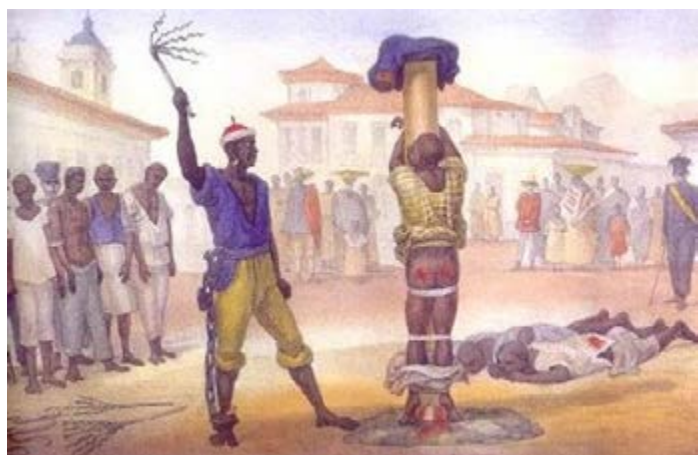
à capital da República, até a década de 1960, quando em meio a construção do Campus acontece a mudança do centro político para Brasília, o que drasticamente restringe os recursos das instituições e da população da cidade.

Podemos constatar melhor a concretização deste ideal, no Campus da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), que a diferença do Rio de Janeiro não deixa de ser distrito federal em meio ao seu processo de implantação. O bairro universitário antes situado na zona central da cidade, a partir de 1954, aos poucos é transferido para o sul, em um distrito ainda distante dos acontecimentos culturais da cidade. Hoje, a cidade do México se expandiu e chegamos facilmente ao Campus da UNAM de metro, ônibus internos em fluxo permanente nos deixam em qualquer parte do Campus, especialmente os visitantes se dirigem para o Centro Cultural e o Espaço Escultórico, onde se encontram distribuídos trabalhos de artistas mexicanos projetados especialmente para o local. No Centro Cultural Universitário também há um Museu, Galerias de Arte, biblioteca, cinemas, auditórios com programação cultural de excelência, cafés e um restaurante de reconhecida qualidade. Estudantes e visitantes de todas as partes frequentam diariamente o Museu Universitário de Arte Contemporânea, MUAC, que iniciou a primeira coleção pública de arte contemporânea mexicana, Galerias que abrigam exposições temporárias de artistas atuantes no circuito nacional e internacional. Na América Latina o Centro Cultural da UNAM abre um novo paradigma para a produção artística e construção de conhecimento, que pode inspirar mudanças em campus como o da UFRJ.^v Paradoxalmente, a Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP, não está situada nesse campus, mas isolada em Xochimilco, um bairro afastado da vida cultural da cidade. Extraoficialmente, dizem que essa decisão foi tomada pelo governo durante a represália ao movimento de 1968, no qual os estudantes da ENAP, por influência do muralismo mexicano, tiveram participação ativa.



Imagem 4. Espaço Escultórico e Prédio do Centro Cultural Universitario da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), constituído por museu, galeria, biblioteca, auditório e restaurante.

Diferente do México, hoje, até a presente data no Campus da Ilha do Fundão não temos transporte coletivo adequado, não aproveitamos a grande área vazia para atividades culturais, não temos centro cultural, biblioteca, museu ou galeria de arte com dimensões, acervo e programação com potencial de



atrair um público externo à universidade; entretanto dentro do Campus, junto aos Centros e Escolas da UFRJ, temos em número crescente “centros de pesquisa e diversas empresas, que possuem concessão cedida pela UFRJ para atuarem na Cidade Universitária, que realizam pesquisas de excelência na área de ciência e tecnologia”.^{VI} Ou seja, praticamente não existe infraestrutura e nem incentivos para a produção de atividades culturais, que conectem essa excelência tecnológica à área das ciências humanas.

Imagem 5. Jean Baptiste Debret, Castigo no Pelourinho, Biblioteca Nacional RJ.



Enfim, como bem disse o artista Helio Oiticica “da adversidade vivemos”, e é com ela que desde os tempos mais remotos sempre tivemos que conviver. Como Oiticica em 1965, Jean Baptiste Debret é uma forma de resistência da Missão Francesa, quando de 1826 a 1831 torna-se professor da cadeira de pintura histórica, e alterna a atividade da Academia com viagens por várias cidades e localidades do Brasil das quais documenta, através de desenhos e aquarelas, tipos humanos, costumes, paisagens, que denotam aspectos fundamentais da cultura brasileira e as hierarquias sociais vigentes. O realismo documental dessas imagens se distancia do belo clássico e do ideal romântico, comuns à pintura francesa de meados dos séculos XVIII e XIX. Artista da corte de Napoleão, no Brasil Debret ficou conhecido por essas imagens e não pelas pinturas de cenas históricas encenadas ou por seus retratos da corte portuguesa, pela qual foi contratado.

Imagem 6. Pedro Américo, detalhes da tela A batalha do Avaí, pintura iniciada na Itália, quatro anos depois da batalha que foi travada em território paraguaio, em dezembro de 1868, entre as forças da Tríplice Aliança e as do Paraguai.

Na Academia Imperial de Belas Artes, instituição subsidiada pela corte portuguesa, dificilmente vamos constatar a representação de homens e mulheres negros e indígenas nos papéis que realmente ocupavam na sociedade, embora essas etnias tenham sido fundamentais na formação da população e da cultura brasileira. Representados de forma exótica ou idealizada, indígenas pacificados assistem a uma hipotética primeira missa; a morte do último Tamoio é

assistida com pesar por um padre jesuíta, a índia Moema morre de amor ao tentar seguir a nado o homem branco que partiu; nas pinturas de batalhas, as mais revolucionárias da época, dentro de uma

multiplicidade de corpos ao estilo de Michelangelo, homens brancos lutam bravamente sobre seus cavalos, destacados por sombras de corpos negros na terra que se funde ao céu. Atualmente, sobre o tema abordado na pintura “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo, crescem rumores e informações sobre como, realmente, se deu a participação dos negros na Guerra do Paraguai. Na Argentina, país que também abrigou a escravidão, dizem que “os negros de lá foram desaparecendo em diferentes episódios, especialmente durante a Guerra do Paraguai, quando eram obrigados a formar a linha de frente de várias tropas e eram sempre os primeiros a morrer”. No Brasil nessa guerra sem heroísmo, escravos, sem treinamento algum, eram postos a serviço de oficiais ou a frente de batalhas, como mostra discretamente a pintura de Pedro Américo. A desigualdade de forças revelada na confusa composição do quadro, já prenunciava a crise do império e a ascensão da República, para a qual Pedro Américo vai trabalhar, mesmo estando fora da Academia, em obras de encomenda como a improvável cena retratada na pintura “O grito do Ipiranga”.

Diferente da arte moderna, sem pretensões a atingir uma suposta sensibilidade universal, atualmente a arte contemporânea pode abordar qualquer tema, descrente da possibilidade de criação individual, tende a incluir em suas pesquisas profissionais advindos de diferentes áreas de conhecimento, o que pode fornecer a interdisciplinaridade tão desejada pela universidade, desde os remotos projetos dos campi universitários. Em sintonia com artistas internacionais que transitam pelo mundo de economia globalizada e convivem com diversas formas de cultura, artistas contemporâneos revisam a história do Brasil, que durante muitos anos foi ensinada nas escolas. O longo período de escravidão, a radical diminuição da população indígena, a ideia de sincretismo religioso, as obras desenvolvidas e estratificadas durante a ditadura militar, são temas frequentemente abordados, mesmo que indiretamente, através do questionamento de nossos costumes, de nossas leis e de antigos estereótipos que denotam nossos preconceitos.



Imagem 7. Monica Coster, Implante grego, instalação de capitéis jônicos nos pilotis da EBA/UFRJ, ao fundo detalhe de pixações e lambe-lambe da pintura de Pedro Américo “A batalha do Avaí”

“Implante grego” é uma instalação que se apropria do prédio da Reitoria, o ressignifica trilhando os caminhos de uma história velada entre a criação da Academia de Belas Artes, no início do século XIX, e a construção do campus da Ilha Fundão, em 1972.

Produzido a partir de uma estratégia que remonta o início do ensino acadêmico de arte, no Brasil, este projeto trata de nossa “influência neoclássica” na arte e na arquitetura. A realização de um capitel, a partir de um modelo de capitel jônico grego, pertencente ao acervo do museu D. João VI, foi uma imersão e uma rememoração do processo pelo qual os alunos de escultura passavam, no início do século XIX na Academia Imperial de Belas Artes. Durante o período neoclássico, o exercício da cópia de obras de arte fazia parte da formação básica de qualquer artista nas academias, desse modo, a partir da exportação de um modelo de educação neoclássico francês, se deu o desenvolvimento da antiga Academia Imperial de Belas Artes, hoje Escola de Belas Artes que inclui o ensino da arte contemporânea. Para realizar dois capiteis foram necessários seis meses de trabalho no atelier de escultura, incluindo a modelagem em argila e a laminação em fibra de vidro. Diferente do modelo utilizado, originalmente um exercício de aluno em pequena escala, os capitéis foram feitos para serem colocados em duas colunas do prédio da Reitoria, que hoje abriga a Escola de Belas Artes. O trabalho final é uma instalação na qual os dois capitéis de fibra de vidro, fixados em duas colunas do piloti externo do prédio, ao invés de ficarem no alto das colunas, na junção com o teto, ficam na altura de três metros do chão. Ao contrário do que se espera de um capitel clássico, que ele encubra a junção colunato e cause uma ilusão de continuidade arquitetônica, uma transição imperceptível entre a coluna e o teto, esses dois falsos ornamentos deslizam coluna abaixo denunciando a liga estrutural do projeto modernista, deixando em destaque a fenda histórica que perpassa a atual Escola de Belas Artes.

“Tomar de assalto”^{VII} o pilotis com a instalação de capitéis gregos, junto aos grafites, os lambes e os estêncis que aparecem nas colunas e paredes do prédio da reitoria, essencialmente revela o atual estado de abandono em que se encontram a Escola de Belas Artes e a UFRJ. Os dois capiteis idênticos, posicionados ao meio comprimento de duas colunas, dialogam com os rumores de que o prédio está afundando dentro do solo pantanoso sobre o qual foi construído.

Beatriz Pimenta Velloso - Artista e professora do Curso de Artes Visuais-Escultura da EBA/UFRJ, e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa A arte, a história e o museu em processo, que visa realizar intervenções que dialoguem com obras e objetos de acervos em museus da cidade do Rio de Janeiro.

Notas Finais

- I. PEDROSA, Mário. *Da Missão Francesa: seus obstáculos políticos*. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 100.
- II. RICCI, Claudia Thurler. *A Escola Nacional de Belas Artes - Arte e técnica na construção de um espaço simbólico*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. In: <http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/ctricci_enba.htm>.
- III. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), orientada pelos princípios estabelecidos pelo arquiteto francês Le Corbusier, foi responsável pela formação de profissionais como Oscar Niemayer, Sérgio Bernardes e Afonso Eduardo Reidy. In <http://nova.fau.ufrj.br/index.asp?n1=1&n2=23>
- IV. In OLIVEIRA, Antonio José Barbosa. *Das ilhas à cidade - a universidade invisível: a longa trajetória para a escolha do local a ser construída a cidade universitária da Universidade do Brasil (1935-1945)* In <http://www.educacao.ufrj.br/artigos/n1/numero1-artigo1.pdf>
- V. In http://www.fundacionunam.org.mx/de_la_unam/los-escultores-del-espacio-escultorico-de-cu/
- VI. http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_Universit%C3%A1ria_da_Universidade_Federal_do_Rio_de_Janeiro
- VII. Termo tomado de empréstimo da curadora e crítica de arte Marisa Flórido. In CEZAR, Marisa Florido. *Nos, o outro, o distante: na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

“NADA LHES PROMETO”, O DESCONHECIDO CAVALEIRO BRITO

Patricia Delayti Telles

As pesquisas sobre os primórdios da Academia têm vindo a centrar-se no seu componente francês. Ainda se discute se teria havido uma verdadeira “missão francesa”, vindo a convite de D. João, influenciado pelo conde da Barca, se a partida destes artistas e artesãos teria sido uma idéia do naturalista Alexandre von Humboldt, transmitida ao embaixador português em Paris, o Marquês de Marialva, ou mesmo deste último fidalgo^I. Contudo, quase toda a bibliografia menciona um nome quase esquecido: Francisco José Maria de Brito (1760-1825), o chevalier ou “cavaleiro Brito”. Este funcionário a serviço da diplomacia portuguesa, “encarregado de negócios” na ausência do embaixador, não apenas recebeu Lebreton na legação em Paris: correspondeu-se com ele no decorrer de 1815 dando notícias quanto à evolução do projeto, e ainda contribuiu para viabilizar a viagem, pagando do próprio bolso uma quantia considerável.

Visando compreender alguns dos motivos para tamanho empenho, iniciamos uma pesquisa sobre a vida do “cavaleiro Brito”, a sua relação com um dos seus principais mentores e amigos, António de Araújo de Azevedo (1754-1817), o Conde da Barca, e a inserção de ambos nos meios artísticos europeus do seu tempo. Este trabalho nada mais é do que uma apresentação dessa investigação, em curso.

O primeiro elemento biográfico a notar é a posição social do cavaleiro, aparentemente o único dos protagonistas portugueses a não possuir um título de nobreza, fosse ele herdado, como o do Marquês de Marialva ou mesmo obtido recentemente, como o de Antonio de Araújo de Azevedo. Segundo a sua certidão de batismo^{II}, Brito não parece sequer ter pertencido à pequena nobreza portuguesa, os chamados “fidalgos”. Sua mãe, a lisboeta Rosa Angélica das Estrelas, filha de um capitão, Bento Fernandes Lobo, e de sua mulher Dona Helena Josefa de Andrade, não arvora o título “Dona”. Seu pai, o minhoto José Rodrigues de Brito, parece de origem modesta, sendo filho de Manuel Rodrigues Ribeiro e Inácia Pereira de Brito – sem direito a qualquer patente ou título de respeito. Mesmo assim, algo os erguia acima da pequena burguesia tão desprezada na hierárquica capital do império português: pois no dia 16 de Julho de 1760 na Freguesia de N. Sra. da Encarnação, numa Lisboa ainda repleta dos escombros do terremoto de 1755, o padrinho do pequeno Francisco Maria José seria ninguém menos que o Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Francisco Saldanha da Gama (1713-1776), filho do 41o vice-rei da Índia. Como este não pode comparecer, mandou no seu lugar o cunhado, José Joaquim de Miranda Henriques (1718-1782), marechal de campo e futuro governador do Minho. Padrinhos importantes, aos quais muito dificilmente uma família de origem humilde teria acesso.

Acreditamos que essa ambigüidade social, que marcaria a vida e a carreira do futuro chevalier, pode ajudar a explicar o seu posicionamento nos meios culturais, a sua constante intervenção a favor de intelectuais e artistas em dificuldades, e finalmente o seu envolvimento na vinda dos franceses - porque é preciso lembrar: estes não têm, a princípio, a menor importância para Portugal.

No século XVIII, no mundo luso, o nascimento vinha em primeiro lugar. As pessoas nasciam (ou não) em “casas” - que em vez de serem “de pedra e cal” eram formadas por um conjunto de pessoas, agregados por diferentes vínculos a uma família principal. E era o estatuto dessas “casas” que determinava o lugar de cada um na sociedade. A isso se chamava qualidade de nascimento.

Considerava-se que os títulos eram a recompensa por serviços prestados por alguém ou pelos seus ancestrais. A riqueza vinha a seguir, mas tal como a experiência e a competência, contava menos que o “servir” e o “nascer”^{III}. A educação não passava de um complemento.

E Brito, que ao nascer carece tanto de títulos como de dinheiro, parece dever a sua ascensão social aos apoios de amizade e compadrio que consegue constituir, sem dúvida, mas sobretudo à sua educação e à sua cultura. Os seus quatro irmãos, ao que tudo indica menos cultos, tentarão pautar suas alianças e carreiras sobre o mesmo modelo, sem obter sucesso semelhante.

Oficialmente Brito nada será além de um funcionário público – mas o que significava isso em 1790 ou em 1815? Antes de mais nada, alguém que sabia ler e escrever, numa época em que muitos fidalgos permaneciam quase analfabetos. Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), o Marquês de Pombal, criara o “Real Colégio dos Nobres”, em 1761, justamente para tentar melhorar a educação dos jovens aristocratas portugueses. O colégio aceitava também rapazes com mais dinheiro do que títulos, alguns dos quais brasileiros, mas os 24 pensionistas aceitos por ano, que se mudavam para lá, cada qual com o seu criado, eram ricos.

Francisco José Maria de Brito, não seria, como vimos, nem suficientemente nobre, nem suficientemente rico para ser aceito – mas vai para a melhor escola a seguir, o Real Colégio de Mafra, outra invenção do Marques de Pombal, visando especificamente formar mão de obra para o governo. Fundado em 1772, mais de dez anos após o Colégio dos Nobres, pretendia, segundo o alvará da sua fundação: estender também o mesmo benefício à Mocidade de todas as outras Famílias, que ora gozam da Nobreza Civil, ou vivem com decência; meninos entre os 7 e os 13 anos de Famílias honestas, que vivem com decência, boa educação e costumes^{IV}. Em seus alojamentos, separados dos padres, e com capela própria, os alunos levantavam-se no inverno às 6h 45 da manhã e no verão às 5h45, e recolhiam-se às 9h 30 ou às 10h 30 da noite, dependendo da estação. Dispunham de apenas um criado para cada cinco rapazes. Estudavam, além de história e geografia, física, lógica, metafísica, retórica, latim, grego e hebraico, línguas estrangeiras de grande utilidade para um futuro diplomata: francês, inglês e italiano. Recebiam uma educação de “cavalheiros”, muito acima do seu nascimento: no verão, tinham exercícios de dança, picaria, esgrima, etc. e ainda podiam comparecer às recepções no Palácio de Mafra, quando o rei lá se encontrasse.

Não sabemos em que ano Brito entrou, mas formou-se a 27 de Julho de 1775, com quinze anos – e as provas foram publicadas num folheto de 11 páginas^V. No ano seguinte, entrou para a universidade de Coimbra, onde se formou em Direito em Junho de 1781. E é provavelmente na faculdade que conheceu Antonio de Araújo de Azevedo, o futuro Conde da Barca, seu grande amigo e aliado para o resto da vida.

Será o segundo grande mentor do cavaleiro Brito.

A sua paixão pelos estudos, pela arte e pelos livros provavelmente já estava formada, graças à educação que recebeu em Mafra e à influência de D. Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814), Bispo de Beja (1770) e Arcebispo de Évora (1802), um dos maiores colecionadores portugueses do seu tempo – a quem ele chama meu tio e senhor na sua correspondência^{VI}.

Cenáculo colaborou na criação de três entre os primeiros museus portugueses: no Convento de Jesus, em Lisboa; em Beja, museu que criou sozinho, com as suas coleções, em 1791, e depois em Évora, para o qual tinha grandes planos arquitetônicos - já que formaria um complexo museológico com a Biblioteca Pública, criada também por ele em 1804, com os seus livros. A sua vasta coleção de pintura encontra-se hoje dividida entre dois Museus Regionais, em Évora e Beja.

Embora chame Brito meu amado Sobrinho e Senhor do meu coração, Cenáculo pode ter sido apenas primo de sua mãe. Em todo caso, o parentesco confirma a ambigüidade social de Brito: o Arcebispo era uma exceção. No seu elogio postmortem, na Academia Real das Ciências, da qual era membro, seria descrito como o “homem da testa marcada” – uma marca que não aparece nos seus retratos – causada por uma fagulha da forja do seu pai, que era ferreiro. Ora, ofícios mecânicos, como este, eram considerados “aviltantes”: ninguém dessas famílias poderia, em teoria, chegar a um cargo importante. Tal como seu sobrinho por afinidade, e com muito mais sucesso, devido talvez ao apoio da Igreja, o arcebispo destacou-se pela sua enorme erudição – chegando a ser nomeado preceptor do príncipe herdeiro de Portugal, D. José, o irmão mais velho do futuro D. João VI.

A correspondência com D. Frei Manuel do Cenáculo revela uma grande proximidade durante muitos anos, mas após formar-se em Coimbra, a carreira e a vida de Brito passam sob a égide do futuro Conde da Barca.

Quando é nomeado para o seu primeiro posto diplomático, em Haia em 1787, Araujo de Azevedo leva Brito como secretário, mesmo se este sequer trabalhava para a Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, mas para a Secretaria dos Negócios do Reino.

Brito beneficiava-se da crescente complexidade das estruturas do governo. De fato, à medida que os círculos próximos ao poder real começam a precisar de estruturas burocráticas para nelas apoiarem o seu funcionamento, inicia-se a procura por jovens com alguma educação, capazes de se inserirem nos escalões inferiores dessa pirâmide^{VII}.

A importância dos títulos continua – na diplomacia, os chamados “chefes de posto” (embaixadores ou ministros plenipotenciários) seriam recrutados predominantemente entre a nobreza titulada. Mas, seguindo o exemplo de Sebastião José de Carvalho e Melo, um fidalgo de província, que se tornaria Conde de Oeiras e depois Marquês de Pombal, começam a surgir diversos rapazes, na maioria formados em Coimbra, que conseguem através da sua atuação diplomática uma enorme ascensão social. Antonio Araujo de Azevedo, futuro Conde da Barca, seria um deles^{VIII}.

Brito e Araújo de Azevedo demoraram a partir. A análise da sua correspondência ainda não permite estabelecer uma cronologia exata, mas viajaram primeiro pela Inglaterra, em 1789, encontrando-se na Holanda em 1790.

A situação política dos Países Baixos, crescentemente dependente da França, obriga a constantes idas e vindas de ambos entre Haia e Paris. Por exemplo, em 1795, embora ainda residisse em Haia, o chevalier passa por Paris, onde se encontra novamente em 1797. Em meados desse ano dirige-se para Lisboa e lá permanece – ao que parece ininterruptamente - até 1803. Retorna então para Haia, após novo período em Londres. Em 1804, promovido a Comissário Geral das Relações Comerciais de Portugal na Bélgica, vive entre o seu novo posto (sediado em Antuérpia), Paris e Haia. Não conseguimos estabelecer em que momento preciso as suas carreiras respectivas os separam. Mas em 1806 Brito se encontrava em Amsterdam, de onde escreve para Araújo de Azevedo, em Lisboa; este segue para o Brasil em 1807, com a família real, fugindo aos invasores franceses. Sua importância política aumenta, o que ajuda a carreira do Brito, quase imediatamente promovido a “conselheiro de embaixada”, e enviado de volta para Paris. A invasão da Península Ibérica pelo Imperador dos franceses irá prejudicá-lo. Malgrado o seu estatuto diplomático, encontrava-se preso em 1809 por recusar-se a jurar fidelidade a um suposto novo “rei de Portugal” sonhado por Napoleão^{IX}.

Solto em data incerta, mas impedido de receber o seu soldo durante anos, provavelmente devido às dificuldades de comunicação com a metrópole invadida, Brito terá sentido o mesmo alívio que

os outros diplomatas portugueses quando, em Abril de 1814, Napoleão, derrotado pelas potências aliadas, é forçado a abdicar e exilado na ilha de Elba. Marialva, finalmente livre para deixar o seu posto, não tarda a seguir para Viena para participar no Congresso que redesenhava as fronteiras da Europa, deixando que Brito assuma a responsabilidade pela embaixada. Não poderia adivinhar que a tranqüilidade duraria apenas pouco tempo, nem que caberia ao Chevalier, “encarregado de negócios” em Paris, navegar os interesses da política portuguesa em Paris durante a confusão da primavera de 1815, entre o retorno de Napoleão em Março e a sua abdicção final a 7 de Julho.

Brito ainda voltaria a servir o governo português na Holanda, mas quando Marialva morre em Paris, em 1824, o chevalier, já então comendador da Ordem de Cristo, ou seja fidalgo, volta para França como Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário, e assume as funções – embora não o título - de embaixador. É com esse cargo de prestígio que ele morre em Paris, no ano seguinte, à 1h30 da manhã de um dia 13 de Maio, de hydropsia d'estomago – extremamente endividado, deixando uma biblioteca excepcional. Seu cadáver permanece sem enterrar, em cima da cama, enquanto as autoridades portuguesas procuram pelo seu testamento^x.

As dívidas que deixa não parecem proceder de uma vida de excessos, mas da sua generosidade e da sua atuação no mundo da cultura.

Pelo menos 6 meses antes de Lebreton bater à porta da legação em 1815, Brito já freqüentava o Institut com amigos como John Quincy Adams (1767-1848), filho de John Adams (1735-1826), primeiro vice-presidente dos Estados Unidos e depois presidente. Quincy Adams viajou muito pela Europa, antes de seguir o caminho do pai na política, tornando-se, como este, presidente da jovem nação americana. Segundo os seus diários, conheceu Brito na Holanda e sabemos do seu interesse comum pelas artes pois afirma ter visitado com ele uma exposição de pintura Junho de 1795^{x1}; em 1809, relata, conforme mencionamos, que Brito estava preso em Paris, juntamente com 60 outros portugueses, porque estava lá quando os Franceses invadiram Portugal, e recusou jurar fidelidade ao Rei de Portugal que Napoleão pretendia nomear^{x2}. Mas o que nos interessa sobretudo é o seu reencontro em Paris, em 1815 - quando o Chevalier residia na rue de Tournon, n. 6, no mesmo endereço em que provavelmente recebeu Lebreton^{x3}.

No dia 27 Fevereiro de 1815, Brito e Quincy Adams encontraram-se no Institut:

27th [Fevereiro 1815] (...) A um quarto para as três fui para o Palais des Arts, onde encontrei o Chevalier de Brito e assisti uma reunião da Primeira Classe do Institut National (...) Leu-se parte de um relatório (...) tão aborrecido que logo afastou parte dos presentes (...).Havia cerca de 30 membros da Classe na reunião: entravam e saíam quando queriam, (...) A única pessoa entre eles que eu conhecia era o Sr. Humboldt, um membro estrangeiro. Por volta das quatro e meia o Presidente declarou a séance levee^{x4}.

O seu comentário leva a crer que, nessa data, Brito, que o acompanhava, não era estranho à Primeira Classe do Institut (a de Ciências Físicas e Matemática). O levantamento da correspondência do chevalier, embora ainda não concluído, aponta na mesma direção. E Lebreton poderia estar ciente de seu interesse, e talvez das suas amizades.

O primeiro officio de Brito informando sobre alguns artistas de merecimento e moralidade conhecida que desejavam estabelecer-se no Brasil, e para tal pediam ajuda de custo e certeza real, data de 27 de Agosto. Segundo Laudelino Freire, citado por Mario Pedrosa, Lebreton procurara Marialva, mas este não quisera ocupar-se do assunto pessoalmente, encarregando Brito, “um de seus secretários” (PEDROSA, 1998, 93). Ainda não conseguimos localizar o dito officio, mas vimos que Brito era mais que um secretário, no sentido comum da palavra, e que Marialva provavelmente não se encontrava de volta a Paris.

O Secretário Perpétuo da Classe de Belas Artes reitera a sua proposta de imigração a 2 de Setembro. Em carta que Marialva, entretanto retornado de Viena para Paris, escreve ao Conde da Barca a 27 do mesmo mês, deixa claro que a idéia partia dos artistas, e que o Brito estava tratando do assunto:

Em huma das minhas antecedentes cartas dizia eu a V.Exa que alguns artistas francezes pretendião hir estabelecer-se no Brazil, e que o nosso Brito escrevia por Of[fici]o a Snr. Marquez de Aguiar sobre este objecto. O estado em que se encontra a França não he nada favoravel ao grande numero de artistas que ha aqui, e por isso muitos delles (...) se querem hir estabelecer em paes estrangeiros (...). A ocasião seria mui favoravel para fazer huma boa escolha, porem não se sabendo aqui a vontade do nosso governo a esse respeito, só poderão por hora passar para ahi aquelles dos referidos artistas que tendo huma conducta pura tenham meios para se transportarem e se estabelecerem ahi à sua custa. Nesta categoria se acha Mr. Taunay, membro do Instituto, e hum dos melhores pintores de genre que se conhece aqui. Leva em sua companhia tres filhos (...): gente sossegada e útil. Brito escreverá mui extensamente sobre essa matéria, e por tanto escuso de cançar a V. Exa. com huma mais larga exposição a este respeito^{XV}.

A carta discorre a seguir sobre as oportunidades de comprar em Paris obras de arte baratas, que poderiam ser utilizadas para fazer um museu. O assunto da imigração dos francezes não é prioritário: trata-se, segundo Marialva, de aproveitar uma oportunidade para escolher bons artistas, sossegados e com dinheiro, como pareciam ser os Taunay. O marquês parece aprovar a idéia dos artistas e o envolvimento de Brito, mas ao contrário do que faria por outras personagens, não recomenda explicitamente nada nem ninguém^{XVI}.

Ciente da aprovação do embaixador, Brito escreve à corte a 3 de Outubro, recomendando não apenas a família Taunay, mas também os outros francezes com menos recursos financeiros, sobretudo Charles Simon Pradier, Grandjean de Montigny, François Ovide e Lelieur, que descreve como “agricultor”. A leitura atenta desta carta e a sua comparação com outras cartas revela um entusiasmo inusitado. Embora não veja motivo para privilegiarem-se os artistas em relação aos artesãos, e preocupando-se em garantir uma certa participação luso-brasileira no futuro instituto para não magoar os locais, Brito acredita na proposta ao ponto de se prontificar a pagar algumas passagens. Escreve à corte:

Sem nada lhe prometer [a Lebreton], ponderei-lhe unicamente que as artes liberais e de luxo deviam ceder o passo às úteis e necessárias à economia interior do Paiz, mas que o Governo de S. A. R. sendo tão iluminado, quanto protetor da industria e das artes liberais, eu lhe segurava a benevolência do meu soberano para artistas foragidos que iam buscar de tão longe seu Paternal Amparo.^{XVII}

Ora, como vimos, Brito conhece muito bem o Conde da Barca - sabe que os artistas poderão contar com o seu apoio e proteção no Brasil. De modo que, mesmo sem instruções, acaba por pagar do seu bolso as despesas de viagem do arquiteto e do gravador, das suas respectivas famílias, a de Ovide, a do escultor Auguste-Marie Taunay, e ainda compra 3 moínhos para enviar para o Brasil^{XVIII}. Trata-se de uma iniciativa de cunho pessoal, e de uma soma tão alta que no início acreditamos que Brito era um homem rico – pois ele nunca se compromete em nome do governo português. A 9 de Dezembro, escreve claramente para Lebreton:

Assim, Monsieur, nesta empresa que é toda vossa, espero que reconheçais que não lhes dei nem promessa, nem tomei qualquer compromisso em nome do meu governo. Cabe somente a este acordar-lhes o acolhimento hospitaleiro que os talentos e a industria sempre receberam entre nós.^{XIX}

Lebreton, que não poderia adivinhar a forte ligação entre Brito e Araújo de Azevedo, elevado a Conde da Barca no mesmo ano, parece desconfiar do acolhimento favorável que o chevalier espera

para os seus companheiros. De fato, ainda procura obter – e consegue – uma carta de recomendação de Charles Maurice de Tayllerand Périgord (1754-1838), um dos mais poderosos diplomatas franceses, endereçada ao Conde da Barca, a 27 de Dezembro, onde este recomenda:

Mr. Le Breton, le chef en quelque sorte, des savants et des artistes qui se rendent à Rio Janeiro. Mr. Le Breton laisse ici une place dans laquelle Il sera bien difficile à remplacer, celle de secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux Arts à l'Institut de France. Les rapports qu'il était chargé de faire chaque année, sur l'état des arts, sont nourris de la plus haute érudition et prouvent une grande variété de connaissances. Il ne peut manquer d'être bien accueilli de Votre Excellence à qui aucun genre d'instruction n'est étranger, aussi, c'est moins pour le recommander que pour lui [sic] aider à être promptement connu que je le rends porteur de cette lettre. (Arquivo Distrital de Braga, FAM/FAA, AAA, 1791).

A carta não parece indicar que o político e o futuro diretor da Academia se conhecessem pessoalmente antes da sua redação. Mas a menção aos relatórios anuais de Lebreton permitem inferir que a sua ligação ao famoso estadista, sobrevivente político de todas as reviravoltas entre a Revolução Francesa e o reino Luis XVIII, poderá dever-se novamente ao Institut, para o qual Tayllerand fora eleito em Dezembro de 1795.

Nada impede que a idéia da partida para o Brasil tenha partido de Alexandre Von Humboldt, tal como afirma Debret – mas tanto os officios como as cartas acima referidas apontam não apenas para uma iniciativa francesa, mas para o fato que Brito terá contribuído de modo determinante para a viabilizar a proposta, por iniciativa própria.

Mesmo se aprovou a idéia, Marialva deixou bem claro que – sobretudo na ausência de ordens oficiais – deveria haver uma escolha dos potenciais imigrantes, aceitando-se apenas aqueles capazes de arcar com as próprias despesas. O resto, era coisa do Brito...

O que os amigos escrevem sobre o chevalier na sua correspondência, e as dívidas que ele deixou ao morrer apontam no mesmo sentido: Brito preocupava-se com o bem do seu país, mas sobretudo com pessoas. Parece ter sido um homem discreto, sem grandes ambições. Se escrevia no jornal Padre Amaro, em Londres, era não apenas sob pseudônimo, mas empregando um que já fora utilizado antes, o de Cândido Lusitano^{xx}. E ajudava a quem podia, mesmo se era pago de forma bastante irregular. Em 1815, além das passagens dos franceses, ainda pagou as despesas do casamento da filha de uma amiga; mas antes já apoiara financeiramente poetas no exílio, como Francisco Manuel do Nascimento, conhecido como Filinto Elísio (1734-1819), que após fugir de Portugal, perseguido pela inquisição, deveu o seu sustento ao Conde da Barca e ao cavaleiro Brito, a quem dedica diversas odes, entre as quais uma Carta ao Amigo Brito (1790) e a seguinte:

De desterro em desterro poz-me em Haya,
Povo de estatuas, de enleado idioma,
Soturna gente falla, qual de cafres
Confusa algaravia.
Depois doenças, pleitos de Megera,
Fallida de Banqueiro; e a fome entrando
A passos largos pela porta. . . Ai, misero
Que era de mim, sem Brito!

O seu nome é sempre referido com carinho na correspondência entre outros diplomatas, tratam-no por: nosso amigo Brito, nosso Brito, nosso bom amigo Brito, referindo sempre a sua generosidade e o seu grande coração^{xxi}. A sua porta parece ter estado aberta a todos. Quando morreu, em 1825, fôra os seus dois criados e uma cozinheira, moravam três outras pessoas no apartamento que alugava na rue

Saint Florentin: uma senhora provavelmente de origem holandesa, outra, casada, que para lá se retirara sem autorização do marido – e que se correspondia apaixonadamente com o Conde da Barca – e além destas, curiosamente, o referido marido da segunda!

A sua grande paixão parece ter sido a bibliofilia. Comprava livros em Paris para Frei Manuel do Cenáculo e para si mesmo. Grande parte da sua correspondência verte sobre este assunto: possuía obras de literatura, política, história, em diversas línguas, e uma centena de livros raros, muitos do século XVI. Sobre artes: tinha vidas de pintores em italiano, espanhol e português e um catálogo de uma exposição no Institut em 1812 – que pode ter comprado no mesmo ano, ou não.

Ainda em 1815, teve a alegria de receber em mãos, do governo francês, a famosa Bíblia dos Jerónimos roubada em 1808 pelo General Junot (1771-1813), que comandara em Lisboa os exércitos invasores de Bonaparte. Um livro único, em sete volumes, luxuosamente iluminado em Florença em 1495 para o rei de Portugal, D. Manuel, e por ele legado em testamento ao mosteiro de Santa Maria de Belém, pertencente aos frades Hieronimitas ou Jerónimos. Quando a guerra com a França terminou, Portugal reclamou a restituição do precioso manuscrito. O rei Luís XVIII comprou-o então à viúva de Junot e devolveu-o a Portugal em Janeiro de 1815. Os volumes foram entregues em casa do chevalier Brito, onde – após ficarem expostos vários dias aos seus visitantes - foram mandados para Lisboa, onde chegaram em Abril do mesmo ano^{XXII}.

Conforme mencionamos, Brito voltou para Paris em 1824, após a morte do Marquês de Marialva, mas pouco tempo sobreviveu ao seu antigo chefe. Morreu de madrugada, cercado pelas seis pessoas estranhas que viviam na sua casa - e tomaram logo posse dos seus móveis e vinhos.

Em 1827, os quase 1300 livros da sua biblioteca foram dispersados em leilão.

Resta muito a descobrir, mas uma a uma, as peças desconexas sobre vida de Francisco José Maria de Brito vão revelando que o chevalier não era um burocrata qualquer. Não nasceu bem, numa época em que “nascer” era importante – mas viveu bem, cercado e querido pelos membros mais destacados da elite intelectual portuguesa do seu tempo. Era um homem culto, erudito mas também mundano, educado com esmero e influenciado por dois homens notáveis. Era sobretudo amigo, bom amigo, de todo o tipo de pessoas – e deixou, sem querer, um legado que não esperava e não tem sido reconhecido: permitiu que um grupo de artistas e artesãos franceses, que precisavam de ajuda, viessem para o Brasil em 1816.

Patricia Delayti Telles - membro do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UE), é doutor em história da arte pela mesma universidade (2015), possui mestrado em Arts Administration na Columbia University (Nova Iorque, EUA, 1996) é formada em economia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ, 1988) e fez pós-graduação em História da Arte e Arquitectura no Brasil (PUC/RJ, 1992). Estuda a pintura do século XIX, sobretudo na Península Ibérica e no Brasil, o mercado de artes, o retrato, a pintura em miniatura, a iconografia política e a arte colonial latinoamericana.

Notas Finais

I. A polémica sobre a oficialidade da “missão” – e sobre quem seriam os seus possíveis mentores - data dos seus primórdios, e não cabe nesta apresentação. Um artigo publicado no *Moniteur* em Dezembro de 1815, retranscrito por Marcus Ribeiro em 1996, desmente (antes mesmo da chegada dos franceses), a versão de um “convite real” propagada, ao que parece, por eles próprios: (...) *On annonce que Mr. Lebreton (...) est autorisé à se rendre au Brésil, où il est appelé [sic] par le Prince Régent pour organiser un théâtre, une bibliothèque, et un Conservatoire de Musique. Nous sommes autorisés à déclarer que cet article est dénué de fondement, et que personne n’a reçu la moindre commission relative à cet objet, et à d’autres de cette nature, de la part du Gouvernement Portugais.*

A bibliografia recente tente a considerar a iniciativa como inteiramente francesa. Sobre as diferentes versões, ver entre outros: FREIRE, Laudelino. Um século de pintura. RJ: Typographia Röhe, 1916, TAUNAY, A. d'E. A missão artística de 1816, RJ: MEC, 1956; RIOS FILHO, A. M. de los, "O ensino artístico", Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, n. 239, Abril-Junho 1958; BARARA, M., "Manuscrito inédito de Lebreton" in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 14, 1959, pp. 283-307; BITTENCOURT, G. M., A Missão Artística Francesa de 1816, Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967; MELLO JÚNIOR, D., "Nicolau António Taunay, precursor da Missão Artística Francesa" in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, n. 327, 1980, pp. 5-18; RIBEIRO, M. T. D., "O Conde da Barca e a vinda dos artistas franceses: contribuições documentais" in 180 anos de Escola de Belas Artes – anais do seminário EBA, RJ: UFRJ, 1996, p. 65-77; LEBRUN-JOUVE, C., Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830. Paris: Arthena, 2003; BANDEIRA, J., XEXEO, P. M. C. e R. CONDURU. A Missão Francesa, Rio de Janeiro: Sextante, 2003; DIAS, E. "Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da Missão Artística de 1816" in Anais do Museu Paulista, vol.14, n° 2, Dez 2006, pp. 301-313; LAGO, P. C. do, Taunay e o Brasil. Obra completa, 1816-1821. RJ: Capivara, 2008, etc.

II. Ver Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Registros Paroquiais, Freguesia de N. Sra. da Encarnação em Lisboa, Livro de Batismo, n. 15, fl 182 v.

III. Sobre o conceito de casa, as sutilezas da qualidade de nascimento, as estratégias de manutenção de poder da nobreza portuguesa e até as limitações da sua educação, ver MONTEIRO, Nuno G. F., Elites e Poder, entre o Antigo Regime e o Liberalismo, Lisboa: ICS, 2007 e O Crepúsculo dos Grandes – a casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832), Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

IV. Sobre o Real Colégio de Mafra, ver entre outros: ALVES, M. do C. G. dos R. L. Um tempo sob outros tempos : o processo de escolarização no Concelho de Mafra: anos de 1772 a 1896 in <http://hdl.handle.net/1822/705> IVO, Júlio "O Real Colégio de Mafra" in Revista de Arqueologia, tomo 3 (1936-38), p. 218-222 e 247-253 e O Concelho de Mafra (2 e 16 Ago., 20 Set., 4 Out., 15 Nov., 6 e 20 Dez. 1942, 17 Jan. e 7 Fev. 1943) e Almanak para o anno de M.CCC.XCI, Lisboa: na Off. da Academia Real das Sciencias.

V. Conclusões de rhetorica e poética: presidente D. Joaquim de Guadalupe; defendente Francisco José Maria de Brito: no Real Collegio de Mafra, dia 27 de Julho de 1775, Lisboa: Officina Typographica, 1775.

VI. Maiores detalhes sobre a vida deste personagem e a sua relação com Brito podem ser encontrados em ALCOCHETE, N. D. d'. Humanismo e Diplomacia: correspondência literária (1789-1804) de Francisco José Maria de Brito com Dom Frei Manuel do Cenáculo, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

VII. Sobre a burocracia portuguesa, nomeadamente o conceito de "funcionário" em finais do século XVIII e no início do XIX, seu estatuto, formação e elementos do seu quotidiano ver: ALMEIDA, J. E. de. A cultura burocrática ministerial: repartições, empregados e quotidiano das Secretarias de Estado na primeira metade do século XIX, tese de doutoramento em Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 2008.

VIII. Sobre o uso da diplomacia como instrumento de ascensão social ver MONTEIRO, N. G. Monteiro e CARDIM, "La Diplomacia Portuguesa durante el Antiguo Régimen. Perfil sociológico y trayectorias" in Cuadernos de Historia Moderna, 2005, 30, pp. 7-40.

IX. A informação encontra-se nos diários de seu amigo John Quincy Adams, disponíveis on-line em manuscrito em <http://www.masshist.org/jqadiaries/php/>. A 16 Novembro de 1809, Adams escreve: Navarro says that he [Mr. Brito] is at Paris, detained as a prisoner, as he happened to be there at the time when the French invaded Portugal, and refused to swear allegiance to the King of Portugal who is to be. Navarro has two brothers in the same situation, and there are about sixty Portuguese at Paris detained in the same manner, None of them has taken the oath. ADAMS, J. Q. Diary 28 [5 August 1809- 31 July 1813], pg. 42

X. Os detalhes quanto à sua morte, dívidas, e sobre a busca subsequente do testamento (detalhes que voltaremos a mencionar), encontram-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, MNE, Testamento de Francisco José Maria de Brito, Caixa 146.

XI. Sobre este episódio, ver ADAMS, J. Q. Diary 23 [1 March 1795- 31 December 1802], pg. 35.

XII. Ver nota IX.

XIII. Mudou-se em 1816 ou 1817 do Hotel de Brancas, rue de Tournon, para o n. 83 da rue de Sèvres, segundo o Almanach de 25.000 adresses de Paris pour l'année 1817, Paris, 1817, p. 134.

XIV. (...) Just after twelve o'clock, at noon, the Chevalier de Brito came, and I went with him to the Palais Royal, where I was presented to the Duke of Orleans (...) At a quarter before three I went to the Palais des Arts, where I met the Chevalier de Brito, and attended at a meeting of the first class of the National Institute. (...) Part of a memoir by a physician of St. Domingo (...) was read, but it was so tedious that it soon drove away part of the company I was not a little amused at observing numbers of grave academicians slumbering in their chairs, while it was with extreme difficulty that I preserved myself from the infection! After the memoir had wearied out two successive readers, the President observed that the class had heard enough to form a sound estimate of its merits, and appointed a committee to report upon it. There were about thirty members of the class present at the meeting; they came and went away as they pleased, and were often engaged in separate conversations, two or three together, requiring the use of the President's bell to restore silence. The only person among them whom I knew was Mr. Humboldt, a foreign member. About half-past four the President declared the séance levee. ADAMS, J.Q. Diary 29

[1 August 1813- 31 May 1816], p. 228.

XV. Carta de Marialva ao Conde da Barca, 27 de Setembro de 1815. Arquivo Distrital de Braga, FAM/FAA, AAA, 952. Infelizmente a antecedente carta ainda não foi localizada.

XVI. Marialva recomenda explicitamente apenas o poeta Luis Rafael Soyé (1760-1831) (Marialva ao Conde da Barca, 29 de Setembro 1815, ADB, FAM/FAA, AAA, 953), e o músico Sigmund Neukomm – este a pedido da Duquesa de Curlândia, Dorothée von Biron (1793-1862) - (Marialva ao Conde da Barca, Novembro 1815, ADB, FAM/FAA, AAA,954). Segundo outra carta de recomendação, de Tayllerand, Neukomm devait partir avec M. Lebreton, mais M. de Duc du Luxembourg ayant bien voulu lui permettre de l’accompagner, Il a préféré retarder son voyage (Tayllerand ao Conde da Barca, 15 de Fevereiro 1816, ADB, FAM/FAA, AAA, 1792). Em 1820 Soyé se tornaria secretário da futura Academia Imperial.

XVII. Este officio No 21, de 3 de Outubro de 1815 (ANTT) que Mario Pedrosa inexplicavelmente considera uma carta de autoria do Marquês de Marialva, foi parcialmente transcrito por DIAS, op.cit., pp. 30-1.

XVIII. Ainda não conseguimos ainda averiguar se terá sido reembolsado. Mais sobre o assunto em DIAS, E. op. cit.

XIX. Ainsi, Monsieur, dans cette entreprise qui est toute à vous, j’espere que vous reconnaîtrez ne vous avoir donné ni promesse, ni pris aucun engagement envers mon Gouvernement. C’est a lui seul à vous accorder l’accueil hospitalier que les talents et l’industrie ont toujours obtenu chez nous à l’ombre des lois sages et paternelles que tant d’étrangers doivent bénir par reconnaissance. (...).

XX. Este pseudônimo fora adotado pelo frade oratoriano Francisco José Freire (1719 - 1773), um dos inspiradores da Arcádia Lusitana, autor da “Arte Poética” (1748). Sobre este ver Dicionário Bibliográfico Português. Estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil. Continuados e ampliados por P. V. Brito Aranha. Revistos por Gomes de Brito e Álvaro Neves. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923. Vol. II, pp. 404-411.

XXI. Correspondência de Frei Manuel do Cenáculo, Marialva, Barca, Daupias, Ratton, etc (Biblioteca Pública de Évora; ANTT, fundos do Ministério dos Negócios Estrangeiros; ADB, fundo Oliveira-Barca)

XXII. Sobre a Bíblia dos Jerónimos, a sua importância e a sua exposição em casa de Brito ver: Bibliothèque universelle et revue suisse, XCIXème année, tome LXIII, Lausanne [etc.]: Bureaux de la Bibliothèque universelle, 1894, p. 367. Os dados referentes à sua restituição encontram-se no Termo de restituição da Bíblia dos Jeronimos ao abade e monges capitulares no Mosteiro de Santa Maria de Belém, 19 de Abril 1815, ANTT, CF, 161.1.

GOSTO NEOCLÁSSICO: GRANDJEAN DE MONTIGNY E A ARQUITETURA NO BRASIL (1816-1850). INVENTÁRIO E QUESTÕES DE MÉTODO

Ana Maria Pessoa dos Santos, Ana Lucia Vieira dos Santos, Margareth da Silva Pereira, Priscilla Peixoto.

Essa comunicação apresenta o estágio atual do projeto de pesquisa Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850), que visa sistematizar fontes biobibliográficas sobre a trajetória de Grandjean de Montigny. Desenvolvido em parceria pelos grupos de pesquisa Museu-casa: memória, espaço e representações, da Fundação Casa de Rui Barbosa e Laboratório de Estudos Urbanos (leU) do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, o projeto traz subsídios tanto para a discussão interdisciplinar da cidade oitocentista e do movimento neoclássico no Rio de Janeiro quanto do pensamento urbanístico no Brasil, temas que norteiam as investigações das duas instituições envolvidas.

De fato, a casa que pertenceu a Rui Barbosa integra grupo de prédios, como a Casa de Banhos, o Solar Grandjean de Montigny, a Casa da Marquesa de Santos, a Casa de José Bonifácio, o Museu Imperial, a Casa da Moeda, além do Jardim Botânico, entre outros, que testemunham o processo de mudança nos padrões de gosto, funcional e estético, introduzidos desde a instalação da Corte, bem como os investimentos realizados para tanto. Por outro lado, o Laboratório de Estudos Urbanos (leU), vem se afirmando como importante núcleo de reflexão sobre a história social da cultura arquitetônica e urbanística no Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX, divulgando os resultados dos trabalhos de seus membros em exposições, artigos, livros no Brasil e no exterior há mais de duas décadas.

No âmbito da parceria entre os pesquisadores da FCRB e do leU/PROURB-UFRJ, colocou-se em pauta a necessidade de um maior aprofundamento das pesquisas voltadas para a arquitetura e a história urbana do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. A relevância do recorte temporal se impõe, primeiramente, diante não só da institucionalização da prática da arquitetura com a atuação da chamada “Missão Francesa” e a implantação da formação em Arquitetura e Belas-Artes no país. Entretanto e talvez ainda mais relevante, a iniciativa justifica-se diante da necessidade de uma compreensão “cultural” e mais socialmente situada das “representações do morar” por parte dos atores envolvidos na construção desses diversos edifícios citados, e particularmente, daquele que é hoje o Museu Casa de Rui Barbosa, inaugurada em 1850. Entre os padrões estéticos e funcionais acadêmicos trabalhados por Grandjean de Montigny e seus alunos e os dos conceptores e construtores do conjunto tombado - iniciativa do comerciante Bernardo Casimiro de Freitas, o futuro barão da Lagoa - diversas interpretações e culturas técnicas e construtivas podem ser observadas, embora as visões e as práticas de uns e outros continuem sendo, simplificada e considerada e classificadas como “arquitetura neoclássica”.

Nessa perspectiva e como pressuposto metodológico os pesquisadores envolvidos em Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850) entenderam ser imprescindível, primeiramente, a realização de um inventário rigoroso da produção desse arquiteto francês, nascido a 15 de julho de 1776 e que se estabelece no Rio de Janeiro a partir de 1816, no contexto de criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios.

Como se sabe, Grandjean de Montigny estuda na Escola de Arquitetura de Paris, na qual recebe o Grand Prix de Rome, em 1799, o que lhe permite uma longa estadia na Itália. De volta à França e com a expansão do Império napoleônico, passaria a trabalhar na Alemanha (1807-1813), como arquiteto oficial da Corte de Jerônimo Bonaparte, em Cassel. Com a crise política provocada com a queda de Napoleão e tendo em vista suas ligações políticas, decide-se pelo exílio, chegando ao Brasil em 1816 e integrando o grupo conhecido como a Missão Artística Francesa^I. Nesse mesmo ano é nomeado professor de arquitetura da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que com a Independência passaria a ser designada, a partir de 1826, e até 1889, Academia Imperial de Belas-Artes. Grandjean é o único professor de arquitetura daquele estabelecimento de ensino até a sua morte no Rio, em 2 de março de 1850.

É atribuído a ele, pelo conjunto de obras e pela sua atuação como professor na formação dos jovens arquitetos na Academia de Belas Artes^{II}, a influência do estilo neoclássico no Brasil. Segundo o historiador de arquitetura Morales de los Rios, na obra mais sistemática até hoje dedicada ao arquiteto e à sua influência nas obras do período: “A essa orientação, porém com características próprias ao nosso país – em que a simplicidade era a nota dominante – obedeceram os edifícios particulares mais notáveis do Império Brasileiro.”^{III}

Ora, apesar da extensa bibliografia sobre a Missão Francesa e seus membros, ainda não se conseguiu estabelecer a biografia intelectual de Grandjean de Montigny e embora o arquiteto francês também tenha desempenhado papel relevante como criador e responsável pela institucionalização dos cursos de arquitetura no Brasil, sua obra e prática pedagógica até hoje continuam carecendo de sistematização. Historicamente, desde Morales de los Rios, se registraram esforços notáveis nesse sentido, sobretudo na década de 1970-80 por parte, por exemplo, de Giovanna Rosso del Brenna na exposição e catálogo Grandjean de Montigny: uma cidade em questão (1979) e, sobretudo, de Donato Melo Junior em seus minuciosos levantamentos de fontes primárias.

É certo que as dificuldades em um empreendimento dessa natureza são inúmeras quando se observa a vida e obra de Grandjean de Montigny de perto. Primeiramente, sua trajetória cosmopolita se inicia com viagens de formação e ele realiza, assim, o Grand Tour da Itália como o coroamento obrigatório da carreira de jovens artistas promissores como ele, ou com ambições de se firmar na cena cultural de seu tempo. Ademais, sua ação profissional ultrapassa as fronteiras tanto da Itália quanto da França, onde ela se inicia, e coincide com um momento politicamente dos mais conturbados na História moderna, levando-o também a se deslocar para a Alemanha, a serviço de Jerôme Bonaparte, em outra experiência em terra estrangeira. Arquivos e documentos sobre sua trajetória acham-se, assim, localizados em países da Europa, América Latina e Austrália e a interpretação de sua carreira europeia e brasileira exige um domínio de conhecimentos inalcançável sem que se conte com parcerias nacionais e internacionais altamente especializadas e que compartilhem as mesmas formas de abordagem teórico-metodológicas, o que só, muito lentamente é possível construir.

Um grande esforço de síntese foi feito recentemente por Angela Telles^{IV} para situar os anos de formação de Grandjean na Europa no contexto revolucionário, contudo permanece pouco estudada sua estadia na Itália e na Alemanha e, sobretudo, sua obra no Brasil no campo do ensino, da construção e dos projetos de melhoramentos urbanos. Embora com seus alunos Margareth da Silva Pereira tenha reconstruído o percurso das viagens de Grandjean na Itália em meados da década de 1990, apoiando-se no estudo de um corpus de mais de 120 desenhos deixados pelo arquiteto e passíveis de se relacionarem com o Grand Tour^V, o trabalho acabou sendo interrompido justamente devido às dificuldades de identificação das inúmeras elevações, plantas baixas, croquis e vistas sem qualquer datação ou localização. Nos anos 2000, algumas viagens de estudos às regiões percorridas e visitadas pelo arquiteto foram realizadas pela pesquisadora, buscando completar as pesquisas, e sobretudo na

parte Norte da Itália, percorrida por Grandjean - Val d' Aosta, Lombardia, Alto Adige e Toscana - mas necessitava-se de disponibilidade de tempo e recursos para dar continuidade ao trabalho, o que até agora não foi possível. De todo modo, um estudo nessas bases “permitiria melhor compreender sua postura dentro do movimento neoclássico e, mais ainda, os princípios que adota e desenvolve em seu trabalho antes e depois de se fixar no Brasil”^{VI}.

A iniciativa, assim, do projeto Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850), desde 2009 pretendeu preencher algumas destas lacunas, trazendo também subsídios para releituras sobre a arquitetura e a história urbana no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX, e insumos para a própria interpretação do contexto da encomenda e construção do edifício do Museu-Casa de Rui Barbosa.

Palestras e seminários com especialistas europeus, sobretudo franceses, foram, assim, organizados buscando criar laços de cooperação científica com estudiosos das questões enfocadas na tarefa de identificação, captura de dado e construção de hipóteses ou localização de fontes, promovendo uma atualização temática e documental em relação ao objeto de estudo central e à compreensão do programa residencial, estrito senso. Desde 2009, vem sendo possível, assim, aprofundar e debater o conhecimento sobre o período revolucionário na França e sobre a formação de Grandjean de Montigny, graças aos intercâmbios com Jean Philippe Garric^{VII}, especialista renomado sobre a obra dos arquitetos Percier e Fontaine, mestres do arquiteto francês. Também em relação à atividade editorial desempenhada por Grandjean, foi possível avançar em terrenos mais sólidos e melhor situar tanto o contexto de produção dos seus livros, particularmente *Architecture Toscane*, quanto de seu período como pensionista em Roma com o auxílio do citado professor, igualmente estudioso dos livros de arquitetura enquanto gênero. Por fim, com o objetivo de compartilhar, promover e consolidar o conhecimento que vem sendo gerado pela pesquisa sobre a arquitetura e o urbanismo oitocentistas junto aos pesquisadores brasileiros, organizaram-se curso de curta duração. O primeiro destes cursos^{VIII} deu destaque para o período revolucionário e da restauração na França, celebrando a parceria com J-Ph.Garric que se estende desde então.

Dando continuidade e ampliando estes intercâmbios, em 2013, foram promovidas as palestras “Charles Percier, architecte et designer”, por J-Ph Garric e “O ornamento à época de sua reprodução mecanizada” (1770-1851), por Valerie Nègre^{IX}, especialista da história da construção e do ensino técnico e artístico, que abordaram as consequências estéticas e sociais resultantes do estabelecimento da produção em série de ornamentos para decoração de edifícios na França de meados do século XVIII^X. Por fim, em 2014, foi realizado o curso “Arquitetura e poder na Europa Napoleônica: Grandjean de Montigny na Westfália”^{XI}, com Guillaume Nicoud, curador da exposição e autor do catálogo *Jerôme Bonaparte - Roi de Westphalie*.^{XII} Germanista, especializado no período napoleônico o contato com Guillaume Nicoud vem permitindo ao grupo de pesquisa situar a trajetória e a obra de Grandjean na Alemanha - hoje desaparecida - e, assim, no curso abordou-se o contexto político, cultural e arquitetônico do período da sua atuação quando arquiteto em Cassel.

Como se disse, Donato Mello Junior dedicou-se a vasto levantamento na década de 1980, com o apoio da antiga Funarte, mas este trabalho não foi publicado e grande parte dele perdeu-se no incêndio que atingiu a sua casa nos anos 1990. É, portanto, neste contexto e no sentido de contribuir para a sistematização e análise de sua obra que a parceria em torno do projeto Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850) vem envidando esforços na elaboração do Inventário dos documentos produzidos por Grandjean de Montigny preservados em instituições brasileiras e estrangeiras, aqui apresentado.

Em uma segunda etapa, tem-se a intenção de se acrescentar à documentação o levantamento de sua obra construída, o que permitirá um catálogo completo de referências.

O Inventário Analítico da Obra de Grandjean de Montigny

Desde 2012 vem sendo realizado o Inventário Analítico da Obra de Grandjean de Montigny compreendendo o levantamento de obras de sua autoria depositadas em instituições brasileiras e estrangeiras, ou construídas em diferentes cidades do país, de modo a estabelecer um fundo documental que permita a análise do gosto acadêmico, suas premissas funcionais e estéticas, bem como sua difusão.

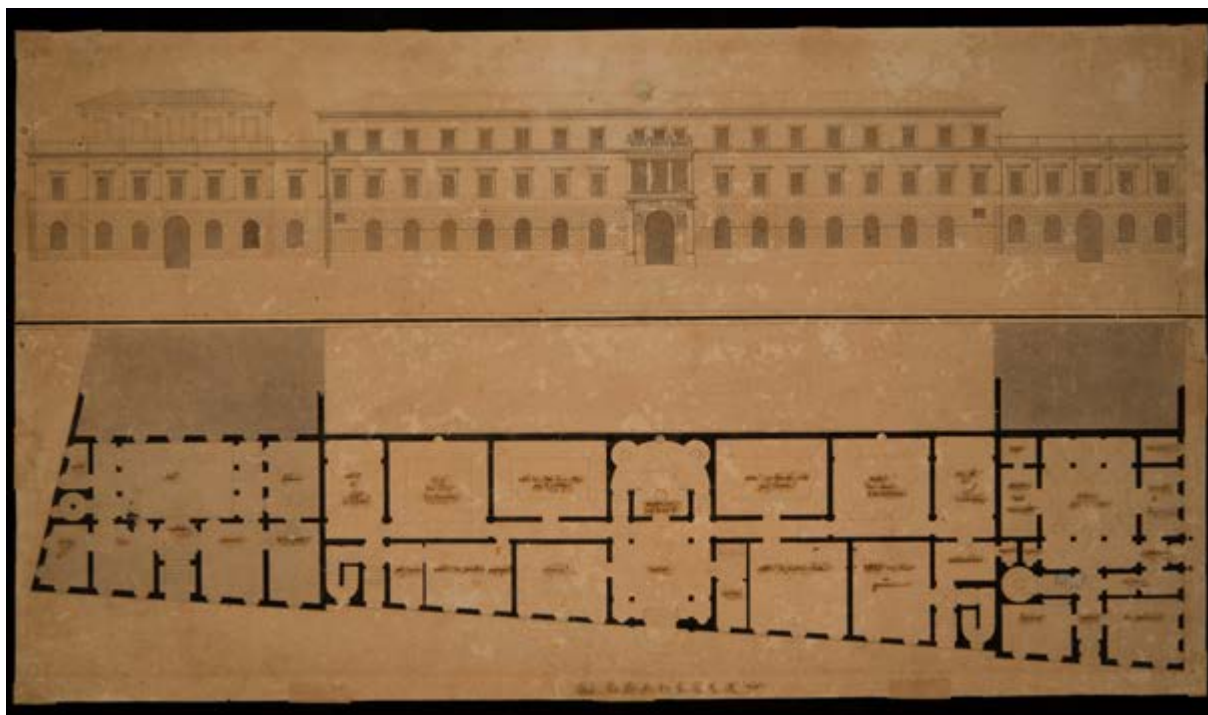



Imagem 1. Escola de Belas Artes, planta e fachada, Rio de Janeiro. Acervo Museu D. João VI. (Fotografado por FCRB/Francisco M. Costa)

Acredita-se que a organização de uma base documental solidamente estabelecida em termos de datação e integrada, uma vez que os documentos se encontram em diferentes fundos arquivísticos, venha permitir uma avaliação aprofundada do campo de debates estéticos e culturais sobre esta “arquitetura neoclássica” ou ‘Imperial’ que balizam a prática da arquitetura no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX e ainda tão carente de interpretações sobre o engendramento de suas formas.

A tarefa de elaboração do Inventário compreendeu duas frentes de trabalho. Uma, coordenada pela pesquisadora Ana Pessoa (FCRB), com a colaboração de bolsista Katherine Azevedo (FCRB), voltou-se para a construção de uma base de dados, e comportou a construção de ficha catalográfica e estruturação de banco de dados; coleta e processamento dos dados catalográficos; pesquisa à documentação complementar em cada instituição e o registro fotográfico das obras. Nessa ocasião, foram estabelecidas colaborações institucionais, em especial com a Biblioteca Nacional, contou-se com o patrocínio da Faperj^{XIII}.

Tabela1			
Código:	1	Referência (a):	Vista perspectiva do interior de um museu, no caracter dos do décimo quinto século na Itália. Este valioso e aprimorado
Acervo:	MDJVI	Referência (b):	
Denominação:	Fachada de edificio	Bibliografia conexa:	
Número de registro:	906	Iconografia conexa:	
Data:	1801/1805	Relacionada a:	
Local (a):	Itália	Observações:	
Local (b):	s/l	Foto 1:	
Assinado:	Não		
Dimensões:	13,0 x 10,5 cm		
Técnica/suporte:	Aguada de sépia sobre papel		

Record: 1 of 340 | No Filter | Search

Imagem 2. Base de dados – Fundação Casa de Rui Barbosa.

Em paralelo, foram desenvolvidos dois instrumentos de estudos, os Estudos Genealógicos, desenvolvidos pela pesquisadora Ana Lucia V. Santos (então bolsista da FCRB) com a colaboração de Ana Pessoa, e a concepção e realização da Cronologia biobibliográfica e documental de Grandjean de Montigny, conduzida por Margareth da Silva Pereira (leU-UFRJ) e por Priscilla Peixoto (Msc. leU-UFRJ).

A elaboração do Inventário

Grande parte do espólio de desenhos e projetos de Grandjean de Montigny, arquiteto de primoroso traço, foi adquirida de sua viúva pelo governo brasileiro, para integrar o acervo da Academia Imperial de Belas Artes. No período republicano, com a extinção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em 1931 e sua absorção pela Universidade do Brasil (hoje UFRJ) e, com a reestruturação do ensino artístico superior entre 1937-1945, parte do acervo daquela instituição e inclusive esse conjunto seria desmembrado passando a integrar as coleções do Museu Nacional de Belas-Artes, criado com esse nome em 1937. Acredita-se, contudo, que haveria outro lote composto por “aluns de apontamentos, esboços e projetos” de Grandjean, recolhidos por Bethencourt da Silva, que teria desaparecido no incêndio do Liceu de Artes e Ofícios de 1893^{XIV}. Há, ainda, indícios da existência de obras dispersas em mãos de particulares, com provável origem em trabalhos doados a seus discípulos, como o próprio Bethencourt da Silva e Araújo Porto-Alegre ou de heranças de seus descendentes.

A principal referência para o início do mapeamento da obra de Grandjean de Montigny foram os estudos desenvolvidos anteriormente pelo Prof. Donato de Mello Júnior, dedicado estudioso deste arquiteto, em especial o artigo “Fontes documentais para pesquisas sobre o arquiteto Grandjean de Montigny”^{XV}.

Outra importante fonte para o levantamento foi o conjunto de pesquisas realizadas por Margareth da Silva Pereira sobre o tema, em especial o estudo “Morada Carioca- Grandjean de Montigny e o Solar da Gávea. Arquitetura e modo de vida”, desenvolvida na PUCRIO entre 1990 e 1992, sobre os documentos, hoje em instituições francesas, deixados pelo discípulo de Grandjean de Montigny e membro da “Missão Francesa” Louis Symphorien Meunié, e a pesquisa “Cartografias do olhar: A

formação estética de um arquiteto iluminista. A viagem à Itália de Grandjean de Montigny (1801-1805)”, projeto desenvolvido entre 1994 e 1996, apoiado pelo CNPq e que deu as bases a projeto para investigação mais aprofundada intitulada “A experiência de viagem como instrumento de formação profissional: a trajetória intelectual de Grandjean de Montigny” sobre os desenhos da fase italiana do arquiteto reunidos nos arquivos do MNBA^{xvi}.

No primeiro trabalho foram divulgados documentos inéditos sobre o Solar da Gávea de posse dos Archives Nationales da França acompanhado de análise dos mesmos. No segundo foram realizadas leituras e sínteses sobre o momento revolucionário e o iluminismo, permitindo atualizar a bibliografia sobre os anos de “formação” de Grandjean e os debates sobre a forma urbana e arquitetônica, melhor circunscrevendo as diferentes fases de sua trajetória - italiana, alemã e brasileira. Por fim, as pesquisas desenvolvidas nos anos 1996-1998 centraram-se na fase italiana quando foram identificados, fotografados e analisados 120 desenhos da fase italiana, cerca da metade do conjunto de documentos à época identificados como do arquiteto e pertencentes ao MNBA (em um total 248). Estas investigações, tendo como referência os edifícios italianos estudados por Grandjean de Montigny enquanto viajante patrocinado pela Academia de Belas-Artes de Paris (1801 – 1805), permitiram ampliar as atribuições e identificações dos desenhos da fase italiana feitas por Donato de Mello Junior.

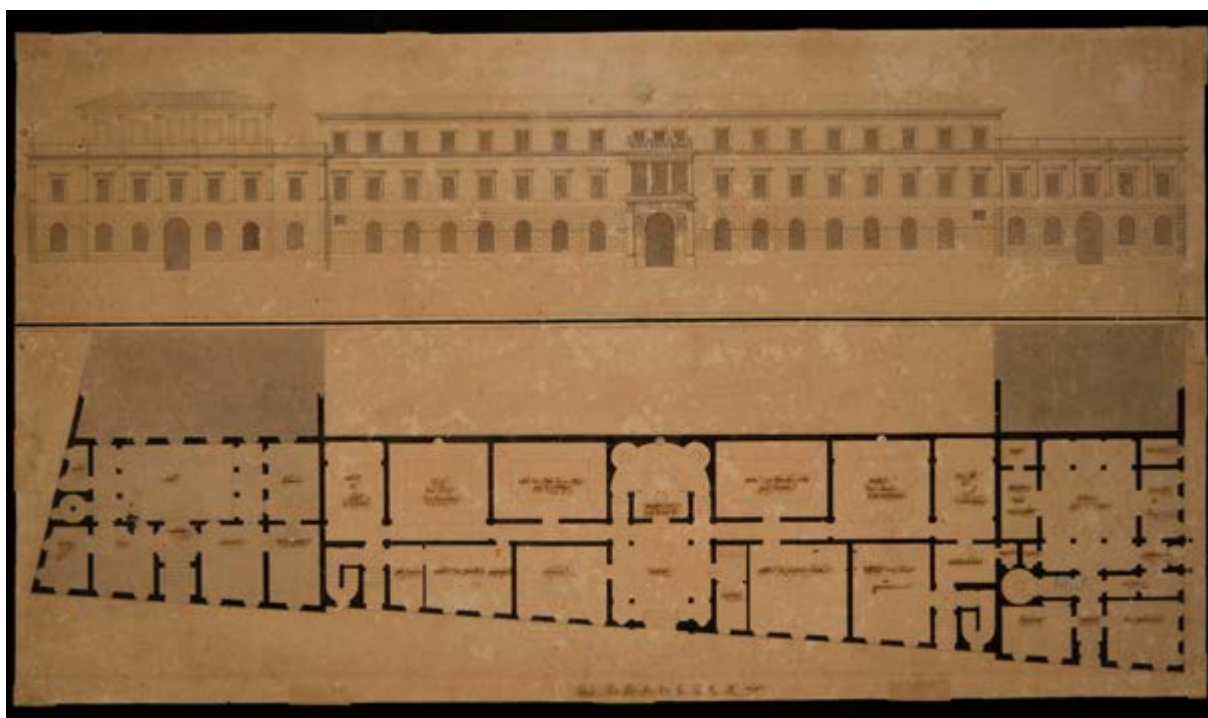


Imagem 3. Teatro, planta baixa, corte e fachada. Cassel. Acervo Museu D. João VI. (Fotografado por FCRB/ Francisco M. Costa)

O projeto do Inventário procedeu, assim, a partir dessas contribuições e trabalhos de levantamento e identificação de fontes primárias até então inéditas ao exame também dos principais estudos produzidos sobre o tema, o que resultou na sistematização de uma bibliografia, que segue no anexo I.

Para a elaboração do Inventário contou-se com a colaboração das seguintes instituições detentoras das principais fontes documentais sobre a atuação no campo da arquitetura e urbanismo do artista:

- Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) – Foram catalogadas 259 referências nesse acervo, sendo 99 sem localização identificada, 13 elaboradas da Westáfrica, 11 da França, 14 do Brasil e 122 da Itália.

- Museu D. João VI- EBA/UFRJ (MDJVI) – Foram catalogados 28 referências, sendo 14 da série estrangeira (duas obras sem referencia de lugar, uma da Westfália, seis da Itália e cinco da França) e 14 da série brasileira
 - Arquivo Nacional (AN): Foram identificadas duas plantas, a do Palácio das Belas Artes (MAP 316) e do prolongamento da Rua Leopoldina (MAP 118)
 - Fundação Biblioteca Nacional (FBN) – Há oito desenhos na Seção de Iconografia, relativos a projeto do Palácio Imperial (fachada e corte) e seu entorno urbano, túmulo de D. Leopoldina, planta do 2º andar de construção particular à rua do Passeio, fonte comemorativa da chegada de D. Tereza Cristina, desenho de loggia para a Biblioteca Imperial, e projeto para a Praça do Comércio.
 - Superintendência de Museus do Estado do Rio de Janeiro (SUM) – A Superintendencia tem sob sua guarda a aquarela Vista interior da Praça do Comércio, atual Casa França-Brasil, obra tombada pelo Inepac.
 - Museu de Arquitetura da Universidade Técnica de Berlim (AMTUB) – A Universidade Técnica possui 11 pranchas de autoria de Grandjean de Montigny, em sua maioria atribuídas a trabalhos em Cassel, a exceção de três pranchas: [Palácio Imperial] planta baixa de uma extensa edificação e jardins; [Fachada de palácio] fachada de edifício nobre, e [Fachadas de casas], conjunto de fachadas de três estreitos sobrados, com configurações distintas, sendo que a fachada central traz um letreiro com os dizeres “Loja de Fazendas das Ultima Modas”.^{xvii}
 - Museu Hessen Kassel (MHK) – São 27 desenhos, entre croquis e esboços de objetos, arremates e plantas, de projetos desenvolvidos na Westfália, sendo que 8 referencias foram obtidas no catálogo König Lustik !? Jérôme Napoléon : Roi de Westphalie, e as demais, na base de dados on-line do Museu.
 - Palácio Nacional da Ajuda (PNA) – aquarela sobre papel, de autoria de Debret e Grandjean de Montigny, do Monumento erigido no Rio de Janeiro para aclamação de D. João VI
 - École National de Beaux Arts (ENSBA) – O acervo da instituição possui tres pranchas do projeto para Elysée ou cimetière public, vencedor ex aequo com o arquiteto Gasse do Grand Prix de Rome, em 1799, e duas pranchas do projeto para a restauração Tombeau de Cécilia Metella, elaborado para atender às obrigações de pensionista da Academia de França em Roma.

Está ainda por ser equacionada a articulação entre a base das pranchas de autoria de Grandjean com as demais fontes relacionadas à sua produção. Uma delas é a base de desenhos e fotografias de suas obras construídas, outra é a dos desenhos só conhecidos por meio de publicações, como os relativos ao Palais des États, de Cassel, bem como aquelas só conhecidas por meio de imagem digital, como os desenhos colocados a venda, “Capriccio di Piazza della Signoria” e “A Fantasy of architectural and archeological fragment”, divulgados no catálogo digital da Arcadja, disponível em http://www.arcadja.com/auctions/pt/grandjean_de_montigny_auguste_henri_v/artist/296609.

Acompanhando os deslocamentos de Grandjean de Montigny, o Inventário se divide em França (1776 – 1801), com 20 desenhos, Itália (1801- 1805), com 129 desenhos; Westfália, Cassel (1807 – 1813), com 33 desenhos, e Brasil, Rio de Janeiro (1816 – 1850), com 43 desenhos.

Foi estabelecida a ficha abaixo para o cadastramento das obras, procurando contemplar a localização, título e descrição do conteúdo dos desenhos, as ocorrências no suporte como anotações e assinatura, data, informações técnicas sobre as reproduções digitais e as informações complementares assinaladas na bibliografia analisada. Contudo, há ainda o grande desafio de tentar identificar a origem de cerca de 100 desenhos. Dentre os identificados, merece destaque a produção na Westfália, cujos 33 desenhos, acham-se distribuídos em quatro instituições: duas na Alemanha (AMTUB, MNK) e duas no Brasil (MNBA, MDJVI).

Acervo	Nome da instituição detentora
Numero de registro	Numero do registro da instituição
Título planta original	Título atribuído por Grandjean de Montigny
Título atribuído	Título atribuído pela instituição
Tradução atribuída para o português	Tradução livre nos casos em que o título aparece em outra língua
Anotações realizadas nos desenhos	Anotações realizadas por Grandjean de Montigny nos desenhos
Data	Data fornecida pela instituição/pesquisas complementares
Local (a) - País	Local fornecido pela instituição/pesquisas complementares
Local (b) - Cidade	Local fornecido pela instituição/pesquisas complementares
Dimensões do objeto	
Assinado	() sim () não
Técnica/suporte	Adaptado pela pesquisa
Assunto (a)	Formulado pelo projeto com base em tesouros de arquitetura
Assunto (b)	Formulado pelo projeto com base em tesouros de arquitetura
Créditos pela imagem	Fotógrafo ou instituição que digitalizou a imagem
Data do registro	Data de registro do fotógrafo ou da instituição que digitalizou a imagem
Numero do fotograma	Número que a câmara gerou quando se fotografa a imagem
Dimensões da imagem	Em dpi
Referência (a)	Relação de compra do espólio em 1866
Referência (b)	Inferência das imagens sem localização
Bibliografia conexa	Pesquisas realizadas pelo projeto
Iconografia conexa	Pesquisas realizadas pelo projeto
Observações	Observações variadas
Outros documentos	Outras fontes que sejam relacionadas ao desenho
Imagem 1	Imagem principal
Imagem 2	Caso haja mais de uma imagem
Imagem 3	Caso haja mais de duas imagens
Referencia (a)	Relação de compra dos desenhos em 1866
Referência (b)	Inferências das imagens sem localização
Bibliografia conexa	Pesquisas realizadas pelo projeto

No prosseguimento dos trabalhos, a base exigirá um estudo específico para o estabelecimento de um vocabulário controlado, de modo a compatibilizar as diferentes formas de registros praticadas pelas instituições detentoras das obras. Em uma primeira abordagem, pode-se estabelecer como categorias principais:

- a. Programas arquitetônicos: palácio, convento, asilo, cemitério, termas, assembleia, academia, residência particular
- b. Representação gráfica de projetos: planta, corte, fachada, perspectiva e vista
- c. Elementos tectônicos e/ou decorativos: entablamento, coluna, capitel, friso, fenestração
- d. Estudos de disposições em planta, vista ou cortes: arcos, escadas, pátios

A base de dados, em sua fase atual de preparação, já poderá ser consultada mediante agendamento junto ao Arquivo Histórico e Institucional da FCRB.

O estudo genealógico

A escassez e imprecisão de dados sobre a família Grandjean de Montigny e suas relações sociais levou-nos a empreender pesquisa genealógica, buscando uma melhor compreensão da vida do arquiteto em seus deslocamentos.

O levantamento de dados, desenvolvido junto a fontes francesas, italianas, alemãs e brasileiras, obteve documento inédito, cedido por seus descendentes, a chamada “Declaração de Arteaga”.^{xviii} Um documento familiar é sempre de grande valia, pois as informações sobre trajetórias pessoais geralmente ficam entre os descendentes, embora seja preciso reinterpretar reminiscências, e confrontá-las com outras fontes primárias. O estudo da vida privada de Grandjean lançou luz sobre suas relações familiares e estratégias de inserção em redes sociais. Os registros da vida quotidiana permitem seguir seus deslocamentos, criando uma linha de tempo que, cruzada com os eventos profissionais, leva a uma melhor compreensão de sua trajetória como arquiteto e acadêmico.

A vida pessoal de Grandjean de Montigny é ainda bastante desconhecida. Sabe-se que ele nasceu em Paris, a 15 de julho de 1776, filho de Claude Jean-Baptiste Grandjean de Montigny, negociante e de Marie Jeanne Ursule Cornet. Também é conhecido que ele chegou ao Rio de Janeiro com sua mulher e quatro filhos, enviuvou e voltou a casar-se com uma brasileira, Luiza Francisca Ramos Panasco. Morreu em sua casa na Gávea, a 1º de março de 1850, de complicações de uma gripe, sendo enterrado no Convento de Santo Antônio. Auguste Henri Victor era neto de Jean-Baptiste Grandjean de Montigny, que como seu pai, Claude Jean-Baptiste são, ambos, nomeados como “burguês de Paris” no documento que fechou o inventário post mortem do patriarca.

A documentação demonstra um complexo sistema de alianças matrimoniais entre famílias burguesas de alguma forma ligadas aos ofícios, comércio e controle legal da construção civil. Numa linha mais direta que leva ao nosso arquiteto, temos as famílias Cardot, Cavaro e Garnier. Membros dessas famílias foram localizados em Dieppe, Rouen e Vernon, pontos-chave de uma rota comercial que começa na cidade portuária e faz chegar a Paris mercadorias vindas de todos os pontos do mundo. Alguns desses burgueses são citados nos registros como negociantes de madeira e de gesso.

A entrada do jovem Grandjean na Academia de Belas Artes de Paris, em 1793, foi possivelmente parte das estratégias da família na atuação no mercado imobiliário. O jovem Grandjean casou-se duas vezes na França, com noivas que eram suas primas. A primeira, Anne Marguerite Julie Garnier, o acompanhou à Itália, para onde foi por conta do Prix de Rome obtido em 1799. A segunda, Magdeleine Catherine Victoire Cavaro, foi com ele para Cassel e depois veio para o Rio de Janeiro, onde faleceu.

A transferência das esposas e filhos para a Itália, Westfália e Brasil testemunha o grande investimento pessoal e profissional nesses lugares de trabalhos e uma disposição de fixar-se nesses destinos. Se a Corte da Westfália teve duração efêmera, Grandjean encontrou no Rio de Janeiro imperial a possibilidade de projetar e construir, além da oportunidade de criar uma nova Academia de Belas Artes, onde foi o único professor de arquitetura até sua morte em 1850.

A pesquisa baseada na genealogia permitiu também seguir os rumos de suas três filhas que chegaram à idade adulta, e que após casamentos realizados no Rio de Janeiro seguiram para outros destinos. Augustine Elisa Julie casou-se com o pintor Arnaud Julien Pallière e voltou com ele e os filhos para a França. Eleonora Augusta casou-se com o negociante escocês Robert Craigie, e também voltou para a Europa. De lá a família emigrou para a Austrália, onde o casal divorciou-se. Seus descendentes permaneceram no país, com exceção dos descendentes de Augustus, que emigraram para

os Estados Unidos. Louise Amenaide casou-se com o negociante austríaco Henrique Diogo Geiger, e transferiu-se com ele para o Chile, onde ainda hoje vive boa parte da descendência de Grandjean de Montigny. O alargamento da pesquisa para os descendentes do arquiteto permitiu a inclusão de áreas geográficas ainda não tratadas nos estudos, com a localização de nova documentação e possibilidade de compreensão da circulação de seu espólio.

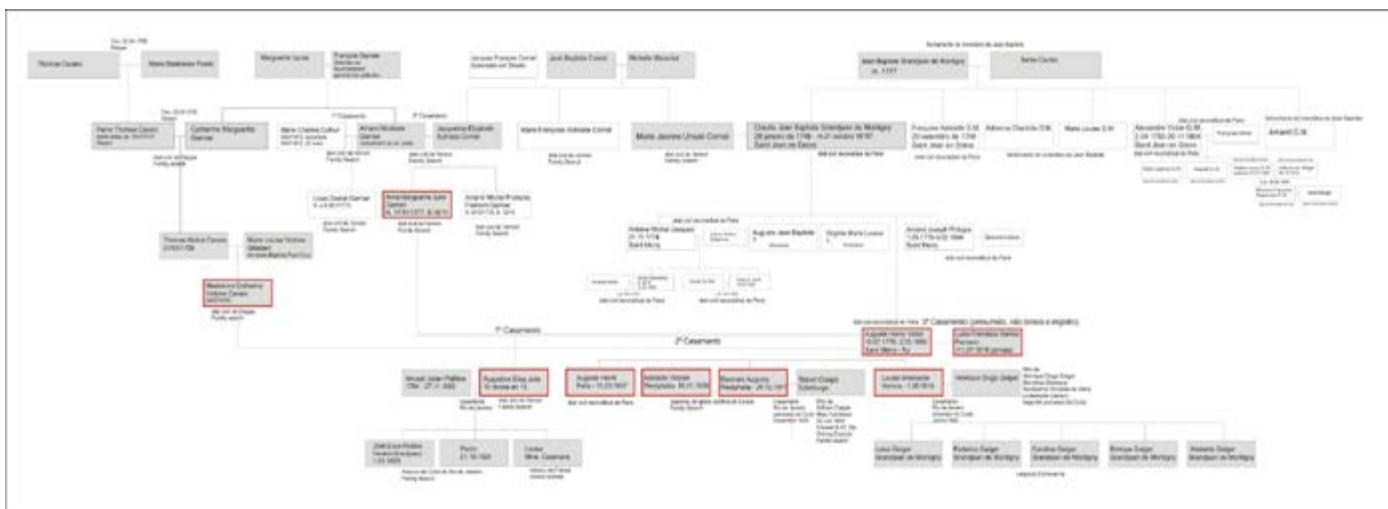


Imagem 4. Estudo Genealógico de Grandjean de Montigny desenvolvido por Ana Lúcia Vieira dos Santos no âmbito da presente pesquisa

A cronologia como método e a construção de novas perspectivas de pesquisa

Um dos encaminhamentos metodológicos desenvolvidos em “Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850)”, trata-se da construção do que chamamos de “Cronologia da vida e obra de Grandjean de Montigny”.

Assim, além do banco de dados, o projeto tem se preocupado em “especializar” temporalmente os resultados obtidos realizando diferentes cronologias. De fato, embora a questão do tempo e de como recortá-lo esteja no cerne do trabalho do historiador, entretanto, até recentemente as linhas do tempo eram elaboradas para estruturar a própria narrativa, mas sob o peso de visões historiográficas excessivamente factuais e evolucionistas, elas acabavam por servir somente à construção de periodizações retilíneas, dando sustentação a discursos e visões lineares de história. Contudo, no interior dessa tendência mais geral, nas últimas décadas, grupos de historiadores começaram a se utilizar das linhas do tempo de outras maneiras. Isso se observaria particularmente no trabalho daqueles atentos ao ganho de interesse das análises de discurso em seus cruzamentos com a história da arte.

A própria natureza do objeto de estudo acabava por evidenciar a subjetividade de artistas e conceptores e, assim, mostrar com maior clareza o próprio processo de construção de “obras” ou “fatos”. Por sua vez, a própria construção da narrativa histórica, stricto sensu, revelava que a objetividade do historiador resultava muito mais de um esforço de objetivação moldada no cotejamento de fontes, informações, situações e conjunturas, filtradas por sentimentos e percepções diversos. Ou seja, nada neutras seja no seu registro, seja na memória que se guarda e, portanto, nas interpretações ou reinterpretções que delas são feitas.

No que nos concerne a abordagem teórico-metodológica adotada no tratamento da trajetória de Grandjean de Montigny, o uso de cronologias impôs-se justamente como ferramenta para o deslocamento da noção de estilo. Elas começaram a ser usadas a partir de 1992-1993, particularmente, desde os estudos dos papéis de seu discípulo e membro da Missão Louis Symphorien Meunié, que

revelaram violentamente as singularidades da vida pessoal do arquiteto francês.^{XIX} De fato, as fontes deixadas por Meunié através de uma série de notas ao descrever suas residências no Rio no seio da família Montigny, revelavam modos de vida, formas de sociabilidade e uma dimensão biográfica de Grandjean extremamente potente para ser silenciada. “Aqui M. Grandjean prepara vinho de laranja”, “aqui é o lugar da biblioteca de M. Grandjean”, “aqui é a cama da Srta Elise”, “aqui eu durmo”^{XX} - essas notações interferiam, assim, na interpretação das formas de uma varanda, no enquadramento de uma janela diante de uma cena natural, como a Lagoa Rodrigo de Freitas, e até mesmo, nos primeiros passos para a compreensão do impacto da presença de sua família e de sua vida familiar em sua biografia profissional.

A adoção de uma perspectiva historiográfica mais atenta ao estudo cruzado de aspectos que escapam à uma leitura filológica da obra, propriamente dita, permite voltar-se a ela com outra intimidade mas igual distanciamento, isto é, lembrando que a forma é sempre ideológica. Desse modo as trajetórias individuais não são diluídas em movimentos e estilos e evidenciam modos de subjetivação diferenciados ou permitem, quando se compara obras de um mesmo artista em diferentes momentos, melhor observar mutações, recorrências ou filtros formais e temáticos adotados nas situações estudadas.

O que se desvela no uso de diversas linhas de tempo cruzando situações familiares, discursos, redes de amizade, formas, programas, perfil de encomenda entre outros aspectos são as permanências, rupturas, errâncias, retomadas ou reiterações do próprio artista ou intelectual no próprio processo de construção de obras e trajetórias. No interior de um tempo de vida, percebem-se com maior nitidez os embates de cada um com as condições de possibilidade do seu fazer, mas de modo situado subjetiva, estética e culturalmente.^{XXI}

No uso das linhas do tempo como método de captura de informações e de ferramenta interpretativa, duas atitudes necessárias foram sendo cada vez mais amadurecidas para que esse recurso metodológico pudesse trazer contribuições. A primeira, como se vê, foi a clara aceitação do conflito e da tensão no processo deajuizamento advindos desta diversidade revelada nas condições de engendramento da obra. A segunda foi a adoção de uma métrica regular e absoluta - isto é invariável - no processo de captura dos dados, artifício que permite observar regularidades, exceções, cortes, lacunas, adensamentos, esgarçamentos.

Esse amadurecimento vem permitindo assim há uma década mostrar que uma cronologia não é nem uma linha, nem uma lista qualquer onde datas e fatos se sucedem. Ela pressupõe uma observância de ritmos cronológicos o que só é possível com um “metrum” - isto é, um intervalo regular de tempo - para que as próprias riqueza e multiplicidade se revelem e permitam, eventualmente perceber as diferentes ordens de discursos e de ações em seus conflitos, em suas convergências, pactos e antagonismos, paralizações, dinâmicas.

Nos estudos empreendidos no âmbito da história da arte e da arquitetura essa atenção torna-se ainda mais importante porque, nesses campos de saber, se produz ainda hoje um grande número de trabalhos que tratam as obras de arte e de arquitetura de forma excessivamente autônoma ou condicionada, em grande parte, pela ideia de estilos ou movimentos. Ou seja, anula-se justamente a cultura estética, política, ética - a cultura tout court - dos atores que as produzem e, conseqüentemente, as condições de possibilidades de enunciação de cada trabalho e se ignora os caminhos e descaminhos que constroem uma obra. Silencia-se, assim, a especificidades de cada gesto, projeto ou obra como uma ação que instituí mundos. Quando se trabalha com arcos temporais ou biografias já muito recuadas no tempo, esses procedimentos teórico-metodológicos tornam quase impossível perceber os momentos mais significativos ou aqueles de maior potência na atividade de um determinado artista.

No projeto Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850) - diversas cronologias vêm sendo montadas e cruzadas permitindo não só estabelecer periodizações, mas também de mostrá-las no que são: uma possibilidade de interpretação e leitura de questões sobre as quais se pergunta. Isto é, vem-se trabalhando no sentido de mostrar o quanto cada cronologia é um recurso metodológico que extrai “acontecimentos” de um fluxo muito maior de vida, histórias e memórias, na tentativa de refletir sobre as condições de atualização de algo que interroga a ação presente.

Esse recurso metodológico passou a ser adotado em escala mais ampla pelos integrantes do Laboratório de Estudos Urbanos (leU-PROURB) em suas pesquisas a partir do desenvolvimento de um projeto “on line” há mais de 15 anos pela então bolsista de Iniciação Científica Aline Couri Fabião, e foi premiado nas jornadas de Iniciação Científica da UFRJ. Nos anos 2000, a iniciativa ganhou enorme impulso com as contribuições dos membros do Laboratório Urbano coordenado por Paola Berenstein-Jacques do PPGAU/UFBA, que encampou as possibilidades teórico-metodológicas e de armazenamento de dados que o método oferecia. Essas iniciativas deram origem a construção de um site para abrigar a Cronologia do Pensamento Urbanístico “on line”^{xxii}, apoiada pelo CNPq, e que sistematiza os dados de pesquisa parciais e em torno de diversos e variados temas e que vão sendo reunidos pelo leU - Laboratório de Estudos Urbanos do PROURB-UFRJ e pelo Laboratório Urbano do PPGAU/UFBA e seus parceiros.

Na construção gráfica de uma cronologia, alguns aspectos merecem atenção, embora o importante seja compreender que se trata de um método flexível. Assim, as colunas representam a unidade temporal e devem possuir sempre a mesma dimensão. As linhas são as camadas de informação e organizam os conteúdos a serem pesquisados. Os conteúdos dependem dos temas que parecem ser importantes a partir de hipóteses iniciais. Representam o aspecto dinâmico do método e, assim, o número de linhas e os temas em foco variam de pesquisa a pesquisa, de questão a questão a ser explorada.

Desta forma, as informações levantadas são distribuídas em intervalos temporais regulares. A medida sempre constante da unidade de tempo, ou seja, a utilização da mesma largura em todas as colunas que representam os anos (meses, dias, etc), permite evidenciar certos ritmos e fluxos de ações e propostas, projetos ou obras. De fato, a representação gráfica da cronologia auxilia a correlacioná-los, contribuindo também, para questionar, deslocar ou mostrar os limites das noções de transferência ou de influência ainda tão presentes em muitas análises, uma vez que formas, soluções, leis, discursos temas, problemas ou instituições evidenciam-se com muita clareza graças à ferramenta.

Como se disse, a grande contribuição da ferramenta é de se evitar análises puramente visuais da forma ou da imagem, que, como foi dito, esvazia de complexidade a produção das obras arquitetônicas e artísticas e muitas vezes, acaba por contribuir por continuar disseminando ideias de uma história linear e evolutiva. Logo, o objetivo principal de uma cronologia não é desenvolver simplesmente uma linha do tempo, mas, a partir de várias linhas do tempo, chamar a atenção, para as temporalidades na circulação às vezes sistêmica - e muitas vezes sincrônica - de informação entre determinados círculos culturais, formando vastas redes de intercâmbio intelectual, acadêmico, científico e artístico que atuam de maneira complexa.

Para ilustrar a utilização da cronologia podemos observar, por exemplo, aquela que desenvolvemos para Conrado Jacob Niemeyer, engenheiro militar do segundo Império^{xxiii}. No primeiro momento da pesquisa, utilizamos o método da cronologia para confrontar as informações de diferentes fontes secundárias sobre essa personagem. Com a cronologia conseguimos observar muitas recorrências e complementariedade entre as informações. Contudo, ela nos mostrou de forma mais explícita como haviam informações que eram, de fato, conflitantes e divergentes.

Por fim, deve-se observar também que as cronologias, à medida que possuem uma modulação regular de contagem do tempo, nos permite fazer comparações, sobretudo de trajetórias.

A cronologia de Grandjean de Montigny

Tendo como ponto de partida o conjunto de fontes reunido pelo presente projeto Gosto Neoclássico Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850) nossas primeiras ponderações para construir a cronologia de Grandjean de Montigny se pautaram em questões relativas à prática projetual do arquiteto. Diante desse conjunto específico de fontes – projetos realizados por Grandjean de Montigny – começamos a nos interrogar, por exemplo, sobre quais seriam as incidências e quais seriam os ritmos dessa produção.

Para tentar responder a essa primeira, e ainda muito ampla, questão, começamos a organizar certos grupos de informações – as linhas da cronologia – que pudessem nos ajudar a posicionar as informações extraídas da base de dados do Inventário.

Nessas primeiras camadas da cronologia, foram elencados aspectos do contexto político e aspectos específicos da Academia, informações sobre a rede de atores ligados à Grandjean, aspectos da sua vida privada e familiar e questões relativas a seus deslocamentos (viagens). O exemplo abaixo ilustra uma parte da cronologia em que alguns desses aspectos aparecem.

	1813	1814	1815	1816	1817	1818	1819	1820	1821	1822	1823	1824	1825
CONTEXTO													
VIDA POLÍTICA													
NOMES DA ACADEMIA				ESCOLA REAL DE CIÊNCIAS, ARTES E OFÍCIOS				REAL ACADEMIA DE DESENHO, PINTURA, ESCULTURA E ARQUITETURA					
DIRETORES DA ACADEMIA				JOACHIM LEBRETON				HENRIQUE JOSÉ DA SILVA					
VIDA PRIVADA E FAMILIAR													
LOCAL DE ESTADA / DESLOCAMENTOS		FRANÇA							BRASIL (RIO DE JANEIRO)				

Imagem 7. Trecho da cronologia de Montigny em que é possível cotejar aspectos da vida pessoal e da formação.

Em um segundo momento, já iniciado o cotejamento das informações, observou-se a necessidade de se reagrupar as informações provenientes da base de dados, de maneira que pudessem ser observadas nuances da produção arquitetônica de Grandjean. Foram definidas, assim, as seguintes camadas relativas a atuação profissional do arquiteto: “publicações”, “atuação acadêmica” e “projetos arquitetônicos”. Esse último foi ainda declinado em “edificações públicas”, “edificações privadas” e “planos de embelezamento e infraestrutura”. Foi, sobretudo a partir desse segundo exercício, que começamos a identificar a recorrência de certos programas arquitetônicos e, com isso, vislumbrar um posicionamento em relação àquelas perguntas iniciais.

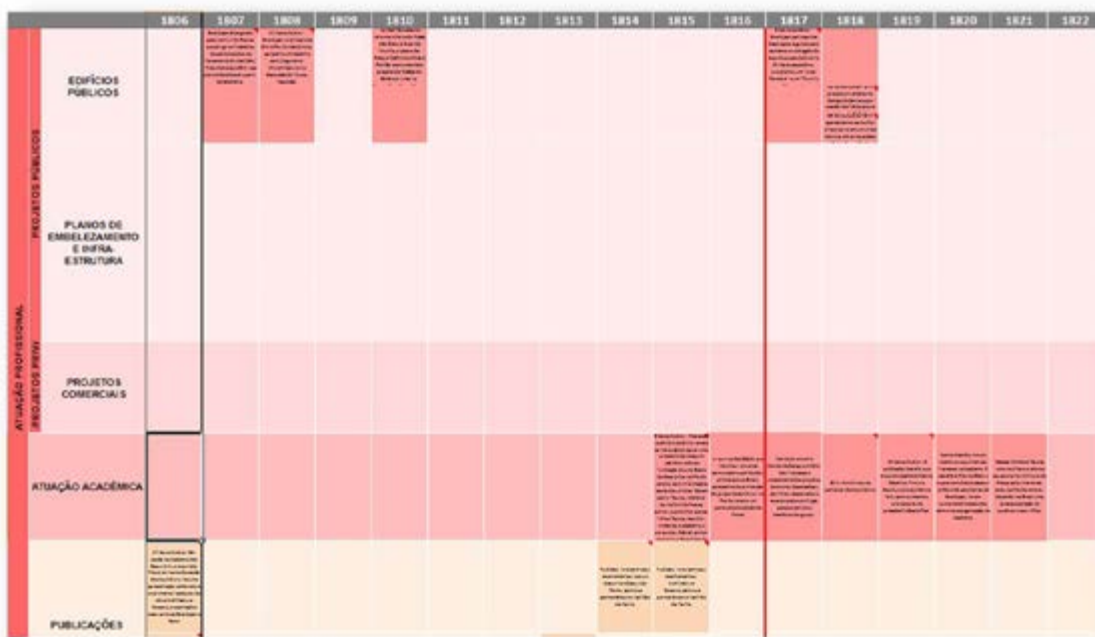


Figura 7 - Trecho da cronologia de Montigny em que é possível cotejar aspectos de sua atuação profissional.

Primeiramente, pode-se dizer que parecem existir três grandes momentos de intensificação projetual na trajetória de Grandjean que coincidem com os deslocamentos realizados por ele.

- (1) Atuação que compreende os anos de 1799 a 1804, que abrange as idades de 23 a 28 anos de Grandjean e que foram vividos na Itália;
- (2) Atuação que compreende os anos de 1807 a 1813, que abrange as idades de 31 a 37 anos de Grandjean e que foram vividos na Westfália;
- (3) Atuação que compreende os anos de 1816 a 1851, que abrange as idades de 40 a 74 anos de Grandjean e que foram vividos no Brasil.

Para aqueles que vêm estudando a trajetória do arquiteto, pode-se dizer que isso já era até bastante conhecido. Contudo, a cronologia como método nos permite sublinhar atuação de Grandjean antes de sua mudança para o Brasil. De fato, ao desembarcar nos trópicos, ele é um arquiteto “Prix de Rome” com 40 anos de idade, que tem alguma experiência na construção. Por outro lado, a atividade projetual de Grandjean é muito mais extensa nos períodos que viveu nos trópicos. Aqui, o arquiteto viveu e trabalhou por trinta e quatro anos.

Analisando conjuntamente sua produção pregressa e sua atuação no Brasil aspectos específicos sobressaem-se como, por exemplo, a recorrência e importância dos programas “palácio imperial”, “assembleia” e “academia”.

O interesse do Grandjean pelos projetos de palácio começa a ser observado nos seus desenhos da viagem à Itália. Ele se acentua em Cassel onde, de fato, Grandjean é chamado a pensar esse programa e, sobretudo, aqui no Brasil. Também neste caso se observa três tempos, agora trata-se daqueles em que o programa “palácio” se impôs a Grandjean como um problema arquitetônico e espacial a ser enfrentado.

O ritmo da atenção ao programa arquitetônico “assembleia” envolve diretamente pensar a atuação de Grandjean junto a questões de ordem política. Desde sua estadia na Toscana a sede de reunião e

deliberações dos senhores de Florença, o Palácio da Signoria - ou a Câmara da cidade de certo modo -, desperta o interesse do então jovem arquiteto sobre certas instituições políticas da antiguidade romana que ganharam importância a partir da Idade Média nas cidades-estados italianas e voltaram a ser discutidas no contexto revolucionário.^{xxv} De fato, ao colaborar com Jérôme Bonaparte, Grandjean é levado a conceber as formas de organização espacial da representação política em um sistema federativo - a chamada Confederação do Reno que Napoleão buscou criar com o reino da Westfália, com sede em Cassel. Como homem do antigo regime, mas que vive levantes revolucionários nos anos de sua formação e ainda uma retomada do interesse pela antiguidade clássica, ele parece se perguntar: como é que se constitui uma Câmara? Onde é que se deve colocar a figura de quem a preside? Como organizar, espaços para exercícios mais democráticos como as assembleias?^{xxvi} Esse problema projetual parece ter tido sua maior expressão durante a década de 1840, quando, no Brasil, o arquiteto fará seu projeto para a nova Câmara Municipal.

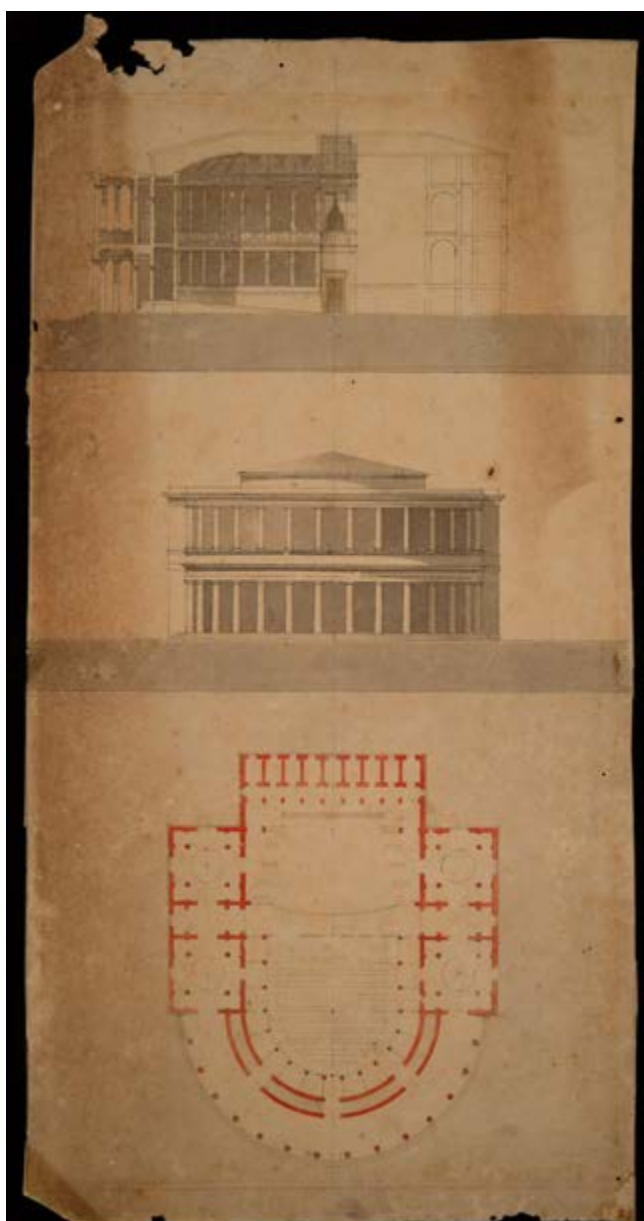


Imagem 8. Palácio da Câmara Municipal, Rio de Janeiro. Acervo Museu D. João VI. (Fotografado por FCRB/Francisco M. Costa).

Por fim, deve-se ressaltar a importância do programa “academia”. Conforme nos lembra Nicoud, a tarefa dada ao arquiteto com a chegada da Missão ao Rio – a construção de uma edificação para abrigar a academia – é um programa completamente novo. Grandjean havia começado a pensar o problema, ao que parece em Cassel, mas até aquele momento não existia uma edificação com essas funções em Paris, por exemplo. Assim, pode-se dizer que a Academia desenhada para o Brasil, tão criticada mais tarde por Porto-alegre, por exemplo, pode ser entendida como um grande esforço do arquiteto francês em uma arquitetura nova em relação ao desejo de também implementar novas formas de ensino artístico.

Nota-se, ainda, que entre as viagens que realizou a sua produção de livros aumenta, publicizando seus trabalhos ou estudos na Itália e depois na Westfália, como nos casos de *Architecture Toscane* ou *Palais, maisons et autres édifices de la Toscane / mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin,...* [ed.1806-1815]; *Plan, coupe, elevation et détails de la restauration du du Palais des Etats et de sa nouvelle salle a Cassel* (1810) e, enfim, *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie durant les XVe et XVIe siècles d’après les dessin les plus célèbres architectes et sculpteurs* (1814). Vê-se que nesse campo os livros são publicados sobretudo em momentos específicos de sua trajetória: justamente entre as viagens que realizou. Ou seja, ocorre entre os três momentos de maior intensificação projetual do arquiteto e

são justamente uma espécie de balanço dessas empreitadas no exterior. A publicação de livros, de resto é um dos raros aspectos que se desenvolverá somente nos períodos em que vive na França e será um dos poucos aspectos de sua produção que não ganhará espaço no Brasil.

Especificamente em relação a *Architecture Toscane*, deve-se ressaltar que a focalização na cidade é explicitamente histórica. Isto é, nesse primeiro livro, ao trocar Roma, a referência clássica, pela Toscana, cuja maior parte de sua riqueza material se constituiu no período que conhecemos por Idade Média e, sobretudo, Renascimento, Grandjean ajuda a promover um primeiro deslocamento em relação ao ato de olhar para o passado na reflexão arquitetônica. Escolhe, assim, um “novo passado” para o qual destina seu olhar. Um “passado” certamente mais recente e, talvez, mais próximo de seus problemas projetuais.

Além disso, deve-se salientar que *Architecture Toscane* é uma espécie de história iconográfica da cidade. Deve-se lembrar que esse gênero de livro teria que esperar ainda algumas décadas para ser mais difundido. Por exemplo, o livro de Fustel de Coulanges, “A cidade antiga” seria publicado em 1864 e mantinha o interesse sobre a antiguidade clássica e não compartilhava de uma cultura visual semelhante.

Como se vê, o projeto *Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850)* começa a poder exibir novos resultados de pesquisa em função de uma maior sistematização das fontes mas ainda permanece sob muitos aspectos em construção e, portanto, aberto às interlocuções em torno de um tempo de cosmopolitismo, inovações, migrações e exílios e de uma vasta revolução nas práticas da arquitetura que resta a melhor circunscrever.

ANEXO I

Bibliografia sistematizada

GRANDJEAN DE MONTIGNY, Auguste-Henri-Victor. Plan, coupe, élévation et details de la restauration au Palais des Etats et de sa Nouvelle Salle à Cassel. Cassel: Imprimerie Royale, 1810.

GRANDJEAN DE MONTIGNY, Auguste-Henri-Victor. Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XV^e et XVI^e siècles d’après les dessins des plus célèbres architectes et sculpteurs / mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny, P. Didot l’aîné (Paris). Disponível em < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106716m>>

GRANDJEAN DE MONTIGNY, Auguste-Henri-Victor et FAMIN, Auguste-Pierre. *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin*. Denonvilliers (Paris), 1815. Disponível em < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8457371q/f13.item>>

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Edusp/ Martins, 1972

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d’un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu’en 1831 inclusivement*. Tome 3. Firmin-Didot (Paris), 1834-1839. Disponível em < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5571826f>>

GRANDJEAN DE MONTIGNY, Auguste-Henri-Victor et FAMIN, Auguste-Pierre. *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin*. Denonvilliers (Paris), 1837. Disponível em < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5429296w>>

MORAELS DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1946.

MELLO JUNIOR, Donato. *Anuário da FAU n° 4*, 1961.

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. *Catálogos das exposições de pintura da Academia Imperial das Belas Artes 1829-1830*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1963. 20 p.

MELLO JUNIOR, Donato. *O arquiteto Grandjean e suas mercês honoríficas no Brasil*. Mensário do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.23-30, jan. 1973.

MELLO JUNIOR, Donato. *Grandjean de Montigny*. Mensário do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v.8, n.7, p.3-12, jul. 1977.

MELLO JUNIOR, Donato. *Luísa Francisca Ramos Panasco de Montigny*. Mensário do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v.8, n.7, p.3-12, jul. 1977.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA. *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC: FUNARTE: Fundação Roberto Marinho, 1979. Catálogo de exposição

FILHO, Nestor Goulart Reis. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PEREIRA, Margareth da Silva. *O solar de Grandjean de Montigny na Gávea nos desenhos de Louis-Symphorien Meunié*. In: *Morada carioca*. Rio de Janeiro: PUC, 1992. (Catálogo)

PEREIRA, Margareth da Silva. “Cartografias do olhar: A formação estética de um arquiteto iluminista. A viagem à Itália de Grandjean de Montigny (1801-1805)”, 1996

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. As razões da arte: a questão artística brasileira: política ilustrada e neoclassicismo (Tese). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

PEREIRA, Margareth da Silva. “A experiência de viagem como instrumento de formação profissional: a trajetória intelectual de Grandjean de Montigny” 1998

PEIXOTO, Gustavo Rocha. Reflexos das Luzes na Terra do Sol. São Paulo: Pró Editores Associados, 2000.

COELHO, Olívio Gomes P. org. geral. Grandjean de Montigny. Catálogo Geral de Desenhos Pinturas. 2ed. Ver. E amp. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2001.

MARINS, Paulo César Garcez. Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BANDEIRA, Júlio et al. A missão francesa. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003.

PEREIRA, Sônia Gomes. A Historiografia da Arquitetura Brasileira no Século XIX e os conceitos de Estilo e Tipologia. Revista eletrônica DezenoveVinte, vol. 2, n. 3, julho de 2007.

CONDURU, Roberto. Araras gregas. Revista eletrônica DezenoveVinte, v. 3, n. 2, abril 2008.

TELLES, Angela. Grandjean de Montigny: da arquitetura revolucionária à civilização nos trópicos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O sol do Brasil: Nicolas-Antonie Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOUDON, Jacques-Olivier; BEYELER, Christophe, NICOUD, Guillaume et ali. König Lustik !? Jérôme Napoléon : Roi de Westphalie . Paris : RMN, 2008. (Catálogo)

PESSOA, Ana, BANDEIRA, Júlio e LAGO, Pedro Correa do. Pallière e o Brasil: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

Documentos de arquivo

BR RJ AGCRJ 46.3.26- Fundo Câmara Municipal – Série Monumentos

ROSSO Giovanna, XEXEO, Pedro. Documento Grandjean de Montigny. Explicações desenhos MNBA para a exposição sobre Grandjean nos dias de 15 de julho a 1 de agosto de 1975. Pastas avulsas biblioteca: Rio de Janeiro, MNBA, 1975.

Ana Maria Pessoa dos Santos é arquiteta, doutora em Comunicação e Cultura, pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, autora de vários livros e artigos, organizadora de cursos e seminários, e líder dos grupos de pesquisa “Museu casa: memória, espaço e representações” e “Casas senhoriais e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio”.

Ana Lúcia Vieira possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ (1982), mestrado em Arquitetura (2000) pela mesma instituição e doutorado em História pela UFF (2005). Atualmente é professor adjunto da EAU/UFF e pesquisadora do grupo “Casas senhoriais e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio”.

Margareth da Silva Pereira é doutora pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales e, desde 1999, é professora do PROURB/UFRJ. Neste programa, lidera o LeU-PROURB/UFRJ. Atua na área dos estudos culturais, principalmente nos campos da arte, da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo, tendo como foco, sobretudo, o Rio de Janeiro.

Priscilla Peixoto atua como professora do IED-Rio e professora substituta na FAU/UFRJ. Nesta última, é também doutoranda no PROURB. É membro do Leu/PROURB/UFRJ, desde 2006. Seus trabalhos enfocam a história da historiografia do urbanismo e a formação do pensamento urbanístico no Brasil, no século XIX.

Notas Finais

I. Embora muitas vezes se conteste a ideia de uma “missão” francesa tendo em vista o modo como o grupo foi formado, a cronologia das tramitações na França que precederam a viagem, envolvendo o Marques de Marialva, embaixador de Portugal em Paris e Lebreton desde agosto de 1815; as conversas de Grandjean, com seu aluno

- Meunié em outubro daquele ano preparando a viagem; a verba de 10 000FF oferecida em dezembro de 1815 a Lebreton por Francisco José Maria de Brito, que sucedeu Marialva e que foi aceita, embora sem haver formalmente resposta do Ministro e secretário dos negócios do Reino, o Marques de Aguiar; a carta, entretanto, do mesmo Marques de Aguiar um mês mais tarde, em janeiro de 1816, acusando o fato que SAR havia lido as proposas de Lebreton para a criação de uma Escola Real e que eram preparadas acomodações para os artistas e artífices; além do fato de Grandjean de Montigny, Debret e Meunié já terem dormido desde seu desembarque na Casa do Catumbi, do apoio do Conde da Barca quando da chegada dos tripulantes do Calpe e ainda a remuneração regular que passaram a receber por parte da Coroa a partir de agosto de 1816, autorizam-nos, neste artigo, a continuar referindo ao grupo de 32 franceses que desembarcam no Rio em março de 1816, como membros da Missão Francesa.
- II. Segundo Helena Uzeda, de 1827 a 1849, o curso de arquitetura ministrado por Grandjean teve 130 alunos. “O ensino de arquitetura na Academia de Belas Artes: 1820 -1889” in PEREIRA, Sonia Gomes 185 Anos da Escola de Belas Artes p.41-68
 - III. MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira. Empresa A Noite [1946]p. 261
 - IV. TELLES, Angela. Grandjean de Montigny: da arquitetura revolucionária à civilização nos trópicos. Rio de Janeiro: ed. Arquivo Nacional, 2008.
 - V. PEREIRA, Margareth da Silva (coord.) “A experiência de viagem como instrumento de formação profissional: a trajetória intelectual de Grandjean de Montigny” FAU-PUCCAMP/FAPESP Lidiane Pereira e Flavio Arancibia Coddou bolsistas IC (1996-1998)
 - VI. PEREIRA, Margareth da Silva. Cartografias do olhar: A formação estética de um arquiteto iluminista. A viagem à Itália de Grandjean de Montigny (1801-1805), relatório e projeto de pesquisa CNPq(1994)
 - VII. Diretor, à época, da área de arquitetura do INHA - Institut National d’Histoire de l’Art em Paris.
 - VIII. Curso “Grandjean de Montigny e o gosto neoclássico” ministrado pelo Professor Jean-Phillipe Garric realizado entre 29 abril a 7 de maio de 2009 organizado pelo leU/PROURB e a Fundação Casa de Rui Barbosa, graças ao apoio institucional de base e o das agências de fomento CNPq e FAPERJ.
 - IX. professora da École Nationale d’Architecture Paris La-Villette-UMR AUSser e durante muitos anos pesquisadora do Conservatoire des Arts et Métiers- CNAM.
 - X. Realizadas entre 15 e 29 de agosto de 2013 na Casa de Rui Barbosa e no PROURB/UFRJ.
 - XI. Realizado de 26 a 28 de novembro de 2014 na Casa de Rui Barbosa graças as intermediações do Prof. Garric que colocou os coordenadores do projeto com o historiador da arte Guillaume Nicoud. encarregado das pesquisas do Musée d’État de l’Ermitage, Département des arts occidentaux, Saint-Petersburgo (Russia)
 - XII. Realizada em 2008 no Castelo de Fontainebleau na França.
 - XIII. Colaboraram nessas atividades a estudante de história Katherine Azevedo, bolsista do Programa de Iniciação Científica da FCRB - 2012-2014, responsável pela pesquisa e revisão bibliográfica, o fotógrafo Francisco Moreira, da Lume, e o programador Eduardo Pinheiro (FCRB), que estruturou o banco de dados. Essa etapa contou com o apoio da FAPERJ. Colaboraram também os pesquisadores Jean Philippe Garric (desde 2013 na Université de Paris 1) e Guillaume Nicoud (École du Louvre e pesquisador-associado do State Hermitage Museum).
 - XIV. MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira. Empresa A Noite [1946]p. 254
 - XV. MELLO JUNIOR, Donato. “Fontes documentais para pesquisas sobre o arquiteto Grandjean de Montigny” in Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Departamento de Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC: FUNARTE: Fundação Roberto Marinho, 1979 p.115-135
 - XVI. Desenvolvida entre 1996-1998 com apoio da FAPESP e que teve algumas de suas atribuições reestudadas in loco e confirmadas com viagem realizada com apoio da FAPERJ entre 2007 e 2009.
 - XVII. Uma primeira análise desses documentos, cruzando-as com fontes brasileiras e existentes em Cassel foi apresentada por Margareth da Silva Pereira e Jean-Philippe Garric em comunicação intitulada Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) Paris, Rome, Florence, Paris, Cassel, Paris, Rio de Janeiro no Festival de l’Histoire de l’Art de Fontainebleau de 1-3 de junho de 2012
 - XVIII. O documento trata da genealogia e trajetória da família Grandjean de Montigny, registrada em cartório no Chile por descendentes do arquiteto, e foi cedido ao projeto pelo Sr. Luis Enrique Echeverría Domínguez
 - XIX. Cf. PEREIRA, Margareth da Silva. Morada Carioca - Grandjean de Montigny e o Solar da Gavea, supra cit. Cartas de L-S.Meunié à sua família sobre a casa de Grandjean.
 - XX. Idem Ibid.
 - XXI. Cf PEREIRA, Margareth da Silva. A historiografia da arte no Brasil; notas para uma revisão, in Pesquisa em artes plásticas, Porto Alegre, ANPAP-UFRGS, 1993.
 - XXII. www.cronologiadourbanismo.ufrj.br/ ou www.cronologia.do.urbanismo.ufba.br
 - XXIII. Cronologia realizada por Guilherme Estevão e Hugo Lopez/ leU-PROURB e apresentada na Jornada de Iniciação Científica da FAU-UFRJ em 2014, sob orientação de Mário Magalhães, Priscilla Peixoto e Margareth da S. Pereira.

XXIV. Cf. PEIXOTO, Priscilla. Os escritos de Manoel de Araújo Porto-alegre sobre cidades (1844-1853): Temporalidades e Sedimentações. Rio de Janeiro, PROURB/UFRJ, 2013 (Dissertação de Mestrado).

XXV. J-PH Garric chamou a tenção em seus cursos sobre o interesse de Grandjean no livro *Architecture Toscane* pelas instituições burguesas da Idade Média, como o Palácio da Sgnoria. A palavra burguesa aqui deve ser entendida em seu sentido corrente até o início do século XIX na Europa, isto é, aquilo que é relativo ao burgo (em português; aquilo que é relativo às cidades) e que começa a ganhar importância material justamente a partir da Idade Média e que está à base da revolução burguesa de 1789 na França, contra os proprietários da terra.

XXVI. Sob esse aspecto foram iluminadoras as análises de Guillaume Nicoud do projeto Palais de Etats, em Cassel destinado justamente a abrigar a sede da assembleia ou Câmara do Rheinbund (Confederação do Reno) criado por Napoleão após sua vitória sobre a Rússia e a Áustria e que existirá de 1806 a 1813, composto originalmente por 16 estados alemães, sob a autoridade de Jérôme Bonaparte.

REGIMENTO DE 1948, OS NOVOS CURSOS E O CURSO DE ARTE DECORATIVA

Marcele Linhares Viana

Em meados dos anos 1940 a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) passa por uma importante mudança na sua estrutura educacional que vigora, com algumas alterações, desde os tempos da Academia Imperial de Belas Artes.

Esta estrutura, que tem como base a tríade das belas artes – pintura, escultura e arquitetura –, começa a ser fragmentada ao longo dos anos 1930 e 1940 em função de divergências internas entre docentes e discentes desses cursos. Tais discussões e movimentos resultam na separação do curso de Arquitetura da ENBA, em 1945, seguida da criação da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA).¹

Nesta ocasião, tanto ENBA quanto FNA compõem a Universidade do Brasil^{II}, e o último regimento da Escola data de 1931, quando a instituição integra a estrutura universitária. O regulamento, de certa maneira, já anuncia uma segmentação interna, pois apresenta a Escola dividida em dois blocos, um composto pela Pintura e Escultura, outro pela Arquitetura.

A partir, então, de meados da década de 1940, diante das novas condições, a ENBA necessita se reorganizar e tem a oportunidade de reestruturar as bases do seu ensino artístico.

O Regimento Interno da Escola Nacional de Belas Artes, editado pela Imprensa Nacional, em 1948, começa a ser gerido no ano de 1946.^{III} A reformulação é feita por uma comissão de professores liderada pelo historiador da arte e então diretor, Fléxa Ribeiro, e redefine o ensino artístico da ENBA em cinco cursos: Pintura, Escultura, Gravura^{IV}, Professorado em Desenho e Arte Decorativa.

Os três primeiros cursos têm duração de cinco anos seriados, e os dois últimos, tempo mínimo de quatro anos para conclusão. Neste sentido, a Escola que antes formava artistas e arquitetos, expande seu campo, passando a oferecer formação “teórica e prática” voltada para a habilitação de “profissionais que se destinam à Pintura, à Escultura, à Gravura, à Decoração e ao Professorado de Desenho”^V.

E, de acordo com o Regimento, “o aluno que obtiver maior grau na aprovação e concluir o curso com bom aproveitamento poderá gozar do Prêmio de Viagem ao estrangeiro por dois anos.”^{VI}

No referido documento, a Escola é apresentada como instituição destinada ao “ensino de grau superior, técnico e estético das artes que têm como fundamento o desenho”^{VII}.

O ensino artístico pautado no desenho já está presente na metodologia da instituição desde o século XIX, porém sua reafirmação neste momento parece funcionar como uma âncora que marca a tradição da instituição, mesmo com a inserção de dois novos cursos e a supressão do ensino de arquitetura.

Ela também é reforçada pela criação do curso de licenciatura, previsto também desde fins do século anterior, para atender a demanda do ensino de desenho nas escolas de níveis primários e secundários.

O curso de Arte Decorativa, destinado a formação em “decoreção”, como descrito pelo regimento, entretanto, aparece no novo quadro dos cursos sem muitas justificativas. O ensino das artes decorativas se dá na Escola, porém, desde os anos 1930, a partir da criação, em 1933, da cadeira Arte Aplicada – Tecnologia e Composição Decorativa^{VIII}. A graduação em Arte Decorativa, então, representa a elevação de uma disciplina corrente da ENBA, oferecida tanto para a Arquitetura quanto para Pintura e Escultura, a um curso superior autônomo.

A ascensão do ensino de arte decorativa a uma graduação marca um importante momento para a formação artística na ENBA. Tais mudanças institucionais, iniciadas em 1946, com a gestão do novo regimento e com a publicação de Portarias do governo para a Universidade do Brasil, começam antes mesmo da nova regulamentação dos cursos, com as divisões departamentais da Escola.

A criação do Departamento de Arte Decorativa, com Henrique Cavalleiro à frente, deriva da disciplina de mesmo nome, apontando a relevância da cadeira junto às demais, que também são organizadas em unidades do mesmo tipo, como: Modelo Vivo (Rodolfo Chambelland), Pintura (Augusto Bracet), Modelagem (João Zaco Paraná) e História da Arte (Fléxa Ribeiro).^{IX} Cavalleiro é o então professor da cadeira de Arte Decorativa, cargo que ocupa entre os anos de 1938 e 1949.

Antes do pintor, o arquiteto Roberto Lacombe leciona a matéria, entre 1933 e 1937. Após 1945, Lacombe permanece vinculado à FNA, enquanto Cavalleiro assume o Departamento de Arte Decorativa na ENBA até a efetivação do curso de graduação para o qual é aprovado em concurso um professor catedrático.

Além de Cavalleiro, outros professores também corroboram com a expansão do ensino das artes decorativas na Escola, principalmente Fléxa Ribeiro. A abertura da graduação de Arte Decorativa, porém, não é do interesse de todo corpo docente da Escola. Alguns docentes defendem que a cadeira não deve ser elevada a uma graduação e que sua função para contribuição no ensino artístico é suficiente apenas como matéria regular.

Entretanto, muitos desses professores acabam lecionando no curso de Arte Decorativa, como Onofre Penteadó (Desenho Artístico) e Gerson Pompeu Pinheiro (Perspectiva e Sombras). Por outro lado, outros docentes não só apoiam o curso, como fazem questão de atuar de forma diferenciada com as turmas de Arte Decorativa, como Celita Vacani (Modelagem) e Marques Junior (Modelo Vivo).

Fléxa Ribeiro, que atua como professor de História da Arte no curso de Extensão Universitária de Arte Decorativa que Eliseu Visconti ministra na Escola Politécnica desde 1934^X, analisa a questão do ensino das artes decorativas como uma lacuna no ensino artístico da ENBA.

Em entrevista à Revista do Serviço Público ele avalia as reformas de 1915 e 1931 da Escola como ações que iniciam a amplitude dos cursos da ENBA, porém somente o Regimento de 1948 dá a devida atenção ao segmento das artes decorativas:

O regulamento [de 1948], atualmente em vigor, decretado já na autonomia da Universidade, procurou corrigir, até certo ponto, a referida lacuna. Evidentemente, que a Escola Nacional de Belas Artes está num período de reorganização e que só se completará quando o poder legislativo instituir os novos órgãos, indispensáveis à amplitude de sua vida artística e decorativa.^{XI}

A tendência internacional da história da arte, que vigora desde meados do século XIX, que exalta as artes aplicadas à indústria e enfatiza as artes decorativas como origem das artes visuais é compreendida por Fléxa Ribeiro como uma importante justificativa para sua inserção no ensino da Escola e sua expansão na formação artística da ENBA. No Regimento de 1948, o curso de Arte Decorativa se diferencia dos demais listados não apenas por seu caráter artístico-industrial, mas, principalmente por

REGIMENTO - ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES CURSOS						1948
	Pintura (5 anos)	Escultura (5 anos)	Gravura (5 anos)	Arte Decorativa (4 anos)	Professorado de Desenho (4 anos)	
1º ano	1. Desenho Artístico (cópia gesso) 2. Modelagem (cópia de motivos de gesso) 3. Geometria Descritiva 4. Arquitetura Analítica	1. Desenho Artístico (cópia gesso) 2. Modelagem (cópia de motivos de gesso) 3. Geometria Descritiva 4. Arquitetura Analítica	1. Desenho Artístico 2. Modelagem (cópia de motivos de gesso) 3. Geometria Descritiva 4. Arquitetura Analítica	1. Desenho Artístico (1ª parte) ^{***} 2. Modelagem (1ª parte) ^{***} 3. Geometria Descritiva ^{**}	1. Desenho Artístico (1ª parte) 2. Modelagem 3. Geometria Descritiva	
2º ano	1. Desenho Artístico (cópia de motivos do natural) 2. Modelagem (cópia de motivos do natural) 3. Anatomia e Fisiologias Artísticas 4. Perspectiva, Sombras e Esteriotomia	1. Desenho Artístico (cópia de motivos do natural) 2. Modelagem (cópia de motivos do natural) 3. Anatomia e Fisiologias Artísticas 4. Perspectiva, Sombras e Esteriotomia	1. Desenho Artístico 2. Modelagem (cópia de motivos do natural) 3. Anatomia e Fisiologias Artísticas 4. Perspectiva, Sombras e Esteriotomia	1. Desenho Artístico (2ª parte) ^{***} 2. Modelagem (modelagens e maquetes) ^{***} 3. Anatomia e Fisiologias Artísticas ^{***} 4. Perspectiva, Sombras e Esteriotomia ^{**}	1. Desenho Artístico (2ª parte) 2. Modelagem 3. Anatomia e Fisiologias Artísticas 4. Perspectiva, Sombras e Esteriotomia	
3º ano	1. Desenho de Modelo Vivo (1ª parte) 2. Composição Decorativa (1ª parte) 3. Desenho de Croquis 4. Pintura	1. Desenho de Modelo Vivo (1ª parte) 2. Composição Decorativa (1ª parte) 3. Desenho de Croquis 4. Escultura	1. Desenho de Modelo Vivo (1ª parte) 2. Composição Decorativa (1ª parte) 3. Desenho de Croquis 4. Gravura de Medalha e Pedras Preciosas	1. Desenho de Modelo Vivo (1ª parte) ^{***} 2. Composição Decorativa (1ª parte) ^{***} 3. Desenho de Croquis ^{***} 4. Arquitetura Analítica ^{**} 5. Decoração de Interior (1ª parte) ^{***}	1. Desenho de Modelo Vivo 2. Desenho de Croquis 3. Desenho Técnico 4. Psicologia Aplicada a Educação ^o	
4º ano	1. História da Arte e Estética (1ª parte) 2. Desenho de Modelo Vivo (2ª parte) 3. Composição Decorativa (2ª parte) 4. Pintura	1. História da Arte e Estética (1ª parte) 2. Desenho de Modelo Vivo (2ª parte) 3. Composição Decorativa (2ª parte) 4. Escultura	1. História da Arte e Estética (1ª parte) 2. Desenho de Modelo Vivo (2ª parte) 3. Composição Decorativa (2ª parte) 4. Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas	1. História da Arte e Estética ^{**} 2. Desenho de Modelo Vivo (2ª parte) ^{***} 3. Composição Decorativa (2ª parte) ^{***} 4. Decoração de Interior (2ª parte) ^{***}	1. História da Arte e Estética 2. Desenho de Modelo Vivo 3. Didática do Desenho ^o 4. História e Filosofia da Educação ^o	
5º ano	1. História da Arte e Estética (2ª parte) 2. Desenho de Modelo Vivo (3ª parte) 3. Pintura 4. Teoria, Conservação e Restauração da Pintura	1. História da Arte e Estética (2ª parte) 2. Desenho de Modelo Vivo (3ª parte) 3. Escultura	1. História da Arte e Estética (2ª parte) 2. Desenho de Modelo Vivo (3ª parte) 3. Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas 4. Gravura de Tinta-doca, Água-forte e Xilografia	ESPECIALIZAÇÃO Ensino de uma disciplina por no máximo 3 anos (ministradas por professores contratados)		
6º ano				1. Pintura Decorativa 2. Escultura Decorativa 3. Cerâmica 4. Cenografia 5. Arte da Publicidade e do Livro 6. Mobilidade 7. Tapeçaria, Tecidos e Papel Pintado		
7º ano				8. Artes do Metal 9. Artes do Vidro e do Vidro 10. Indumentária		
OBSERVAÇÕES	[*] Disciplinas complementares (ministradas na Faculdade Nacional de Filosofia da UB) ^{**} Cadeiras Teóricas práticas ^{***} Cadeiras Práticas - O curso de Arte Decorativa confere o diploma de "Decorador". - Cadeiras do Departamento de Arte Decorativa: Composição Decorativa e Decoração de Interiores (Curso Geral), Arte da Publicidade e do Livro, Cenografia, Indumentária, Mobilidade, Artes do Metal, Artes do Vidro e do Vidro, e Tapeçaria, Tecidos e Papel Pintado. (p.39) - As cadeiras Arquitetura Analítica e Arte Decorativa passarão a denominar-se Desenho de Ornatos e Elementos de Arquitetura, e Composição Decorativa,					

Tabela 1. Tabulação de dados do Regimento Interno da ENBA (Universidade do Brasil) de 1948 feita por Marcelle Linhares Viana. Documento aprovado pelo Conselho Universitário de 17/08/1946 e publicado no Diário Oficial de 08/08/1947. Fonte: Regimento Interno da ENBA – UB 1948 (aprovado pelo conselho universitário de 17 de agosto de 1946, publicado no DOU de 08 de agosto de 1947 e entrou em vigor em 1949), pp442-492.

oferecer um diferente espectro de formações complementares através de dez especializações que devem ser frequentadas pelos alunos após sua formação nos quatro anos seriados. (Tabela 01)

De acordo com o Regimento, a graduação de Arte Decorativa é destinada à formação de “profissionais-decoradores, visando conhecimento particular da arte ornamental.”^{VI} Os quatro anos do curso compreendem uma parte de ensino teórico-prático, de “aprendizado de criação”^{II}, e outra de “demonstração em matéria definitiva”^{III}.

As disciplinas que se destacam são Composição Decorativa, Arquitetura Analítica^{IV} e Decoração de Interior, ministradas por professores catedráticos.

Nessa ocasião, além do diretor da ENBA e do antigo professor da disciplina, Henrique Cavalleiro, também Quirino Campofiorito apoia diretamente o curso. É ele quem assume a cátedra de Arte Decorativa, em 1950, cargo onde permanece até fins dos anos 1960.

Em 1951, Cavalleiro, passa a ministrar a cadeira de Paisagem no curso de Pintura da Escola e, no ano seguinte, retorna à área de arte decorativa como docente da Especialização de Pintura Decorativa, mantendo-se assim, ainda vinculado ao ensino nessa área até sua aposentadoria.^V

Campofiorito assume a cátedra do curso de Arte Decorativa com especial dedicação e defende, de forma fervorosa, o ensino dessa arte na Escola.

O catedrático estabelece importantes vínculos com artistas e profissionais-decoradores atuantes no mercado, além de atualizar frequentemente o programa de suas disciplinas através de cursos no exterior e visitas a instituições de ensino de renome internacional, como as escolas de Arte Decorativa da Grã-Bretanha, da França, da Alemanha, entre outras.

Na ENBA, Campofiorito é o responsável pela indicação de docentes para as Especializações de Arte Decorativa, coordenadas, em geral por “professores contratados”. Os alunos devem, após concluir a graduação, escolher uma das Especializações para estudo aprofundado “sem limite de tempo”^{VI}, porém não sendo permitido exceder três anos. As Especializações são:

- 1) Pintura Decorativa;
- 2) Escultura Decorativa;
- 3) Arte da Publicidade e do Livro;
- 4) Cenografia;
- 5) Indumentária;
- 6) Cerâmica;
- 7) Mobiliária;
- 8) Tapeçaria, Tecidos e Papel Pintado;
- 9) Artes do Metal e
- 10) Artes do Vitral e do Vidro.

Durante os primeiros anos do curso apenas cinco das dez especializações são implantadas. As duas primeiras a serem instaladas na ENBA são Indumentária e Cerâmica, ministradas, respectivamente, pelas professoras Sophia Jobim Magno de Carvalho e Hilda Goltz. Ambas as docentes são atuantes no mercado profissional, Sophia, nesta época, já é responsável por um curso próprio e organiza o acervo do que será, futuramente, inaugurado como o primeiro museu de indumentária do país. A gaúcha Hilda Goltz, possui ateliê de cerâmica ativo no Rio de Janeiro e trabalha com diferentes técnicas e acabamentos em peças utilitárias, que incluem desde vasos e bases de abajur a acessórios de moda feminina.

Em seguida, são implantadas as Especializações de Cenografia (Tomás Santa Rosa), Arte da Publicidade e do Livro (Waldomiro Christino) e Pintura Decorativa (Henrique Cavalleiro). O curso de Cavalleiro dá continuidade ao trabalho que o artista, de certa maneira, introduzia quando estava a frente da disciplina Arte Aplicada nos anos 1930-40, porém com ênfase na atuação do pintor.

A Especialização coordenada por Santa Rosa possui caráter mais voltado ao diversificado campo da cenografia da época, que inclui desde trabalhos para teatro e musicais, até decorações carnavalescas de clubes e salões, e concursos públicos para ornamentação do carnaval de rua. No curso de Christino o foco volta-se para trabalhos de ilustração, gravura e aquarelas para campanhas publicitárias, livros e periódicos. O professor utiliza técnicas em que possui experiência profissional, como a litografia, para transmitir aos alunos os conhecimentos na área da propaganda profissional.

Além do curso de graduação e das Especializações, o ensino de arte decorativa permanece presente na formação geral da ENBA, pois sua principal cadeira, Composição Decorativa é oferecida aos demais cursos da Escola, com exceção de Professorado de Desenho. Os cursos de Pintura, Escultura e Gravura possuem dois anos de estudos de Composição Decorativa, no terceiro e quarto anos da graduação, com mesma carga horária do curso específico, o que proporciona um intercâmbio interno entre alunos em aulas comuns.

Os alunos do curso de Arte Decorativa também têm cadeiras comuns aos cursos de Pintura, Escultura e Gravura, como: Desenho Artístico; Modelagem; Anatomia e Fisiologias Artísticas; Perspectivas, Sombras e Estereotomia; Modelo Vivo e Desenho de Croquis. A presença do ensino de arte decorativa nos programas dos outros cursos da Escola sinaliza também a manutenção da cadeira, servindo de conhecimento básico para diferentes formações artísticas, porém com um programa bastante diferenciado do dos anos 1930-40. Esta troca também se realiza no âmbito das Especializações, visto que alguns alunos de Pintura, Escultura e Gravura também se interessam por frequentar os cursos.^{XVIII}

A principal disciplina do curso de Arte Decorativa, Composição Decorativa, é ministrada pelo catedrático do curso.^{XIX} É ele o responsável por organizar todo material da matéria, ministrada juntamente com professores assistentes, muitos deles ex-alunos da própria ENBA que retornam como docentes. A cadeira de Arte Decorativa é documentada em diversas versões de programas e diferentes listas de atividades.

O primeiro desses documentos herda alguns itens da antiga disciplina Arte Decorativa de Henrique Cavalleiro. Gradativamente, Campofiorito amplia e modifica este plano de aula que inclui anotações do catedrático como “rascunho da cadeira quando comecei”. Este primeiro programa de Composição Decorativa é composto por seis itens que se desdobram a partir dos temas das aulas.

O programa é dividido em duas partes, para servir aos alunos do 3º e 4º ano, e “Tratando-se de uma cadeira de ensino prático, a matéria compreendida neste programa será toda ela acompanhada de exercícios correspondentes a cada ponto.” (Tabela 02)

Programa da cadeira de “Composição Decorativa” Professor Quirino <u>Campofiorito</u>	
1ª parte	
1. Estilização	
- Expressão do desenho decorativo;	
- Imaginação ou invenção;	
- Aplicação dos estudos documentários à estilização.	
2. Fontes de Inspiração	
- Construtivista e não figurativa: a geometria;	
- Figurativa, a natureza (reino animal, vegetal e mineral; a paisagem e as criações do homem).	
3. Composição	
- O motivo (motivo único e motivo padrão);	
- Os ritmos (simetria, repetição e alternância);	
- Equilíbrio;	
- Unidade;	
- Oposição.	
4. Forma	
- A natureza das formas (naturalismo e abstracionismo);	
- Adaptações da decoração à forma;	
- Formas planas e formas em relevo;	
- Ornamentação própria e ornamentação aplicada;	
- Situação, proporção e singularidades das superfícies a ornamentar.	
2ª Parte	
1. Cor	
- Teoria das cores (cores fundamentais e as derivadas, cores complementares e harmonias cromáticas);	
- <u>Monocromia</u> e policromia;	
- Tom, gama e valores;	
- Importância da cor na decoração.	
2. Aplicações às artes industriais	
- A propriedade da ornamentação;	
- Os materiais e os seus recursos;	
- Informação empírica dos processos de trabalho de vidro, cerâmica, tecido, metal, pedra, madeira, papel, desenho de ilustração e composição tipográfica.	
3. Composição monumental	
- Realizações murais (planas e em relevo), com obediência às diversas técnicas e aproveitamento dos vários materiais;	
- Os “croquis” e o desenvolvimento;	
- Decorações de caráter provisório, cenários festivos, os materiais empregados e improvisações.	

Tabela 2. Programa da cadeira de “Composição Decorativa” - Curso de Pintura, Escultura e Gravura. Professor Quirino Campofiorito. Documento avulso. Fonte: Arquivo Hilda e Quirino Campofiorito / Prefeitura de Niterói.

A principal modificação do programa de Campofiorito, se comparado ao de Cavalleiro, é a divisão do curso em uma parte introdutória composta por estudo e análise da forma, seguido pelos estudos de composição e criação para, enfim, sua aplicação na parte final através das técnicas. No programa de Cavalleiro, as técnicas e materiais estão mesclados com os estudos da forma. Outro ponto importante é a inserção, no plano de Campofiorito, do termo “artes industriais”, que se torna conceito fundamental para o estudo de Composição Decorativa a partir dos anos 1950. O catedrático de Arte Decorativa indica que o estudo nesse item inclui “técnica, história e exercícios especializados” e lista, em seguida, onze segmentos técnicos para tais estudos que, em alguns casos, coincidem com as próprias Especializações do curso. Dentre os itens que não correspondem às Especializações de Arte Decorativa, encontram-se “joalheria”, “tapeçaria”, “bordado, filet e renda” e “encadernação”. Os três últimos, comumente são encontrados nos programas dos cursos técnicos-secundários de Arte Decorativa oferecidos nessa época por outras instituições.

Campofiorito, mais tarde, substituiu o programa inicial por outro mais elaborado e detalhado. Em relação ao primeiro programa, ele amplia as atividades da disciplina e especifica melhor cada um dos itens a serem trabalhados. Dessa forma, as aulas de Estilização e Composição, e a de Composição e Ritmos de Composição, somam-se no mesmo segmento. A Cor é mantida como parte independente, porém são adicionados os estudos da Forma, voltada para a natureza das formas naturais e abstratas, planas e em relevos, proporção e ornamentação; não prevista no programa anterior.

Este plano de curso de Composição Decorativa, de 1952, e que, segundo as próprias anotações do catedrático, é usado até 1959. A cadeira é a principal do curso de Arte Decorativa e totaliza quinze horas semanais de aulas, distribuídas em cinco dias (terça a sábado). Para os demais cursos, a carga é de seis horas por semana, divididos em duas aulas (terça e quinta ou quarta e sexta).^{xx} O curso segue o modelo de avaliação da Escola, composto por provas parciais, provas finais e exames de primeira e segunda época. O catedrático tem a preocupação de preparar listas de exercícios e trabalhos específicos para turmas de cada curso da Escola, dessa forma, Campofiorito estimula alunos de Pintura, por exemplo, a desenvolverem suas habilidades decorativas mais voltadas para sua formação e de acordo com a demanda de mercado para pintores.

O Regimento de 1948 é substituído por um novo em 1957. Durante os nove anos que está em vigor tal regulamento, é colocada em prática a nova estrutura da Escola e os novos cursos se desenvolvem com número crescente de alunos. A proposta de não apenas formar artistas, mas também profissionais para o mercado de trabalho, como decoradores e professores, contribui para uma abertura do ensino da Escola e a circulação de diversificado grupo de docentes e discentes. Outra inovação na formação artística se estabelece através das formações nas Especializações, também vinculadas ao mercado de trabalho, servindo como mais uma opção para a formação artística até então voltada mais diretamente para as competições artísticas dos salões de arte.

Dessa maneira, percebe-se que a Escola promove uma série de mudanças educacionais que reverberam em um outro conjunto de transformações que vão desde os perfis de alunos que ingressam na instituição até a sua formação profissional, passando por um novo corpo docente especializado em diferentes técnicas artísticas e pela forma como a ENBA passa a ser vista no contexto externo a Escola. No campo do ensino das artes decorativas é possível perceber que a disciplina voltada especificamente para este estudo contribui para o exercício da composição artística aplicada a diferentes técnicas, o que enriquece não apenas a formação dos decoradores, mas também dos pintores, escultores, gravadores e, mais tarde, também de professores de desenho na ENBA.

O Regimento de 1948, portanto, concentra um conjunto de determinações que efetivamente redefinem a Escola Nacional de Belas Artes de acordo com discussões que se estendem desde os anos 1920 e 1930 no contexto educacional carioca e que ganha forma a partir de fins dos anos 1940. O Regimento, porém, não resolve todas as questões pendentes sobre a Escola e o seu ensino artístico, muitos dos debates são retomados no regulamento seguinte, de 1957, e outros revistos apenas nos anos 1960, no entanto, a importância fundamental do Regimento de 1948 é marcar oficialmente, através de um documento que rege o ensino da Escola, o primeiro conjunto efetivo de modificações da estrutura da ENBA que corroboram com a realidade da época e com as demandas artísticas do século XX.

Marcele Linhares Viana - doutora em Arte Visuais (História e Crítica da Arte) pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes da UFRJ, e é docente de História da Arte no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ). É integrante do grupo de pesquisa Entresséculos. Este artigo é parte da pesquisa de tese de doutoramento sobre o ensino de arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes, intitulada “Arte Decorativa na ENBA – Inserção, Conquista de Espaço e Ocupação (1930 – 1950)”.

Notas finais

- I. A Faculdade Nacional de Arquitetura é criada pelo Decreto nº 7918, de 31 de agosto de 1945
- II. Antiga Universidade do Rio de Janeiro (URJ) que tem seu nome alterado nos anos 1930.
- III. O Regimento da ENBA é aprovado pelo Conselho Universitário em 17/08/1946 e publicado no Diário Oficial em 08/08/1947, entrando em vigor no ano de 1949. Regimento Interno da ENBA da Universidade do Brasil – 1948.
- IV. Gravura de Metais e Pedras Preciosas.
- V. Regimento Interno da ENBA da Universidade do Brasil – 1948, p1.
- VI. Regimento Interno da ENBA da Universidade do Brasil – 1948, p488.
- VII. *Ibidem*, p1.
- VIII. A disciplina tem, em seguida, seu nome abreviado para Arte Aplicada e, mais tarde, alterado para Arte Decorativa, porém, nos documentos encontrados, ambos os nomes são frequentemente utilizados em diferentes períodos.
- IX. Diário Oficial – Seção I, de 05/11/1946, p14854-14855.
- X. O curso de Extensão que Eliseu Visconti organiza na Escola Politécnica da URJ, que tem início em 1934 e se estende pelos anos 1940, é frequentado por Henrique Cavalleiro.
- XI. NOGUEIRA, F. de A. A Escola Nacional de Belas Artes. Revista do Serviço Público. Setembro e outubro de 1948, p176.
- XII. Regimento Interno da ENBA da Universidade do Brasil – 1948, p1.
- XIII. *Ibidem*, p1.
- XIV. *Ibidem*, p1.
- XV. Porém, ao fim do documento, o Artigo 257 determina que a cadeira de Arquitetura Analítica passe a ser denominada como Desenho de Ornatos e Elementos de Arquitetura. O que acaba não ocorrendo no Regimento de 1948, nem no Regimento subsequente, de 1957.
- XVI. GALVÃO, Alfredo. Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: 1954, p83. De acordo com histórico bibliográfico do professor apresentado nos Arquivos da ENBA, de 1960, consta que Cavalleiro é Catedrático Interino de Arte Decorativa (1938), Docente-livre de Desenho Artístico (2ª cadeira - 1948), Docente-livre de Modelo Vivo (1950) e passa no concurso para Catedrático de Pintura (1ª cadeira - 1953), tomando posse no ano seguinte.
- XVII. Regimento Interno da ENBA, 1948, p5.
- XVIII. Em geral, os alunos de Pintura, Escultura e Gravura, após a formação na graduação, se dedicam a estudos especializados para concorrer ao Prêmio de Viagem nos Salões Nacionais, no entanto, alguns frequentam os cursos de Especialização de Arte Decorativa. O gravador Adir Botelho, por se interessar pela gravura plana, frequenta o curso de Waldomiro Christino, como consta na pesquisa de Ricardo Pereira sobre o artista. Cf PEREIRA, Ricardo A. B. Canudos – Tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho. Dissertação (PPGAV). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012, 350f, il. Orientador: Angela Ancora da Luz.
- XIX. Campofiorito também, frequentemente, escreve artigos em periódicos sobre o tema e apresenta conferências com temas variados para expandir o repertório dos alunos de Arte Decorativa, como a proferida em 05/08/ 1952 na ENBA com o título de “A Arte da Tapeçaria”. Noticiário – Notícias do DA. Boletim da ENBA. Ano I. Nº2. Rio de Janeiro, junho de 1952.

EXPERIÊNCIA MODERNA: GRAVURA NOS ANOS 1950/70 NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES.

Maria Luisa Tavora

Nos anos 1950/60 testemunha-se uma produção significativa de gravura de arte em várias grandes cidades brasileiras, em especial no eixo Rio/São Paulo. Para o destaque e a qualificada produção de artistas cariocas ou residentes no Rio de Janeiro concorreram os diversos núcleos de ensino da técnica, criados nos anos 1950. Várias instituições estiveram envolvidas neste processo, contribuindo segundo suas especificidades para a formação de novas gerações de artistas gravadores.

Neste contexto, a então Escola Nacional de Belas Artes passou a oferecer, a partir de 1951, o Curso de Especialização da Gravura de Talho-Doce, da Água-forte e Xilografia, com orientação inicial dos artistas Raimundo Cela seguido de Oswaldo Goeldi e, posteriormente, de Adir Botelho.

Nesta instituição, até então, fora irregular a trajetória da gravura plana e da gravura de medalhas, pontuada por diversas interrupções, desde a criação da Academia Imperial. A Academia desempenhava papel secundário na formação de gravadores se comparado à atuação da casa da Moeda e, posteriormente, da Imprensa Régia, do Arquivo Militar e do Liceu de Artes e Ofícios /RJ. Estes núcleos desenvolveram um ensino melhor adequado aos fins comerciais da técnica de gravar, contribuindo para o esvaziamento do curso de gravura em medalhas e xilo oferecidos pela Academia, cuja trajetória atribulada espelhava um menor interesse desses cursos no quadro geral da formação artística proposta pela Belas Artes, distante da visão pragmática que acompanhava o ofício de gravador.

Todavia, na memória dos que passaram pelo ateliê desse curso de especialização da ENBA, criado em 1951, permaneceu a grande lição de liberdade, as lembranças de um “espaço-refúgio” para os que se inquietavam com a orientação mais tradicional desenvolvida nos cursos oficiais da Escola.

Até os anos 1940, a gravura plana correspondera nesta Instituição, a uma prática a mais na formação do gravador de medalhas ou mesmo do pintor e do escultor. No Regimento da ENBA, aprovado pelo Conselho Universitário, em 17/8/48 e que entrou em vigor em 1949, encontramos elementos que bem exemplificam o tratamento que a gravura plana mereceu dentro do próprio curso de Gravura. Doze disciplinas constam do currículo, divididas numa seriação de 5 anos. A gravura plana entra no 5º ano. A prática incipiente da gravura plana por certo não correspondia aos objetivos do curso, também apresentados no referido Regimento: “[...] Formar técnicos, tanto na gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, como no Talho-Dôce, Água-forte, na Xilografia e outras modalidades da gravura, dotando-os de conhecimentos científicos e artísticos que os habilitem a atingir alto grau, nas realizações da especialidade.”¹

Dentro deste quadro histórico de mais de meio século, nos anos 1950, inaugura-se outra etapa. Decorreram vinte anos, para que o ensino da gravura plana fosse finalmente inserido como curso regular na Escola, com a criação da Graduação em Gravura, em 1971.

Essa trajetória está pontuada ainda pelas iniciativas de Darel Valença com o curso de litografia na sala do Diretório Acadêmico, em 1956/57, seguida da orientação de Ahmés de Paula Machado, e com a criação do Curso de Desenho e Artes Gráficas, a partir de 1959, experiências que lograram ao

ensino a garantia da liberdade própria à gravura como instrumento moderno da criação artística. À atuação desses orientadores se deve o perfil inovador do ensino ali praticado.

Raimundo Brandão Cela (1890-1954) dá início a esse processo. Indicado pela Congregação da Escola, o artista tem passagem curta à frente do Curso de Especialização, atividade interrompida pela doença e posterior morte, em 1954.ⁱⁱ Cela fora aluno do Curso Livre da ENBA, em 1910, tendo cursado pintura com Eliseu Visconti, aluno ainda de Batista da Costa e de Zeferino da Costa (modelo vivo). No mesmo ano, ingressara também na Escola Politécnica, mais para satisfazer aos desejos de seu pai, tornando-se engenheiro-geógrafo.ⁱⁱⁱ Aprendera gravura em Paris com o gravador Frank Brangwyn. Em sua trajetória constam deslocamentos geográficos que concorrem para a abordagem de sua obra, desenhos, pintura e gravura: Sobral – Camocim – Fortaleza - Rio de Janeiro- Paris /Londres – Camocim – Fortaleza - Rio de Janeiro.

Se por um lado sua formação acadêmica justificava a opção em aplicar, no ateliê da ENBA, uma metodologia de ensino baseada na cópia de modelos e estampas estrangeiras, por outro, em suas gravuras, tomara a liberdade em relação a esta herança, produzindo obras voltadas para uma temática regional nordestina. Após gozar por 3 anos o Prêmio de Viagem ao estrangeiro, recebido em 1917, com a obra *Último diálogo com Sócrates*,^{iv} Cela volta de Paris para a cidade de Camocim (Ceará) onde passara sua infância e adolescência.

A experiência europeia marcara-o profundamente mas o retorno à cidade da infância temperou seu trabalho. A presença do mar e dos elementos que gravitam em torno de uma vida livre, a luminosidade dos céus nordestinos vão ser incorporados à sua gravura.

O agenciamento de certas marcas da nossa condição tropical constituiu uma estratégia de liberdade moderna, um dos vetores da arte modernista, caracterizando uma manobra possível desta liberdade, entre nós. Porém, em Cela a busca de certos aspectos da vida nacional como motivação para seus trabalhos (pescadores, jangadeiros, vaqueiros, a rendeira, a praia, o circo, o bumba-meu-boi) explica-se mais por uma retomada de raízes pessoais e uma expressão de suas vivências. Não se pode falar, no seu caso, de um engajamento a um projeto modernista, nos termos propostos pela Semana de 22, no qual a temática nacionalista imprimisse uma autonomia na elaboração de uma visualidade brasileira.

Raimundo Cela ainda se mantém preso à contemplação deste mundo que lhe é próximo, situando-se numa posição clássica de vê-lo de fora. A coragem e a obstinação dos personagens, tratados como verdadeiros heróis, glorificados em seu trabalho e rotina ainda é o assunto das obras. Cela subordina sua composição a uma inteligência ilustrativa desses valores. Não há questionamento em relação aos modos de ver e à própria noção de espaço, indagações pontuais da modernidade artística europeia.

Sem ser moderno no sentido das rupturas que esta condição configurava, Raimundo Cela renovou a gravura, tornando-a, na temática, contemporânea da realidade que o cercava, reforçando a dimensão expressiva desta técnica. Sua atuação à frente da oficina de gravura da ENBA foi discreta bem de acordo com sua personalidade. Organizou o programa contemplava várias técnicas do metal e da xilogravura, o conhecimento sobre a história do papel e da arte, em geral. Sabe-se, no entanto que, quanto às técnicas, Cela restringiu-se às do metal.

Para assumir a orientação do ateliê em substituição a Cela, foi contratado Oswaldo Goeldi (1895-1961)^v. A morte de Cela e o conseqüente recolhimento da prensa, de sua propriedade, que a Escola não pode comprar, levou Goeldi à concentração na xilogravura, arte de sua eleição.

Ao chegar à Escola, este artista, homem maduro, às vésperas dos 60 anos, já desfrutava de prestígio por sua gravura, que além de ser amplamente utilizada em ilustrações de livros e periódicos,

participara da representação brasileira da Bienal de Veneza de 1950, fora premiada na I Bienal de São Paulo, em 1951, e obtivera a Medalha de Ouro no Salão de Belas Artes da Bahia, em 1950.

Desde 1951, até o ano de sua contratação, Goeldi atuara como membro da Comissão Nacional de Belas Artes, contribuindo para a seleção e premiação de artistas no Salão Nacional.

Goeldi vinha de uma experiência de ensino na Escolinha de Arte do Brasil, onde Augusto Rodrigues implantara uma oficina de gravura, em 1952. Tanto seu trabalho à frente desta oficina quanto no ateliê do curso de especialização em gravura da ENBA pautou-se por um entendimento do ensino da arte, como afirmou certa vez:

Há uma parte técnica em toda manifestação artística, que deve ser ensinada por quem tem mais experiência. Mas a parte da criação é puramente interior, e querer guiá-la ou dar-lhe orientação seria mutilar a personalidade do artista. Faço assim, não só com as crianças da Escolinha mas, também, com os alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Cada um deve seguir suas próprias tendências, sem se apegar a escolas ou a grupos.^{VI}

Sua contratação foi anunciada e saudada pelo crítico e professor da Escola de Belas Artes, Mario Barata, em artigo de jornal no qual afirmou: “Contribui assim, o grande artista, no ano em que chegará ao seu sexagésimo aniversário, para a renovação do ensino artístico do país que se está processando atualmente.”^{VII}

A aposta do professor Mario Barata numa frutífera atuação do gravador, para a formação oferecida pela ENBA, enfrentaria questões ligadas à própria estruturação desta Instituição. Excluído do limbo decisório da Instituição, cabia ao professor contratado a regência de turma, a colaboração com o catedrático quando fosse esse o caso, e a realização de cursos de especialização ou aperfeiçoamento. Como a gravura de medalhas ou plana caracterizavam-se por sua natureza prático-especial, sua responsabilidade devia caber a um especialista. Goeldi foi contratado dentro desta realidade. Se como professor, este artista criou um ambiente de ampla liberdade para seus alunos, estendendo em muito sua missão, no campo institucional Goeldi vivia dentro de limites de um especialista que impediam uma participação efetiva na esfera das decisões que transformavam e atualizavam o ensino na Escola Nacional de Belas Artes.

Todavia, sua presença por seis anos, à frente dos trabalhos do ateliê, construiu uma identidade para esse espaço de ensino como foco modernizador da arte gráfica e do seu ensino. A “renovação do ensino,” de que trata o artigo de Mário Barata, revestiu-se, no caso da gravura, de um caráter muito singular. Sua gravura, diferentemente da de Cela, insere-se no processo de crise da representação vivido por artistas expressionistas alemães, no início do século XX que estiveram voltados para a subjetivação da realidade.

Goeldi era um artista moderno mas que trilhava um caminho singular, se considerarmos sua inserção no modernismo brasileiro. Se por um lado, sua gravura rompera com os esquemas compositivos e estrutura espacial de representação do mundo, por outro, sua obra passava ao largo da hegemônica preocupação modernista de busca de interpretação da cultura nacional, dos anos 1930 e 1940. Manteve-se alheio aos manifestos, discussões e proposições de grupos que impulsionaram o nosso modernismo.

O seu trabalho criava um embate tanto com os modernos oficiais, comprometidos com o vetor da identidade nacional, por não se reconhecer como tal, quanto com os abstracionistas em suas diferentes tendências, nos quais sua figuração não encontrava respaldo, e ainda com o ambiente cultural acadêmico hostil à especificidade artística de um expressionista. Quirino Campofiorito definiu com

propriedade a situação de Goeldi: “Oswaldo Goeldi era um isolado, apenas admirado por alguns. Poucos reconheceriam valor mesmo num Kubin, ou num Munch que, naquele tempo, por aqui se viesse a perder.”^{VIII}

Seus alunos reconheciam no mestre uma figura que estimulava todos a trabalharem com suas ideias. Marília Rodrigues, artista gravadora de relevância nos anos 1960, considerava-se marcada pela metodologia do mestre:

Nunca vi Goeldi colocar a mão no trabalho de um aluno. Tinha métodos de estimulação, mostrava a necessidade de retrabalhar as áreas de volume, os traços, mas as soluções de gravura, o conteúdo expressivo deveria ser encontrado pelo artista. Essa metodologia marcou minha vida futura como professora.^{IX}

Goeldi permanece à frente do ateliê de gravura até sua morte em fevereiro de 1961. Como gesto de reconhecimento pela grande figura que era Goeldi, o Governo do Estado custeou-lhe os funerais.^X

Para substituí-lo, assume a orientação do ensino da gravura Adir Botelho, artista que frequentara o curso de especialização desde sua implantação com Raimundo Cela. Ao entrar para a Escola Nacional de Belas Artes, Adir nutriu sempre uma preocupação profissional. O contato desde cedo com profissionais de jornais, levou-o a uma aproximação com as artes gráficas, situação que se manteve até os dias de hoje. Estudava durante o dia e à noite buscava trabalho em agências como a Record, Standart Electric, criou catálogos. Desenvolveu-se como técnico em artes gráficas, diagramando livros e periódicos, lidando com fotocomposição entre muitas técnicas. É dentro deste clima de maior interesse pelas artes gráficas que esteve ao lado de Cela e Goeldi.

Em seus trabalhos, desde o início, Adir centrou-se na figura humana, herança do mestre Goeldi. Quando assumiu o lugar de Goeldi, Adir já arrebatera o Prêmio de Viagem ao País no Salão de Arte Moderna, no Rio de Janeiro^{XI}. Ao afirmar: “Tudo que quero dizer, gravo direto na madeira”^{XII}, Adir adere ao sentido da arte expressionista que anseia por ser ressonância do mundo do artista, portanto o lugar da comunicação deste ser. Por sua longa e dinâmica atuação junto à gravura na ENBA, Adir converteu-se no grande arauto da consolidação de caminhos e da urgência de mudanças que a gravura artística demandou. Permaneceu como orientador de muitas gerações de interessados na arte de gravar na madeira e no metal, até os anos 1990, quando se aposentou aos 70 anos.

Com relação à litografia, tratada como forma artística, as primeiras experiências na ENBA deram-se com Darel Valença, em 1956/1957. O espaço do ateliê de lito era a sala da Associação Atlética do Diretório Acadêmico para onde Darel levou sua prensa e suas pedras. Mesmo não sendo curso oficial, o Diretório precisou submeter ao Conselho Departamental, (em reunião de 3/10/56), as normas de seu funcionamento obtendo autorização inclusive para continuar funcionando nas férias.

A mobilização dos alunos do Diretório pela gravura levou-os a organizar várias atividades entre exposições e palestras^{XIII}, dentre as quais se destacou sua palestra cujo desdobramento foi muito positivo. Do interesse gerado pela palestra de Darel, nasceu a ideia concretizada de um curso de litografia.

Darel Valença Lins chegava à Escola, também com um respeitável currículo que incluía premiação de Viagem ao País, obtida com gravura em metal, em 1953, no Salão Nacional de Arte Moderna^{XIV}. A litografia que queria ensinar, aprendera com profissionais das gráficas antigas, desenvolvendo-se por conta própria. Adquiriu uma prensa e montou seu ateliê na Lapa, na Rua Taylor. Sua ida para o Diretório deveu-se a professor e crítico Quirino Campofiorito, que reconhecendo seu esforço de

reativar a litografia como arte, acreditou poder este projeto ganhar contornos mais amplos numa instituição de peso como a Belas Artes. A litografia instalava-se no espaço da Escola buscando a via da pesquisa e da liberdade.

Antonio Grosso, participante deste processo afirmou: “Como era um espaço livre, qualquer um que quisesse fazer litografia, chegava lá e fazia sua produção, precariamente, mas fazia. Chegaram a fazer curso com o Darel, nesse mesmo período, não só o Goeldi mas também o Franz Krajcberg, a Anna Letycia, e o João Quaglia”.^{xv}

O projeto de Darel Valença foi interrompido em 1957, face à premiação de Viagem ao Exterior que obteve no Salão de Arte Moderna, com uma litografia intitulada “Ciclista”. Seu afastamento comprometeu a continuidade de um projeto que interessava a muitos artistas.

A falta de uma orientação, sobretudo para o processo de impressão, não perdurou muito pois o Diretório mobilizou-se na busca de um substituto para Darel. Mais uma vez, com o apoio de Quirino Campofiorito, foi contratado Ahmés de Paula Machado (1921-1984), então seu assistente na cadeira de Arte Decorativa. A situação material do ateliê viria a melhorar a partir de 1961, quando foram buscadas e liberadas verbas oficiais para equipar o curso, já incluído no ensino regular da Escola.^{xvi} A proposta de Darel Valença de compreensão da litografia como meio de expressão teve continuidade com o novo professor.

O currículo de Ahmés^{xvii} incluía também uma lista de premiações, dentre as quais Viagem ao Exterior, obtida com pintura, curso realizado na ENBA. A litografia, aprendera na Itália, no Instituto Statale d’Arte de Florença. Em 1961, seu nome foi aprovado para a regência da Litografia, tendo sido vencedor da Prova de Títulos à qual Darel também se submetera. Somente em abril de 1964, publicou-se no Diário Oficial, a designação de Ahmés para reger o Curso de Especialização de Litografia.

Tanto o período de atuação de Ahmés na litografia quanto o de Adir Botelho, junto à gravura em madeira e em metal, significou uma adequação das oficinas para a formação de um novo profissional das artes gráficas, propiciada pela Escola Nacional de Belas Artes. As experiências pioneiras, nas diferentes técnicas, findaram por viabilizar a criação do Curso de Desenho e Artes Gráficas, cujo projeto, elaborado pelos professores Carlos Del Negro e Abelardo Zaluar, foi aprovado em novembro de 1958, pelo Conselho Departamental e pela Congregação da Escola, passando a funcionar em 1959, embora sem a aprovação do Conselho Universitário.^{xviii}

Com o funcionamento do curso de Desenho e Artes Gráficas, em 1959, as atividades de gravura integraram-se ao ensino oficial, sofrendo, por isto mesmo, um controle mais estreito e inaugurando uma nova relação com a estrutura administrativa e as disputas de poder da Escola.

No conjunto dos depoimentos sobre o ensino da gravura, praticado quer pelas mãos de Cela, de Goeldi, de Darel, de Ahmés ou de Adir, são destacados sistematicamente dois aspectos de sua orientação: o rigor do ensino das técnicas e a liberdade de criação.

Dentre as considerações que podemos apresentar, uma diz respeito ao caráter positivo da autonomia do ensino praticado no ateliê, em relação à estrutura curricular da Escola. Durante os primeiros dez anos de implantação do ensino da gravura plana, em suas diferentes técnicas, o ensino se dava na Escola mas não sujeito totalmente a seus ditames.

O aprendizado inicial da litografia apresentou um caráter experimental face à precariedade de equipamento e da pouca informação sobre a técnica, que nas mãos de um artista moderno como Darel Valença soube explorar para a criação livre tal situação. A implantação da gravura em metal e da xilogravura também foi vitoriosa pelas mãos de grandes especialistas.

A condição de contratados dos professores que orientaram o ensino da gravura, na Belas Artes pode ser visto na dupla face de suas relações: embora excluídos da tradicional hierarquia do poder administrativo, os professores contratados eram senhores de um conhecimento específico e portadores de uma visão ampla das questões da arte. Experimentaram uma nova relação com os alunos, fundada na autoridade de um mestre, não imposta institucionalmente com a cátedra, relação que emergia de um saber e de uma poética compartilhados com os alunos.

Todas as três técnicas, metal, xilo e lito, mergulhadas inicialmente num esvaziamento institucional, consolidaram-se como campo de realização artístico-profissional, pela intensificação de apoios e ações isolados. Existiram, dentro do espaço físico da Escola, como algo paralelo, ensino alternativo, como muitos alunos afirmaram. A respeitabilidade pública de que gozavam Goeldi e Darel, por exemplo, permitiu que imprimissem em seus respectivos ateliês, uma metodologia de ensino autônoma, livre do quadro de referência ideológico da conservadora Escola. Se no âmbito da Belas Artes permanecia a visão da gravura como arte menor, coisa de especialista, seus orientadores eram artistas maiores, celebrados pelo conjunto do sistema de arte, em eventos legitimadores da sensibilidade moderna de suas obras. Era indiscutível seu valor no cenário artístico nacional e a independência que gozavam do controle e da avaliação da Escola.

Pelas mãos de seus orientadores, a gravura consolidou-se como algo mais que um desenho multiplicado, incorporando as propostas modernas de livre criação e consequente adequação técnica. Para tanto, não foi preciso operar rupturas ou desencadear lutas. O lugar reservado à gravura pelas vias regimentais não constituía ameaça às lutas internas pela hegemonia de visão artística ou partidos estilísticos e métodos de trabalho, diferentemente do que acontecia com a pintura.

Tendo fortalecido e justificado a moderna metodologia da liberdade de criação, a crença no potencial criativo dos aprendizes, pode o ensino da gravura ser oficializado.^{XIX} Finalmente foi criada a Graduação em Gravura, em 1971, sem perder suas características que tão positivamente constituíram marcaram o ensino da gravura, em sua primeira fase, profundamente ligado a seus orientadores, - uma vanguarda na retomada da gravura plana e na sua implantação como linguagem artística na Escola Nacional de Belas Artes.

Maria Luisa Luz Tavora - Historiadora da arte, pesquisa sobre a arte brasileira do século XX, em especial, a gravura artística dos anos 1960, com artigos publicados sobre o assunto em diversas revistas de arte; Organizadora da série *GRAVURA BRASILEIRA HOJE: depoimentos*, em três volumes (1995, 1996 e 1997), publicação do SESC / Rio de Janeiro; Doutora em História Social (História e Cultura) pelo IFCS/ UFRJ; Pos-doutorado pela EHESS/Paris; Atua no ensino de História da Arte na Graduação e na Pós-graduação (PPGAV) da EBA/UFRJ; Co-editora da revista *Arte & Ensaios*; Membro do CBHA, da ABCA e AICA e da ANPAP; Pesquisadora do CNPq.

Notas Finais

- I. Regimento da ENBA 1948, p.6.
- II. Ao assumir a oficina de gravura na ENBA, Cela tinha um currículo enriquecido com a premiação de Viagem ao Exterior obtida com pintura, em 1917, além de duas medalhas de ouro no Salão Nacional de Belas Artes de 1945 e de 1947, relativas respectivamente à pintura e à gravura.
- III. Colou grau como engenheiro-geógrafo em 13 de março de 1919, conforme atestado 614-S, passado pela então Escola de Engenharia da Universidade do Brasil, em 7 de junho de 1948.
- IV. Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

- V. Com formação europeia, (Genebra) Goeldi aprendeu a técnica de gravura com o artista brasileiro Ricardo Bampi, formado na Alemanha. A definição dos rumos de sua gravura, inscrita na tendência expressionista, concretizou-se sob a influência decisiva de Alfredo Kubin, artista austríaco pertencente ao grupo alemão Blaue Reiter, por quem Goeldi iria nutrir sincera admiração e manter contato por toda a vida. Sobre o assunto ver Goeldi e Kubin- Amizade através da arte e Correspondência, In RIBEIRO, Noemi Silva . Oswaldo Goeldi- um auto retrato. Catálogo Exposição comemorativa do centenário de nascimento, Rio / CCBB, 1995. pp 159-180.
- VI. GOELDI, Oswaldo - Encontros com Goeldi. Antonio Fontes Revista AABB . Rio de Janeiro, 1955 s/p.
- VII. BARATA, Mário. Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes. O JORNAL, Coluna de Artes Plásticas , Suplemento Literário , p.5
- VIII. CAMPOFIORITO, Quirino, O Jornal, Rio de Janeiro, 19/ 8 / 1956.
- IX. RODRIGUES, Marília . Gravura Brasileira Hoje: depoimentos. FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa (org.) Serviço Social do Comércio/SESC / Rio de Janeiro, vol. I, 1995, p.42.
- X. Ata da Congregação de 6/3/61, Livro 30, p. 53. Ata do Conselho Departamental de 22/ 2/61, Livro 30, p. 99. A revista Leitura nº 45 de março de 61 apresenta Editorial e matérias dedicadas a Goeldi; a Leitura nº 49 do mesmo ano, inicia experiência de usar obras como capa escolhendo a obra de Goeldi e, no seu interior à p. 3, comentários de sua biografia, “... devíamos começar com Oswaldo Goeldi, mestre querido, numa justa homenagem ao companheiro.”; a Petite Galerie incluiu obras do mestre em exposição de março/ 61, constando do Catálogo a observação: “Os 4 trabalhos de Goeldi foram expostos como uma espécie de pequena homenagem póstuma ao grande gravador desaparecido e bastaram somente eles para elevar o nível de qualquer exposição.”; criação do Museu Goeldi, em São Paulo, que, em julho de 61, traz exposição para o MNBA ; o MAM-Rio, a Associação de Artistas Plásticos Contemporâneos, (ARCO) e a Associação Brasileira de Críticos de Arte expõem obras de Goeldi, de maio a julho de 61; a VI Bial de São Paulo de 61 monta Sala Especial em homenagem ao mestre, apresentando texto crítico de Ferreira Gullar. Em 1963, foi inaugurada pelo Estado a Escola primária Oswald Goeldi à Rua Luiz Coutinho Cavalcanti, no bairro de Guadalupe, em Deodoro.
- XI. Em 1958, Adir recebera Isenção de Júri, no mesmo Salão, tendo de 1954 até 1972 participado deste certame. Sua gravura esteve presente ainda nas Bienais de São Paulo deste ano, de 1961 e de 1967. O artista foi premiado em 1962, como o Melhor Gravador Nacional, no Salão de Arte Moderna do Paraná. Na II Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA, recebeu o Grande Prêmio de Gravura.
- XII. BOTELHO, Adir. Em Depoimento gravado a Adamastor Camará, Projeto Gravura Hoje Depoimentos, SESC, Rio de Janeiro, 17 / 9 / 86.
- XIII. No relatório de atividades da Secretaria de Arte do Diretório Acadêmico, em 1956, constam as exposições: Litografias de Darel; Gravuras Mexicanas; Axel Leskoschek; Gravura da Escolinha de Arte; Salão Geral dos Alunos; Exposição de Gravura dos Alunos; Palestras de Darel sobre a técnica da Litografia e do Prof. Campofiorito sobre a exposição de Darel. Ver ARQUIVOS da ENBA, 1956 p. 43.
- XIV. Em 1948, recebera a Medalha de Bronze em Gravura no Salão Nacional de Belas Artes; em 1950, o prêmio de Melhor Gravador em Metal pelo IBEU e Medalha de Prata em Gravura no Salão Nacional de Arte Moderna; em 1952, Prêmio de melhor gravador do Salão de arte Moderna de Recife, PE; em 1954, candidatara-se, juntamente com Goeldi e Cláudio Correa para a substituição de Raimundo Cela, no ateliê da ENBA.
- XV. GROSSO, Antonio. Gravura Brasileira Hoje: depoimentos, Obra citada,1995, vol. I, p. 99.
- XVI. Em Sessão de Congregação de 27 / 11 / 61, o Diretor Calmon Barreto informou sobre autorização de compra de 2 prensas e 50 pedras litográficas pela importância de c\$ 60.000,00. Em 16 / 12 / 64 consta também em Ata de Congregação informação sobre obras de instalação da oficina. Em 12 / 4 / 65, ainda em Ata de Congregação, encontra-se o registro de solicitação da aula de lito à Reitoria do adiantamento da importância de c\$ 200.000,00, valor que foi concedido conforme notícia dada em 5 / 5 / 65.
- XVII. Medalha de Prata, Pequena Medalha de Ouro, a Grande Medalha de Ouro da ENBA; Medalhas de Bronze e Prata no Salão Nacional de Arte Moderna e participação na Bienais de São Paulo de 1951 e 1953.
- XVIII. O Curso de Desenho e Artes Gráficas passou a funcionar, em 1959, ainda sem a aprovação do Conselho Universitário, em cujo parecer indicava para tal funcionamento uma reforma no Regimento da Escola. Ver sobre o assunto ATA da Congregação ENBA 21 / 1 / 59. Livro 1. A alteração do referido Regimento foi aprovada somente em 12 / 6 / 61 assim permanecendo: “ onde se lê Professorado de Desenho, leia-se Desenho e Artes Gráficas; onde se lê- Gravura e Arte Decorativa, leia-se Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, Arte Decorativa e Desenho e Artes Gráficas”; na enumeração de disciplinas acrescentar [...] litografia.”
- XIX. Posteriormente à sua integração ao Curso de Desenho e Artes Gráficas, em 1959, é criado o Curso de Graduação em Gravura, em 1971, no bojo de nova reforma dos cursos da ENBA.

A IMPERATRIZ E AS BAIANAS DA ROSA^I

Madson Luis Gomes de Oliveira

Podemos começar esta abordagem sobre o estudo de figurinos carnavalescos e o estudo da indumentária demonstrando como parte da sociedade brasileira revela sua expressividade através das formas vestimentares utilizadas tanto pela sociedade comum, como por demais expressões e linguagens artísticas que levem para seus figurinos toda a representatividade de suas intenções, como no caso dos desfiles das escolas de samba.

É importante levar em consideração que o termo “indumentária”, mesmo pouco divulgado, refere-se ao estudo de roupas e acessórios de épocas passadas e/ou localidades e festividades e deve ser entendido como o estudo da história de costumes vestimentares, usos e utilização das roupas, de acordo com as respectivas especificidades. Neste mesmo sentido, podemos usar o termo “figurino” para referirmo-nos à indumentária histórica, quando destinado às artes cênicas, como teatro, televisão, cinema e ao carnaval. No carnaval, o termo mais comum para se referir às roupas que vestem os brincantes durante os desfiles é o de “fantasias”. No entanto, optamos por usar o termo “figurino carnavalesco”, por ele ser sinônimo de fantasias, mas com características históricas ou ênfase simbólica.

A partir dessa contextualização, consideramos os figurinos carnavalescos como campo de produção de bens simbólicos, no qual há uma transposição de silhuetas, cores, formas e texturas de épocas/culturas distintas para os desfiles das escolas de samba e prescinde de pesquisas em que os detalhes sejam incorporados ao produto final.

Como forma de ilustrar o assunto apresentado, explanamos o processo de criação de Rosa Magalhães, ex-professora do Curso de Artes Cênicas-EBA e carnavalesca de destaque, pelo maior número de títulos obtidos, desde a inauguração do Sambódromo, em 1984.

Rosa e a Imperatriz

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense foi fundada em 6 de março de 1959^{II}. Ela é uma agremiação carnavalesca do Grupo Especial, sediada no bairro de Ramos e a primeira a se consagrar como tricampeã desde a inauguração do Sambódromo.

Rosa Magalhães iniciou no carnaval em 1971, desenhando figurinos para o GRES Acadêmicos do Salgueiro, pelas mãos do professor da Escola de Belas Artes-EBA/UFRJ, Fernando Pamplona, que a exemplo de outros professores, como Maria Augusta Rodrigues, Almir Gadelha, Adir Botelho, levavam seus alunos para experimentarem o trabalho junto ao carnaval, como espaço propício para praticar as teorias ensinadas da Universidade^{III}.

Foi nesse mesmo ano, 1971, que Rosa Magalhães iniciou suas atividades como docente na EBA/UFRJ e a experiência no ensino da Indumentária merece destaque, por sua formação acadêmica, pouco comum, no universo carnavalesco. Rosa havia sido aluna do Curso de Pintura (também na EBA) e permaneceu como docente do Curso de Artes Cênicas até sua aposentadoria, no ano de 1994.

A Imperatriz, como acabou ficando conhecida, detém nove títulos de campeã, sendo que oito deles foram conquistados no principal Grupo das escolas cariocas. Desses títulos todos, Rosa Magalhães foi a carnavalesca campeã responsável por cinco campeonatos (1994, 1995, 1999, 2000 e 2001), se tornando a maior detentora de títulos na era Sambódromo.

Em outra ocasião, escrevemos sobre a relação de sucesso e parceria entre a Imperatriz e a Rosa, que perduraram por 17 anos ininterruptos. Mas, foi em 1984 a primeira participação dessa carnavalesca na escola de Ramos, quando Rosa Magalhães dividiu com Lícia Lacerda a responsabilidade pelo enredo “Alô Mamãe”. Rosa Magalhães desenvolveu sua assinatura como artista plástica e visual no carnaval, ao longo dos anos de parceria com a Imperatriz Leopoldinense.

Por uma questão de limitação de tempo e devido à extensão de análise de todas as alas de uma escola de samba, optamos pela seleção de um segmento para analisar esteticamente: os figurinos carnavalescos das baianas, no período de 2001 a 2005.

Figurinos carnavalescos

Os figurinos carnavalescos fazem parte do projeto visual iniciado com o desenvolvimento do enredo – uma das primeiras etapas do trabalho do carnavalesco. Para uma boa compreensão dos significados dos figurinos para escola de samba, é importante saber que existem patamares corporais, nos quais os elementos devem ficar apoiados: nos ombros; na cintura; no pescoço; nos braços e pernas e presos às mãos e aos pés^{IV}.

Desta maneira, os integrantes das agremiações utilizam espécies de “próteses” que aumentam, vertical e horizontalmente, as alas a fim de: (1) “dar leitura” ao público, por conta da distância das arquibancadas e (2) reforçar o entendimento dos personagens e pontos-chaves descritos nos enredos. O projeto de figurinos é comumente realizado a partir de desenhos, manuais ou digitalizados. No caso de Rosa, os desenhos são manuais.

O processo de Rosa é geralmente o mesmo, a cada ano: ela rascunha os desenhos dos figurinos a partir de referências visuais e de seu próprio repertório de imagens mentais. Em seguida, um de seus assistentes faz o desenho na proporção e de acordo com a ala, grupo ou especificidade em papel canson de tamanho A3. Depois de passar a caneta nanquim, a carnavalesca costuma pintar os croquis com guache e aquarela, pois ela mesma prefere chegar à cartela de cores inicialmente imaginada. Rosa Magalhães tem registrado em seus livros como ela deu forma aos temas mais diversos na construção de seus desfiles. Temos observado, no trabalho de Rosa, que os elementos plástico-visuais dos seus desfiles funcionam como uma espécie de sintaxe que comunica as informações principais desenvolvidas no enredo. Especificamente, os figurinos carnavalescos “escrevem” visualmente as partes da história, que deve ser compreendida pelos que assistem aos desfiles das Escolas de Samba.

Para ilustrar o processo de criação de Rosa Magalhães na criação dos figurinos carnavalescos, apresentamos cinco figurinos de baianas, procedendo à análise estética levando em consideração os desenhos da própria carnavalesca, cedidos a nosso pedido.

Análise estética das Baianas

Detalhamos a importância das baianas nos desfiles carnavalescos, pois é uma ala tradicionalmente conhecida como um grupo composto somente de mulheres, geralmente moradoras das comunidades de suas respectivas escolas de samba e que, no carnaval, desfilam girando e mostrando seu sentimento de pertencimento àquela determinada agremiação. Historicamente, as baianas estão no carnaval, assim como o próprio samba, desde o princípio.

A indumentária típica das baianas constitui-se no marco característico da mulher afrodescendente da Bahia, que mantém suas raízes históricas vivas. Como tal, ela é representada em diversos eventos turísticos típicos, folclóricos, muitas vezes contratadas por empresas, em toda a Bahia e até fora dela. São de cores alegres, usam batas de renda ou richelieu, e os turbantes (ou torços) são bem grandes e trabalhados, independentemente da hierarquia do candomblé. Não precisa ser uma iyalorixá para usar bata, todas usam.

A armação usada por baixo das saias, nos cortejos de rua como no Maracatu e nas escolas de samba, geralmente eram feitas de arame ou de plástico, material mais leve do que as anáguas de tecido engomado normalmente usadas nas festas de candomblé. Atualmente, tem-se usado bastante fita de aço, pois elas não envergam ou quebram com facilidade e ainda podem ser retiradas das anáguas e enroladas em menores volumes, o que ajuda no seu deslocamento, antes e depois dos desfiles.

As partes que compõem o figurino da baiana, no caso dos desfiles das escolas de samba, são normalmente com saias bastante rodadas (armação), pano da costa, barra, turbante, colares e pulseiras. Sobretudo é desejável que as baianas sintam-se muito bonitas!^V.

A ala das baianas é uma das mais tradicionais e obrigatória. No entanto, não há um quesito específico que a avalie, sendo observada pela evolução e fantasia. Para entendermos melhor a plasticidade desse grupo, verificamos as notas dos jurados do quesito “fantasias”^{VI} que, quando diferente de 10,0 (dez) estão justificadas.

No ano de 2001

Neste ano, Rosa optou por um enredo que tinha um longo título - “Cana-caiana, cana roxa, cana fita, cana preta, amarela, Pernambuco... Quero vê, descê o suco, na pancada do Ganzá!” - que contava a história da cana de açúcar e do seu derivado mais conhecido, o açúcar. De acordo com a primeira frase do histórico do enredo do GRES Imperatriz Leopoldinense, o enredo se explica, assim: “A história da aguardente e do açúcar acompanham a trajetória da cana de açúcar, sua matéria prima, originária das ilhas do oceano Pacífico”^{VII}.



Imagem 1. Baianas do GRES Imperatriz Leopoldinense, 2001. Fonte: Rosa Magalhães

Nesse desfile, Rosa agrupou quatro alas com a temática do barroco mineiro e justificou assim: “Na exploração do Ouro, a aguardente era usada para esquentar os escravos, geralmente as plantações de cana eram clandestinas”^{VIII}. A ala das baianas foi denominada de “Apotheose Barroca”.

Na imagem 1, a proposta criada por Rosa para as baianas pode ser observada. Nela, percebemos uma massa de cor nos tons dourados (“Apotheose barroca”) e relacionamos o barroco mineiro à exploração do ouro, descrita na justificativa desse figurino. Em menor quantidade, vemos outras cores, como: bege, branco e vermelho.

Notamos que a forma em leque dos resplendores dos santos está presente nesse figurino: seja no adereço de cabeça, na colocação das penas e plumas, ou, ainda,

no formato das mangas plissadas e da saia ampla (muito comum na ala das baianas). Outros dois elementos relacionados às formas presentes na arte do período barroco - e desenhados nesse figurino - são as conchas (formando guirlandas e flores) e curvas/contracurvas (em relevos esculturais, tornos e formas contorcidas).

Em 2001, a Imperatriz Leopoldinense tornou-se campeã pelo conjunto de notas que conseguiu obter de todos os jurados, sendo esse o último campeonato da agremiação, até o presente momento. Os jurados do quesito fantasias deram nota máxima (10,0 dez) para o conjunto visual que vestia a escola de samba, conseguindo promover facilmente a leitura e os significados das vestes.

No ano de 2002

O título do enredo para o desfile do ano de 2002 foi denominado de “Goytacazes... Tupi or not tupi, in a south American way!”, no qual a carnavalesca colocou como tema central a localidade de Campos, região do norte fluminense. Apesar de Rosa relacionar fatos históricos, o enredo acaba tendo característica híbrida de localidade e associativo^{IX}.

A ala das baianas estava integrada a outros grupos do setor correspondente à figura de Carmem Miranda, conforme a seguinte justificativa: “Carmem Miranda representa a síntese do enredo tropicalista, descobriu as influências estrangeiras e através de seus excessos como turbantes, bananas, sapatos, bordados, etc., teve uma abordagem dentro dos moldes antropofágicos e tropicalistas”^X.

Nesse ano, a criação de Rosa para a ala das baianas levou em consideração alguns elementos bem característicos da indumentária de Carmem Miranda, como: frutas exóticas e coloridas, colares, balagandãs, turbante, babados, bordados, etc.

Na imagem 2^{XI}, podemos perceber a silhueta volumosa e tradicional das baianas, mas, dessa vez, acrescentando parte da indumentária característica de Carmem Miranda. Assim, além das cores fortes e do dourado, a ala das baianas desse enredo incorporou o turbante com frutas na cabeça, verticalizando a figura dessa ala, com a ajuda de um grande puff vermelho e quatro bois de plumas amarelas. Grandes argolas faziam parte do adereço de cabeça. Os babados em renda e bordados - comuns nos figurinos da cantora - foram explorados na bata curta e pala franzida, na parte de cima do figurino. A saia multicolorida em retalhos patchwork simulam as saias usadas pela cantora, por conta da longa fenda transpassada contornada pelo mesmo boi de plumas amarelas, deixando ver uma saia interna “bordada” com frutas coloridas, na barra.

No pescoço, muitos colares de bolas grandes e coloridas, mesmo material usados nas pulseiras. No ombro esquerdo, notamos um grande laço tripartido (dourado, roxo e vermelho), simulando o pano da costa, muito comum na roupa de baianas.



Imagem 2. Baiana do GRES Imperatriz Leopoldinense, 2002

Em 2002, a Imperatriz Leopoldinense ficou em terceiro lugar, na classificação geral do desfile daquele ano. A avaliação da comissão julgadora atribuiu nota máxima (10,0 dez) ao quesito fantasias, por entender que os significados e os materiais eram adequados ao tema central desenvolvido no enredo.

No ano de 2003

A Imperatriz e a Rosa levaram para a avenida, em 2003, o enredo “Nem todo pirata tem perna de pau, o olho de vidro e a cara de mau...”. Este enredo tratava dos grandes piratas, como personagens reais ou imaginários da humanidade. Desta maneira, o enredo pode ser considerado uma mistura de tipos, de caráter associativo e imaginário^{XII}.

As baianas desenhadas por Rosa e confeccionadas pela Imperatriz Leopoldinense foram inspiradas na religiosidade e riqueza barrocas. O figurino das baianas representava a riqueza e a carnavalesca justificou como sendo: “Os tesouros ambicionados pelos piratas”^{XIII}. O croqui das baianas referente ao enredo sobre a pirataria (Imagem 3^{XIV}) foi projetado basicamente em dourado, branco e pontos de azul.

Na cabeça, o adereço possuía uma espécie de resplendor, próprio das representações dos santos católicos, além de outros motivos dourados e plumas brancas foram colocados no centro e no alto. O vestido, propriamente dito, é todo composto de babados franzidos brancos, mas possuíam aplicações douradas tridimensionais: na pala; na parte superior da saia e na estilização do pano da costa, que traz uma ilustração oval, em azul claro.

A grande massa de cor era em dourado (para representar as joias), enquanto as plumas e os babados franzidos e em camadas (nas mangas e barra da saia) eram brancos. O azul aparecia em detalhes: o forro da caixinha no adereço de cabeça e a representação das caravelas portuguesas (numa espécie de camafeu, aplicada no pano da costa). Alguns elementos alegóricos devem ser percebidos: no excesso de dourado, nas formas orgânicas e rebordadas, no pequeno baú (do adereço de cabeça) e na imagem das embarcações.



Imagem 3. Baiana do GRES Imperatriz Leopoldinense, 2003.

Em 2003, a Imperatriz Leopoldinense ficou em quarto lugar no grupo Especial, após a divulgação de todas as notas dos jurados.

A avaliação do quesito “fantasias” obteve apenas uma nota que não ganhou a nota máxima, da jurada Carla Roberto Barbosa que justificou sua nota igual a 9,9 (nove e nove) afirmando que não havia erro, mas faltou ousadia.

No ano de 2004

Em 2004, Rosa Magalhães desenvolveu para a Imperatriz Leopoldinense o econômico enredo “Brezail”, no qual elegeu a cor vermelha como

tema principal, associando suas origens e momentos históricos à simbologia atribuída aos tons próprios do Pau-brasil. Entendemos esse enredo como uma sucessão de associações criadas a partir de fatos históricos^{XV}. Rosa Magalhães explicou de onde retirou inspiração para a criação dos figurinos das baianas, uma vez que eles simulavam “Os jardins utópicos” e integravam o setor que representava a Utopia de Thomas More intitulado “A utopia – lugar ideal onde certamente o pau-brasil floresce em abundância”^{XVI}.

A carnavalesca explicou, no caderno Abre-Alas, que Cabo Frio foi o primeiro entreposto para o comércio do pau-brasil e que Américo Vespúcio foi o responsável pela exploração dessa riqueza para a Coroa Portuguesa, àquela época, conforme:

“A Utopia

A narrativa das viagens de Américo Vespúcio, através de cartas, fizeram muito sucesso. O enredo revelou-se insinuante, floreado como um romance. Não foi Vespúcio que batizou o Novo Mundo, foi seu texto. Sucesso estrondoso numa Europa basicamente iletrada, “Mundus Novus” teve 25 edições em mais de seis línguas, em menos de dois anos. Teriam sido cerca de 20.000 exemplares vendidos. Um verdadeiro best-seller”^{XVII}

Assim, a carnavalesca se baseou nos jardins utópicos para criar o figurino das baianas que era composto por um vestido branco com camadas de babados franzidos, na saia e mangas.

Na cabeça, um adereço completamente recoberto por flores artificiais, era encimado por algumas plumas brancas. Na pala, ombros, braços e por cima da saia mais flores multicores contrastavam com a massa branca do grupo.

O conjunto dessa ala referia-se ao colorido proposto no jardim “utópico” imaginado pelo filósofo inglês, pois toda a massa de cor promovia um colorido especial, quando de seus rodopios, na avenida.

Alguns grelôs verdes franjados (tipo puxadores) foram colocados nas laterais do adereço de cabeça, bem como em pontos espalhados pela pala (ombro) e saia para pontuar com a cor verde esse “mar de rosas”, quando da passagem daquele grupo feminino na avenida (Imagem 4).

Em 2004, a Imperatriz Leopoldinense ficou em quinto lugar a partir da avaliação feita pelos jurados. Os jurados do quesito “fantasias” ficaram satisfeitos com o resultado das vestes carnavalescas nesse desfile, pois unanimemente a avaliação obteve a nota máxima (10,0 dez).



Imagem 4. Baianas do GRES Imperatriz Leopoldinense, 2004. Fonte: Rosa Magalhães

Rosa Magalhães, em 2005, criou um enredo, ao mesmo tempo, de caráter imaginário e associativo, intitulado de “Uma delirante confusão fabulística”. O enredo misturava dois universos imaginários – do dinamarquês, Hans Christian Andersen e do brasileiro, Monteiro Lobato. Imaginário, pois se apoia em personagens de obras literárias de ambos os citados; Associativo, por criar relações entre os dois universos, confundindo os objetos, as histórias e os personagens, como em uma fábula^{XVIII}.

O figurino das baianas representava a “Rainha da neve”, como “personagem do conto de Andersen”^{XIX}. Essa personagem foi imaginada como a representação do frio, gelo e elementos que simbolizam o inverno rigoroso na Dinamarca, local de origem de Hans Christian Andersen, a partir da representação das cores “frias”, branco e azul



Imagem 5. Baianas do GRES Imperatriz Leopoldinense, 2005 Fonte: Rosa Magalhães

figurinos, pois o tecido brilhante não foi representado no desenho, mas é uma importante adaptação conseguida quando da escolha dos materiais. Esse brilho tanto faz parte dos tecidos, como nos adereços dos acetatos brancos, mas com efeito nacarado (furta-cor), além dos detalhes prateados presentes nas golas e nos punhos.

Em 2005, a Imperatriz Leopoldinense obteve o quarto lugar, na opinião dos jurados. No entanto, os jurados do quesito fantasias deram à Imperatriz Leopoldinense 4 notas máximas, 10,0 (dez), o que permite retirar desse resultado a capacidade de adequação das fantasias ao tema desenvolvido no enredo, ao mesmo tempo em que houve um perfeito entendimento dos elementos plástico-visuais na avenida.

A partir da Imagem 5, podemos perceber que no adereço de cabeça e nos ombros, esse figurino apresenta representações de estalactites pontudas para se parecerem com fragmentos de gelo. Tanto na gola, quanto na barra do vestido podemos enxergar uma horda de pele branca, fazendo referência ao pelo alto, próprio das roupas que protegem contra o frio intenso.

Geralmente, na fase ainda do desenho, os carnavalescos colocam mais elementos do que na realidade irão compor cada figurino, pois nem sempre há condições de ser fidedigno ao projeto, seja por questões financeiras, pelo tempo insuficiente ou uma combinação dos dois fatores. Nesse caso específico, o croqui se apresenta de maneira mais delicada do que o resultado final, seja pela representação do croqui feminino numa figura longilínea, pelas cores mais rebaixadas e pelos detalhes, como no caso do adereço de cabeça, por exemplo.

O efeito de brilho, como reflexo do gelo, só foi realmente conseguido na confecção dos

Conclusão

Nosso texto apresentou cinco propostas diferentes de figurinos para a ala das baianas para o GRES Imperatriz Leopoldinense, entre os anos de 2001 e 2005, sob a batuta de Rosa Magalhães. Notamos que houve transposição de silhuetas, cores, formas e texturas de acordo com a necessidade de representação dos enredos. Mas, sobretudo, entendemos que todas as criações dessa carnavalesca prescindem de pesquisas de época / localidade / cultura / simbologias em que os detalhes estão incorporados ao produto final.

Esse item analisado é de grande impacto plástico-visual e coreográfico, porque as baianas são julgadas no quesito que congrega a importância da indumentária à movimentação de grupos grandes em evolução.

Rosa Magalhães se configura como uma designer que leva para seus figurinos elementos pesquisados em diversas origens. Nesse sentido, a “obrigação” de apresentar novidades, em termos de criação, se coaduna com a utilização de elementos nem sempre novos. Ai está o ponto chave e, ao mesmo tempo, fugidio da prática carnavalesca: como aliar o “elemento surpresa” e de fácil entendimento no projeto plástico-visual, legível pelo público e comissão julgadora, presentes nos desfiles de carnaval? Afinal, é patente a primazia do visual nos desfiles carnavalescos sobre os outros sentidos. O grande público deve entender a “história contada” pautando-se nos figurinos carnavalescos e alegorias. Assim, a criação imaginada pela designer deve chegar ao público sem a necessidade de uma explicação escrita, por exemplo.

Observamos que os desenhos dos figurinos apresentados para as baianas tiveram claramente pesquisas sobre indumentária: seja nos significados e simbologias literárias e fictícias, de épocas passadas (“Apoteose barroca”, em 2001; “Riqueza barroca”, em 2003; “Jardim Utópico”, em 2004) ou ainda, no universo real (Carmem Miranda, em 2002) e imaginário dos contos infantis (de Hans Christian Andersen e da Dinamarca, em 2005). Rosa parece mergulhar em livros e fontes de pesquisa que detonam o gatilho criativo para seus desenhos.

Os elementos formais nas criações da carnavalesca são muito legíveis, pois ela mantém o realismo através do traço, formas, cores, texturas e simbologias informando à equipe que fará a realização e confecção dos trajes o maior número de detalhes. Nos casos apresentados, Rosa conseguiu transpor de maneira muito clara o sentido e o conceito que pretendia já na justificativa dos figurinos, nos respectivos cadernos Abre-Alas.

Madson Oliveira - professor adjunto e pesquisador do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Área de interesse e concentração nas pesquisas: Indumentária, figurino, carnaval, moda e artes.

Notas Finais

- I. Resultado da Pesquisa PIBIAC, da UFRJ, iniciada em jun./2013, desenvolvida sob a coordenação do prof. Madson Oliveira, com a colaboração de alunos bolsistas do Curso de Indumentária.
- II. FERREIRA, F. O marquês e o jegue: estudo das fantasias para escolas de samba. RJ: Altos da Glória, 1999, p. 121.
- III. MAGALHÃES, R. L. B. Fazendo carnaval: The making of carnival. RJ: Nova Aguilar, 1997, p. 11.
- IV. FERREIRA, F. O marquês e o jegue: estudo das fantasias para escolas de samba. RJ: Altos da Glória, 1999, pp. 105-6.
- V. MAGALHÃES, R. L. B. Fazendo carnaval: The making of carnival. RJ: Nova Aguilar, 1997, p. 113.
- VI. Termo que a LIESA utiliza para se referir às roupas que vestem os brincantes dos desfiles de escola de samba.
- VII. OLIVEIRA, M. L. G. de. “Levantamento e Análise sobre Enredos Históricos nas Escolas de Samba do

- Grupo Especial – 2001 a 2005”. In: TERRA, C. G. Arquivos da Escola de Belas Artes. RJ: EBA/UFRJ, 2012, p. 69.
- VIII. CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL – LIESA, volume 02, 2001, p. 142.
- IX. OLIVEIRA, M. L. G. de. “Levantamento e Análise sobre Enredos Históricos nas Escolas de Samba do Grupo Especial – 2001 a 2005”. In: TERRA, C. G. Arquivos da Escola de Belas Artes. RJ: EBA/UFRJ, 2012, p. 69.
- X. CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL – LIESA, volume 02, 2002, p. 155.
- XI. MAGALHÃES, R.&NEWLANDS, M. L. O inverso das origens. Rio de Janeiro: Novaterra Ed., 2014, p. 167.
- XII. OLIVEIRA, M. L. G. de. “Levantamento e Análise sobre Enredos Históricos nas Escolas de Samba do Grupo Especial – 2001 a 2005”. In: TERRA, C. G. Arquivos da Escola de Belas Artes. RJ: EBA/UFRJ, 2012, p. 77.
- XIII. CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL – LIESA, volume 02, 2003, p. 294.
- XIV. MAGALHÃES, R.&NEWLANDS, M. L. O inverso das origens. Rio de Janeiro: Novaterra Ed., 2014, p. 179.
- XV. OLIVEIRA, M. L. G. de. “Levantamento e Análise sobre Enredos Históricos nas Escolas de Samba do Grupo Especial – 2001 a 2005”. In: TERRA, C. G. Arquivos da Escola de Belas Artes. RJ: EBA/UFRJ, 2012, p. 81.
- XVI. CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL – LIESA, v. 2, 2004, p. 95.
- XVII. idem, p. 90.
- XVIII. OLIVEIRA, M. L. G. de. “Levantamento e Análise sobre Enredos Históricos nas Escolas de Samba do Grupo Especial – 2001 a 2005”. In: TERRA, C. G. Arquivos da Escola de Belas Artes. RJ: EBA/UFRJ, 2012, p. 85.
- XIX. CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL – LIESA, volume 02, 2005, p. 210.

A ESCOLA DE BELAS ARTES NA CIDADE UNIVERSITÁRIA: UMA MUDANÇA TRAUMÁTICA – UMA ADAPTAÇÃO DIFÍCIL

Almir Paredes Cunha

Com a criação do Museu Nacional de Belas Artes, em 1937, no governo do presidente Getúlio Vargas, a Escola de Belas Artes sofreu a sua primeira grande mutilação com a perda de muitas áreas do edifício que havia sido construído especificamente para ela, na antiga Avenida Central, atual Rio Branco, pelo arquiteto Adolfo Morales de los Rios, e também a maior parte de seu acervo artístico, principalmente aquele que constituía seu Museu Didático.

Ainda no segundo governo de Getúlio Vargas foi iniciada a construção da Cidade Universitária, no aterro decorrente da reunião de ilhas da baía de Guanabara, entre elas a do Fundão, que era uma forma de tirar o movimento estudantil do centro da cidade, na Cinelândia, onde ocorriam as principais manifestações. Os estudantes ficavam isolados em uma ilha com apenas uma saída fácil de controlar. Das determinações ligadas à criação da Cidade Universitária constava a obrigatoriedade da transferência de todas as Unidades Universitárias, situadas em várias localizações da cidade do Rio de Janeiro, para o novo campus.

Na gestão do Professor Thales Memória como Diretor da EBA, o Governo Federal, já na vigência do regime militar originado em 1964, determinou, face às pressões da diretora do Museu Nacional de Belas Artes, Maria Elisa Carrazzoni, que queria ampliar os seus espaços de exposição com as áreas ocupadas pela Escola, que fosse cumprida a determinação estabelecida por ocasião da instituição da Cidade Universitária, com a transferência da Escola para aquele campus. O governo também tinha interesse de impedir que os estudantes se refugassem em um edifício universitário durante as repressões militares às manifestações da Cinelândia, pois eles corriam para dentro do prédio da Escola para fugir da polícia e, inclusive, em uma das ocasiões uma bomba explodiu junto à porta da rua Araújo Porto Alegre, danificando o portão e a reprodução da Porta do Paraíso, que se encontrava próxima a ele.

Para a transferência foi alocada uma verba relativamente grande para a UFRJ e o espaço para a nova localização seria o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, pois a Escola ainda não tinha sede própria no campus, ao contrário de outras Unidades que para lá se transferiram como, por exemplo, a Escola de Engenharia e a Faculdade de Medicina.

Ocorreu com a Escola o que acontece com várias famílias, nas quais as mães afinal terminem indo morar na casa dos filhos. Não podemos esquecer que a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo tinha sua origem no Curso de Arquitetura da antiga ENBA e, portanto, filha dela. A reunião sob o mesmo teto das duas instituições seria, aproximadamente, o que teria existido no passado. No entanto, aconteceria o que sucede quando dois inquilinos independentes habitam o mesmo prédio, isto é, a criação de atritos em relação à utilização dos locais por co-locatários que necessitam de mais espaço. Embora parecesse ideal essa volta às origens, esse fato irá evidenciar as grandes diferenças existentes entre as duas unidades, por ocasião da implantação da Escola nos locais a ela destinados.

A gradual operação logística empreendida pelo Professor Thales para a ocupação de parte do prédio da FAU foi relativamente fácil, pois ele além de diretor da Escola era também professor da outra escola. O fato ocorreu no penúltimo ano do seu mandato.

A mudança efetiva se realizou no final do ano de 1974 e início de 1975, nas férias escolares, para minimizar os efeitos da transferência.

Eu não participei diretamente da operação, pois, embora fosse Chefe do Departamento BAC / de Integração Cultural (atual BAH - Departamento de História e Teoria da Arte), estava em viagem de estudos na Europa. Segundo as declarações que ouvi quando voltei, a mudança teria sido traumática, conforme pode ser comprovado pela professora Ecila Maria de Carvalho Cirne, ainda aluna àquela época e que participou ativamente da equipe de alunos integrados à mudança. O acervo a ser transferido seria constituído pelo mobiliário das diversas salas, o equipamento dos ateliês, a Coleção Jerônimo das Neves, as obras de arte que se situavam no pátio central: os ornatos provenientes da demolição do Colégio dos Jesuítas no Morro do Castelo, o grupo escultórico em bronze colocado no pequeno lago além da cópia em tamanho reduzido da Porta do Paraíso, do Batistério da Catedral de Florença e a estatua em gesso de José Bonifácio de Andrada e Silva, que está situada atualmente no hall do prédio da Reitoria, modelo para a obra em bronze oferecida ao governo dos EUA e que se encontra localizada no Bryant Park situado na 6ª. Avenida, em Nova Iorque. Também iriam os assentos do Salão Nobre, que depois voltaram por fazerem falta ao espaço original e não terem utilidade para a Escola. Os ornatos do Colégio dos Jesuítas ficaram situados no jardim fronteiro do prédio da FAU e hoje se encontram no Museu de Geodiversidade, do Departamento de Geologia do Instituto de Geociência do CCMN.

Algumas moldagens em gesso, provenientes do Museu do Louvre, não seriam levadas para a cidade Universitária, pois o pé-direito dos espaços que seriam utilizados pela Escola não comportava a altura de obras como a Vênus de Milo e a Vitória da Samotrácia, nem as dimensões de certas pinturas que se encontravam na Sala da Congregação, como o retrato de D. Pedro I, de autoria de Pedro Américo, que chegou a ir mas que retornou ao Museu.

Também não seriam levadas as demais moldagens do Louvre, por não haver espaço para elas nos andares a serem ocupados – as salas do 6º e 7º andares e algumas áreas do andar térreo e do 2º pavimento. Todas essas obras ficaram, em regime de comodato no Museu, principalmente as estátuas-moldagens que ocupam os nichos das duas galerias que se inspiram em galerias do Museu do Vaticano.

Após a realização da mudança o mandato do Professor Thales se estendeu até o fim do ano. Por não ter ele um vice-diretor, foi necessário nomear um Diretor Pró-tempore, enquanto se aguardava a minha nomeação. Eu já estava integrando a lista sêxtupla, indicada pela Congregação em uma reunião de dezembro de 1975, a ser encaminhada ao Ministro da Educação, Nei Braga e ao Presidente da República, o General Ernesto Geisel, pois na época o diretor da EBA era nomeado pelo Presidente da República. A escolha para o cargo de Diretor Pró-tempore recaiu sobre a Professora Celita Vaccani, o membro mais antigo da Congregação, e sua gestão terminaria em junho de 1976 quando tomei posse, tendo como Vice-Diretor o Professor Luís Augusto de Proença Rosa.

Ao se iniciar o nosso alojamento no “Fundão” foi constatada a inadaptação e a exigüidade dos espaços destinados à Escola. Durante os próximos anos foram necessárias várias adaptações e a expansão para novos locais que ainda não estavam ocupados pela FAU. O primeiro problema ocorreu com os ateliês de gravura, com seus equipamentos pesados – prensas e pedras litográficas – que foram alocados no 7º pavimento, em salas cujo piso era incapaz de suportar tal responsabilidade, principalmente durante o seu uso e, inclusive, os ácidos usados nos processos de gravura em metal começaram a corroer a tubulação quando derramados nas pias após o seu uso. Também o local destinado ao curso de escultura se mostrou inadequado às suas necessidades.

Para conseguir espaços para os alunos apresentarem os seus trabalhos, em substituição à antiga Galeria Macunaíma, foi necessário fechar dois espaços que ladeiam os elevadores no 6º e no 7º andares, com as denominações de EBA6 e EBA7. Esses espaços atualmente foram substituídos pela Galeria Vórtice, no 7º andar.

Novamente ocorreu o que acontece com as famílias que se transferem de um casarão com amplos aposentos, de grandes pés-direitos, e vão habitar em um “apartamento” de salas exíguas e de altura relativamente baixa. Os dois problemas, dos ateliês de gravura e o de escultura, seriam resolvidos parcialmente pela ocupação do Laboratório de Resistência de Matérias e outros locais, que continuavam sem ocupação pelo curso de Arquitetura, sendo executadas obras para se integrarem às novas funções.

Para a adaptação da Escola aos novos espaços foi necessário atualizar e ampliar os seus equipamentos. A professora Ecila lembra da gozação do pessoal da FAU em relação aos velhos e arcaicos móveis trazidos pela Escola em comparação com os dela. Essas necessidades mostraram ser imprescindível o uso da verba alocada à UFRJ pelo Governo Federal para possibilitar a mudança. Qual não foi a minha surpresa ao constatar que nada mais da verba existia. Toda ela havia sido consumida pela administração universitária em obras várias com a justificativa de que se tratava de operações necessárias à “transferência da Escola de Belas Artes para a Cidade Universitária” como, por exemplo, a substituição de transformadores no campus da Praia Vermelha ou as instalações do CLA no térreo do “antigo prédio da FAU”, já agora denominado Prédio da Reitoria, pois a FAU também tinha sofrido uma mutilação no seu patrimônio físico, com a alocação no prédio construído originalmente para ela tanto da Escola de Belas Artes como pela Reitoria e o Centro de Letras e Artes.

Para conseguir o numerário necessário recorri ao Sub-Reitor de Desenvolvimento, Professor Raymundo Augusto de Castro Moniz de Aragão, que me afirmou não ser possível recuperar toda a verba anterior, mas que envidaria esforços para satisfazer as solicitações da Escola. Assim, foi iniciado um processo de levantamento, junto aos Chefes de Departamento, das necessidades de equipamento para que eles funcionassem a contento. Deu-se um fato do conhecimento de todos que trabalham no serviço público: alguns solicitaram um número exagerado de materiais, achando que viriam em menor quantidade e outros não pediram o que era necessário, por pensar que a solicitação não seria atendida. O que aconteceu, por exemplo, é que houve salas que ficaram abarrotadas de cavaletes de desenho, sem qualquer utilidade, e outras em que os professores, ao chegarem os materiais requeridos, disseram: “podia pedir um equipamento tão sofisticado? Eu não pedi por achar que não viria!”. A verba deu para atualizar, dentro de certos limites, as necessidades mais prementes da Escola.

Ainda dentro da adaptação da Escola à nova localização, outra ocupação de novos espaços aconteceu efetivamente no ano 1979, quando a Escola passou a utilizar a área projetada para a Biblioteca da FAU, que nunca tinha sido efetivamente usada, para instalar o recém-criado Museu D. João VI.

Com a mudança, o acervo artístico da Escola, remanescente do “saque” sofrido com a criação do Museu Nacional de Belas Artes, entre eles a coleção Jerônimo da Neves, ficou exposto a desaparecer gradualmente, pois estava localizado nas salas de aula e corredores por onde circulava uma grande população flutuante, composta por alunos, professores e visitantes ocasionais. O desaparecimento de obras era um fato já constatado, ainda no antigo endereço na Rua Araújo Porto Alegre, pelo historiador da Escola, Professor Alfredo Galvão, que dizia: “ontem dei por falta de um quadro que ficava em uma das paredes e que o autor do roubo havia reorganizado os demais para que a lacuna não ficasse evidente e a falta detectada com facilidade”. Não podemos esquecer que as obras deixadas pelos organizadores do Museu Nacional de Belas Artes, consideradas sem qualquer valor, haviam-se transformado em objetos cobiçados após a reavaliação da Arte Acadêmica.

A minha formação museológica fez com que eu pensasse em transformar a Seção de Museologia, constante do Regimento da Escola de 1971, em um museu para guardar todo esse acervo artístico. A criação de um museu não impediria o desaparecimento das obras, pois, grandes museus têm tido obras de seu acervo subtraídas por assaltantes, mas deixaria evidente o seu desaparecimento. Um fato ocorrido posteriormente demonstraria isso: obras de José dos Reis Carvalho, pertencentes ao Museu D. João VI foram roubadas por um aluno da Escola, porém, o aluno na certeza de sua impunidade expôs as obras em uma galeria do Rio como sendo de sua propriedade. Todavia, o professor Agenor Rodrigues Valle, que havia sido responsável pelo Museu tomou conhecimento da exposição e acionou a polícia que recuperou os trabalhos para a Escola, graças ao fato de terem sido catalogadas como acervo do Museu. A criação do Museu também seria o renascimento do Museu Didático da Escola – um Museu Universitário. Para a organização museográfica das obras ficou encarregada a Professora Ecylla Castanheira Brandão e para o projeto dos móveis – vitrinas e trainês – os Professores Almir de Gouvêa Gadelha e Salvador Galuzzi. O museu foi criado pela Congregação e o nome sugerido pelo Professor Armando Sócrates Schnoor, como homenagem a D. João VI, em cujo reinado chegara a célebre Missão Artística Francesa.

Com a criação do Museu D. João VI, nascia um novo problema de local de grandes dimensões. Do projeto do prédio da FAU constava uma grande área destinada a ser ocupada pela sua Biblioteca Central, que nunca havia sido implantada e o espaço era usado esporadicamente pela Reitoria para cerimônias ocasionais promovidas pelos Reitores. Outra vez, como acontece na ocupação de um mesmo prédio por dois locatários, acaba um deles tentando ampliar o seu espaço sobre os espaços do outro. Esse foi o fato que ocasionou a mudança da Escola: o Museu Nacional de Belas Artes queria ter novos espaços expositivos e “despejou” a outra ocupante do edifício que tinha sido projetado para ela. Agora a EBA, a hóspede, fazia alguma coisa semelhante ocupando os espaços originalmente pensados para a FAU. Na inauguração do Museu, os alunos do Curso de Arquitetura fizeram o enterro simbólico da sua Biblioteca, sentando-se no chão, em volta de uma vela acesa.

Como já foi mencionado antes, a mudança foi um fato traumático e a adaptação da Escola aos seus novos locais foi bastante difícil e foram necessários alguns anos para a sua realização. As modificações prosseguiram nos anos seguintes, ocorridas durante a convivência nem sempre pacífica, entre as duas instituições universitárias. A última apropriação ocorreu na gestão do Professor Fernando Augusto da Silveira Pamplona, como Diretor, quando o espaço destinado ao Museu de Arquitetura Comparada foi transformado no “Pamplonão” para ser utilizado como ateliês das disciplinas de Pintura.

Várias outras etapas se seguiram e que deixarei para outro momento. Lamento que o prédio tão esperado para a EBA ainda não tenha sido construído pois dessa maneira teríamos condições de criarmos novos espaços adequados às nossas necessidades.

Almir Paredes Cunha - Doutor e Livre Docente em História da Arte pela Escola de Belas Artes/UFRJ. Professor de História da Arte e Diretor da Escola de Belas Artes/UFRJ – 1976-1980.

“A MUDANÇA DA ESCOLA DE BELAS ARTES PARA A ILHA DO FUNDÃO: REJEIÇÃO, ADAPTAÇÃO, TRANSFORMAÇÃO E RESSURREIÇÃO”

Angela Ancora da Luz

Quando o ano letivo se iniciou, em 1975, a Escola de Belas Artes, situada na Avenida Rio Branco, em pleno coração da cidade, se manteve fechada. Na rua, em frente ao portão cerrado e protegido por vigilantes, o movimento desencadeado pela notícia da mudança da Escola para a Ilha do Fundão levou alunos, funcionários e professores a buscarem informações que se cruzavam desencontradas, sem que fosse possível alinhar o mesmo discurso e se entender o que acontecia. Em seu interior o diretor da Escola, Thales Memória, alguns catedráticos e membros da administração tomavam as providências cabíveis.

Desde muito tempo anunciada, a transferência da Escola se fez sem planejamento, sem verbas ou quaisquer outras providências necessárias. Na reunião da congregação realizada em cinco de novembro de mil novecentos e setenta e quatro, no apagar das luzes do ano letivo, entrou na Ordem do Dia a Mudança da Escola de Belas Artes para o “Campus” Universitário, conforme título dado ao que seria informado, cujo protocolo abaixo transcrevo:

“Aos vinte e quatro dias do mês de outubro do ano de mil novecentos e setenta e quatro reuniram-se no gabinete do Reitor^I e sob a sua presidência, os senhores diretores da Escola de Belas Artes^{II} e da Faculdade de Arquitetura^{III}, presente o senhor Sub-Reitor do desenvolvimento^{IV}. Exposta pelo Reitor a urgente necessidade de transferência da Escola de Belas Artes para o “campus” universitário e que enunciados os princípios a que deve obedecer a seguir enumerado, o assunto foi amplamente discutido.”^V

A defesa da transferência da Escola de Belas Artes se prendia ao fato de que a área a ser ocupada pela Escola no “campus” da UFRJ seria bem maior do que aquela que a instituição ocupava na Avenida Rio Branco, conforme está registrado no Livro de Atas da Congregação da EBA na sessão de onze de novembro de 1974.

“Continuando o Senhor Presidente mostrou o estudo do projeto da futura localização onde ficará a escola, explicando aos membros sobre as áreas a serem ocupadas na Cidade Universitária. (...) Falou sobre a distribuição do espaço físico dos sexto e sétimos andares com área de 8.500m², aproximadamente, ou seja, cerca de 3.000m² acima da atual área total da EBA, sem contar com as demais dependências a serem localizadas no 1º e 2º pavimentos destinados à EBA. As áreas seriam redistribuídas até a completa satisfação das nossas exigências.”^{VI}

As reuniões se sucederam, mas o teor das mesmas ficava restrito ao conhecimento dos membros da congregação. O certo é que no mês de abril, caminhões estacionaram na Rua Araújo Porto-Alegre e a mudança começou a ser feita, efetivamente.

Depois dos anos de chumbo em que pela força do AI-5 a Escola de Belas Artes assistiu a cassação de grandes mestres da instituição, como Quirino Campofiorito, Mário Barata e Abelardo Zaluar, o som do silêncio impôs uma nova ordem e não havia liderança estudantil que se levantasse para defender o desejo genuíno de permanecer no prédio que foi projetado para ser uma Escola de Belas Artes. A alegação de que ir para a Ilha do Fundão partilhando o prédio da Faculdade de Arquitetura seria

benéfico para todos, de que haveria mais espaço, laboratórios para atenderem a demanda das reformas e dos novos cursos projetados, na verdade, segundo o que senti como testemunha deste tempo vivido encobria outros interesses e que, ainda em minha ótica, atendia ao sonho do diretor Thales Memória, ao projeto da diretora do Museu Nacional de Belas Artes, Maria Elisa Carrazoni e, finalmente, ao Planalto, na pessoa do presidente Geisel que assumira o governo naquele mesmo ano – 1974.

Thales acreditava que as trocas entre a EBA e a FAU, bem como o status de estar no Campus da Universidade seriam salutares para a EBA. Ele próprio era arquiteto e via com simpatia esta vizinhança. Carrazoni sonhava com mais espaço para expandir o Museu Nacional de Belas Artes, projetando inclusive criar uma Escola no museu para que a instituição se tornasse mais atualizada, a exemplo do Louvre com seus famosos cursos, que ela conhecia bem. Para as lideranças políticas estabelecidas durante o regime militar, manter os estudantes longe da Cinelândia, palco de grandes acontecimentos nacionais, era muito bem visto, pois solucionava, antecipadamente, possíveis problemas que eles já conheciam.

Assim é que o ano letivo de 1975 não começou para a Escola de Belas Artes e, em abril, a mudança se efetuiu. As centenas de obras de arte que a instituição possuía foram retiradas de seus lugares. As nossas Moldagens, que até hoje a todos encanta, permaneceram no MNBA, apesar das obras serem da EBA, pois, no grande espaço anunciado como fator positivo para a mudança não havia pé direito suficiente para recolocar as obras nos corredores do novo prédio. Como consequência nossas moldagens ficaram lá em que se destaca a Vitória de Samotrácia peça exemplar do aprendizado de desenho, quando os estudantes, sentado no chão com suas pranchetas, ou em cavaletes, desenhavam a famosa Niké com suas vestes batidas pelos ventos, coladas ao corpo cuja torção do tronco que a insere no período helenístico da escultura grega. As peças menores, bem como as placas com os relevos em gesso vieram conosco. Nada estava tombado, nem mesmo havia o registro das mesmas, assim, o que se quebrou, o que foi descartado ou até, segundo alguns, o que foi furtado, não deixou vestígios, a não ser na memória dos que se lembravam desta ou daquela peça, mas, com a morte de suas testemunhas no inexorável transcurso do tempo, foi desaparecendo e não há mais o que fazer quanto ao que já não está.

Lembro-me da mudança. Há uma imagem que se reteve em minha memória. Junto ao portão da Rua Araújo Porto Alegre, eu observava como os encarregados pelo transporte retirando as peças. Ficava um na caçamba e outros embaixo. As moldagens eram passadas de mão em mão até serem atiradas para cima e recolhidas pelo que, do alto, segurava a peça e a colocava junto às demais. Não houve o cuidado de proteger as obras, nem um transporte específico para obras de arte. Idem para tudo que foi retirado. Nos ateliês, as telas e esculturas pertenciam e pertencem à Escola. São documentos do ensino artístico que aqui se fez. Sem qualquer cuidado maior e em sintonia fina com a necessidade de esvaziar o museu o mais rápido possível a mudança foi sendo feita.

Há um fato interessante que merece ser destacado. Em 1959, o então diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes criou uma galeria de arte, no antigo espaço que era ocupado pelo Núcleo Bernardelli, cujo acesso se dava, não só pela Rua México, de forma direta, como, internamente pela escola. O projeto foi do professor Almir Gadelha e, à época, o reitor era, efetivamente o Magnífico Pedro Calmon, amigo das artes e dos estudantes. Havia um porteiro, designado pela ENBA, que dava segurança à circulação das pessoas.

A placa da galeria, em madeira gravada com o nome de Macunaíma, aparentemente desaparecera na mudança. Já no campus da universidade e com o ateliê de gravura funcionando no térreo, somos informados da verdade que se comprova em 2008. Naquele ano, com a inauguração do ateliê Candido Portinari, uma pequena galeria volta a se instalar na EBA, na entrada do ateliê. Ressurgia a Galeria Macunaíma com a mesma placa do passado.

A explicação é simples. Kazuo Iha, Marcos Varela e seus colegas, temendo que a placa desaparecesse, trouxeram-na com eles na mudança e a guardaram no ateliê de gravura. Sábia decisão no momento em que as incertezas projetavam um futuro temível. A rejeição do novo espaço da escola era experimentada por estudantes e grande parte dos professores.

Apesar dos apregoados 8.500 m², quando entramos na Escola, nossas grandes mesas de pernas torneadas, nosso mobiliário de época, com raríssimas exceções, não passava pelas portas das salas. Como o prédio fora projetado para uma escola de arquitetura, as salas eram pequenas para as grandes mesas de criação artística e desenho, e de difícil solução para a disposição em círculo dos cavaletes nas salas de modelo vivo e desenho artístico e, o que era pior, não havia instalações compatíveis para os ateliês de gravura.

Assim que começamos a nos acomodar nas salas, o ateliê de gravura foi alocado no sétimo andar e, quando as primeiras matrizes de gravura em metal começaram a ser gravadas, o ácido que era despejado nas pias corroía o encanamento dos andares inferiores. Era inviável permanecer ali.

Nossos recursos para a instalação nunca chegaram às nossas mãos, mas o Centro de Letras e Artes seria todo reformado após a nossa mudança.

A adaptação foi lenta, diria mesmo penosa. A luz não era suficiente para as aulas de criação, as instalações elétricas não funcionavam bem, pois já estavam obsoletas, uma vez que o material importado com que foram feitas era de difícil reposição. Só uma parte das lâmpadas funcionava.

Logo após a mudança houve um êxodo de professores. Muitos se aposentaram, pois com mais idade não desejavam o deslocamento penoso a que seriam forçados. Uma parte deles tinha seus ateliês e escritórios na cidade e a distância para o Fundão comprometia o ritmo cotidiano já assimilado por tantos mestres.

Um ano depois, já em 1976, Thales Memória deixaria a direção e Almir Paredes assumiria o mandato. Seria a época da adaptação. Um grande espaço no segundo pavimento, local destinado à futura ampliação da biblioteca da FAU foi cedido à EBA.

Neste local a professora Ecylla Castanheira Brandão, museóloga e historiadora da arte, organizaria as peças de arte que trouxemos conosco e que constituíram o acervo do Museu D. João VI, então criado para este fim. Almir Gadelha e Salvador Galluzzi, professores da escola, projetariam o mobiliário do novo museu. Lembro-me que, em sua inauguração, os alunos da FAU organizaram um grande enterro no acesso às escadas do novo museu, como forma de protesto pela perda daquele espaço. Havia uma clara rejeição à EBA naquele momento.

Hoje, passado o tempo, costumo refletir que a Escola de Belas Artes era para Faculdade de Arquitetura como a velha mãe que invade o espaço do filho, quando este já se tornou independente e ela não tem para onde ir. Lástima que tenha sido este o sentimento de tantos. Na verdade, a Escola de Belas Artes sempre conferiu valor ao curso de arquitetura, que estava no elenco dos cursos de sua competência até 1946, ano em que ele se tornou uma unidade independente no âmbito da universidade. Mas foi sob a competência da então Escola Nacional de Belas Artes que se formaram Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Afonso Reidy, Ernani Vasconcelos e o próprio arquiteto modernista que assinou o projeto do prédio em que fomos acolhidos, Jorge Machado Moreira. Todos formados pela Escola e que marcaram o modernismo brasileiro.

Foi com a mudança para o campus que comecei a lecionar na EBA, beneficiada pelas vagas criadas nas lacunas que se formaram pela aposentadoria dos antigos professores. Logo passaria a auxiliar o professor Almir Paredes Cunha na direção, sem qualquer nomeação oficial até 1979, quando fui então designado Diretora Adjunta.

Foi por esta época que o professor Alfredo Galvão, incansável pesquisador da história de nossa escola, artista sensível e conhecedor do valor de nosso patrimônio, começou a catalogar as obras da Escola de Belas Artes. Com o auxílio da professora Gracy Naylor Gonçalves, Alfredo Galvão e sua auxiliar deambulavam pelos corredores da escola, parando aos pés de cada escultura, sob o abrigo das moldagens e demais peças. Com uma canetinha indelével e uma letra primorosa ele ia registrando cada peça, enquanto Gracy anotava cuidadosamente as informações ditadas pelo mestre num caderno à parte. Devemos a eles este trabalho silencioso e fundamental que nos assegura a comprovação e posse de nosso patrimônio.

Enquanto isto, a falta de conforto dos ateliês era visível. Para se ter uma idéia, quando assumi a direção em meu primeiro mandato no ano de 2002, o ateliê de plástico da professora Elza Lessafre não possuía um ponto de água, obrigando os alunos a levarem suas peças ao ombro até o final do corredor para molhar a argila e poderem continuar seu trabalho. Da mesma forma o professor Sergio Andrade levou-me a testemunhar que na oficina de madeira também não havia uma pia, um ponto de água para o conforto necessário dos que ali aprendiam e dos que ensinavam. O problema foi solucionado, mas a evidência de que as transformações necessárias para a adaptação de uma escola a um espaço que não foi projetado para ela continuavam a ser sentidas.

O que considero a ressurreição da escola é um fenômeno que acontece sempre com nossa instituição, pois a liberdade criadora necessária à arte é um ingrediente que nunca deixou de acontecer. Foi assim no Império, mas tínhamos um prédio excepcional assinado por Grandjean Montigny. Foi assim na República, quando fomos para outro prédio criado para nós e assinado por Morales de los Rios, o atual Museu Nacional de Belas Artes. Foi assim no período de ditadura militar. Lembro-me do discurso de reintegração dos professores cassados, em que Abelardo Zaluar com a voz embargada iniciou pausadamente sua fala: “Caros amigos e colegas. Volto a esta escola que aprendi a frequentar e amar desde os meus vinte anos (...)”^{vii} A capacidade de ressurreição sempre foi o fator fundamental da trajetória surpreendente de nossa escola. A maior prova foi a nossa transferência. Fomos trazidos para o Fundão sem qualquer planejamento eficiente e alocados num prédio “maior” que não foi projetado para uma Escola de Belas Artes. E que não nos oferecia as condições necessárias ao ensino da arte como deveria ser. Tudo foi adaptado. Teríamos sucumbido? Não sucumbimos. A resposta veio pela força criativa que aqui aconteceu em ateliês impróprios, mas com a mesma determinação que fizeram surgir os grandes artistas que a escola formou. Por estes ateliês passaram Marcos Cardoso, Jorge Duarte, Jarbas Lopes, Gilson Martins, Bruno Drummond, Maurício Dias e tantos outros que se formaram nesta transição heróica, após a mudança para o Fundão. Considero determinantes a força do talento individual e o ensino que aqui se ministrava. Foram pontos fundamentais para confirmarem a ressurreição da escola de uma forma gloriosa. Que venham mais duzentos anos.

Dra. Angela Ancora da Luz - Professora do PPGAV da ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFRJ. Vice Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte – abca. Pertence a AICA, ao IHGRj e ao CBHA. Diretora da EBA/UFRJ de 2002 a 2010. Mestrado em Filosofia IFCS/UFRJ; Doutorado em História, IFCS/UFRJ. Vários livros publicados, entre eles *Uma breve história dos salões de arte—da Europa ao Brasil*, 2005. RJ. Caligrama pelo qual recebeu o Prêmio Sergio Milliet da abca/2006; Várias curadorias de exposições e publicações. Prêmio Gonzaga Duque pela abca/2012 por sua atuação em 2011. Ocupa a cadeira 12, de Benevenuto Berna, no IHGRj. Eleita para ocupar a cadeira 19 de Victor Brecheret pela Academia Brasileira de Arte/ 2013.

- I. Notas: Dr. Hélio Fraga**
- II. Thales Memória**
- III. Adolpho Polilo**
- IV. Raymundo Muniz de Aragão**
- V. Ata de reunião da congregação de 24 de outubro de 1974. Protocolo, s/numeração.**
- VI. Ata da reunião da congregação de 11 de novembro de 1974. S/numeração.**
- VII. LUZ, Angela Ancora – Arquivos da Escola de Belas Artes – 190 anos. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2006. P. 19**

O PALÁCIO DA ACADEMIA DAS BELAS ARTES. O ENSINO ARTÍSTICO VERSUS O ESPAÇO DA ACADEMIA.

Cybele Vidal N. Fernandes

O tema do ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro sempre me motivou e tem sido considerado também por muitos outros estudiosos. Isso se deve, a meu ver, a razões muito claras, sendo talvez, a primeira delas, a necessidade de revisão da História da Arte do século XIX no Brasil. Estudos monográficos nos têm trazido claros avanços, no sentido dessa revisão de conceitos. Contribuindo ainda nesse sentido, proponho aqui uma reflexão sobre as relações do espaço da Academia com as atividades de ensino, questão que me parece merecer ainda algumas considerações. Isso significa que a base das minhas reflexões é o edifício-sede da Academia, projetado pelo arquiteto da Missão Francesa, Grandjean de Montigny.

Da chegada da Missão à inauguração do edifício - O Palácio da Academia das Belas Artes já foi estudado por outros estudiosos (TAUNAY, Afonso de E. A Missão Artística de 1816^I; GALVÃO, Alfredo. Obras no antigo edifício da Academia Imperial das Belas Artes^{II}; DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil^{III}) Nesta comunicação, o meu objetivo é compreender porque o edifício do Palácio da Academia resultou num espaço não condizente com o projeto de Grandjean, já de partida, evidentemente acanhado para uma escola e academia de arte (que, no Brasil, reunia pintura, escultura e arquitetura num só lugar, diferentemente das organizações na Europa). Pretendo analisar as implicações desse espaço com as atividades do ensino na instituição, esclarecendo que eu mesma já iniciei esse estudo (FERNANDES, Cybele V. N. O edifício da Academia das Belas Artes^{IV}). Pretendendo, no momento, avançar um pouco mais, e começo apresentando alguns personagens ligados à presente questão: Grandjean do Montigny; Henrique José da Silva^V; Pedro Alexandre Cavroé^{VI}; Pedro José Pézerat^{VII}; os irmãos Marcos e Zeferino Ferrez, Félix-Émile Taunay, Porto-Alegre, Bethencourt da Silva.

A Missão Artística chegou em 26/03/1816 e, como informa Debret em seu livro Viagem Pitoresca, “Após a apresentação dos artistas à Corte, o Conde da Barca encomendou, ao arquiteto Grandjean, o projeto de um palácio para a Academia Imperial das Belas Artes; esse projeto foi aceito pelo Rei, e iniciaram-se imediatamente os alicerces desse edifício...”^{VIII} O Ministro das Finanças, Barão de São Lourenço, ficou encarregado de cuidar dos interesses da Missão e, conseqüentemente, das questões referentes à construção do edifício. Afonso de E. Taunay informa que, com a morte do Conde da Barca, em 21/07/1817, as obras foram paralisadas por anos, em razão das dificuldades financeiras do Governo. Piorando a situação, em 09/06/1819, morria Joaquim Lebreton, líder da Missão, no Rio de Janeiro. No ano de 1820 foram assinados o segundo e o terceiro decretos da instituição: o de 12/10/1820 criava a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil e determinava que os professores seriam estrangeiros ou todos aqueles vassallos que se distinguissem no exercício e perfeição das Artes (grifo meu). Logo no mês seguinte, em 23/11/1820, o terceiro decreto determinava que, com o nome de Academia das Artes, seriam iniciadas as aulas de pintura, desenho, escultura, gravura, arquitetura, mecânica, botânica e química. Essas aulas fariam parte da Academia das Artes, chamada logo a seguir, no mesmo documento, de Academia e Escola Real. Esse decreto incluía, na relação de pessoas empregadas, o nome de Henrique José da Silva, artista português, como lente de desenho e diretor da instituição; Luiz Rafael Soyé, também português, como secretário, Marcos Ferrez, como lente de escultura e Zeferino Ferrez, como lente de gravura. Desse modo, a Escola passou a ser

dirigida por um português, Henrique José da Silva, fato que aumentou a instabilidade política que envolvia o projeto. Os problemas se agravaram ainda mais quando, em 25/04/1821, D. João VI voltou para Portugal, deixando o Brasil mergulhado em grave crise política.

Todos esses fatores foram determinantes para uma série de problemas enfrentados pelos artistas franceses da Missão. Segundo Debret, em 05/11/1826, passados dez anos, o edifício foi entregue, tendo pronto somente o andar térreo quando, de acordo com o projeto inicial, deveria ter dois andares, e mais um destinado à residência dos professores. Durante aqueles anos, o Ministro das Finanças, Barão de São Lourenço, segundo Debret, foi a única autoridade que se preocupou com o projeto, uma vez que os demais membros do governo pouco se interessaram por uma instituição que nem existia ainda em Portugal. Escragnole Taunay informa que: “O terreno destinado à edificação era mau, estreitíssimo, sem vista, por ser situado num beco”^{IX}. O edifício daria frente para a Travessa do Sacramento, depois Belas Artes. Como a travessa era muito estreita, o Palácio da Academia teria pouco destaque entre o casario, o que não seria conveniente. Para resolver o problema, puseram abaixo três armazéns, sendo um deles o edifício do Tesouro Nacional, e abriram uma praça semicircular, em frente ao prédio, onde se iniciava a nova rua Leopoldina, que se ligava à da Lampadosa (que seria levada posteriormente à Praça da Constituição). Tais iniciativas foram reclamadas muitas vezes por Taunay e por Porto-Alegre, mas somente muitos anos depois, em 1872, tudo ficou resolvido.^X Retomando as questões sobre o terreno, vimos que o mesmo abrigaria a instituição, que reunia a escola (ensino de pintura, escultura e arquitetura, etc) e a academia (centro de discussão de doutrinas da Arte). Pela descrição, o terreno nos pareceu inadequado; esse fato se torna mais dramático porque, segundo Moreira de Azevedo, as obras foram iniciadas em 05/08/1816, com a recomendação de que o edifício deveria servir à Academia, ao Correio Geral e à Fábrica de Lapidação de Diamantes^{XXI}. Com essa recomendação, o edifício da academia já nascia comprometido com sérios problemas de espaço, e não tinha nenhuma autonomia de uso.

Debret, em suas memórias, assinala que, em certa ocasião, solicitou ao Imperador a posse provisória de uma das salas já prontas do edifício, para pintar uma tela de grandes dimensões (representando a cerimônia da sua coroação); queria ainda, como já fazia Grandjean, iniciar sete alunos na arte da pintura.^{XII} O pedido foi prontamente atendido mas, o diretor da Academia, Henrique José da Silva, demorou a ceder o espaço. Durante seis meses, o diretor procurou convencer as autoridades que o edifício em construção conviria mais à Casa da Moeda do que à academia, já que era contíguo ao Tesouro Nacional (que ocupou o edifício por onze anos, entre 1825 e 1836). Segundo Debret, o diretor sugeriu que a academia poderia ocupar uma belíssima casa situada no Campo de Santana, bem próxima à sede da Biblioteca Nacional, solução que, na verdade, resolveria o problema da má localização prevista para a academia, pois a mesma ficaria num local nobre da cidade e não mais em uma travessa estreita. Infelizmente não encontramos nenhuma outra referência sobre a citada casa do Campo de Santana. O edifício da Academia nascia claramente inadequado às suas funções, por seu pequeno tamanho, por ter que compartilhar o espaço com outros dois setores do governo, por estar muito mal localizado, o que era realmente lamentável. O que justificaria tal situação? O desprestígio do projeto da academia frente aos demais projetos do Governo ou decisões mal acertadas, frente às reais necessidades a enfrentar? Infelizmente não temos ainda dados suficientes para refletir sobre o assunto.

Grande parte das dificuldades de concretização do projeto e do edifício da Academia tem sido imputada a três portugueses contratados pelo governo: Henrique José da Silva, professor e diretor da Academia (1820); a Rafael Soyé, secretário (1820) e a Pedro Alexandre Cavroé, Inspetor das Obras da Academia (1824). Por que esses personagens, em geral considerados sem formação adequada para os cargos que ocuparam, teriam participado da polêmica construção do edifício? Não pretendendo fazer a defesa desses indivíduos, vamos tentar compreender a lógica das suas nomeações.

Lembramos aqui que, ao longo do período colonial, era grande o número de profissionais portugueses que chegava ao Brasil^{XIII}; após a vinda da Corte, no século XIX, esse número aumentou muito, certamente porque vinham atraídos pelas oportunidades para trabalhar no aparelhamento da cidade, nova sede do Governo, e nas províncias do Brasil. Alguns vieram por vontade própria, outros a convite do Governo, que ofereceu muitos cargos a profissionais portugueses. Vejamos rapidamente quem eram esses três cidadãos.

Henrique José da Silva, segundo Morales de los Rios Filho, chegou ao Brasil em 1820, para cuidar de interesses particulares. O Barão de São Lourenço, conhecedor da sua arte, convidou-o para ilustrar a tradução que fizera do “Ensaio sobre a crítica”, de Alexandre Pope^{XIV}. Era pintor de retratos, desenhista e ilustrador. Como professor de desenho da AIBA, seguiu a tradição do ensino acadêmico (que orientava o ensino de desenho por etapas: desenho de pranchas de partes do corpo ou dos extremos, desenho de cópias de gesso e por último desenho do natural). Henrique J. Silva deve ter utilizado em suas aulas uma série de desenhos de sua autoria, que revelam que o autor era conhecedor da arte de desenhar. Essa coleção de desenhos pertence hoje ao acervo do Museu D. João VI.

O secretário Luis Raphael Soyé era natural de Madrid; foi educado em Lisboa, estudou Humanidades, tornou-se clérigo franciscano e ingressou para estudos mais avançados na Universidade de Coimbra. Era poeta (Noites josefinas de Martylo sobre a infausta morte do Sereníssimo D. José, Príncipe do Brasil, dedicada ao consternado povo lusitano) e pintor, e deixou várias obras em gravura a buril. De Lisboa viajou em missão para Paris; de lá foi para o Rio de Janeiro em situação de pobreza mas, com a ajuda do novo Ministro do Império, José Feliciano Fernandes Pinheiro, Visconde de São Leopoldo (que havia sido seu discípulo em Coimbra) foi indicado para o cargo de Secretário da Academia^{XV}. Tinha, portanto, boa formação e não era estranho ao campo das Artes.

O terceiro personagem é Pedro Alexandre Cavoé: nasceu em Lisboa, em 1776, e faleceu em 20/04/1844. Era filho de marceneiro, mas essa não era, como diziam, a sua profissão; estudou matemática, gramática latina e francesa, era hábil nas artes mecânicas e na literatura. Foi atuante em Lisboa, como redator de um jornal artístico e um jornal político, com textos críticos sobre os monumentos, praças e ruas de Lisboa. Estudou a História da Língua Portuguesa, desde o século XII, e a História da Arte de Portugal. No Brasil, foi nomeado Arquiteto da Casa Imperial (1825/1830); implantou um plano de numeração de casas (1824) completou a fachada da Capela Imperial (1825/1826); foi responsável pelas obras do Palacete da Marquesa de Santos, com risco de Pedro José Pézerat. Foi designado, em 1824, Inspetor de Obras da Academia Imperial.

Pézerat, na ocasião, afirmava que, ao assumir as obras da Academia, fizera modificações, visando melhorar a iluminação das salas de aula (o problema da luz nas salas de aula seria reclamado, posteriormente, por muitos professores). Em carta aos membros da Academia, informava que aprendera o ofício de marceneiro, mas que era, na verdade, um marceneiro-arquiteto porque construía uma ponte sobre o rio Douro, no Porto, “que os senhores arquitetos não haviam conseguido fazer”. Segundo a tradição portuguesa, os construtores, escultores e pintores comprovavam seu conhecimento como riscadores, capacidade que adquiriam na prática e não numa escola especializada. Essa tradição passou ao Brasil, onde havia vários mestres de obras ativos^{XVI}. Nesse caso, a situação de Cavoé seria comum a outros arquitetos-construtores, numa época em que a denominação arquiteto não tinha o sentido que tem hoje. Parece-me que, quanto à capacidade de trabalho, as nomeações desses três indivíduos não seriam tão injustificadas, havendo, certamente, muitas diferenças entre a cultura arquitetônica praticada por portugueses e franceses; quanto às questões de cunho político, creio que tal discussão não caberia, nessa oportunidade.

Voltando ao edifício, entendemos que sua importância se entrelaça com a importância do projeto da Academia. O que justificaria a sua existência? Pelo decreto fundador, o Governo se comprometia com a preparação da instrução nacional para o necessário avanço da indústria, comércio, agricultura, progresso das artes e dos ofícios mecânicos. Parece-nos razoável que, ao conceber o projeto para a sede da instituição, Grandjean precisaria ter em mente espaços que atendessem a todas as necessidades do ensino acadêmico (adequação quanto ao tamanho, luz, ventilação; previsão de espaços especiais para biblioteca e pinacoteca, cujos acervos cresceriam com o passar dos anos). Não sabemos até que ponto a importância e a qualificação do edifício foi negligenciada pelo governo; entendemos, no entanto que, dentro do contexto, o edifício projetado por Grandjean, foi o melhor que pode ser feito, e para um único fim: servir às atividades da Academia (acreditando que as duas sedes do Governo, acima referidas, se acomodariam ali de forma provisória). Em 17/11/1824, um quarto decreto se referia à instituição como Academia Imperial das Belas Artes e designava Pedro Alexandre Cavroé inspetor das obras que se fizessem necessárias para a urgente abertura da Academia. Debret já ali residia e havia quatro salas para serem terminadas “ para as diferentes classes de estudo”^{xvii}. As obras se arrastaram por mais dois anos e, em 05/11/1826, a Academia foi finalmente inaugurada.

O Palácio da Academia Imperial das Belas Artes – O projeto seguiu as linhas gerais da arquitetura clássica. A fachada do edifício era composta por duas alas, unidas a um corpo central, cada uma com sete janelas, a oitava uma porta de acesso provida de escada, e por fim mais uma janela. A parede era em pedra talhada; acima da arcada a cornija antecedia uma platibanda que elevava a frontaria. O pórtico avançava ligeiramente em relação à parede, ladeado por pilastras dóricas. A parte central era coroada por um templo com seis colunas jônicas, com base de bronze (colocadas em 1835) e capitéis também em bronze, obras de Marcos Ferrez (colocados em 1849). Nos intercolúnios das extremidades, sobre pedestais, ficavam as estátuas de Apolo/a Beleza e Minerva/a Sabedoria, obras de Marcos Ferrez. No friso a inscrição: “Petrus Bras. Imp. I, Artibus Munificentian consacravit”. No tímpano, a representação de Febo/ Deus do Sol e Protetor das Artes, em sua quadriga. Na parte inferior do templo abria-se a porta principal do edifício, em grande arco, ladeado por pilastras adossadas, sobre elevado pedestal. Os baixos-relevos na arquivolta representavam os Gênios da Arte; na parte superior, foi colocada a inscrição: “Academia Imperial Liberalium Artium”. As pilastras faziam correspondência com duas colunas acima, marcando o centro da composição, que compreendia as quatro colunas centrais. Grandjean de Montigny colocou posteriormente, na entrada, um portão de ferro com ornatos em bronze^{xviii}.

Há raros registros de imagens do interior do edifício, pelo menos enquanto utilizado pela AIBA e ENBA. Segundo Bruno Zevi, o espaço interior de um edifício só pode ser realmente compreendido se for vivenciado em uma experiência direta: ele é o protagonista do fato arquitetônico. Como o edifício não existe mais, vamos nos reportar aos relatos dos personagens que ali conviveram, testemunhas autorizadas para tanto, ou que o visitaram, como Moreira de Azevedo^{xix}. Vamos chamar de fase inicial da Academia a que vai da inauguração até a gestão de Porto-Alegre (11/05/1854 a 03/10/1857). O primeiro recinto acessado pelo visitante era o vestíbulo, sustentado por quatro colunas dóricas, com três portas de cada lado e três ao fundo, adornadas com relevo entalhado. O piso era em mármore branco; nas paredes, sobre pedestais, vários bustos (moldagens) de obras clássicas testemunhavam a função do edifício e sua ligação com as Artes. Partiam do vestíbulo as portas de acesso para os corredores laterais, direito e esquerdo. A planta de Grandjean apresenta regularidade na parte posterior do terreno, onde colocou três salas de cada lado do vestíbulo central, sendo quatro maiores e duas menores, num total de seis. Na parte da frente da planta, havia três salas de cada lado mas, as do lado direito (parte mais larga do terreno) eram maiores que as do lado esquerdo (parte mais estreita do terreno) num total de seis, ficando nas extremidades as dependências menores, para os gabinetes. No fundo do vestíbulo, uma sala semicircular expunha algumas pinturas; em um nicho ficava a estátua de Pedro II (ali colocada posteriormente, obra de Chaves Pinheiro; a anterior era de Zeferino Ferrez, 1846). Num pequeno recinto, no lado direito, havia ainda uma estátua colossal da América, obra dos irmãos Ferrez,

1818. Desse recinto, partia a escada para o templo, com uma rotunda destinada à biblioteca; nesse ambiente ocorriam as sessões da Congregação.

Chamaremos de segunda fase o período que começa com a administração de Porto-Alegre; em sua época, o edifício enfrentava grandes dificuldades para acomodar as coleções de livros, quadros e moldagens. A Reforma Pedreira (decreto 1603, de 14/05/1855) tornou a situação ainda mais difícil, impondo medidas drásticas. Em seu diário, Porto Alegre observava: “Depois de haver estudado os meios de resolver o difícil problema de acomodar em uma casa pequena as novas aulas... a sala ocupada atualmente pelo desenho é escura e de tão má luz para o estudo do claro-escuro, que o professor foi obrigado a mudar os alunos mais adiantados para outra sala...”^{XX}. Para contornar a situação, fez a distribuição dos alunos a partir do que seria menos ruim para as diferentes disciplinas, utilizando até mesmo os gabinetes dos professores.

Porto-Alegre, em 05/01/1855, solicitou ao Governo licença para reorganizar a Biblioteca: “Na fundação e edificação desta casa houve a ideia da criação de uma biblioteca e, para ela, se construiu a sala superior e central do edifício, que representa exteriormente um templo jônico. É, pois, para essa sala que convém passar os livros...”^{XXI}. A sala foi preparada, o teto foi decorado por Leon Pallière, que pintou A alegoria às Artes, e a mudança realizada. Esse espaço era vital para a instituição, pois o acervo crescia bastante com as doações recentemente recebidas, as próprias doações de Porto-Alegre, e as obras em duplicata que solicitou à Biblioteca Pública (livros, pastas com gravuras e desenhos, como os do arquiteto português José da Costa e Silva). E continuava mais adiante: “O erro que houve na construção da casa foi o de sacrificar-se a forma prescrita, o útil e o necessário, à forma arquitetônica”^{XXII} e preveniu que, dentro de três anos, não haveria como resolver tais problemas de espaço.

Porto-Alegre conseguiu do governo verbas para fazer os reparos necessários na Academia e construir uma galeria ao lado do edifício, para a Pinacoteca, projeto de Job Justino de Alcântara. Devido a essas obras, durante a sua gestão, por falta de verba, não foi organizada nenhuma Exposição Geral. No entanto, com a Reforma, lançava as bases teóricas para que o ensino da Artes prosperasse. Apesar do espaço da nova Pinacoteca, lamentava o desconforto dos professores e alunos, segundo ele, muito mal acomodados: “Compartilho a sorte deles, porem espero que este mal não dure sempre, porque é impossível assim ficarmos”^{XXIII}.

Poderíamos demarcar a terceira fase do edifício a partir de 1870, quando os problemas de espaço se agravaram ainda mais, com o aumento do número de alunos: em 1866 havia duzentos e dezesseis alunos matriculados. No período, o aproveitamento dos alunos era muito baixo e o abandono das aulas muito alto. A situação se arrastou até 1882, quando foram realizadas obras de acréscimo no segundo pavimento. Na época, o engenheiro do Império, Antônio de Paula Freitas, apresentou uma planta e o engenheiro da Academia, Bethencourt da Silva, apresentou outra. Nas plantas que consultei - Grandjean, 1816; Bethencourt da Silva, 1882/1884; Engenheiro Paula Freitas, 1882/1884 - observei que a distribuição dos espaços internos são diferentes, o que sinaliza para a constante busca de melhores soluções para a divisão interna do edifício.

Na planta proposta por Paula Freitas, o pavimento térreo ficaria bem modificado. Na parte dos fundos do terreno haveria apenas duas grandes salas, uma de cada lado do vestíbulo, a da esquerda destinada ao Gabinete de Pintura e a da direita ao Gabinete de Escultura. Na parte da frente do terreno, à esquerda, duas salas amplas para Desenho Figurado e Paisagem, Flores e Animais. Após o vestíbulo, à direita, o gabinete da diretoria, do secretário, a biblioteca, demais gabinetes. A planta de Bethencourt da Silva apresentava menos alterações: o arquiteto ampliou duas salas da parte dos fundos do terreno, deixando apenas quatro e não seis, e duas na parte da frente, ficando igualmente com quatro salas maiores. Depois de muita discussão na Academia, na Câmara, nos jornais, sobre a melhor maneira de preservar o projeto de Grandjean, venceu o projeto de Bethencourt da Silva. Na verdade, ocorreu uma

luta entre o engenheiro e o arquiteto, comum na época em que se discutiam os valores e lugares de cada um desses profissionais no campo de trabalho e na sociedade.

Em 05/09/1887, o professor Zeferino da Costa, aqui lembrado como o professor que mais apontou questões referentes às dificuldades enfrentadas, oriundas da conformação do edifício, em ofício à Academia, como Professor Interino de Pintura de Paisagem e Pintura Histórica dizia: “Um edifício novamente construído, com vetustos móveis de quase meio século, estragados uns, e quase imprestáveis outros, destoa inteiramente do espaço decente que deve ter uma Academia das Belas Artes”^{XXIV}. E mais adiante: “A sala em que está funcionando a aula de Pintura Histórica não tem as condições precisas para esse fim”^{XXV}. Segundo ele, a sala era muito estreita em relação ao comprimento, e não comportava mais que doze alunos; a luz era péssima, transmitida por uma claraboia. Dizia que, quando havia luz suficiente, a mesma entrava pelas cinco janelas largas e baixas, mas como luz refletida pelo edifício do Tesouro Nacional; havia horas do dia em que a luz, caminhando no estreito espaço entre a Academia e o Tesouro Nacional, incidia sobre os alunos e seus cavaletes, atrapalhando, mais que ajudando.^{XXVI} E terminava: “Nessas circunstâncias de luz, é impossível o professor trabalhar conscientemente...”^{XXVII} Essas declarações testemunham que o edifício sofreu sempre por estar situado numa estreita travessa, por ter salas muito pequenas, por não receber a luz necessária e conveniente.

A Reforma Republicana criou a Escola Nacional de Belas Artes, que ocupou, com muita dificuldade, até 1906, o prédio de Grandjean. O professor Rodolfo Bernardelli, lutando por uma escola maior, chegou a sugerir que a instituição fosse transferida para o edifício que fora ocupado pelo antigo Mercado Municipal, no bairro da Glória. Era um edifício bem grande, de planta quadrangular, com quatro entradas que davam para um pátio central; outras ruas paralelas faziam também a circulação pelos espaços de trabalho. A ideia não avançou; posteriormente, conseguiu um terreno de bom tamanho e a verba necessária para a construção de uma nova sede, na Avenida Central. As obras foram iniciadas em 1906, com projeto de Morales de los Rios. A Escola foi transferida em 1908, mas as aulas só foram inauguradas em 1909. Com a mudança da Escola para o prédio da Avenida Central, terminava o período das incessantes lutas por espaços convenientes, luz correta e suficiente, localização adequada do edifício, questões que sempre foram reclamadas pelos professores. Apesar dos esforços de Grandjean e de outros o Palácio da Academia infelizmente, havia se mostrado insuficiente para abrigar a sede da AIBA e, posteriormente, a Escola Nacional de Belas Artes.

Cybele Vidal N. Fernandes - Licenciada em Desenho e Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes/UFRJ. Mestre em Artes Visuais pela EBA/UFRJ (Tema: A talha do século XIX no Rio de Janeiro). Doutora em História Social da Cultura pelo IFCS/UFRJ (Tema: O ensino artístico na AIBA). Pós-Doutora em Artes Visuais pela Universidade do Porto/CEPESE (Tema: Porto X Rio de Janeiro. O ambiente artístico e a produção artística de fora da AIBA). Área de Pesquisa: Arte Luso-Brasileira (séculos XVII a XVIII); Arte Brasileira no século XIX, Ensino Artístico/AIBA. Temas dos projetos em andamento: O século XIX no Rio de Janeiro; A Academia Imperial das Belas Artes.

Notas Finais

- I. TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Rio de Janeiro: Revista do SPHAN, Número 18, 1956.
- II. GALVÃO, Alfredo. *Obras no antigo edifício da Academia Imperial de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Revista SPHAN, Número 15, MEC/SPHAN, 1961.
- III. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Editora Itatiaia Ltda, 2 volumes, 1978.
- IV. FERNANDES, Cybele Vidal N. *Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, tese de Doutorado (orientador: Luiz Manoel Salgado Guimarães), 2001.
- V. Henrique José da Silva nasceu em Lisboa, em 1772; morreu em 29/10/1834, no Rio de Janeiro. Era desenhista, ilustrador, pintor. Chegou ao Brasil em 1820, quando foi designado para professor e diretor da Academia

Imperial das Belas Artes, onde exerceu o cargo até 1834. Sabe-se pouco sobre a sua produção. Obras: Retrato do Senador João Antônio Rodrigues (MNBA) Retrato de D. Pedro I (Museu Imperial de Petrópolis); série de pranchas com desenhos diversos, a maioria de partes do corpo humano (Museu D. João VI-EBA/UFRJ).

VI. Pedro Alexandre Cavroé nasceu em Lisboa em 1776 e faleceu em 20/04/1844. Era filho de francês Agostinho Alexandre Cavroé, dono por muitos anos, de uma oficina de marcenaria no Largo de Calhariz, Lisboa. Deveria seguir a profissão do pai, mas recebeu educação regular e aprendeu matemática, desenho, gramática latina e francesa, estudos secundários (talvez para ingressar na Universidade de Coimbra, acreditam alguns). Era hábil nas artes mecânicas e na literatura e defendia as doutrinas liberais. Entre os anos de 1816 e 1817 foi redator do *Jornal de Belas Artes* ou *Mnemosine Lusitana*, formando dois tomos ilustrados com gravuras de sua autoria, muitos artigos com estudos e descrições de edifícios, praças, monumentos, estabelecimentos de instrução pública de Lisboa, o estado das artes em Portugal, um catálogo dos pintores de maior prestígio no período; a descrição da numerosa Baixela ofertada por Portugal ao Lorde Wellington, por seu apoio na luta contra os franceses. Esteve no Rio de Janeiro e recebeu a proteção de D. Pedro I. De volta a Portugal, escreveu peças de teatro e poesias; foi nomeado em 1839 foi nomeado Demonstrador do Conservatório de Artes e Ofícios. Sobre Cavroé, também Eurico Gomes Dias escreveu “A influência do *Jornal de Belas Artes* ou *Mnemosine Lusitana* no periodismo português do século XIX” (www.arteciencia.com, ISSN 1646-3463, ano IX, número 18, dezembro 2014/junho2015). Segundo ele, a publicação periódica foi de grande importância, algo inteiramente novo em Portugal, porque voltava-se para as notícias nacionais, tratava das instituições e monumentos de Lisboa. Estudou a História da Arte portuguesa da Idade Média (que muito valorizou) e do Renascimento. Era um poeta e amava a literatura, tendo escrito várias peças de teatro. O autor considera Cavroé um distinto patriota: estudou a História da Língua Portuguesa, que considerou muito original, nascida do latim, mas progressivamente autônoma em relação às línguas faladas na Península Ibérica, desde o século XII. Deu ainda grande contribuição à causa liberal portuguesa.

VII. Pedro José Pézerat nasceu em fevereiro de 1801 em Comuna de Champvent; morreu em 1872. Há informação de que estudou Escola Politécnica de Paris (1821/1825). Com o apoio de Vaudoyer ingressou na Escola Especial de Arquitetura de Paris, uma sessão da École des Beaux-Arts. No Brasil esteve no Rio de Janeiro e em outras províncias entre 1825 e 1831. Trabalhou para a Academia Militar do Rio de Janeiro; foi engenheiro particular do Imperador D. Pedro I e, a partir de 12/10/1828, passou a Arquiteto Imperial. Entre os anos de 1828 e 1831 trabalhou na remodelação do Palacete da Marquesa de Santos; remodelou também o Palácio da Quinta da Boa Vista. Foi para a Argélia, onde viveu até 1840. Viveu a maior parte da vida em Portugal (1840/1871) onde morreu. Lecionou na Escola Politécnica de Lisboa e tornou-se Engenheiro-Chefe da Câmara. Conferir: MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira. Rio de Janeiro: A Noite, 1941, p. 103.

VIII. DEBRET, J. B. (1978) p. 118.

IX. Taunay, E. (1956) p. 299

X. TAUNAY, E. A.E. (1956) p. 299

XI. AZEVEDO, Moreira de. O Rio de Janeiro. Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1969, 2 Volumes, Volume II, p.197.

XII. As salas do edifício da Academia iam sendo ocupadas quando consideradas prontas, como a que serviu a Debret e a que serviu para guardar a coleção de quadros trazida por Lebreton, mais tarde adquirida pelo Barão de São Lourenço, e que ficou guardada numa dos espaços que serviu à Tesouraria. Essa sala, por sua vez, já havia servido como ateliê de escultura, era muito úmida, e alguns quadros ficaram bem estragados. DEBRET, J. P (1978) p. 122.

XIII. O projeto Portugal-Brasil/Brasil/Portugal. Artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa foi desenvolvido entre os anos de 2005 e 2012, numa cooperação que visou o levantamento de artistas e artífices ativos no Brasil e Portugal, entre os séculos XVI e XIX. Desse modo, ficou claro o aumento da migração portuguesa, para o Brasil, no século XIX. Ver, por exemplo: FERNANDES, Cybele V.N. Arquitetos, mestres de obras, pedreiros, calceteiros no século XVIII e XIX em Minas Gerais. Cruzando dados, propondo questões. E também: A atuação dos arquitetos portugueses no século XIX no Rio de Janeiro. Algumas considerações. In: Artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa. (Natalia Marinho Ferreira-Alves (org.) Porto: Sersilito/CEPÈSE, 2008, p43 – 74 e p. 261 – 271.

XIV. MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. (1941) p. 174.

XV. Luis Raphael Soyé nasceu em Madrid em 15/04/1760; era filho de pais estrangeiros. Consta que estudou Humanidades no Seminário de Rilhãfoles, dos padres da Congregação de São Vicente de Paulo. Aprendeu a arte da Pintura e da Gravura a buril, arte que mais e melhor produziu. Em 1777 passou à Regra Franciscana, no Convento de Nossa Senhora de Jesus da Ordem Terceira da Penitência. Ingressou para estudos superiores em Coimbra, onde estudou Teologia e foi distinguido pelos mestres. É incerto ter recebido o diploma de doutor, embora tenha assinado algumas obras dessa maneira. Em 1791 foi para Roma e conseguiu anular os votos claustrais, passando a clérigo secular. Em 1802, estando em Portugal, viajou a Paris, por ordem de D. Rodrigo de Souza Coutinho, para adquirir livros para a Biblioteca Pública de Lisboa. Em Paris, se estabeleceu como livreiro. Em 1808 publicou alguns versos em louvor a Napoleão; por esse motivo ficou mal visto em Portugal e impedido de retornar ao país. Partiu depois para o Rio de Janeiro onde, com a ajuda de pessoas influentes, conseguiu o cargo de Secretário da Academia. Veio

a falecer em 1828, no Rio de Janeiro. As Obras mais conhecidas: “Sonho. Poema erótico que às benéficas mãos do Nosso Augusto e Amabilíssimo Príncipe do Brasil oferece Luis Raphael Soyé”. Lisboa: Oficina Patr. De Francisco Luz Ameno, 1786 . (ilustrado com vinhetas e um retrato do príncipe D. José. O poema vale pela boa linguagem e versificação, viveza das pinturas, graça e singeleza das cenas pastoris). “Noites Josephinas de Mirtilo sobre a infausta morte do Sereníssimo Senhor D. Joze , Príncipe do Brasil ...” Lisboa: Regia Oficina Tipográfica, 1790. (Poema.; contem retrato gravado do príncipe D. José; uma gravura alegórica; cada uma das 12 noites contem ainda uma gravura talhada por vários gravadores portugueses- Gregório Francisco de Queiroz (4, 7, 8, 9, 11) José Lúcio da Costa (1,2,3,4,5) Jerônimo de Barros e João Tomás). Conferir: http://tertuliabibliofila.blogspot.com.br/2009/04/luis-raphael-soye_28.html

XVI. Sobre os mestres de obra ativos no Rio de Janeiro: Antônio José da Costa Barbosa- armações de teatro e mausoléus por morte de D. José I; Antônio Gomes Faria – ponte sobre o rio Anil, 1791; Antônio Ramos Viana – ponte em São Cristóvão e Casa de Pólvora, 1792; Roque de Azevedo Lisboa – ponte sobre o rio Faria, 1789. Conferir: CAVALCANTI, Nireu. O Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

XVII. MORALES DE LOS RIOS FILHO. O ensino artístico. Subsídios para a sua história (1816 – 1889). Rio de Janeiro: Boletim do IHGB , Anais do III Congresso de História Nacional, outubro de 1938.

XVIII. Quando o edifício foi demolido, a frontaria correspondente à parte central e ao templo foi transferida pelo IPHAN para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, única memória conservada do edifício da Academia Imperial das Belas Artes.

XIX. AZEVEDO, Moreira (1969) p. 210

XX. GALVÃO, Alfredo. (1961) p. 67.

XXI. GALVÃO, Alfredo (1961) p. 62.

XXII. GALVÃO, Alfredo (1961) p. 67

XXIII. GALVÃO, Alfredo. (1961) p. 68.

XXIV. GALVÃO, Alfredo. João Zeferino da Costa. Rio de Janeiro: S/ed. 1973, p. 94.

XXV. GALVÃO, Alfredo. (1973) p. 107.

XXVI. GALVÃO, Alfredo (1973) p. 108.

XXVII. GALVÃO, Alfredo (1973) p. 108.

A CONSTRUÇÃO DA RUÍNA: A DEMOLIÇÃO DA ACADEMIAL IMPERIAL DE BELAS ARTES E O ICONOCLASMO MODERNISTA ATRAVÉS DA IMPRENSA

Mauro Trindade

A onda demolidora que arrasou a antiga vila colonial do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX estendeu-se obstinada pelas décadas seguintes, e o que parecia uma tentativa de melhoria nos transportes, comércio e saúde avançou contra o que parecesse velho, pobre ou insalubre. Dinamite e marretas fizeram a maior parte do serviço, mas coube à imprensa carioca apresentar e avalizar o novo ideário estético, em uma retórica de modernização que se estendia além do urbanismo e da arquitetura e incluía a política, o esporte e o cotidiano. Jornais e revistas cariocas dos anos 1930 registraram e louvaram de forma quase uníssona a destruição em massa de antigas construções no Rio de Janeiro e em outras cidades, que culminou com a derrubada da Academia Imperial de Belas Artes em 1937 e 1938.

Durante o governo de Henrique de Toledo Dodsworth Filho (1895- 1975), interventor do então Distrito Federal entre 1937 e 1945, são realizadas diversas obras viárias e de remodelação da cidade, que devem ser entendidas num histórico de demolições, abertura de novas ruas e avenidas e remoções da população, cujo momento mais célebre ocorrera no governo do prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913), entre 1902 e 1906. Costumeiramente associadas às reformas do Barão Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) em Paris, de 1853 a 1870, essas grandes transformações têm sido interpretadas como uma atualização do capitalismo durante a Segunda Revolução Industrial, visando a eficiência dos portos e a abertura de vias capazes de atender uma circulação mais intensa de moradores e mercadorias. Para o pesquisador Jaime Larry Benchimol, autor do livro *Pereira Passos, um Haussmann carioca*^I – que aproxima desde o título os feitos de um e outro prefeito –, aquele momento representou “um verdadeiro divisor de águas no processo histórico-social da estruturação do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro”^{II}.

Entretanto os desejos por reformas urbanas se estendem por um longo período, na verdade, desde o final do século XVIII, quando a cidade deixou de ser mero entreposto do capital mercantil, com estrutura apenas indispensável à circulação das riquezas que por ela transitavam, para se tornar sede do vice-reino, e passou a exigir significativas melhorias no espaço urbano. Cartas e documentos do então vice-rei Luís de Vasconcellos fazem notar não apenas as novas fontes públicas e obras a “consertarem os caminhos”, como igualmente a “entalharem-se infinitos pântanos que haviam na cidade, origem de infinitas moléstias”^{III}, como a terrível gripe “zamparina”, corruptela de Anna Zamperini, cantora veneziana que seduziu a nobreza e o clero portugueses e terminou degredada no Brasil em meados de 1774. Em 1798, o Senado da Câmara listava, entre as causas das “moléstias endêmicas e epidêmicas” da cidade do Rio de Janeiro, o clima quente e úmido provocado “pelo impedimento que fazem à entrada dos cotidianos ventos matutinos ou terrais (...) os morros de São Bento até São Diogo (...), do Castelo, Santo Antonio e Fernando Dias”^{IV}, numa argumentação que seria reutilizada cem anos depois para justificar o desmanche de morros no Centro da cidade.

No século seguinte, persistem as preocupações com as condições sanitárias da cidade, em especial na década de 1850, quando a febre amarela teria matado mais de quatro mil pessoas^V.

Em 1877, Cândido Barata Ribeiro, futuro prefeito do Distrito Federal, escreve a tese “Quais medidas sanitárias que devem ser aconselhadas para impedir o desenvolvimento e propagação da febre

amarela na cidade do Rio de Janeiro?” na qual defende a demolição dos cortiços no Centro da cidade, foco permanente de doenças:

“No cortiço acha-se de tudo: o mendigo que atravessa as ruas como um monturo ambulante; a meretriz impudica, que se compraz em degradar corpo e alma (...) Compreende-se desde logo o papel que representam na insalubridade da cidade estas habitações (...) Só temos um conselho a dar a respeito dos cortiços: a demolição de todos eles, de modo que não fique nenhum para atestar aos vindouros e ao estrangeiro, onde existiam as nossas sentinas sociais, e a sua substituição por casas em boas condições higiênicas.”^{VI}

No mesmo ano de 1904 que ocorre a Revolta da Vacina, uma epidemia de varíola tem 1800 casos de internações no Hospital de São Sebastião, e um total de 4201 mortos^{VII}. Nicolau Sevcenko, autor de seminal pesquisa sobre o assunto, nota que a capitalização, o aburguesamento e a cosmopolitização levadas a cabo com a Reforma Pereira Passos têm origens mais profundas e “cujo efeito mais cruel foi a Revolta da Vacina”^{VIII}. O pesquisador reitera que as transformações urbanas ocorridas no período incluem medidas de saneamento e uma nova distribuição espacial das classes sociais.

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, desde seus primeiros momentos, foi varrida por sucessivos alinhamentos de ruas e consequentes arrasamentos cuja topografia peculiar é capaz de explicar. Ao transferir em 1567 o povoamento das cercanias do Morro Cara de Cão para o Morro do Castelo – outrora conhecido como Morro de São Sebastião, de São Januário e do Alto da Sé, entre outras denominações –, optou-se pela proteção dos colonizadores, já que no alto dessa elevação estavam mais seguros contra os invasores franceses e índios beligerantes do que nas baixadas de Botafogo e do Flamengo.

O Rio de Janeiro seiscentista era dominado por alguns morros de baixa altitude cercados de mangues. Os morros do Castelo, do Desterro (Santa Tereza), do Lerype (Glória), do Carmo (Santo Antonio), de Paulo Caieiro (Providência), de Pedro Dias (Senado), do Padre Salsa (Conceição) e de Manuel de Britto (São Bento) estavam rodeados por uma vasta área inundada. “A essa verdadeira bacia, situada abaixo do nível do mar deram os antigos o nome de Várzea”^{IX}, comenta Vieira Fazenda. Um grande canal cruzava o atual Largo da Carioca, a rua Uruguaiana e escoava suas águas próximo à atual Praça Mauá. Além disso, as águas do Rio Carioca se espalhavam em duas vertentes desde a altura da Praça José de Alencar: uma em direção à praia do Flamengo e outra pela rua do Catete até à baía, ladeada por uma trilha indígena que pode ser considerada a rua mais antiga da cidade, anterior à chegada do europeu. Grandes lagoas ocupavam terrenos centrais non aedificandi, como a antiga Lagoa do Boqueirão, aterrada e transformada em Passeio Público em 1783, e a Lagoa de Santo Antonio, atual Largo da Carioca.

Com o tempo, mais e mais construções foram feitas nas várzeas, ou melhor, nos baixios mais secos aos pés do Castelo e de outros morros^X. Lentamente essas várzeas foram aterradas e ocupadas por residências e comércio, construídos de forma orgânica às características geográficas da cidade. Antigas serventias próximas a lagoas e pântanos foram retificadas e transformadas em ruas e avenidas, com a demolição dos edifícios que promoviam o traçado urbano irregular ou, simplesmente, que estavam em ruínas.

Diversas igrejas, teatros e logradouros foram destruídos ainda no século XIX e no início do seguinte, como a Igreja de São Domingos, próxima da atual Rua Frei Caneca; a do Parto, na atual Rodrigo Silva; o convento da Ajuda, na Cinelândia; a igreja de Copacabana; a Capela de São Jorge, do século XVIII e derrubada no seguinte; a Igreja de São Joaquim; a Igreja do Divino Espírito Santo de Mata-Porcos; o Theatro da Praia de Dom Manuel, construído em 1834 na rua do Cotovelo e demolido em 1868; a Ópera dos Vivos, da primeira metade do século XVIII, na Rua do Fogo; a muralha do forte São Sebastião, no Morro do Castelo, em 1808; o Largo da Mãe do Bispo, perto da rua Evaristo

da Veiga; os arcos do triunfo do Campo de Santana, da rua Direita (Primeiro de Março) com Ouvidor; e o célebre Palácio de Cristal, “cabaré” na rua do Rosário, repleto de “histórias galantes”, no dizer de Vieira Fazenda.

Se as demolições tiveram um caráter polêmico durante o governo Pereira Passos, cerca de três décadas depois, há poucas vozes discordantes dos projetos de remodelação da cidade levados a cabo por Henrique Dodsworth. Depois das grandes obras de Passos e de Carlos Sampaio (1861-1930), prefeito entre 1920 e 1922 que arrasou o morro do Castelo e expulsou do Centro moradores de baixa renda, além de aterrar a baía de Guanabara e a Lagoa Rodrigo de Freitas, foi a vez de Dodsworth realizar grandes obras viárias na cidade, em parte adaptadas do plano diretor concebido pelo arquiteto francês Alfred Agache^{XI}. A mais notável delas foi a construção da avenida Presidente Vargas, com a demolição de mais de 600 imóveis, entre eles, a célebre Igreja de São Pedro dos Clérigos, destruída em 1943. O interventor da ditadura Vargas foi ainda o responsável pela remodelação de quadras no Centro, o Corte do Cantagalo e a duplicação do túnel do Leme.

Escritores e jornalistas já saudavam as demolições como uma maneira da cidade se embelezar, cedendo o espaço de edifícios arruinados para novas construções dignas de uma capital federal. “De acordo com Olavo Bilac, o que caracteriza a cidade moderna são as ‘largas avenidas’ e os ‘palácios soberbos’”, nota Radamés Vieira Nunes^{XII}.

Praticamente todos os 10 jornais e revistas da década de 1930 que foram pesquisados repetem o tom laudatório e higienista a respeito das demolições em massa realizadas no período. Houve então uma produção discursiva que estimulou e justificou a demolição dos antigos prédios coloniais como insalubres, perigosos – sob o risco de desabamento –, feios e inadequados ao uso. Essa produção, inicialmente realizada por engenheiros e artistas, foi mais tarde maciçamente divulgada pela imprensa.

Grandes escritores como Luiz Edmundo criticavam a falta de higiene do Centro, onde a presença de animais livres, resquícios das antigas residências do Rio de Janeiro colonial que faziam uso rural da cidade, na qual

“...um verdoengo tapete de gramineas desafiando o paladar dos animais, que nella vivem ou passeiam inteiramente à solta: cabritos, carneiros, porcos, cavallos, gallinhas e perús. Ao mesmo tempo rua e pasto. E monturo, também; logar onde se juntam, quase sempre, no mesmo sonho de decomposição, detritos de toda natureza, animaes mortos, a espurcidia das cosinhas. Não há nisto o menor exagero. Quem duvidar que leia no relatório do Marquez de Lavradio.”^{XIII}

A linguagem de escritores e repórteres, dentro de um discurso iconoclasta, é eminentemente metafórica, com os conceitos de ruína e demolição utilizados de forma cambiante, conforme contextos específicos. A demolição, portanto, não pode ser reduzida a uma ação prática do moderno contra o passado, mas a uma transformação material e simbólica da cidade e de seus habitantes, a reordenação dos espaços e a novas possibilidades de relações intersociais^{XIV}.

Se a cidade pode ser compreendida em uma abordagem semântica, na qual seus valores e paradigmas são constituídos pela linguagem, há uma retórica que privilegia o moderno em detrimento do antigo, em pares opostos que são reiteradamente usados pelos jornais.

Nesse sentido que a leitura dos jornais é bastante reveladora, quando o discurso da demolição ultrapassa os limites da arquitetura e do urbanismo e vem a fazer parte da política, do esporte e das relações sociais.

As centenas de reportagens e crônicas pesquisadas nos anos 1930 nos jornais e revistas A Noite, Diário da Noite, Careta, A Batalha, A Manhã, Gazeta de Notícias, Correio da Manhã, Jornal do Brasil,

Fon-Fon, Ilustração Brasileira e O Globo^{xv} defendem em sua maioria as demolições e aberturas de novas ruas e avenidas, além dos aterros e remoções das populações moradoras de cortiços e casas de cômodos do Centro da cidade.

Há um certo tom purgativo na palavra demolição, como se a destruição sistemática de tudo que fosse velho e inadequado purificasse a cidade de suas mazelas, da pobreza, das doenças e da criminalidade.

Assim, em 1931, o jornal A Noite transcreve cartas de leitores que pedem providências para a demolição das velhas arquibancadas do Jockey Club, usadas como “velhacouto de ladrões e vagabundos”. No ano seguinte, anuncia na reportagem de capa “Mais vale prevenir” que, no bairro de São Cristóvão, um “casarão na rua Fonseca Telles ameaça a vida de dezenas de pessoas”. A casa onde moram 12 famílias é classificada como um “velho casarão colonial transformado em colmeia humana corre o risco de desabar”. No Centro do Rio, também são expulsos os moradores da favela das Virtudes – que ficava próxima à esplanada do Castelo, onde, em 1932, “muitos bungalows de latas de querosene foram abaixo. As exigências da hygiene e da esthetica assim determinaram”, escreve em 1932 o mesmo A Noite.

A eficiência do novo em relação ao antigo é reiterada com a notícia da demolição dos velhos casarões da marinha e a construção da Escola Naval, em 1934. De acordo com A Noite, ela é realizada “segundo os methods mais modernos, ficando ella concluída dentro de um prazo de um anno...”

Esteticamente a cidade nova torna-se mais bela à medida que velhos prédios saem da vista de seus moradores. Em novembro de 1937, o mesmo jornal sugere o arrasamento da Escola Benjamin Constant, como forma de embelezar a avenida do Mangue, “um dos mais belos aspectos do panorama urbano”. O Diário Carioca, em janeiro do ano seguinte, defende que “cessem os tradicionalistas as suas lamentações e deixem que a picareta do progresso cumpra seu dever. O prédio da Escola Benjamin Constant já não podia mais continuar onde estava”.

Até mesmo as lojas passaram a usar a onda de demolições como um atrativo para seus fregueses. Caso da joalheria La Royale que “em virtude da demolição do prédio ‘O Paiz’ vae desaparecer essa tradicional casa. Adquiri hoje mesmo os vossos presentes de Natal”, anuncia nos jornais em 1937. Os Armazéns Brasil, no mesmo ano, repete a estratégia e anuncia grande liquidação devido à demolição de seu prédio.

No esporte, “demolir” e “demolição” servem aos cronistas como exemplo máximo da supremacia física de um boxeur sobre o oponente. Joe Louis é classificado como “o dinamite negra” ou o “Bombardeador de Detroit”. Mas em sua vitória sobre o alemão Max Schmeling também é saudado como “o Demolidor”. “A demolição de Primo Carnera por Max Baer” é igualmente louvada pelo A Noite.

Na política, o jornal A Batalha de 11 de fevereiro de 1938, publica na capa artigo laudatório de Júlio Barata ao Golpe de Estado de Getúlio Vargas logo abaixo das fotografias de Mussolini e Hitler – em reportagem distinta –, no qual defende “de que devíamos evoluir a uma nova organização estatal e começar o trabalho pela demolição do edificio antigo, onde a politicagem se enthonzara”.

Na literatura, a Careta de 5 de fevereiro de 1938 trata o “movimento moderno” como “época inicial de demolição em que o salutar atrito das idéas era um espetáculo sobretudo para divertir as galerias, sem sentido profundo nem utilidade espiritual”.

E mesmo na religião o termo “demolição” recebe sentidos positivos, como em carta psicografada de “Max” publicada na Gazeta de Notícias de 28 de janeiro de 1938, na qual o “espírito” comenta que

“a demolição espiritual de um ser (...) é o trabalho com se se arranca do âmago de um indivíduo (...) do fundo de seu espírito, tudo quanto é prejudicial, tudo que mancha”.

Os jornais e revistas anunciam demolições no interior do Brasil, nos Estados Unidos e na Argentina, cuja capital “embeleza-se” com um “programa de grandes melhoramentos urbanos”. A fúria iconoclasta é tamanha que A Noite pede “Mais cuidado, srs. demolidores”, em reportagem de 1931, pois pedestres e vizinhos de um prédio sendo destruído na rua Sete de Setembro sofrem com nuvens de poeira, pedras e fragmentos de barro e cimento lançados a esmo.

Prédios de importância histórica, artística e cultural também foram abaixo nos anos 1930. O Theatro Lyrico, “velha casa de espetáculos (...) interdita pela segurança que oferecia”, escreve A Noite de 27/12/1933, era de 1851 e recebeu em seu palco artistas como Caruso e Arturo Toscanini. Foi derrubado em menos de um ano para a construção da nova sede da Caixa Econômica, o que nunca aconteceu. O Casino Beira-Mar foi posto abaixo em 1937 com grande quantidade de explosivos e no ano seguinte é a vez do prédio da Imprensa Nacional, para o alargamento da rua Treze de Maio.

Nenhum deles, porém, teve tanto destaque pela imprensa carioca quanto a demolição da Antiga Sé de Salvador, em 7 de agosto de 1933, como forma de “readaptar o centro antigo da Cidade à intensidade do tráfego que diariamente a anima”^{XVI}, observa o geógrafo Milton Santos. “Com a demolição daquele templo secular o tráfego será muito desafogado no trecho da cidade onde ele se ergue”, comentava friamente o jornal A Noite, de primeiro de junho de 1933. O suicídio de um antigo vigia da igreja, alguns meses depois, deu um tom mais soluçante ao diário: “No espírito simples e sensível do guardião fiel, a demolição do templo causara uma perda irreparável”.

Entre todas as demolições, a da Academia Imperial de Bellas Artes foi, literalmente, uma nota de pé de página. A revista *Ilustração Brasileira*, em reportagem de 1937, visita o prédio do Tesouro Nacional, ao qual a Academia fora incorporada parcialmente desde 1908 e definitivamente em 1912. Como a antiga AIBA ficava no Becco das Bellas Artes, era vizinha do Tesouro, na avenida Passos, o que facilitou a fusão dos dois edifícios. Criada em 1791, quando era chamada de rua do Real Erário ou rua da Moeda, passou a se chamar rua do Sacramento em 1817, devido ao início da construção – no ano anterior – da Igreja Matriz da Paróquia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé.

O prédio do Tesouro, por sua vez, foi uma adaptação da antiga Casa de História Natural, de 1784, conhecida como Casa dos Pássaros, que guardava uma coleção de aves empalhadas. O edifício foi o primeiro museu natural do continente. Com a vinda de Família Real, tornou-se o Erário Régio em 1814, no lugar da Casa de Contos da rua Direita, destruída pelo corsário francês René Duguay-Trouin em 1711.

A pequena reportagem apresenta o frontão da Academia como entrada principal do antigo prédio do Ministério da Fazenda sem fazer qualquer citação ao desenho de Grandjean de Montigny. O texto acentua o caráter precário da construção e a necessidade de mudança:

“Do Ministério da Fazenda que ali funcionou, resta pouca coisa e pouco que resta está horrivelmente mal instalado. Velhos móveis, cadeiras sem fundos, estantes sujas. As paredes não escondem os anos que lhes passaram por cima. No pátio, veem-se pedaços de móveis, lixo, ervas e pequenos arbustos. Parece um pátio de tapera. E, de facto, o edifício do Tesouro já não é hoje mais do que uma tapera.”

Várias pinturas de teto de Bernadelli aparecem na revista, além de retratos não-identificados e o interior do prédio, além de vistas do Becco e da Avenida Passos. Naquele momento, os dois prédios reunidos já estão sendo esvaziados para serem arrasados, enquanto os funcionários foram alojados no Largo de Santa Rita. Nem os apelos de Ariosto Berna, chefe do Museu Histórico da Cidade, impedem

a obra. Em conversa com a professora Angela Ancora da Luz, Mario Pedrosa comenta que toda a demolição foi feita rapidamente, para evitar que o recém-fundado Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Brasileiro (SPHAN), fundado em 1937, interviesse.

Em 1936, uma licitação para a demolição já tinha sido publicada no Diário Oficial, mais tarde suspensa e substituída por outra no ano seguinte. Em abril, o empreiteiro Luiz Koatz já era o responsável pela obra. Em 23 de outubro, o Diário Oficial publica a solicitação de retirada da Caixa de Correios e do ponto de bondes em frente ao prédio, já em ruínas.

Na capa de A Noite, de 9 de março de 1938, uma foto do Tesouro Nacional praticamente destruído é publicada com uma matéria que ali se construirá um novo prédio de 12 andares para abrigar o Ministério da Fazenda. Em 12 de outubro de 1938, o Diário da Noite afirma que “as picaretas do progresso extinguiram os últimos vestígios da Casa dos Pássaros”. Em A Noite, de 10 de maio de 1938, Luiz Koatz lamenta a perda da pedra fundamental do prédio do Tesouro, em uma confusão completa com o esquecido prédio de Grandjean de Montigny. Na Gazeta de Notícias de 17 de maio, um artigo saúda a criação do SPHAN e lamenta a destruição da Antiga Sé de Salvador e da Academia, para anunciar que um Caravaggio que fazia parte de sua coleção acabara de ser roubado.

A Biblioteca do IPHAN guarda o que deve ser o último registro da Academia Imperial de Bellas Artes: uma sequência de contatos fotográficos – sem data e sem autor – com várias etapas de sua demolição, inclusive com imagens de estátuas arruinadas sobre os escombros do edifício. Setenta e sete anos depois de sua destruição, o terreno onde se localizaria o novo Ministério da Fazenda jamais recebeu qualquer edificação e seu prédio foi erguido na esplanada do Castelo. Funciona até hoje no local da Academia um estacionamento com entrada pela Avenida Passos, em uma região degradada do Rio de Janeiro. Uma empresa de seguros e previdência com sede na mesma rua pretende reconstruir o portal da Academia no local e transformar a esquecida Travessa das Belas-Artes em centro cultural.

Notas Finais

- I. BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos – Um Haussmann tropical: as transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, v. 11, 1991.
- II. Idem, p. 18.
- III. LAVRADIO, Marquês do. Relatório, op. cit. BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos – Um Haussmann tropical: as transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, v. 11, 1991, p.22.
- IV. FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2011, p. 265.
- V. BENCHIMOL, op. cit. p. 113.
- VI. apud CHALHOUB, Sidney. Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996., p. 51, in SANTOS, Leonardo Soares dos. A “desruralização” do Rio de Janeiro ao tempo de Pereira Passos. Rio de Janeiro, Revista Convergência Crítica
- VII. Sevckenko, Nicolau. *A revolta da vacina*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- VIII. Idem, p. 66.
- IX. FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2011, v. 3, p. 292.
- X. “Um ato da administração pública veio contribuir para o desenvolvimento da cidade. Referimo-nos ao ato de Salvador Correa pelo qual dava aos novos povoadores o direito de edificarem onde bem lhes parecesse, sem nenhum outro ônus do que o livre arbítrio de cada um. A cidade foi, pois, se desenvolvendo à vontade, pelo vale ou planície paludosa, que demora entre aqueles morros, que por muito tempo formaram seus limites”, in FREIRE, Felisbello. *História da cidade do Rio de Janeiro: 1500 - 1900*. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brasil, 1901, 1º fascículo, p. 58.
- XI. PECHMAN, Robert. *Henrique Dodsworth*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, s.d. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/DODSWORTH,%20Henrique.pdf>. Acesso

em 16/01/2015.

XII. NUNES, Radamés Vieira. *Pena na Mão, Olhos na Rua, Cidade(s) nas Folhas: Rio de Janeiro nas Crônicas de Lima Barreto e Olavo Bilac (1900-1920)*. Goiânia, *Emblemas - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC Emblemas*, (5/6) 43-56, 2008/2009.

XIII. EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis (1763-1808)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1932, p. 31-32. Op. cit. SANTOS, Leonardo Soares dos. A “desruralização” do Rio de Janeiro no tempo de Pereira Passos. Niterói, *Revista Convergência Crítica*, v.3, n. 1, 2014, p. 80-102.

XIV. PEREIRA, Sonia Gomes. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1998, 2ª tiragem.

XV. Retiradas de 9582 ocorrências em 64 periódicos cariocas através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>.

XVI. SANTOS, Milton. *O centro da cidade do Salvador: Estudo de geografia urbana*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 119.

AS MOLDAGENS EM GESSO E SUA CONSERVAÇÃO

Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro

A conservação de acervos museológicos é uma das grandes preocupações que se abrem hoje no campo da preservação de bens culturais. Com foco nesta questão, destacamos os bens culturais que representam a coleção de esculturas de precioso valor para o ensino das artes visuais adquiridas no período da Academia por influência da missão Francesa no Brasil. Estas obras encontram-se em sua maioria, localizadas no MNBA e outra parte no Museu D.João VI-EBA e são constituídas por moldagens em gesso da Antiguidade greco-romana ao Renascimento.

Pois bem, pensando na preservação destas obras enquanto bem cultural e como referência para o ensino das artes visuais nos dias atuais. Apresentamos neste trabalho algumas considerações sobre o estado de conservação destas moldagens ao analisar alguns fatores que podem influenciar e comprometer seu aspecto estético e formal, quando apontamos algumas questões físicas e funcionais sejam elas provocadas pelo edifício museu, que ao mesmo tempo em que protege pode degradá-la, seja pelo ambiente (o lugar onde se encontra), por intenções ou intervenções inadequadas.

Destacamos como exemplo no final de nossa exposição o processo de conservação e restauração de moldagem que atualmente passa por procedimentos de intervenção devido a intenções e intervenções inadequadas.

A conservação de obras de esculturas em gesso

Na conservação e restauração de esculturas, neste caso em gesso, precisamos estar atentos à especificidade do estudo que envolve não só o caso em análise, mas todo e qualquer bem material que entrará em processo de conservação e restauração, pois uma ação equivocada pode levar a uma perda irreparável à história do patrimônio.

Segundo Marilúcia Bottalo^I, quando se desenvolve uma ação com a intenção de preservação, devemos compreender os aspectos materiais e construtivos da obra, contudo, devemos considerar seus “atributos, significados e simbologia”. Pois é no aspecto imaterial que, muitas vezes, se justifica a conservação de objetos que não são valiosos somente por sua forma de confecção ou pela preciosidade de seus componentes. Desta forma Botallo afirma que para manter a integridade da obra é preciso estar comprometido com a sua essência, sendo este aspecto que a torna original e diferente em relação a qualquer outra obra.

Conservar para não restaurar é um dos primeiros objetivos que se deve ter em mente, ao pensar na preservação de bens culturais. Deste modo evita-se a intervenção maior nos valores estéticos e históricos da obra. Mas quando não é possível a concretização de tal objetivo, realiza-se a restauração, com a finalidade de trazer a unidade figurativa da obra, “desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (Brandi, 2004)^{II}.

Este tratamento deve se limitar ao mínimo necessário que garanta a estabilidade estrutural do objeto, sem causar quaisquer alterações físicas, químicas ou formais desnecessárias (Schäfer, 2006)^{III}.

Segundo consta no código de ética do conservador-restaurador (1978), a conservação-restauração,

“seria o conjunto de práticas específicas, destinadas a estabilizar o bem cultural sob a forma física em que se encontra, ou, no máximo, recuperando os elementos que o tornem compreensível e utilizável, caso tenha deixado de sê-lo” (ECCO, Duvivier, 1998)^{IV}.

Para tais ações o conservador-restaurador deve estar sujeito a um Código Ética e Deontológico da profissão que nunca deve ser ignorado, pelo contrário, deve ser sempre aplicado em cada intervenção de Conservação e Restauo de obras de arte, independentemente do seu valor artístico, histórico ou cultural.

Para a intervenção de conservação consciente em obras de escultura em gesso é preciso compreender os vários aspectos que envolvem a construção da obra e de seus acabamentos, ou seja, seus materiais e técnicas, compreendendo a obra de escultura na sua totalidade. Desta forma podemos criar metodologias adequadas para intervir na obra, que no caso em análise seriam ações de conservação seguindo as seguintes etapas: identificação da obra, análise do estado de conservação, proposta de tratamento e intervenção de conservação. Sob esta perspectiva destacamos certos aspectos que nos parecem fundamentais para a conservação de obras em espaços museus que contem esta tipologia, quando pensamos na integridade física e visual das mesmas.

Outros aspectos a considerar na análise do estado de conservação de acervos escultóricos. Verifica-se na Declaração do México / Conferência Mundial sobre as Políticas – 1985 que:

“O Patrimônio Cultural tem sido freqüentemente danificado ou destruído por negligência e pelos processos de urbanização, industrialização e penetração tecnológica. Ainda mais inacreditáveis são os atentados ao Patrimônio Cultural perpetrados pelo colonialismo, pelos conflitos armados, pelas ocupações estrangeiras e pela imposição de valores exógenos. Todas essas ações contribuem para romper o vínculo e a memória dos povos em relação ao seu passado. A preservação e o apreço pelo Patrimônio Cultural permitem, portanto, aos povos defender sua soberania e independência e, por conseguinte, afirmar e promover sua identidade cultural.”

Ao destacar a necessidade de preservação do patrimônio cultural e observar em especial os acervos museológicos, que o estado de conservação destes bens sofre a influência das condições físicas e funcionais dos edifícios e dos lugares onde se encontram, ou seja, podem alterar os bens culturais (obras de arte) extrínseca e intrinsecamente. O fato das obras de arte em museus sofrerem a influencia de aspecto físicos e funcionais do edifício e do lugar está na relação da mesma com a arquitetura^V.

Segundo Montaner no interior de museus podemos observar esta relação nos seguintes elementos: repertórios tipológicos (estilo do edifício e adequação espacial); a ordenação espacial (a distribuição formal e funcional da planta para a percepção do espaço das obras); a materialidade de fundo (leitura dos elementos que compõem o espaço interior, como piso, tetos e paredes e a relação com as obras expostas); iluminação (tipo de iluminação, artificial e natural e sua influência sobre a obra) suportes (relacionam-se com os objetos que estão sendo expostos “e ao mesmo tempo, convertem-se em outro tipo de peça de valor artístico, colocando-se num nível intermediário entre a arquitetura do edifício e a identidade de cada peça” (Montaner, p. 40)^{VI}.

Outro tema arquitetônico que devemos considerar para este estudo é a circulação, ou os percursos, que são as possibilidades e as aberturas para a movimentação do público no sentido da apreensão e fruição da obra.

No caso da relação da influência do lugar, ou seja, do ambiente/espaço externo, o meio onde está inserido o edifício, devemos observar a influência de aspectos climáticos, culturais, tecnológicos e históricos. Tais aspectos devem considerados nesta análise, pois segundo Amorim (2008, s/p)^{VII}:

“a obra de arquitetura é inseparável de seu entorno, não apenas na sua dimensão física, mas também conceitualmente: a arquitetura pode ser concebida somente a partir de sua localização num sítio concreto”.

Afirmamos que os aspectos acima atuam de igual forma nas obras escultóricas no interior do edifício. Entre os aspectos apresentados, o estudo do aspecto climático é de fundamental importância, pois este aspecto contém os fatores responsáveis pelas alterações físico/química e estéticas no corpo da obra observada. Nesse sentido destacamos fatores/elementos que devem ser considerados:

- Fatores climáticos globais: radiação solar, altitude, latitude, ventos, massa de água e terra.
- Elementos do clima: temperatura, umidade do ar, precipitações, movimento do ar.
- Elementos do clima a serem controlados. Clima urbano, ilha de calor, poluição ambiental (Amorim, 2008, s/p).

Verifica-se, portanto, que a obra de arte por meio da forma, texturas e suporte, influencia e é influenciada diretamente pela composição do ambiente, tanto no espaço interno como no externo.

Deste modo percebemos que a integridade da condição física e estética da obra de arte é de fundamental importância para a relação que se estabelece com os espaços para os quais foi ou não projetada. Nesse sentido, ressaltamos a seguir alguns pontos para conduzir a análise do estado de conservação de acervos escultóricos em museus, quando influenciados por estes aspectos/fatores. Sejam:

Identificação da obra/acervo, compreender a importância de aspectos como:

- Contexto histórico da obra – aspectos políticos, culturais, sociais, políticos e econômicos (como surgiu a idéia? Para que seria utilizada? A que público atenderia? Como era o local onde foram alocadas?)
- Técnica construtiva – Compreensão do processo utilizado na sua criação.

Local onde se encontram as obras/acervo (prédio onde estavam/estão alocadas as mesmas):

- Espaço/ambiente interno: aspectos físicos e funcionais (Prédio) na relação com a obra;
- Espaço/ambiente externo: influência do entorno, no prédio e conseqüentemente nas obras.

Análise do estado de conservação de Moldagens no Museu D. João VI e Museu Nacional de Belas Artes.

Na Identificação das obras/acervo, destacamos:

“... as moldagens são representações das melhores e mais conhecidas obras de arte da cultura ocidental, reconhecidas por todo o mundo das artes plásticas. Abrangem a arte greco-romana, o renascimento, notadamente o italiano, tendo também obras do aleijadinho, representação maior do barroco brasileiro. Entre essas obras de arte temos a Vênus de Milos, O Laocönte, o Escravo de Michelangelo, a Vitória de Samotrácia e outros símbolos da história Universal” Souza (1985)^{VIII}

Contexto histórico da obra/acervo: aspectos políticos, culturais, sociais, políticos e econômicos... Como surgiu a idéia?

“A coleção de moldagens da estatuária clássica, a mais interessante do acervo ainda existente na Escola Nacional de Belas-Artes, foi difícil e laboriosamente constituída graças à convicção neoclássica da Missão francesa de 1816, e de seus discípulos imediatos. A justa e sincera admiração daqueles ilustres-Mestres pela arte do Mediterrâneo, a necessidade de usá-la como fonte única de estudos e de inspiração, levou-os a uma doutrina pedagógica muito rígida, no ensino ministrado na Academia Imperial das Belas-Artes”. (ARQUIVO ENBA, 1957).

Atualmente estão localizadas na Escola de Belas-Artes e no Museu Nacional de Belas Artes, devido ao deslocamento da escola para a cidade Universitária (Ilha do Fundão), parte destas obras ficou no MNBA e outra parte foi transferida para o Museu D. João VI.

As moldagens em gesso... Para que seria utilizada? A que público atenderia?

Foram utilizadas como fonte do ensino nas aulas de desenho/modelagem na ENBA, atendendo ao corpo docente e conseqüentemente ao discente.

Como era o local onde foram alocadas? (momento de criação do edifício)

Em relação ao local, no interior, as obras foram alocadas nas galerias internas do segundo piso dentro de nichos, segundo projeto do arquiteto Morales.

No exterior devemos observar como era o entorno da Escola Nacional de Belas Artes, através de imagens ou documentos escritos de modo a observar comera o trânsito, fluxo de pessoas, prédios no entorno, entre outros fatores.

Técnica construtiva – As obras em análise representam esculturas em gesso executadas através de moldagem direta sobre obras já construídas/representadas. Após o processo de moldagem, estas obras apresentam-se com as marcas/impressões das uniões chamadas de tasselos/tasselos, onde temos o molde dividido em partes, que posteriormente são unidos e da forma a cópia/moldagem.

O estado de conservação moldagens em gesso MNBA/ MDJ VI

- Como as obras se apresentam hoje? ...
- Apresentam que tipo de alterações? ...

MNBA

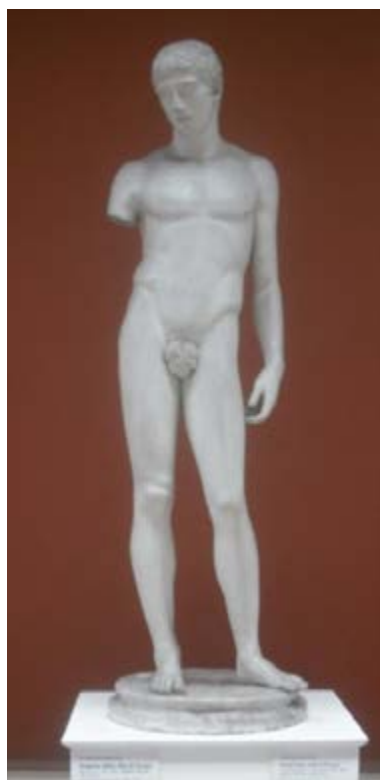


Imagem 6. Pequeno Ídolo – Sujidade e rachaduras Foto: Benvinda de Jesus

MDJ VI



Imagem 7. Lacoonte – Sujidade e intervenção inadequada Foto: Benvinda de Jesus

Quais são ou podem ser as causas destas alterações (aspectos a considerar em relação edifício e ao lugar)

MDJ VI – atual

Local - onde se encontram as obras (prédio onde estão alocadas as mesmas)



Imagem 9. Interior museu. Foto: Acervo museu



Imagem 8. Interior- acesso ao museu.
Foto: Benvinda de Jesus

- Espaço/ambiente interno: Considerar as mudanças ou alterações de local dos acervos, bem como, reformas, colocação de ar condicionado, paredes, estantes, pedestais, circulação de pessoas, iluminação, entre outros aspectos. O museu D.João VI foi transferido do segundo andar para o sétimo andar no ano de 2008, no mesmo prédio da Reitoria – Cidade Universitária, onde se localizava. Houve mudanças museográficas e expográficas, pois este fato poderá ou não alterar a obra física ou esteticamente. Portanto deve-se considerar este aspecto na avaliação.

- Espaço/ambiente externo: No museu D. João VI, temos a influência do entorno como mar, agentes biológicos (podem ser levados pelos ventos) e em conjunto com a poluição entram ou podem entrar pelas janelas, frestas, aberturas e vão se depositar sobre o acervo. Devemos considerar as mudanças (espaciais) e alterações quando o museu foi instalado na Cidade Universitária no segundo andar e sua posterior transferência para o sétimo andar. Observar o fluxo de automóveis, a vegetação, outros fatores a que também podem ou poderão alterar física e esteticamente a obra.

MNBA – Atual

Local - onde se encontram as obras (prédio onde estão alocadas as mesmas)



Imagem 10. Galerias de moldagens. Foto: Benvinda de Jesus

- Espaço/ambiente interno: Analisar a iluminação natural e artificial, as aberturas, janelas, clarabóias, a circulação em torno das obras, a circulação, o deslocamento das obras, a mudança de suporte, o plano de fundo, temperatura interna, umidade relativa, entre outros aspectos.
- Espaço/ambiente externo: No caso do Museu de Belas Artes, observar a influência do mar, clima, fatores biológicos, e, sobretudo a poluição e as trepidações causadas pelos dos automóveis leves e pesados, entre outros fenômenos que alteram o acervo cientificamente a obra.

Exemplo do processo de conservação e restauração de moldagens

Imagens do processo de conservação e restauração de moldagem (MDJ VI) que passam por procedimentos de intervenção, devido a intenções e intervenções inadequadas.



Imagem 11. Alterações estético-formais e Intervenção de conservação e restauração. Foto: Benvinda de Jesus

Considerações finais

Diante dos problemas que colocam constantemente em risco nosso patrimônio, verifica-se que as ações de identificação, diagnóstico e a conseqüente implementação de medidas de conservação

desconsideram a influência do edifício e dos lugares onde os bens culturais estão localizados. Como é o caso dos acervos escultóricos em museus.

Deve-se assim compreender que a arquitetura^{IX} propicia as possibilidades de apreensão das obras de arte. Ao criar um ambiente apropriado, a museologia e a museografia, procuravam relacionar a arquitetura com os objetos, neste sentido se dá a influência dos aspectos aqui propostos e expostos.

No trabalho exposto apontamos alguns aspectos que achamos fundamentais, e, que devem estar presentes e incluídos na avaliação do estado de conservação para posterior intervenção no objeto, contribuindo para a preservação destes bens culturais em museus.

Pois bem, este trabalho é apenas o início de um caminho a ser percorrido no sentido de preservação da obra de arte em museus, com enfoque em obras de esculturas.

Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Arquitetura da UFRJ, possui Mestrado em arquitetura na área de restauração e gestão do patrimônio - bens integrados artísticos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é restauradora do Museu D.João VI e professora de graduação do curso de conservação e restauração da Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro - Conservação e restauração da Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Notas finais

- I. BOTALLO, M. Ética e preservação. *Boletim Abracor*, v. 5, n. 2-3, p. 3-5, mar/ago.1998.
- II. BRANDI, C. Teoria da restauração. São Paulo. Ateliê Editorial. 2004.
- III. SCHÄFER, Sthefan. O desencontro entre os princípios éticos e a prática de restauro – uma questão de (pré) conceitos e de formação Profissional? – (XII Congresso ABRACOR, Fortaleza, 2006).
- IV. ECCO, DUVIVIER, E. M. A, Código de Ética: um enfoque preliminar, in: *Boletim da Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais - ABRACOR*, Ano VIII, N. 1 - Julho/1988, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- V. “realiza o papel de um poder mediador, porque, enquanto espacialidade, ao mesmo tempo em que dá forma, ela situa algo no espaço, abrangendo não só as formas pertinentes a essa organização, inclusive o ornamento, mas também em essência ela é decorativa, se pensarmos no espaço urbano onde ela está inserida. A modificação da paisagem, em função da obra, passa por um processo de melhoria, decorativismo ou embelezamento. [...] isso vale para toda a decoração, da urbanística ao menor ornamento” (BARROS apud OLIVEIRA, 2010, p.235).
- VI. MONTANER, J. M. “Museu contemporâneo: lugar e discurso”. In *Projeto*, nº 144, São Paulo, 1991, p. 34-41.
- VII. AMORIM, C. N. D. Estudos ambientais – bioclimatismo na arquitetura e no urbanismo: plano de curso da disciplina Estudos Ambientais – Bioclimatismo. 2º Semestre de 2008. Disponível em: <http://e-groups.unb.br/fau/planodecurso/graduacao/22008/EstudosAmb.pdf>. Acesso em: 02 de set. de 2010.
- VIII. DIAS, M. G.; GUIMARÃES, A. H. M. Projeto para tombamento e conservação das moldagens das galerias do segundo piso do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008.
- IX. “(a arquitetura) realiza o papel de um poder mediador, porque, enquanto espacialidade, ao mesmo tempo em que dá forma, ela situa algo no espaço, abrangendo não só as formas pertinentes a essa organização, inclusive o ornamento, mas também em essência ela é decorativa, se pensarmos no espaço urbano onde ela está inserida. A modificação da paisagem, em função da obra, passa por um processo de melhoria, decorativismo ou embelezamento. [...] isso vale para toda a decoração, da urbanística ao menor ornamento” (BARROS apud OLIVEIRA, 2010, p.235).

ENTRE PERDAS E DANOS: SEPARAÇÃO DO ACERVO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES E A CONSTITUIÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Marize Malta

Hoje, quando visitamos o Museu Nacional de Belas Artes, especialmente a galeria do século XIX, lá estão dispostos os alicerces da arte brasileira musealizada, representados por artistas como Félix Émile Taunay, Marc Ferrez, Vítor Meireles, Pedro Américo, Porto Alegre, Léon Pallière, Almeida Reis, Zeferino da Costa, Belmiro de Almeida, Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti, Rodolfo e Henrique Bernardelli... Ao observamos atentamente para as etiquetas das obras, boa parte delas irá registrar “Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937”. O ano registrado marca a criação do Museu Nacional de Belas Artes, que re-territorializou grande parte do acervo que pertencia à chamada pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes, de modo a compor o seu próprio acervo artístico, conjunto de pretensa significância para toda a nação.

A Academia Imperial de Belas Artes, depois denominada Escola Nacional de Belas Artes, (quando do advento da República), detinha uma coleção artística inestimável, montada paulatinamente desde seus primórdios, a partir de coleções particulares, doações, aquisições, envios de pensionistas^I. Sua missão era oferecer ao alunado um conjunto de referências visuais da boa arte, investidas por cópias dos grandes mestres e por obras originais merecedoras de prêmios e prestígio, funcionando como uma espécie de enciclopédia visual artística, fonte segura para um aprendizado que implicava saber olhar para saber fazer. Sua coleção era denominada, de modo geral, de pinacoteca e considerada a maior e melhor em todo o país que, apesar de ter no ensino sua finalidade maior, era tida como uma referência visual pedagógica de gosto para todo e qualquer cidadão que desejasse se instruir nas belas artes. A potencialidade de ser referência para todo o país foi um dos motivos que levaram com que grande parte de suas obras fosse sequestrada para compor o acervo fundamental de uma outra instituição independente, o Museu Nacional de Belas Artes^{II}.

Por mais que sejam raros os documentos institucionais que clarifiquem as disputas e os critérios de escolhas das obras^{III}, ao acompanhar notícias dos periódicos de época, podemos perceber o jogo de forças políticas, as estratégias para justificar o desmembramento da coleção original, as ações que vieram a público para ‘esclarecer’ a opinião pública e tê-la como aliada. Nos documentos da Escola há silêncio. É preciso juntar fontes esparsas e notícias de diferentes segmentos, como pedaços de vidro usados para formar um vitral com alguma imagem reconhecível, de modo a se tentar escrever uma história que nos ajude a compreender o que compunha a pinacoteca da Escola antes de seu desmembramento e os jogos de força envolvidos para sua requalificação. Interessa-nos especialmente saber como o acervo se expunha, como as obras se comportavam junto com as atividades didáticas no edifício projetado por Adolfo Morales de los Rios na avenida Central^{IV}. Tal conformação pode nos sugerir outras formas de se apresentar a arte e historicizá-la, diferente daquela sugerida tradicionalmente pelo museu.

No presente trabalho, procuramos perceber as principais referências da coleção didática, a relação do acervo da ENBA com o espaço do edifício da avenida Central, entendendo este acervo como todas as peças que se localizavam nos salões de exposição da pinacoteca e as que eram usadas diretamente nas salas de aula, porque, pelo que tudo indica, suas localizações não eram tão estáveis quanto podemos supor, sendo intercambiáveis conforme as demandas didáticas de cada professor. Se o primeiro prédio

da Academia Imperial de Belas Artes, localizado na Travessa das Belas Artes, em fins do século XIX, já não dava conta espacialmente de abrigar as demandas de ensino, do acervo e das exposições gerais, o novo prédio na Avenida Central, por vezes chamado de palácio das Bellas Artes, permitiria uma outra disposição atualizada das necessidades da instituição.

Em 1º de setembro de 1909, a revista *A Ilustração Brasileira* publicava reportagem sobre uma visita à nova sede da Escola Nacional de Belas Artes, na Avenida Central, inaugurada solenemente no mesmo dia. O articulista andou pelas dependências da escola, notificou que não era uma obra monumental, mas tinha encanto, e, especialmente, chamou atenção para a melhoria de condições que o novo edifício oferecia para o estudo da arte e abrigo de seu acervo, lembrando que “Rodolpho Bernardelli e quantos amam a arte, viam como as coleções se estragavam naquele velho e escuro edifício, sem luz, da antiga escola^V”. O velho e escuro edifício mencionado era o prédio projetado por Grandjean de Montigny, primeira sede da Academia Imperial de Belas Artes, que abriu suas portas em 1826.

Em outra reportagem, mais de uma década depois, Adalberto Mattos^{VI}, escrevendo também para *Ilustração Brasileira*, relembra dos aspectos do velho prédio na Travessa das Bellas Artes. A austeridade predominava nos ambientes e as referências clássicas recebiam seus visitantes logo à entrada:

Possuía a velha Escola um ambiente que obrigava quem quer que fosse levar a mão ao chapéu. O ambiente era austero, inspirador de respeito pelas decorações e situação das obras de arte. Ao centro do saguão o Gladiador Borghese, majestoso, cheio de movimentos. Ao alto, pelas paredes, os grandiosos baixo-relevos do Parthenon^{VII}.

Ali, as bases da formação do olhar artístico dos estudantes se pronunciavam, bem como se faziam notar os alicerces do que deveria ser entendido como boa arte, bela arte, belas artes.

Em documento manuscrito intitulado “Notícia do Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes do Rio de Janeiro – 1836 (Pintura, Escultura, Architectura)^{VIII}”, redigido em 1936, Oswaldo Teixeira (que seria o 1º diretor do MNBA, nomeado em 12/05/1937) registra para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional as principais obras de referência que habitavam o velho prédio da Academia e em que salas estavam localizadas.

Como exemplo, registramos as primeiras indicações do documento, que começava pela lista da coleção exposta muito tempo na primeira sala do prédio da Academia^{IX}: Laocoonte, Vênus d’Arles, busto da Vênus de Médici, Cara de Phocion, estátua de Menelau, Diana Caçadora^X, Niobe com uma de suas filhas e um de seus filhos, Braços e Pés do Gladiador^{XI}, Cabeça, Mãos e Pés de um Corpo Esfolado; Mercúrio Grego; Pernas e Braços do Orador Romano^{XII}.

Oswaldo Teixeira talvez tentasse dar conta do que seriam as obras seminais que representavam, 100 anos antes, o núcleo didático da Academia e o que elas representavam (ele conta a história de cada uma das personagens^{XIII}). Ao falar do Torso de Belvedere, Teixeira coloca entre parênteses a informação de que a mesma estátua se encontra nas atuais galerias de escultura da Escola Nacional de Belas Artes. Ao listar o quadro *Deucalião e Pirra*, de Annibale Caracci, avisa que “o quadro que possuímos no atual Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro é um dos melhores da seção de arte antiga e tudo indica ser de Annibale Caracci (...) ^{XIV}”. Ali, ele exercitava a formação de um núcleo da boa arte ocidental, digna de figurar em um museu de arte nacional. O acervo já era denominado de museu de belas artes do Rio de Janeiro.

Com o passar das gerações, o aspecto respeitoso da antiga academia projetada por Grandjean não abrigou mais condignamente as necessidades espaciais de uma instituição de ensino, apresentando,

segundo relatos, ateliês com pouca luz e espaços expositivos exíguos. Mesmo passando por três ampliações, em 1854-57, quando ganhou uma galeria para exposições, em 1882-84, quando se ampliou o segundo pavimento na parte central, e em 1885-86, com o acréscimo do 2º pavimento da pinacoteca, o prédio não satisfazia mais as necessidades da instituição. Havia reclamações de salas impróprias e da falta de acomodações convenientes. A coleção da pinacoteca^{XV} se ampliara e o ensino da arte se expandira enquanto o prédio cerceava as possibilidades de crescimento da instituição. Com o novo edifício na avenida central, os espaços pareciam oferecer, com generosidade, um lugar de destaque para a arte no cenário da cidade capital.

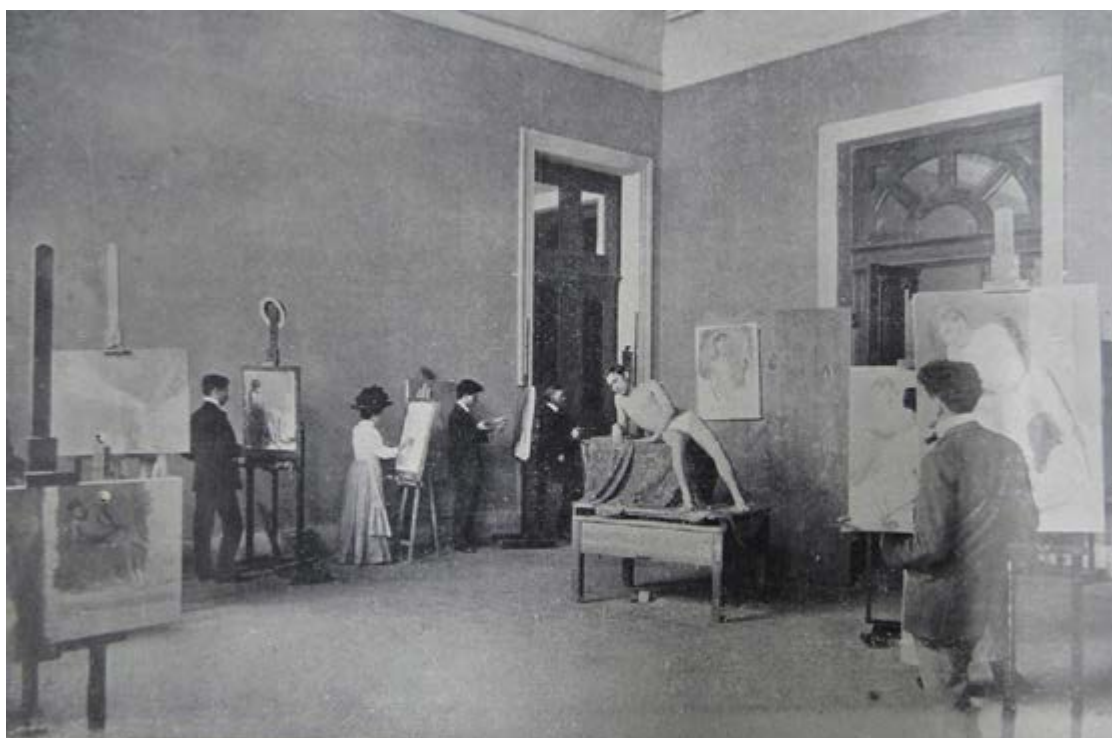


Imagem 1. Aula de pintura – modelo vivo. A Ilustração Brasileira, n.7, set. 1909, p.120.



Imagem 2. Aula de Desenho Figurado. A Ilustração Brasileira, n.7, set. 1909, p.120.



Imagem 3. Secretaria da Escola Nacional de Belas Artes na avenida Central. A Ilustração Brasileira, n.7, set. 1909, p.121



Imagem 4. Conselho Escolar, reunido sob a presidência de Esmeraldino Bandeira, ministro da Instrução Pública. Sentados à direita do ministro: Rodolfo Bernardelli, diretor da Escola, barão Homem de Mello, Graça Couto, Augusto Girardet, Modesto Brocos, Rodolfo Amoedo. À esquerda do ministro, sentados: Diogo Chalréo, secretário da Escola, Belmiro de Almeida, Araújo Vianna, Zeferino da Costa, Ludovico Berna, Henrique Bernardelli, João Baptista da Costa e Eliseu Visconti. A Ilustração Brasileira, n.7, set. 1909, p.122.

Retomando o artigo de 1909, o repórter narrou o percurso da visita e registrou o que mais lhe chamou atenção, sugerindo como se articulavam os ambientes da nova sede da ENBA:

Entra-se por um portão de bronze, que se encaixa na parede, de cimento armado. Há o primeiro saguão. Sobe-se para o segundo, onde há uma escada de mármore. Desse segundo saguão partem duas grandes galerias, para onde dão diversos salões de aulas. Ao fundo corre uma outra galeria, para onde dá o salão da biblioteca. Na parte da frente, estão instaladas a sala das congregações, a sala dos professores, a do diretor, a do secretário. Ao centro, abre-se um pátio, para a luz interior. No primeiro pavimento há, ao fundo, a grande galeria de exposição. Dá acesso a essa galeria uma linda escada em forma de S que desabrocha num belvedere helênico, e esse belvedere fica em frente da porta mestra da galeria e dominando dois lances de terraços verdadeiramente esplêndidos. Ao centro estão os salões das festas. Ah! A joia que é esse salão de 32 metros de altura, cuja grande cúpula tão leve é, que parece como suspensa invisivelmente! Para esse salão dão outras salas, compartimentos diversos. No outro pavimento a mesma linha dos anteriores, com terraços laterais, que dão a luz de cima das galerias. E é aí, nesses terraços, que se admira uma das faces da beleza da construção: a linha nobre dos planos, a sucessão monumental daqueles terraços se desdobrando sob o céu azul...

A Escola tem 15 salões de aulas, em cada andar salas de toilette e salões nobres, e galerias esplêndidas. Na sua construção não entrou madeira senão para as esquadrias dos portais internos e para as portas. Tudo é ferro, aço e cimento armado. A iluminação é elétrica, estando o aparelho geral instalado na portaria. As galerias de pintura têm as lâmpadas escondidas nas flores do teto e uma iluminação de baile nos dias normais; 50 velas por metro quadrado. Os quadros sobem por guindastes, através das janelas abertas de alto a baixo. Os consertos de eletricidade, mudança de fios, etc., são feitos sem ser preciso mudar quadros ou romper os tetos. A luz é dada por claraboias em vidro armado – vidro armado que guarnece todas as janelas – porque mesmo quebrado, resiste e conserva-se até se poder mudar.^{XVI}

A partir de testemunhos oculares, podemos perceber como a construção parecia oferecer as melhores condições à época para o funcionamento de uma escola de artes e de seu acervo artístico (figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6).

Na década de 1920, as condições ideais de 1909 pareciam ter se esvaído. Adalberto Matos, que falou do ambiente austero do prédio da academia, criticava, onze anos depois, desconsiderando o projeto do prédio de Morales de los Rios que passou por alguns ajustes de Rodolfo Bernardelli:

Bem pouco felizes foram os seus autores na construção do edifício, pois a luz é deficiente e as aulas são sacrificadas pelas galerias e vice-versa.

Desejávamos ver o Museu separado da Escola. As razões para isso vivem no eterno conflito das Exposições anuais com as galerias da Escola. Para estudar arte não são precisos grandes palácios arabescados em ouro e suntuosidades perturbadoras. É bastante um galpão em que haja luz, muita luz que possa ser manobrada à vontade, sem o empecilho dos reflexos, como acontece na atual escola, tendo de um lado o sol inclemente, do outro o amarelão da Biblioteca Nacional, que joga dentro das aulas da Escola um turbilhão de fogo. O resultado é a péssima instalação dos studios, cheios de remendos e áridos daquele conjunto que exprime o gosto pelas cousas belas, daquele conjunto de que a velha escola era rica. As suas aulas eram verdadeiros ateliers. Os estudantes viviam a vida daquele ambiente, verdadeiro tônico do espírito e do pensamento.

Atualmente, na Escola de Belas Artes vem se dando justamente o contrário: as exposições escolares são áridas, porque áridos são os ambientes onde a mocidade, por, mais que se esforce, não encontra ponto de apoio nem termos de comparação. Outra causa que dificulta em muito o ensino é a falta de modelos, falta de que o único culpado é o Governo, que não providencia sobre o imediato pagamento dos pobres coitados que expõem o próprio corpo para o estudo da mocidade. Isso nós ouvimos da boca de um modelo velho, de aspecto doentio, que terminou dizendo que com tal régimen a Escola só poderia ter modelos capitalistas...

Sabemos dos esforços empregados pelo atual Diretor, para melhorar a situação em que se encontram muitas questões que se prendem diretamente ao ensino da Arte entre nós; mas o espantinho das verbas, sempre votadas pela metade, embaraça tudo.

Nas gravuras que ilustram esta crônica sobre a nossa Escola de Belas Artes, os nossos leitores encontrarão, bem patente, a forma como se faz um artista e os estudos que eles praticam, antes de surgirem, firmando obras de Arte, que a maioria do público julga fruto do desfastio nas horas de ócio...^{XVII}

Em seguida a essa crítica, a Escola passou por reformas justamente para tentar garantir um espaço suplementar para as exposições, cujo projeto foi da autoria de Arquimedes Memória e que deu a configuração bem próxima ao que encontramos hoje no Museu Nacional de Belas Artes^{XVIII}. A grande questão que se colocava era a inconveniente situação de anulação da pinacoteca, escondida por trás dos tapumes durante as exposições gerais, justo por ocasião em que suas galerias eram franqueadas ao público. A mesma reportagem de novembro de 1920 oferece aspectos da Escola dita deficiente, por meio de fotografias. Vemos retratadas as galerias da Escola: uma em que figura o modelo da estátua equestre de D. Pedro I (fig. 7), outra denominada galeria dos Prêmios de Viagem (fig. 8); outra Galeria dos Envios dos Pensionistas (fig. 9); e Baptista da Costa, o diretor da ENBA, na Pinacoteca (fig. 10). Entremeadas às fotografias das galerias, apresentam-se os ateliês onde se encontram estudantes em prática (figs. 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 17). Vemos, portanto, uma lógica de disposição e organização que enfatizava as estratégias da instituição para a formação dos futuros artistas, de elegia dos que por ela passaram e dos fundamentos da pedagogia acadêmica.

Além dos espaços expositivos, as salas de aula também foram flagradas pela lente do fotógrafo que acompanhou a reportagem. Nesses ateliês, encontramos também outras obras que serviam mais imediatamente como recursos didáticos, como exercícios ou eram trabalhos em curso. Assim, encontramos várias categorias de obras cujos valores artísticos e didáticos, até decorativos, estavam em constante trânsito, estando em repetidas redefinições.



Imagem 5. Uma das galerias da Escola de Belas Artes, vendo à frente a maquete da estátua equestre de D. Pedro I. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. A IlustraçãoBrazileira, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.



Imagem 6. Galeria dos Prêmios de Viagem, estando em primeiro plano a obra O Remorso, prêmio de viagem de Corrêa Lima. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. A Ilustração Brasileira, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.



Imagem 7. Galeria dos Envios dos Pensionistas da Escola que estudam na Europa. Nela figuram obras de: Magalhães Corrêa, Augusto Bracet, Dinorah de Azevedo, Antonio Pitanga e outros, assim como os prêmios de viagem dos salões de Belas Artes, como: João Baptista da Costa, Corrêa Lima, Pedro Bruno, Arthur Timotheo, Helios Seelinger, Antonino Mattos, Angelina Agostini, Carlos e Rodolpho Chambelland, Modestino Kanto e Raimundo Cella. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. A Ilustração Brasileira, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.



Imagem 8. O diretor Baptista da Costa posando em uma das galerias da pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes no ano de 1920. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. *A Ilustração Brasileira*, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.



Imagem 9. Aula de pintura do professor Rodolfo Amoedo. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. *A Ilustração Brasileira*, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.



Imagem 10. Aula de escultura do professor Corrêa Lima. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. A IlustraçãoBrazileira, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.

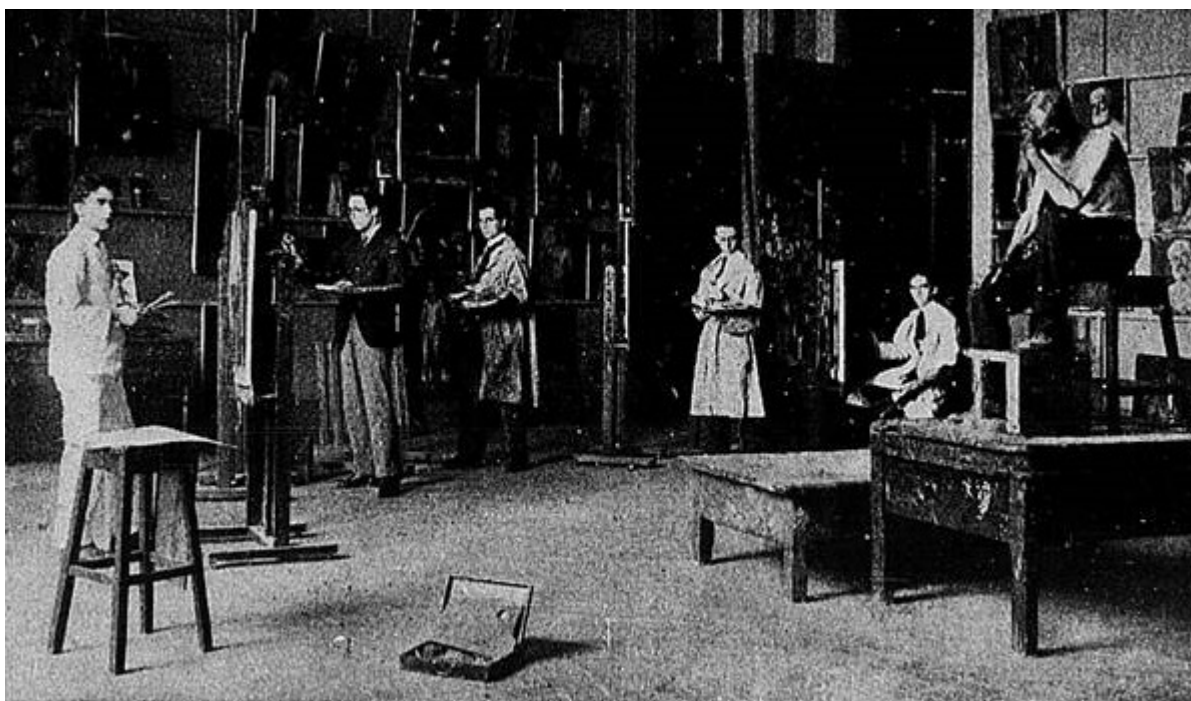


Imagem 11. Aula de pintura do professor Baptista da Costa – Modelo Vivo. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. A IlustraçãoBrazileira, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.

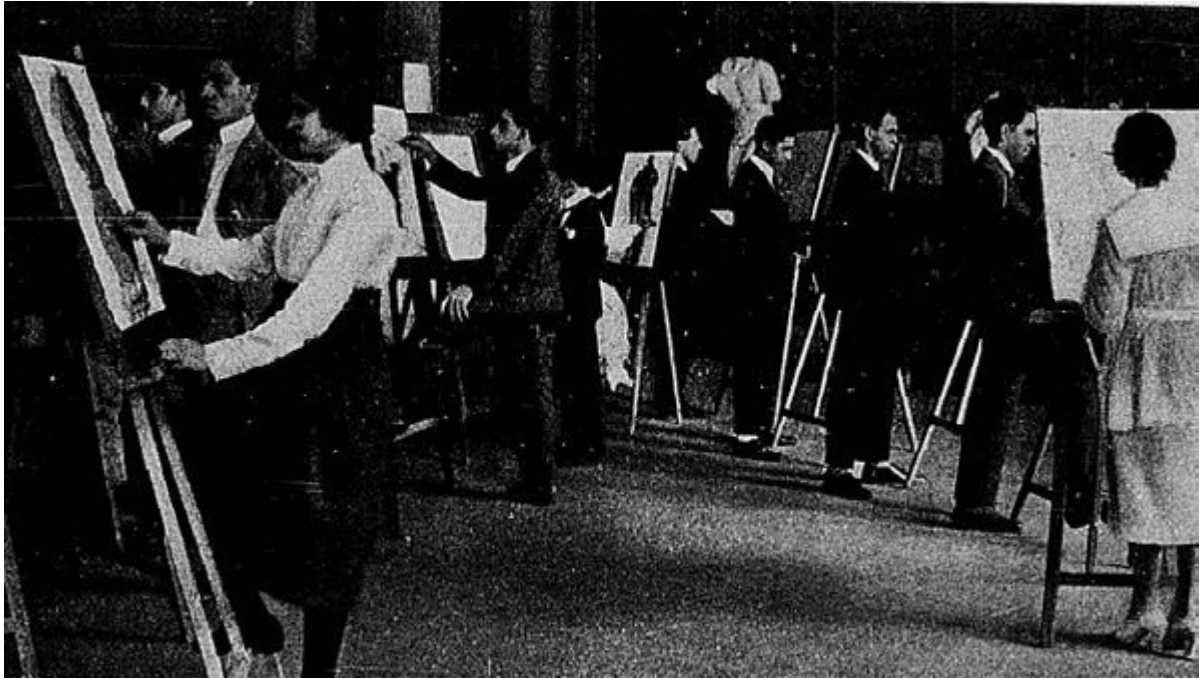


Imagem 12. Aula de desenho do professor Lucílio de Albuquerque, onde os alunos trabalham a partir de modelos de gesso. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. A IlustraçãoBrazileira, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN

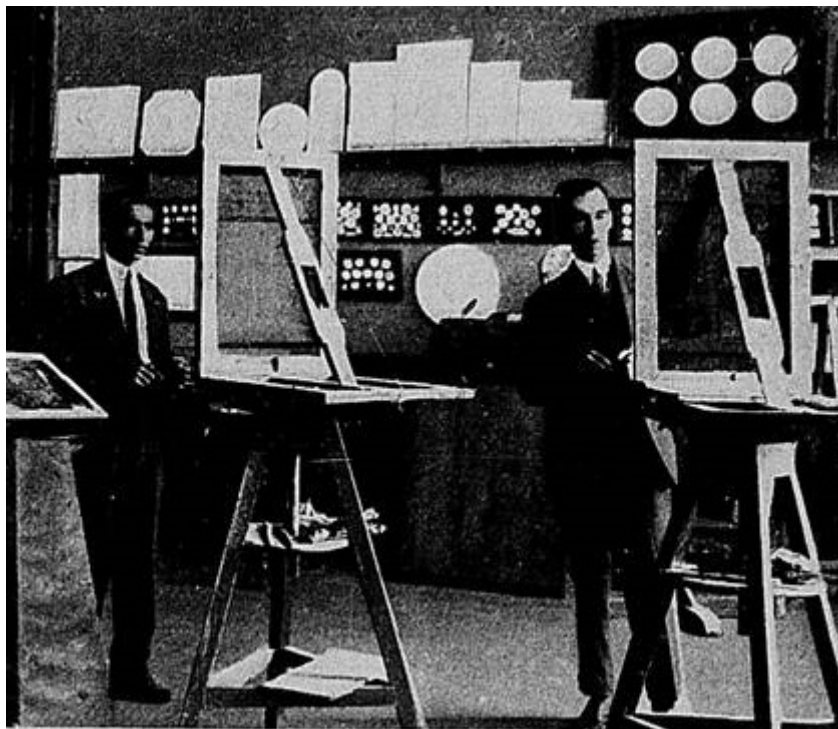


Imagem 13. Aula de gravura (seção de moldagem) do professor Augusto-Girardet. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. A IlustraçãoBrazileira, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.

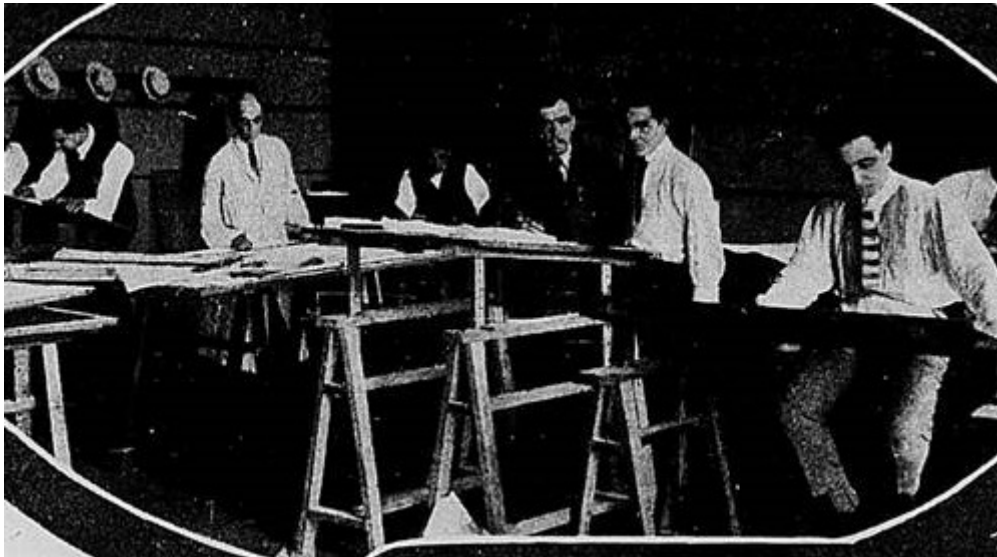


Imagem 14. Aula de arquitetura do professor Saldanha da Gama, que assumiu a turma por impedimento do professor Aldolpho Morales de los Rios. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. A IlustraçãoBrazileira, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.



Imagem 15. Aula de gravura (de medalhas). A aluna Alice Fernandes ladeada pelo professor Girardet e pelo redator da revista, Adalberto Mattos, também gravador. Fonte: MATTOS, Adalberto. Uma visita à Escola de Bellas Artes. A Ilustração-Brazileira, nov. 1920. Hemeroteca Digital da BN.

O ano de 1935 foi o mais movimentado em campanhas para que a pinacoteca fosse separada da Escola e se configurasse um museu autônomo, de cunho nacional. Os argumentos giravam em torno do descuido com o acervo e da falta de segurança. A Gazeta de Notícias foi o principal periódico a acompanhar as mazelas da ENBA e a cobrar soluções do poder público. Em 7 de setembro de

1935, anunciava-se “Continuam os roubos dos nossos quadros célebres”, com o subtítulo “Abandono criminoso em que se encontra a pinacoteca da Escola de Bellas Artes – urge uma providencia enérgica para que se resolva mais breve possível^{XIX}” .

O primeiro roubo aconteceu durante o Salão Oficial de 1934. O segundo, no ano seguinte, 1935 . A Gazeta de Noticias, principal periódico articulador das denúncias, alertava:

(...) enquanto durar a situação de desleixo em que tem sido mantida a Escola de Bellas Artes nestes últimos tempos, os ladrões não deixarão de desfalar a nossa principal pinacoteca, que se acha convertida para elles numa espécie de accessibilissimo armazém de fornecimento^{XXI}...

Segundo Duval, cronista de arte, as telas eram de artistas sem destaque^{XXII}. No centro da reportagem era estampado o retrato do diretor da ENBA – professor Archimedes Memoria. O que era considerado grave detinha-se na falta de ações concentradas de organização da pinacoteca:

Na Pinacotheca continua tudo mal como estava ha vinte annos passados. Talvez peor, porque até as galerias ficam innundadas quando ha alguma chuva que dura duas ou tres horas, o que antes não acontecia. Por que se dá isto? Por que não ha verba para concertos no edificio.

Nem catalogo apresenta a Pinacoteca a seus visitantes. A venda do catalogo poderia ser uma fonte de renda. Entretanto, mais vale não haver catalogo do que o antigo, cheio de erros flagrantes. A disposição dos quadros desafia o bom senso e a orientação artística de quem quer que entenda um pouquinho de arte plastica e de sua historia. Nem seriação por escola, por época ou por nacionalidade. O que se vê e se deplora, é uma mistura disparatada em que copias infelizes se encontram ao lado de obras primas preciosas.

Não existe uma collceção completa de photographias das telas. Algumas que foram feitas devem-se ao Sr. José Marianno, em sua esforçada passagem na direcção da Escola. Quanto a um fichario historico e identificador de cada quadro, ninguem ainda se lembrou talvez mesmo pela ignorancia dos meios scientificos adoptados nos grandes museus da Europa e dos Estados Unidos.

Só esta tarefa encheria a vida de um homem que lhe dedicasse a attenção precisa. A sala de restaurações está installada num porão escuro. Em tão deploraveis condições, como pôde trabalhar bem um pobre restaurador por mais competente que seja?^{XXIII}

O cronista F. Guerra Duval, membro do Conselho Nacional de Belas Artes, em artigo intitulado “O movimento artístico, considerações”, discorreu sobre as expectativas sobre salão do ano de 1935 e não se furta de indagar “E continuará a Pinacotheca ligada à Escola, neste conúbio heceterogeneo que não conhecemos em outro paiz civilizado?^{XXIV}” . A relação íntima entre o lugar de exposição e o lugar do ensino, aos olhos do articulista, não permitia esclarecer, classificar, julgar com facilidade as obras que seriam próprias à fruição, pelas suas qualidades, daquelas que eram exercício de formação do alunado de arte. E todo aquele tesouro artístico ficava sob o jugo do diretor de uma Escola. Duval apresentava os motivos da sua defesa à separação dessa ‘ligação perigosa’:

Para organizar racionalmente o museu de artes plásticas, para dar-lhe o fichário historico e identificador de cada obra, para dispol-o logicamente de maneira a que preencha sua finalidade educativa e cultural, para fazer-lhe um catalogo sério e completo, é mistér, durante annos, a dedicacão de um homem que não tenha que acudir às mil e uma eventualidades que surgem a cada instante na vida de um director da Escola de Bellas Artes e que o distraem de uma empresa que requer vigillancia, estudo e reflexão incessantes^{XXV}.

Em 29 de agosto de 1935, o articulista que comentava sobre o Salão daquele ano, sugere algumas possibilidades de a pinacoteca não estar disponível para o público:

As aquisições de quadros para a Pinacotheca foram feitas também sem maiores cuidados ou critério de selecção o que fez com que um pintor commentasse:

- É curioso: elles compram os quadros maus e depois com receio dos commentarios, fecham a Pinacotheca, para que ninguem veja o absurdo...^{XXVI}

O Conselho da Escola de Belas Artes estava sendo acusado de incompetente, visto não saber discernir as boas obras que deveriam enriquecer a pinacoteca e servir de exemplo aos estudantes da Escola.

Guerra Duval, ao mostrar sua preocupação com o salão de 1936, que deveria ocupar outro lugar diferente da ENBA, sugere:

Talvez fosse possível no próprio edificio actual da Avenida Rio Branco, permitir a coexistencia da instalação da Escola e da Pinacotheca, separando-as administrativamente e materialmente, com a construção de dois simples pannos de muros que deixariam a entrada pela Avenida para a Pinacotheca, isolando o resto do edificio, que serviria, - provisoriamente - para a Escola até sua mudança para local definitivo, tendo a entrada pela porta lateral existente^{XXVII}.

Com esse discurso, a criação do museu procurava ser vista como uma tábua de salvação para um acervo tão destacado. O discurso girava em torno de algumas estratégias. A autonomia do museu, desligando-se da escola era a principal, pois “virá a contribuir para que todas as belezas artísticas ali encerradas possam ser devidamente apreciadas pelo público nacional e estrangeiro que nos visite^{XXVIII}”

O museu seria garantia de apresentar o nível cultural da nação. Portanto, sua finalidade primeira, servir de apoio didático à formação dos futuros artistas, era preterido em função da educação “do público”, uma educação artística diante das obras de arte, como se bastasse abrir um museu para garantir essa lapidação estética.

Em 1936, José Marianno Filho^{XXIX} escreve para Rodrigo Mello Franco de Andrade uma carta em que rascunha o que imaginava ser o museu: no térreo, ateliês de restauração; no primeiro andar, esculturas; no segundo andar, as pinturas. Sugere que as obras fossem agrupadas por escolas e cronologicamente e houvesse galerias nacionais, também organizadas cronologicamente. Dois pontos são interessantes demarcar:

- Organização de um catálogo geral das obras expostas, no qual não se fará referência às cópias existentes.
- Revisão completa dos trabalhos recolhidos, de sorte a serem retiradas das galerias as telas e esculturas destituídas de interesse artístico.

Obas que fossem cópias não deveriam ser intituladas como tal; as obras sem interesse artístico seriam retiradas das vistas do público. O museu organizaria o caos e estabeleceria uma ordem ideal.

Os periódicos noticiaram a criação do Museu Nacional de Belas Artes^{XXX} com júbilo, chamando a atenção de que, antes do ato do Ministério de Educação, a pinacoteca da Escola estava abandonada e “sujeita às injunções políticas das administrações daquele estabelecimento de ensino”^{XXXI}, demarcando o quanto a escola descuidava do seu próprio patrimônio.

Nos jogos políticos, podemos perceber que aqueles que mais atacaram a escola foram os diretamente envolvidos com a organização do Museu Nacional de Belas Artes. José Marianno com suas proposições e Oswaldo Teixeira assumindo a direção do museu. E lá se foram os Marc Ferrez, Léon Pallière, Porto Alegre, Reis Carvalho, Vitor Meirelles, Almeida Reis, Zeferino da Costa, Souza Lobo,

Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti, Oscar Pereira da Silva, Rodolfo e Herique Bernardelli, Decio Vilares, Fachinetti, Agostinho José da Mota, Correia Lima, August Miller, Estevão Silva, Henrique Cavalleiro, Rodolfo Chambelland, Arthur Timóteo da Costa, Carlos Oswald, Georgina de Albuquerque, Lucílio de Albuquerque, Armando Viana, além da coleção de pintura estrangeira que, hoje podem ser identificadas com o registro “Transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937”. Segundo relatos dos jornais, todos esses artistas estavam misturados nas galerias da ENBA, amontoados ou com locações discrepantes. Reuniam-se boas e más pinturas lado a lado, cópias com originais. Pertenciam, assim, a outra lógica de compreensão da arte que o museu procurou apagar e re-significar.

As obras não selecionadas para compor o acervo do Museu Nacional de Belas Artes permaneceram nos domínios da ENBA e acompanharam a escola, que a partir de 1971 foi incorporada à UFRJ. Em 1979, criou-se o Museu D. João VI (MDJVI)^{xxxii} pelo então diretor da Escola de Belas Artes, Almir Paredes Cunha, de modo a preservar e divulgar a história da própria instituição e do ensino artístico no Brasil, para onde se encaminharam muitas obras que ainda permaneciam em salas de aula, gabinetes, ateliês. Em documento de 09 de novembro de 1978^{xxxiii}, os professores Carlos Del Negro e Wanda de Ranhieri apresentaram levantamento das esculturas e sua localização na EBA, provavelmente para servir de referência ao acervo do futuro museu D. João VI. Eles listaram as obras que constavam nas salas dos departamentos BAU, BAR, BAC, nas salas 616, 620, 623, no vestíbulo 6º andar, no corredor do 6º andar, no fundo do corredor do 6º andar, na sala de escultura do prof. Schnoor e do prof. Joaquim, no museu de arquitetura, nas salas 706, 720, 722, 725, 729, 735, 737, 741, na biblioteca, na galeria do 7º andar, na vitrine A e vitrine B, no saguão do 7º andar e no sanitário do 7º andar, onde estava Orfeu, Euridice e Polifemo. Analisando o conjunto agrupado em cada ambiente, a ideia de escola artística, cronologia ou uma lógica temática parece escapar. Também eram obras de escola, peças que ainda serviam a fins didáticos.

Das obras que hoje integram o MDJVI, a grande maioria recai em cópias, exercícios, provas, concursos, além de registros históricos, perfazendo documentos materiais da instituição acadêmica fundada em 1816 e que, tudo indica, não guardavam interesses estéticos para os padrões vigentes da década de 1930, quando o Museu Nacional de Belas Artes foi criado. Contudo, as duas instituições compartilharam o mesmo espaço, mesmo que separadas por paredes. O museu ocupou parte da frente do prédio, que dava para a avenida Rio Branco, e a Escola passou a ter sua portaria pela rua Araújo Porto Alegre, ficando sem suas galerias e seu antigo acervo à disposição.

Quando a ENBA, já Escola de Belas Artes da UFRJ, foi para a Ilha do Fundão e deixou o prédio que dividia com o MNBA, as cópias em gesso de grande porte não tinham como serem acolhidas no prédio da Faculdade Nacional de Arquitetura, para onde a escola foi alocada, e permaneceram onde estavam. Houve um acordo selado pelo Termo de Comodato^{xxxiv} que entre si fizeram, como comodante, a Universidade Federal do Rio de Janeiro e, como comodatário, o Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, com a interveniência do Museu Nacional de Belas Artes^{xxxv}.

Assim, aquilo que era cópia escultórica de grande porte permaneceu na galeria das moldagens do MNBA, como até hoje lá está. Pelo que parece, seu lugar cativo se deu por contingências para além dos padrões estéticos. A escola, e, por consequência a universidade, ficou com tudo aquilo considerado menor – em tamanho e em importância. Ambas as instituições eram nacionais e estavam em favor das belas artes. Só que uma era escola, outra, museu, apontando para uma impossibilidade de conciliação, tanto que um muro foi construído, ou seja, uma barreira espacial. E existem muitas pessoas que acreditam que esse muro ainda permanece.

Antes dos muros erguidos pelo museu, a escola construiu outros muros. No começo dos anos 1920, sob direção de Baptista da Costa, a Escola passou por reformas projetadas pelo professor Arquimedes

Memória, com o intuito de criar galerias suplementares destinadas às exposições gerais. O diretor, na inauguração, enumerou as vantagens da reforma:

Hoje, a Escola possui seus ateliês de pintura, estatuária, escultura de ornamentos e arquitetura, perfeitamente instalados; suas galerias estão definitivamente organizadas, livres da perturbação prejudicial que as ameaçava por escassez de espaço, sofrendo o desastre das armações de sarrafo e aniagem, para realização das exposições anuais, até então realizadas, com grande risco para as riquezas da nossa pinacoteca.

(...)

Em poucos momentos poderia ser examinada a exposição permanente, de obras antigas, independente das galerias da exposição temporária. A iluminação diurna e noturna está tanto quanto possível resolvida; algumas correções, naturalmente, há a fazer, o que se não fez agora, por carência de tempo, devido à demora da entrega da sala, para mais apurado estudo das determinadas condições de luz.

O outro benefício decorrente é a interdependência das galerias de exposição e das demais salas da Escola, evitando-se assim, a perturbação dos trabalhos escolares, agora completamente separadas das salas franqueadas ao público.^{xxxvi}

O antigo hall do primeiro andar foi remodelado, ganhando duas escadas laterais e também a Sala Bernardelli, repetindo-se o esquema no segundo andar. No hall primitivo do primeiro andar se situavam, pelo que tudo indica, os vitrais circulares, hoje no acervo do museu D. João VI.

Trabalho, verdade, constância, nobreza, glória, vida, amor e arte (fig. 16, 17 e 18), escritos em latim, eram as palavras marcadas em cada um dos oito vitrais circulares^{xxxvii}. Eles foram retirados, postos em painéis e separados em lugares diferentes. Seguiram com a Escola quando deslocada para a Ilha do Fundão, como um souvenir dos tempos que habitou o prédio da Avenida Central.

Para o MNBA, os vitrais não faziam sentido, não sendo requeridos quando da separação do acervo. Porém, para a Escola e para aqueles que ano após ano perseguiam uma formação rigorosa eles eram o sentido da escolha do caminho da arte. A arte significava trabalho, verdade, constância, nobreza, glória, vida, amor. Esses eram os valores considerados cruciais para a arte dos entresséculos pela ótica da formação, bem diferente daquela da exposição, concernente à natureza do museu.

Se as contingências dessa separação do acervo esfacelaram uma unidade, heterogênea e mesmo caótica ao que parece, a história pode redimi-la, permitindo visualizar os conjuntos que informavam e formavam os estudantes de arte e construíam visualmente o legado de uma instituição de arte que perdeu o seu museu, mas foi capaz de construir outro e insiste em garantir acesa sua memória, em escrever e em repensar a sua própria história.

Talvez a lógica promovida pelo museu tradicional, encarnado pelo Museu Nacional de Belas Artes, deva ser revista para tentar se pensar uma história a partir das discrepâncias, das localizações desordenadas, das cópias com originais, do decorativo com artístico, como parecia oferecer a tão criticada forma da Escola lidar com seu acervo.

Quem sabe esteja na hora de derrubarmos os muros que dividiram a escola e o museu, um muro que se tornou historiográfico. Os vitrais retirados na década de 1920 podem nos dar pistas de outras histórias. O que podemos concluir por hora, é que entre perdas e danos, salvaram-se todos.

Os vitrais têm uma ou outra avaria pelos percursos sofridos, mas resistiram ao tempo e diferente dos muros, opacos e sólidos, deixam passar luz e trazem reflexos coloridos que permitem ver sob outras

ólicas um legado de 200 anos, feito de diferentes formatos, texturas e muitos pedaços complexos, conflitantes, mas que escrevem modos próprios de significar arte.



Imagem 16. Vitrais que pertenceram ao prédio da Escola Nacional de Belas Artes: labor; veritas; constantia; nobilitas. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ



Imagem 17. Vitrais que pertenceram ao prédio da Escola Nacional de Belas Artes: Gloria; Vita; Amor; Ars. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ

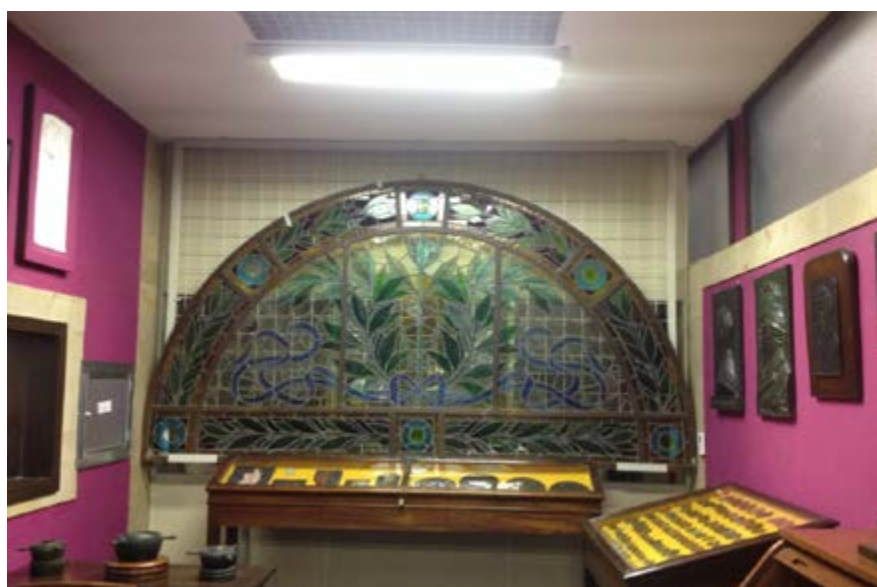


Imagem 18. Mais um exemplo dos vitrais que compõe o Museu. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ

Marize Malta - Professora de história da arte/ artes decorativas/ ambiências interiores na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Arquitetura (USU), mestre em História da Arte (EBA-UFRJ) e doutora em História (UFF). Seu domínio de investigação é em história e teoria das ambiências, artes decorativas, arte doméstica, objetos do mal, coleções e modos de exibição. É líder dos grupos de pesquisa ENTRESSÉCULOS: mudanças e continuidades nas artes no Brasil nos séculos XIX e XX e MODOS – História da arte: modos de ver, exibir e compreender, atuando como colaboradora no grupo Casas Senhorias e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio.

Notas Finais

- I. Sobre as histórias da Escola de Belas Artes e do sistema de ensino acadêmico, veja PEREIRA, Sonia Gomes (org.). 180 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. PEREIRA, Sonia Gomes (org.). 185 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. MALTA, Marize (org.) O ensino artístico, a história da arte e o Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2011. MALTA, M.; PEREIRA, S.; CAVALCANTI, A. (orgs.), Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012. MALTA, M.; PEREIRA, S.; CAVALCANTI, A. (orgs.). Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013. MALTA, M.; TERRA, C. (orgs.) Arquivos da Escola de Belas Artes n.23.Por dentro: fontes, problemáticas e rumos do MDJVI. Rio de Janeiro: RioBooks/EBA-UFRJ,2014.MALTA, M.; PEREIRA, S.; CAVALCANTI, A. (orgs.). Coleções de arte: formação, exibição e ensino. Rio de Janeiro: Riobooks/Faperj, 2015.
- II. O Museu Nacional de Belas Artes foi criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, mencionada no artigo 48.
- III. As primeiras notícias sobre resultados da pesquisa, fruto de bolsa PIBIC, foram publicados em MALTA, Marize; RAMOS, Tainá Roque Bandini. Da pinacoteca da Academia ao Museu Nacional de Belas Artes: história da partição de uma coleção. In: TERRA, Carlos G.; MALTA, Marize (orgs.). Arquivos da Escola de Belas Artes, n.23,op. cit.,p.65-76.
- IV. A respeito dos projetos para a Escola Nacional de Belas Artes, veja RICCI, Claudia Thurler. A Escola Nacional de Belas Artes - Arte e técnica na construção de um espaço simbólico. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte-decorativa/ctricci_enba.htm>.
- V. RIO, João do. A nova Escola de Bellas Artes. A Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, n.7, p.120-122, 1 de set. 1909.
- VI. Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966), formado pela ENBA em Gravura de Medalhas, foi professor do Liceu de Artes e Ofícios e crítico de arte. Sobre sua obra crítica, veja RODRIGUES, José Augusto Fialho. Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920. Rio de Janeiro: 2015.Tese (Doutorado em Artes Visuais) – PPGAV-EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- VII. MATTOS, Adalberto, Uma visita à Escola de Bellas Artes. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, ano 8, n.3, Nov. 1920.
- VIII. TEIXEIRA, Oswaldo. Notícia do Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes do Rio de Janeiro – 1836 (Pintura, Esculptura, Architectura.). Documento manuscrito. Relatório de Oswaldo Teixeira sobre a Academia Imperial de Belas Artes, 1936. Pasta AI/EN 8. Arquivo Noronha Santos, IPHAN. Rio de Janeiro, RJ.
- IX. TEIXEIRA, 1936, op. cit, fl.VI, VII e VIII.
- X. Oswaldo Teixeira registrava que a escultura se encontrava naquela altura na galeria da Escola Nacional de Belas Artes.
- XI. Oswaldo Teixeira mencionava que na Escola de Belas Artes atual existia “em tamanho natural o Gladiador Combatente, cópia admirável e cujo original em mármore encontra-se no Museu do Louvre”.
- XII. A respeito do Orador Romano, Oswaldo Teixeira escreve: “Na Escola Nacional de Belas Artes existe uma estátua de Julio Cezar – o vencedor e crumentador das guerras gálicas – está em atitude de orador. Existira na “Academia Imperial” detalhes de uma outra estátua de Julio Cezar?”.
- XIII. Cada obra listada, em sua maioria, é acompanhada por uma biografia do artista autor ou uma explicação do tema ou personagem da obra. Algumas obras listadas são marcadas com traços em lápis vermelho e outras com um X.
- XIV. TEIXEIRA, 1936, op. cit, fl.XVII.
- XV. Cfme. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Arquivos, Rio de Janeiro, n.6, p. 45-61, jul-set. 1966, p.46.
- XVI. RIO, A Ilustração Brasileira, 1º set. 1909, op. cit., p.12.
- XVII. MATTOS, Ilustração Brasileira, nov. 1920, op. cit., [s.n.p.].
- XVIII. VALLE, Arthur. Instalação nas Exposições Gerais de Belas Artes durante a 1a. República. 19&20, Rio de

Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/egba_instalacao.htm>.

XIX. CONTINUAM OS ROUBOS DE NOSSOS QUADROS CÉLEBRES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de set. 1935, p.3.

XX. O roubo ganhou os noticiários e acabou levando a visita do reitor ao salão para verificar in loco a necessidade de suspensão da Exposição Geral, acompanhado da comissão de organização do salão e do júri (Eliseu Visonti, Modestino Kanto, Raphael Paixão, Henrique Cavalleiro, Magalhães Corrêa, Manoel Santiago, Gerson Pinheiro) e o pintor Zaco Paraná. A visita ocasionou o pedido de afastamento provisório do diretor e o encerramento do Salão de 1935. O REITOR DA UNIVERSIDADE VISITOU HONTEM O 'SALÃO'. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 set 1935, p.5.

XXI. AINDA O FURTO DA PINACOTHECA. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 set. 1935, p.2.

XXII. A PROPÓSITO DO SENSACIONAL ROUBO NA ESCOLA DE BELLAS ARTES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 set. 1935, p.1.

XXIII. *Ibid.*, p.1

XXIV. DUVAL, F. Guerra. O movimento artístico, considerações. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1935, p.14.

XXV. *Ibid*, p.14.

XXVI. AS INJUSTIÇAS DO JURY DO SALÃO DE BELLAS ARTES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1935, p.1.

XXVII. DUVAL, F. Guerra. O movimento artístico... I – Salão Carioca. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 out. 1935, p.11.

XXVIII.A CREAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BELLAS-ARTES. A repercussão nos nossos meios artísticos desse acto do ministro da Educação, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1936, p.5.

XXIX. José Marianno Filho, médico e crítico de arte, foi diretor da ENBA de 14 de junho de 1926 a 9 de junho de 1927. Substituiu João Batista da Costa, falecido em 20 de abril de 1926.

XXX. O Museu Nacional de Belas Artes só foi oficialmente inaugurado em 19 de agosto de 1939.

XXXI. A CREAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BELLAS-ARTES. *Gazeta de Notícias*, 14 jan. 1936, op. cit,5.

XXXII. Sobre constituição, acervo e nova configuração do museu D. João VI, veja PEREIRA, Sonia Gomes. *O novo museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA Publicações, 2008.

XXXIII.Gostaria de registrar meus agradecimentos aos arquivistas que têm trabalhado na documentação do Museu D. João VI-EBA-UFRJ por me avisaram do documento: Pablo de Souza Vaqueiro, Silvio Victor e Carlos Lamego.

XXXIV. Termo de Comodato que entre si fazem, como comodante a Universidade Federal do Rio de Janeiro, e como comodatário o Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, com a interveniência do Museu Nacional de Belas Artes- 1971 – Museu D.João VI – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

XXXV. No Termo de Comodato consta que a coleção Jerônimo Ferreira das Neves estava indicada para permanecer no MNBA. No documento de comodato há um inventário das peças da coleção Ferreira das Neves, mas por algum motivo ainda desconhecido, a coleção ficou com a ENBA e, inclusive, acompanhou a escola na sua mudança para a Ilha do Fundão e hoje está instalada no Museu D. João VI.

XXXVI.EXPOSIÇÃO DE ARTE RETROSPECTIVA E CONTEMPORÂNEA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1922, p. 4.

XXXVII. Há um nono vitral, mas é semicircular e não tem inscrição. Porém, sua linguagem ornamental, a técnica de execução e os materiais fazem com que seja pensado em conjunto com os demais vitrais.

IMPRESSÕES SOBRE O MEIO ARTÍSTICO NACIONAL NAS CARTAS DE RODOLPHO BERNARDELLI, DIRETOR DA ENBA, A ELISEU VISCONTI, PENSIONISTA EM PARIS

Ana Maria Tavares Cavalcanti

O que a leitura de seis cartas enviadas por Rodolpho Bernardelli (1852-1931) a Eliseu Visconti (1866-1944) entre 1894 e 1896 pode acrescentar ao nosso conhecimento sobre o meio artístico brasileiro do final do século XIX? Guardemos essa pergunta em mente, voltaremos a ela. Antes, porém, gostaria de fazer algumas considerações sobre o uso desse material como fonte de pesquisa.

Quando lemos cartas trocadas entre personagens que hoje fazem parte da história nacional, temos a impressão de entrar na intimidade desses indivíduos, vislumbrar suas ideias as mais pessoais e ter acesso a pensamentos que eles não exporiam em jornais ou documentos públicos. Ou seja, temos a ilusão de que aí se revelam verdades com uma sinceridade sem disfarces. No entanto, como é sabido, e bem observou a historiadora Rebeca Gontijo, devemos “desconfiar daquilo que aparece como espontâneo, autêntico e verdadeiro, não para descartá-lo, mas para problematizá-lo”, pois “a correspondência (como outros documentos) tanto é um ato individual quanto é uma prática social, sujeita a regras e códigos que precisam ser considerados”.^I No caso da correspondência entre Rodolpho Bernardelli e Eliseu Visconti, o aspecto da prática social sujeita a regras é fato, pois a troca dessas cartas fazia parte de um processo pedagógico institucional, como veremos. Portanto, ao estudar esses documentos, fiquemos atentos ao tom da escrita. Que tipo de relação se estabelece aí? Observemos também a seleção dos assuntos abordados, percebendo quais temas sempre se repetem a cada nova carta, e como são tratados pelos missivistas.

Infelizmente, até o momento, conhecemos apenas as cartas enviadas por Rodolpho a Eliseu. Não temos acesso à correspondência completa e só podemos deduzir o conteúdo das cartas escritas por Visconti a partir das respostas que recebeu. De todo modo, comecemos nosso estudo com seis cartas que estão no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.^{II} Elas não são as únicas missivas de Bernardelli a Visconti conservadas no museu,^{III} mas foram selecionadas para nosso estudo por se inserirem no período de pensionato de Visconti na Europa (1893-1900). As seis foram escritas no Rio de Janeiro, nas seguintes datas:

- 1^a – em 10 de dezembro de 1894,
- 2^a – em 23 de dezembro de 1894,
- 3^a – em 8 de agosto de 1895,
- 4^a – em 8 de setembro de 1895,
- 5^a – em 10 de novembro de 1895,
- 6^a – em 24 de abril de 1896.

Rodolpho Bernardelli e Eliseu Visconti se conheceram na Academia Imperial das Belas Artes, provavelmente em 1885, ano em que Visconti se matriculou como aluno e Bernardelli foi empossado professor. Em 1890, participaram da mobilização que agitou o meio artístico carioca. Estimulados pela proclamação da República que ocorrera em novembro de 1889, parte dos professores e alunos pedia a reforma da Academia.^{IV} Após a reforma decretada no final de 1890,^V Bernardelli assumiu a Direção da agora chamada Escola Nacional de Belas Artes. Dois anos mais tarde, em 1892, Visconti venceu o concurso para Prêmio de Viagem destinado aos alunos da Escola, partindo para a Europa no final

de fevereiro de 1893 e se estabelecendo em Paris. Como era de praxe, uma de suas obrigações como pensionista era escrever com frequência ao Diretor da ENBA, comunicando-lhe o andamento de seus estudos. Portanto, conforme mencionamos, um caráter institucional está na origem dessas cartas.

A relação diretor-pensionista está presente na atitude assumida por Rodolfo Bernardelli ao longo da correspondência. Ele procura orientar Visconti, incentiva sua participação nos Salões de Paris e do Rio de Janeiro, e não o deixa esquecer de suas obrigações, entre outras a de mantê-lo informado sobre suas atividades. Na verdade, o regulamento de 1892 é omissivo sobre essa obrigação^{VI}, mas em alguns trechos, Bernardelli deixa muito claro que essa era uma das tarefas dos pensionistas. Em sua carta de 8 de setembro de 1895, por exemplo, se queixa por não ter recebido notícias de Rafael Frederico (1865-1934) que recebera o prêmio de viagem de 1893, e tampouco de Bento Barbosa (?-?), laureado em 1894. Rafael e Bento estudavam em Roma quando o Diretor escreveu a Visconti:

Dos pensionistas que estão em Roma nada sei. Isso não me admira, o Raphael nunca soube escrever e sempre pareceu dar-nos a honra de sua consideração. O B. Barboza seguirá o mesmo; comigo eles poderão fazer essas faltas, porque eu sou superior a essas ninharias que só provam a falta de educação, mas com meu sucessor eles verão o que lhes acontecerá.^{VII}

Dois meses mais tarde, Bernardelli escrevia novamente: “Do Frederico nunca recebi ofício algum!... do Bento Barboza recebi participação que tinha chegado.”^{VIII} Vê-se que embora afirmasse ser “superior a essas ninharias”, não estava contente com a ausência de notícias. O “sucessor” ao qual se refere era Rodolpho Amoêdo, Vice-diretor da Escola. Sobre Amoêdo, Bernardelli menciona sua rigidez na cobrança dos deveres dos alunos. Em 23 de dezembro de 1894, diz a Visconti: “Prepare-se a sofrer o jugo do novo diretor Jacobino [...]. Faltarão ao meu sucessor a grandeza de vista, a nobreza d’alma; pelo que fez durante minha ausência posso prever funestos dias para a Escola e para os moços.”^{IX} No entanto, sabemos que Amoêdo nunca foi Diretor, e Bernardelli permaneceu no cargo até 1915, completando 25 anos na Direção.



Imagem 1. Eliseu Visconti - A Leitura, 1893 ost – 38 x 47cm.
Coleção particular. Fonte: www.eliseuvisconti.com.br

A carta de 10 de dezembro de 1894, a mais antiga desse conjunto que se encontra no MNBA, não deve ter sido a primeira que Visconti recebeu, pois nessa data ele já estava na Europa há pouco mais de um ano e meio. Era assíduo na Academia Julian desde sua chegada em Paris, e lá realizou estudos de modelo-vivo que hoje fazem parte do acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes (UFRJ), pois eram envios obrigatórios de pensionista.^X De outubro de 1893 a janeiro de 1894, frequentara a Ecole des Beaux-Arts;^{XI} em seguida buscara os ensinamentos de Eugène Grasset, mestre do art-nouveau, inscrevendo-se em seu curso na École Guérin que frequentaria até 1898.^{XII} Ainda em 1894, além de estudar e se aperfeiçoar, Visconti expôs dois quadros no Salon des

Champs Elysées, “A Leitura” e “No verão”. Essa última pintura, um estudo de nu, quando exposta no Rio no mesmo ano, recebeu uma “medalha de 2a classe” na Exposição Geral da Escola de Belas Artes. Conforme Bernardelli menciona na carta de 23 de dezembro, foi um dos trabalhos adquiridos para a Pinacoteca da ENBA ao final da Exposição.^{XIII}

“A Leitura” e “No Verão” são pinturas de caráter intimista. Nelas Visconti não mostra ações espetaculares e impressionantes, mas expressa a vida interior das personagens femininas, seja na concentração da leitura na primeira cena, ou no relaxamento e devaneio da segunda que parece estar entre a vigília e o sono.



Imagem 2. Eliseu Visconti em seu ateliê em Paris com A Leitura Fotografia, autor desconhecido, 1894 fonte: www.eliseuvisconti.com.br

fossem simples fórmulas de cortesia. Contudo, algo mais confirma esse coleguismo. A cada carta, Bernardelli vai dando notícias dos amigos em comum. Em 23 de dezembro de 1894, informa que seu irmão Henrique e Modesto Brocos foram passar o verão em Teresópolis. Nessa mesma carta conta que Angelo Agostini prepara um novo jornal. Em 8 de setembro de 1895, comenta que Agostini está de partida para Paris, onde fará compras para o jornal “que está indo de vento em popa”.^{XIV} Em uma ou outra carta, ao finalizar, envia “lembranças do amigo Brocos”, “lembranças do Angelo [Agostini] e Alberto [Nepomuceno]”. Sobre este último, em carta de 8 de agosto de 1895, relata o sucesso do concerto que o compositor e pianista realizara em 4 de agosto e comenta: “está o nosso bom amigo lançado”.

Portanto, embora a correspondência entre Bernardelli e Visconti tivesse um caráter oficial, também foi um espaço de troca de notícias entre dois amigos artistas. Não se tratava de mera obrigação, e isso talvez explique a assiduidade com que Visconti lhe escrevia, enquanto os outros pensionistas pouco escreveram ao Diretor.

Mas voltemos às cartas. Como se percebe nos trechos já citados, o tom que aí transparece é muito franco. Em 1894 Bernardelli tinha 42 anos e Visconti 28. Ou seja, Bernardelli era catorze anos mais velho que Visconti, uma diferença de idade plausível entre dois irmãos, e rara entre um pai e seu filho. Isso torna compreensível o tratamento entre iguais, a troca de ideias entre um amigo experiente e outro mais jovem vivendo etapas pelas quais o primeiro já passou. A franqueza sem cerimônias também pode ser resultado da militância que ambos compartilharam em 1890. A movimentação pela reforma da Academia deve ter criado laços de companheirismo entre eles.

Expressões de afeição e amizade

De fato, em todas as seis cartas desse conjunto, Bernardelli reitera o sentimento de amizade. Inicia suas cartas com a expressão “amigo Visconti”, e se despede como “amigo sincero”, “seu amigo”, “amigo dedicado”, “seu amigo e colega”. Também diz saber que Visconti é seu “afeiçoado”. Talvez essas expressões



Imagem 3. Eliseu Visconti Maestro Nepomuceno, 1895 fonte: www.eliseuvisconti.com.br

Estímulo ao trabalho de Visconti

Alguns assuntos estão presentes em todas as seis cartas aqui analisadas. Um deles é o interesse de Bernardelli pelos trabalhos de Visconti. Esse interesse se expressa em cobranças e conselhos. O Diretor pergunta sobre as atividades do pensionista, e o estimula a produzir. Logo na primeira carta, ele escreve:

Como vais de trabalho? É preciso que para o próximo salão o amigo apresente um grande trabalho que seja um sucesso! Vá pensando e compondo, não esmoreça, é preciso mostrar que sabe também escrever com o pincel.^{xv}

E ao final, antes de se despedir, reforça a recomendação: “Vá trabalhando meu amigo, o senhor será o homem que fará como Cristo no templo”.^{xvi}

Treze dias mais tarde, volta a escrever:

Espero que terá aceitado os meus conselhos e que estará pensando em alguma coisa para sobressair no Salão não só daqui como de Paris. Aproveita seu tempo e [...] pensa no seu quadro grande do fim da pensão.^{xvii}

Além da necessidade de sobressair nos Salões, Bernardelli lembra a Visconti que deveria apresentar um trabalho de peso no último ano da estadia em Paris. Constava no regulamento dos pensionistas que o esboço deste trabalho devia estar pronto no terceiro ano da pensão, ou seja, no início de 1896 no caso de Visconti. Bernardelli retoma o assunto em 8 de agosto de 1895, endereçando sua carta para Madri onde Visconti se encontrava para realizar uma cópia de Diego Velázquez:

Volto a caceteá-lo – Pense no seu quadro, olha que é necessário que esse seu trabalho o coloque em primeiro lugar, evite a banalidade e seja original, não se descuide de ser correto no desenho sem ser amaneirado. [...] Vá trabalhando sempre meu caro amigo, é preciso pensar que quem tem nome italiano deve honrar sua origem para que a pátria dos maiores homens das artes, letras e ciências fique sempre no ápice na categoria das provas civis. Não desanime [...]

No mês seguinte, Bernardelli refere-se mais uma vez à composição que Visconti deveria pintar nos últimos anos de sua pensão: “Já pensou em seu quadro? Não se descuide, pense em coisa que faça muita impressão, pois é o que o colocará sobre seu pedestal”.^{xviii} Talvez influenciado por essas recomendações, Visconti escolheu para esse grande quadro um tema tirado da Divina Comédia de Dante, dando-lhe o nome de “Saída da Vida Pecaminosa”. Mas apenas o esboço foi realizado. Enviado em maio de 1896 à Escola, esse esboço foi aprovado pelos professores Modesto Brocos, Henrique Bernardelli e Daniel Bérard.^{xix} Para a execução da obra definitiva sobre uma tela de 24 metros quadrados, Visconti pediu ao governo a quantia de doze mil francos.^{xx} No entanto, como se sabe, não recebeu o auxílio e não pode executar o grande quadro.^{xxi}



Imagem 4. Eliseu Visconti e o esboço para a “Saída da Vida Pecaminosa”, Fotografia de 1895, fonte: www.eliseuvisconti.com.br

O trabalho de fôlego que realizou nesse período foi a cópia do quadro A Rendição de Breda (ou As Lanças) de Velázquez. Sobre esse projeto, Bernardelli comenta:

Quanto ao que me diz a respeito da cópia do quadro das Lanças acho que é temeridade, porque o trabalho é grande; mas acho que o amigo fará uma grande coisa, porque será a única cópia de mestre espanhol que teremos neste pequeno museu; coragem e não desanima. Conte comigo para o que precisar, e avante.^{XXII}

Em 8 de setembro lhe escreve novamente. Entende que o trabalho empreendido “não é para brincar”, e incentiva o pensionista a continuar: “não perca coragem, e vá indo”. Ainda nessa carta, o aconselha: “Nunca se desfaça de sua caixinha de pochades e quando puder záz, arrume ainda que sejam dois borrões, verá como lhe será agradável ao depois que as ver no atelier.”

Em novembro do mesmo ano, volta a falar da cópia de Velázquez, assim como das pochades:

Verá com o tempo como olhará para esse seu (maçante) trabalho com saudades. Eu, pelo menos, quando olho para as minhas cópias, me lembro de tanta coisa agradável! Estou certo que sempre terá feito alguma pochade, e deve ter na Espanha muita coisa interessante.

Por fim, na última carta desse conjunto, datada de 24 de abril de 1896, após comentar que Oscar Pereira da Silva (1867-1939) estava de partida para a Europa, onde poderia “viver muito melhor do que aqui”, Rodolpho aconselha Visconti: “Pense no caso e vá preparando pão para o forno!”

Em seus conselhos, alguns padrões se repetem: Visconti deveria trabalhar com afinco para alcançar distinção e sucesso, “sobressair no Salão”, chegar ao “primeiro lugar”, atingir o “ápice”, ascender ao “seu pedestal”. Nessas expressões, percebemos como a carreira artística era concebida como uma competição e uma superação contínuas, e o objetivo de cada um era ser o melhor dentre todos os demais.

Os meios de se chegar ao sucesso vinham do trabalho árduo, Visconti deveria ir “preparando pão para o forno”. É muito interessante perceber nas palavras de Bernardelli o que era desejável num trabalho de arte. O pintor devia saber “escrever com o pincel”, causar “muita impressão”, ser original, evitar a banalidade e ser “como Cristo no templo”, ou seja, quebrar convenções e trazer a novidade. Ao mesmo tempo, devia “ser correto no desenho” e, tendo nome italiano, “honrar sua origem”. O encoraja a fazer “pochades”, registros rápidos de paisagens e cenas vistas ao vivo, e ao mesmo tempo valoriza as cópias dos antigos mestres. Para ele essas práticas se somavam, não eram excludentes. Por esses conselhos, vemos que Rodolpho Bernardelli estava no meio termo entre o respeito à tradição e o apelo à inovação. Pedia a Visconti que fosse original e inovador, e simultaneamente conquistasse o público contando histórias com obras impressionantes.

As queixas contra o governo e o desejo de partir

Outros temas abordados repetidamente por Rodolpho são a decepção com o governo republicano, o desejo de deixar a Escola e partir para a Europa. Na primeira carta, em dezembro de 1894, afirma estar aborrecido pois “o Governo nada faz para a escola e sem local nada é realizável”. Diz não ver “a hora de partir”, pois não pode “suportar esta vida tão estéril”. Treze dias mais tarde, conta que Angelo Agostini “também pensa que agora é como antigamente”, e encerra sua carta dizendo: “enfim o que desejo é ir-me embora”. Em agosto de 1895, repete:

[...] estamos com um governo à moda do Império, onde as Belas Artes são tidas como luxo, [...] já estou tão aborrecido que não vejo a hora de largar tudo o que me obrigue a ter que fazer com essa burocracia governamental, ah!

Na carta do mês seguinte, anuncia que em novembro deixará a Direção da Escola, e por quatro vezes expressa o desejo de partir. Tem projetos para alguns monumentos – homenagens a Floriano Peixoto e ao Almirante Barroso – e se os deputados aprovarem a execução desses trabalhos, poderá partir para a Europa “com a tropa toda”, isto é, com seus irmãos e sua mãe.

Porém, em 1º de novembro comunica a Visconti que foi reconduzido à Direção da ENBA, a contragosto. “Veja que fatalidade”, diz ele, “eu que preciso mais do que ninguém da minha independência para poder entregar-me unicamente aos meus trabalhos, sou o mais prejudicado!” No entanto, explica, os professores “entenderam que se eu deixasse, o Governo não faria as mudanças e reformas que são necessárias para completar o desenvolvimento artístico”.

As queixas se renovam na carta de 24 de abril de 1896: “estamos com um Ministro como os do antigo regime, tratando o que é arte como se fosse coisa supérflua”. E desabafa: “estou tão desgostoso com [...] [o] que se tem feito à Escola que vou começar por pedir licença; já perdi completamente a fé, não espero mais que se faça alguma coisa, voltaram os Victors, os Américos, os Maфра, Parreiras e companhia [...]”. Sua esperança é alcançar sua liberdade, após obter recursos com os monumentos nos quais trabalha. Diz ele:

No dia 10 do próximo mês partirá daqui o modelo da estátua do Alencar que vai para aí para o Thiebaut^{xxiii} fundir e em breve seguirão os modelos do Caxias [...] terei assim terminado o meu grande sacrificio artístico, ficando livre de poder ir onde bem me parecer. Talvez deva estar aí no mês de julho, isto depende de ver como irá desta vez na Câmara a votação dos fundos para o monumento a B. Constant.

O que impressiona nessas queixas de Bernardelli é o fato do Diretor expressá-las abertamente nas cartas que dirige ao pensionista. Afinal, se o governo financiava os estudos de artistas brasileiros na Europa, certamente não era para que lá fossem viver definitivamente. E no entanto, suas repetidas manifestações de decepção e desejo de partir parecem incentivar Visconti a pensar nessa possibilidade. De fato, como vimos, ao mencionar Oscar Pereira da Silva que se preparava para deixar o país, Rodolpho aconselhara a Visconti: “pense no caso”!^{xxiv} Tudo indica que o desgosto com o Brasil e o desejo de ir viver na Europa eram sentimentos generalizados entre os nossos artistas.

Comparações entre França, Itália e Espanha

São curiosas algumas passagens das cartas em que Bernardelli faz comparações entre as artes na Espanha, Itália e França. Percebemos que embora a Europa fosse um modelo para os brasileiros, não havia unanimidade quanto às preferências entre esses países. Em 23 de dezembro de 1894, por exemplo, ele conta:

Quem obteve o prêmio de viagem foi o Bento Barboza, e foi designado para Roma. Eu é que assim quis! Não admiti discussão apesar de que o Amoedo que conhece muito a Itália, dizer que aquilo não presta, que está em decadência. Eu acho que tanto eu como o Henrique e Belmiro lucrarmos bastante.

Rodolpho Amoêdo e Rodolpho Bernardelli haviam sido pensionistas durante nove anos na Europa. Bernardelli, vencedor do Prêmio de Viagem de 1876, estudara em Roma, enquanto Amoêdo, laureado de 1878, estudara em Paris. A opinião depreciativa de Amoêdo em relação a Roma, portanto, não seria baseada em real conhecimento da Itália, e Bernardelli estava sendo irônico em seu comentário. Para ele, sua experiência italiana, assim como a de Henrique Bernardelli e Belmiro de Almeida que também viveram em Roma, fora muito enriquecedora.

Nessa mesma carta, Bernardelli aconselha Visconti a ir passar o inverno na Espanha, em “lugar mais temperado”. E acrescenta: “É preciso não deixar-se galvanizar pela rotina francesa!”

Em 8 de agosto de 1895, Visconti se encontrava em Madri, quando recebeu outra carta de Bernardelli, que dizia:

Recebi sua apreciada carta escrita em Madri e debaixo de uma impressão desagradável, e estou bem certo que já terá modificado sua opinião. Certo, viajar com calor em trens de espécie inferior depois de ter estado em França e Londres, não é para ter entusiasmo, mas os bons artistas lhe farão esquecer tudo, e depois que tiver visto aquelas maravilhas verá que quando voltar para Paris achará que sua excursão não foi inútil. Sempre me lembro de quando cheguei a Roma (depois de ter estado em Paris), fui ao Ministro pedir que me arranjasse meios de ir para Paris porque aquela cidade me era antipática e me parecia horrorosa. Depois, porém, quando voltei para Paris, não via a hora de voltar para Roma.

Creio porém que Madri e toda a Espanha esteja atrasada no que diz respeito a conforto, mas a nós artistas o que devemos procurar são emoções, e ali creio que as haverá.

Na carta seguinte, em 8 de setembro, Bernardelli fazia o seguinte comentário: “A respeito de seu modo de pensar na decoração do Escorial, é verdade. Mas nesse tempo o que se queria era fazer arte, se visse as Igrejas em Roma veria o mesmo e o povo habitua-se e não se distrai.” Compreende-se que Visconti estranhara o excesso de ornamentação do Escorial,^{xxv} mas Bernardelli compara essa decoração com a das igrejas em Roma para defendê-la. Em seus argumentos, Espanha e Itália se assemelham, e ambas se diferenciam da França. É o que se confirma na carta de 1º de novembro, quando Bernardelli escreve novamente:

Dirijo esta para Paris, porque segundo o que me escreveu, para ali voltava por essa época. Ora, agora verá Paris debaixo de outro ponto de vista, e apesar de seus belos boulevards, passeios e monumentos, não tem o sabor artístico que tem a Espanha e a Itália.

Em suma, embora Rodolpho Bernardelli reconhecesse o valor de Paris, para onde Visconti fora enviado como pensionista, declara sua preferência pela Itália e pela Espanha como países onde se podia encontrar “bons artistas”, “emoções” e “sabor artístico”. Sobre a França, aconselha Visconti a “não se deixar galvanizar” por sua rotina. A impressão que temos é que Paris lhe parece uma cidade menos autêntica.

As disputas da vida artística e as críticas de Cosme Peixoto

Tanto quanto o desejo de partir para a Europa e as queixas contra o governo republicano, outro assunto é frequente nas cartas de Bernardelli, as disputas da vida artística. Por vezes, essa “luta” é lembrada em expressões usadas aqui e ali. É o caso de um trecho escrito em 10 de dezembro de 1894. Num comentário sobre a exposição dos discentes da escola, que ele julgou “regular”, o Diretor afirma que “os alunos vão caminhando em marcha cerrada”.

Chama nossa atenção a expressão “marcha cerrada”, metáfora que apresenta os alunos da escola como se fossem soldados numa guerra. Essa visão não era rara na época. É comum encontrarmos referências à vida como uma batalha em que vencem os melhores e mais valentes. Por vezes se falam nas “armas” de um artista, em “ataques”, “vitória”, etc... Em certas passagens, Bernardelli é explícito quanto às dificuldades da competição entre os artistas. Em 23 de dezembro, comenta:

Tenho visto seu irmão, e está bom. Já se sabe admirado e indignado por ver como sou tratado em público, mas ele não sabe o que é a vida artista [sic], e isso mesmo na Europa seria ainda pior.

Essa compreensão da batalha artística aparece também em 1º de novembro de 1895, quando escreve:

No campo livre da arte, só o trabalho tem razão: os que recusam de medir-se com seus colegas, envolvendo-se numa capa hipócrita de vítima ou de filósofo, nunca serão considerados como artistas pela história, e não passarão de orgulhosas nulidades.

Aqui parece referir-se aos “positivistas”, sobre os quais escrevera na carta anterior: “O grupo de Positivistas continua na mesma, nada se vê de trabalho. Palavras, palavras e palavras.”^{XXVI} Quanto a esse grupo inspirado pela doutrina de Auguste Comte, sabemos que dele faziam parte Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo que haviam formulado, após a proclamação da República, um projeto de reforma do sistema de ensino das artes que previa a supressão da Academia.^{XXVII} Gonzaga Duque chegou a reproduzir trechos desse projeto que fora entregue ao Ministro Benjamin-Constant.^{XXVIII} Os positivistas tinham assumido posição divergente ao grupo de Bernardelli, Visconti e demais artistas que em 1890 pediam a reforma da Academia, e não sua supressão.

Todos eram unânimes quanto à necessidade de mudanças no ensino das artes no Brasil republicano, mas diferiam em suas propostas. Vemos que essas diferenças continuavam vivas cinco anos mais tarde, e que Bernardelli também atacava suas inimizadas, não ficando apenas na posição de criticado.

Além dos Positivistas, Rodolpho Amoêdo, que era Vice-Diretor da Escola, os arquitetos Bethencourt da Silva e Ludovico Berna, os pintores Bento Barbosa e Rafael Frederico, são alguns dos artistas que receberam comentários depreciativos em suas cartas. Quando se refere a Victor Meirelles, Pedro Américo, Maximiliano Mafra, e mesmo ao falar de Antonio Parreiras, é em tom pejorativo, associando-os ao antigo regime, ao Segundo Reinado.

As disputas também aparecem quando o Diretor menciona críticas publicadas na imprensa carioca. Cosme Peixoto,^{XXIX} crítico que costumava atacá-lo nas páginas do Diário do Commercio, merece referências em três cartas: em 10 e 23 de dezembro de 1894, e novamente em 8 de setembro de 1895. Na primeira, Bernardelli comenta: “O Cosme Peixoto voltou a renascer para atacar-me, ele porém é um pobre diabo do qual não faço o mínimo caso. Ele em si encontrará a recompensa devida.” Duas semanas mais tarde, aconselha Visconti:

É absolutamente necessário que apresente-se forte em tudo para esmagar com seu pincel estes críticos Cosmes que não lhe pouparão desgostos. O amigo está nas mesmas condições minhas; leia os artigos do Cosme Peixoto, pois eu não lhe dou a importância e minha resposta será para o ano com o Caxias e Alencar.

Em 8 de setembro de 1895, logo após comentar a abertura da Exposição Geral, faz nova referência ao articulista: “Por ora o Cosme ainda não começou as suas descomposturas. Ele espera que os outros tenham escrito para sobre isto fazer sua obra. Coitado.”

Embora diga não se incomodar com Cosme Peixoto, isso não parece ser verdade, pois volta e meia se refere a suas críticas. Sua resposta, diz, virá em forma de obras, em especial com os monumentos a Duque de Caxias e José de Alencar.

Ainda outro crítico irritou Rodolpho Bernardelli, como se pode ler na carta em que comunica sua reeleição para a Direção da ENBA:

Na véspera da eleição, um crítico (novo) de belas artes, no jornal, escreveu que entendia que a Diretoria da Escola devia ser feita por nomeação direta do Ministro [aqui Bernardelli inseriu o desenho de uma carinha espantada, olhos arregalados e boca aberta], que muitos artistas estavam divorciados da atual Diretoria, que os alunos da escola eram cada ano em menor número, enfim, uma súcia de sandices que insuflaram ao nóvel crítico, [...].

Eu que odeio ver os artistas em polêmicas pelos jornais tive que abrir um parênteses e lhe escrevi uma carta, na qual lhe provava que os alunos da Escola são hoje em número de 100, e que na antiga Academia em 1886 eram ao todo 38! Que faltava à verdade quando dizia que muitos artistas estavam divorciados da Escola... e depois de dizer muita coisa, concluí dizendo-lhe mais ou menos o seguinte: Pois sinto dever dizer-vos Sr. Redator que fostes apaixonadamente informado: não consta que tenha havido declarações “francas” de espécie alguma, feitas por artistas, nem contra a Diretoria, nem contra o ensino, pelo contrário! Existem descontentes? E é natural; mas se verdadeiramente esses seus conhecidos são artistas, tem coração de artistas, não são especuladores de arte, por que não mostram o que fazem? Que façam exposições, que sejam mais patriotas, pois o público terá tudo a ganhar.^{xxx}

Nota-se aqui que a comparação entre a Escola Nacional de Belas Artes e a antiga Academia era assunto de polêmicas. Procurando desacreditar as críticas recebidas, Rodolpho Bernardelli termina por recorrer a seu argumento preferido: as obras de arte garantiam o valor de um artista e, nesse caso da Escola. De nada adiantava a discussão desvinculada das obras. Essas valiam muito mais que palavras.

Observando essas discussões nas cartas de Bernardelli, fica evidente que o meio artístico carioca e nacional era atravessado por estratégias em busca de reconhecimento, e contínuas brigas entre os artistas. Enfim, que a imprensa era palco para a expressão dessas disputas, e as exposições de arte a arena onde as rivalidades mediam suas forças.

As Exposições Gerais

Das seis cartas estudadas, quatro trazem comentários sobre as Exposições Gerais. Vejamos algumas dessas passagens.

Em 23 de dezembro de 1894, Bernardelli é sucinto: “Acabou-se a Exposição que agradou bastante, está no número dos adquiridos o quadro *No Verão*.” A informação sobre essa aquisição interessava diretamente a Visconti, autor da tela em questão que hoje faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes sob o nome *Menina com ventarola*. Em 8 de agosto de 1895, o comentário é um pouco mais extenso:

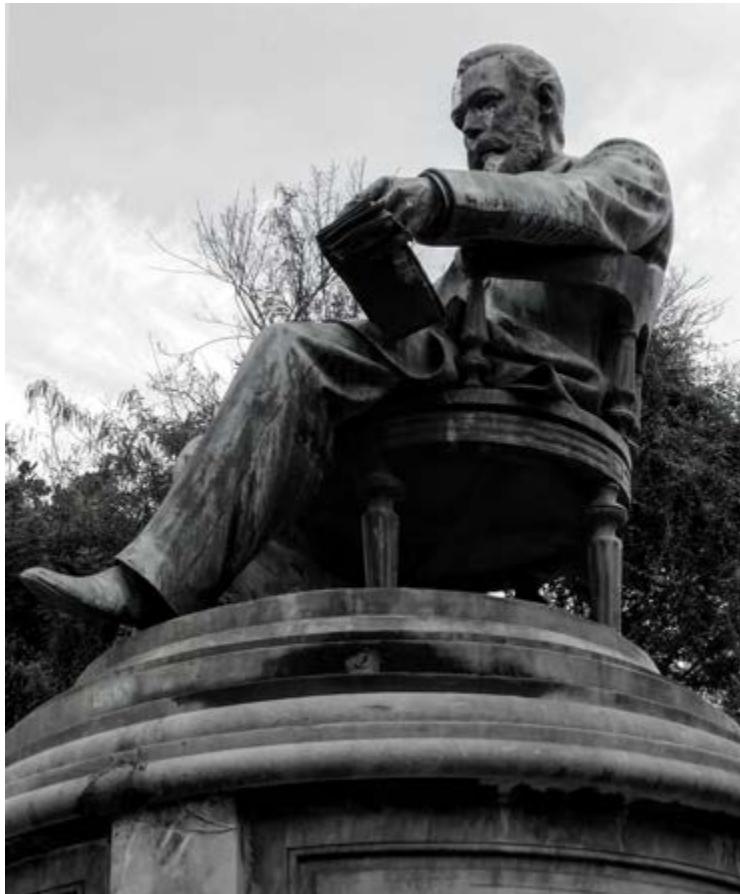


Imagem 5. Rodolpho Bernardelli Monumento a José de Alencar. Rio de Janeiro fotógrafo: João Araujo

Estamos com perto de 200 quadros para a Exposição. Hoje procedeu-se a eleição dos dois membros do Jury de pintura, foram eleitos o Pinto Peres e Sousa Lobo – resta a saber se o Peres aceita. Caso não aceite, será nomeado o Fachinetti, o que foi mais votado. [...] Estou preparando um trabalho para a exposição só para não deixar a seção de escultura às moscas. Creio que achei assunto bom. É Moema morta no mar.

Bernardelli faz questão de informar o número de trabalhos expostos, perto de duzentos. A quantidade era tão importante quanto a qualidade das obras, pois um aumento no número de trabalhos também expressava o avanço da produção artística nacional. A informação sobre a eleição do júri é outro dado relevante. Seus membros fariam a seleção dos trabalhos enviados, e escolheriam quais deveriam ser premiados. O caráter competitivo da vida artística, que observamos estar presente nas cartas do Diretor, era parte constitutiva das Exposições Gerais. As obras de cada artista eram comparadas às de seus pares, sendo julgadas umas em relação às outras.

Por fim, é muito interessante o comentário de Bernardelli sobre o trabalho que enviaria para a seção de esculturas. O tema era escolhido com cuidado, afinal, devia ser assunto que causasse muita impressão e mostrasse que o artista sabia “escrever com o pincel” ou, no caso do escultor, com o cinzel. Na verdade, “Moema morta no mar” expunha Bernardelli à comparação com Victor Meirelles, que pintara a mesma cena em 1866.^{xxxI} Conhecendo essa obra de Bernardelli^{xxxII} e lendo o que sobre ela se escreveu,^{xxxIII} podemos dizer que o escultor se saiu muito bem em seu propósito. Ao mesmo tempo em que se liga à tradição buscando inspiração na literatura indianista brasileira, consegue atualizar o tema, apresentando-o com exímio realismo e ressaltando aspectos intimistas e psicológicos em voga no final do século.

Na carta de 8 de setembro de 1895, o Diretor dá mais detalhes sobre o evento:

Passemos a falar-lhe da Exposição, [...]. Como verá pelo catálogo que meu irmão lhe enviou, nossa exposição não é muito menor do que o ano passado, e se tivessem vindo os seus trabalhos, os do Frederico e do Félix, teríamos tido maior número do que o ano passado. O dia da abertura foi feito com as presenças do Presidente da República e Vice-Presidente e Ministros, e gerais e deputados e Senadores. Mas caía tanta chuva que os convidados ficaram com medo e o público foi pouco numeroso. O Presidente demorou-se 3 horas. Como continuasse o mau tempo, a concorrência foi pouca. Hoje e ontem porém, que os dias estavam bons, encheu-se a botar fora, e o público mostra-se satisfeito; quanto a compras, muito poucas. Isso dependerá de falta de dinheiro? Não, isso depende da falta de amadores, os que há são sempre os mesmos e estes querem fazer coleção de nomes, e não de quadros. Enfim restam as compras da Escola.^{xxxIV}

Por esses comentários de Bernardelli, entendemos diversos aspectos das exposições. Novamente ele se refere à quantidade das obras expostas, uma de suas preocupações. Agora, acrescenta o relato sobre a presença de autoridades no dia da abertura, o que conferia prestígio oficial e caráter nacional à exposição. Suas observações sobre o público também são interessantes, sinalizam a importância dada à repercussão do trabalho realizado na Escola junto à sociedade carioca. São significativas suas queixas quanto à falta de compradores. Ou seja, a Exposição Geral não era apenas um espaço de reconhecimento oficial dos artistas, mas igualmente uma vitrine para as obras em busca de “amadores” que as adquirissem. Sabemos que as críticas à elite brasileira que pouco se interessava em comprar obras de arte foi uma queixa constante entre os artistas do século XIX, embora nas últimas décadas um tímido mercado começasse a se constituir em São Paulo e no Rio de Janeiro. Restavam as compras da Escola, diz ele, como último recurso dos artistas que se viam sem perspectivas. Em suma, era com o Estado que os artistas continuavam a contar, mesmo que essa fonte não fosse suficiente a seus olhos.

Observações sobre o meio artístico nacional no final do século XIX

Após essas considerações, voltemos à pergunta que fizemos no início dessas reflexões. O que a leitura dessas cartas acrescentou ao nosso conhecimento sobre o meio artístico brasileiro do final do século XIX?

Em certos aspectos, as cartas de Bernardelli evidenciam uma continuidade entre o período imperial e o republicano. Seus comentários sobre os pensionistas na Europa e as Exposições Gerais, assuntos frequentes em sua correspondência, mostram como o papel dos Prêmios de Viagem e das Exposições, que fora tão importante para as artes durante o Império, permanece forte na primeira década da República. Suas queixas sobre a falta de apoio do governo que tratava a “arte como se fosse coisa supérflua”, e seus lamentos sobre o fraco mercado de arte local já eram comuns entre os artistas ligados à Academia. Também permanece presente a comparação entre os meios artísticos europeu e brasileiro, sempre manifestando admiração pela Europa e desgosto com o “estéril” ambiente nacional. Essas continuidades se traduzem na decepção com o governo republicano, expressa repetidas vezes nas cartas. Este é um momento de desencanto e perda das esperanças depositadas no novo regime e na promessa de uma renovação radical.^{xxxv}

Mas há um aspecto que pode passar despercebido num primeiro instante, e após a leitura cuidadosa nos pareceu relevante. A insistência com que Bernardelli afirma sua amizade e oferece seu apoio a Visconti pode significar mais do que mera manifestação de simpatia. Afinal, era de se esperar uma relação mais objetiva entre Diretor e pensionista. Talvez o tom informal e a oferta de amizade fossem meios de assegurar que Visconti seria sempre seu “afeiçoado”. Em um meio extremamente competitivo, no qual as oportunidades eram escassas, era fundamental que os artistas criassem redes de fidelidade entre si. As relações pessoais se tornavam indispensáveis nesse contexto de estratégias e ambições artísticas em disputas expostas nas colunas dos jornais.

As ambições individuais faziam parte da vida dos artistas, inclusive do próprio Bernardelli. Não podemos deixar de notar que, embora se referisse a suas obrigações na Escola como um sacrifício que prejudicava seu projeto artístico pessoal, o Diretor produziu abundantemente nesse período. De fato, poucos artistas receberam tantas encomendas públicas quanto ele. Em suas cartas, as referências aos monumentos são constantes: Floriano Peixoto, Almirante Barroso, Duque de Caxias, José de Alencar, Benjamin Constant, não faltavam figuras nacionais que merecessem seus serviços de escultor. Justamente, suas respostas aos ataques e críticas recebidos vinham em forma de obras, dizia ele. Cabe aqui uma pergunta: seriam procedentes as queixas contra o governo? Afinal, ao menos em relação a seu trabalho individual, Bernardelli contou com os recursos públicos. Na falta de particulares que colecionassem obras de arte, os artistas acabavam buscando o auxílio governamental para se manter e, se esse auxílio não era abundante para todos, também não foi inexistente.

Vemos portanto que as cartas de Bernardelli a Visconti são documentos ricos de informações sobre a atuação da Escola e o meio artístico nacional nos primeiros anos da República. Notamos que o momento era de transição entre dois modelos. Por um lado, permanecia vigente a relação dos artistas com o Estado provedor que financiava trabalhos que glorificassem a história e os heróis nacionais. Por outro lado, a relação com o público geral era pouco a pouco incrementada nas exposições. A carreira artística se tornava cada vez mais uma afirmação da originalidade pessoal, e os artistas buscavam a apreciação dos visitantes, expondo emoções com as quais cada indivíduo podia se identificar. Acreditamos, enfim, que a análise dessas cartas contribui para o aprofundamento da compreensão do papel da Escola Nacional de Belas Artes no fomento às artes neste período.



Imagem 6. Eliseu Visconti e Félix Bernardelli em Paris. Fotografia de 1893, autor desconhecido. Fonte: www.eliseuvisconti.com.br

Ana Maria Tavares Cavalcanti - Mestre (1995) e doutora (1999) em História da Arte pela Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne). Desde 2006 é professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando no Bacharelado em História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Em suas pesquisas tem abordado os seguintes temas: relação entre crítica e produção artística no século XIX e início do XX no Brasil, salões e exposições de arte, relações entre arte brasileira e europeia. É integrante dos grupos de pesquisa Entresséculos (EBA/UFRJ) e História da arte: modos de ver, exibir e compreender (UFRJ/UnB/Unicamp).

Notas Finais

- I. **GONTIJO, Rebeca. Entre quatre yeux: a correspondência de Capistrano de Abreu. Escritos. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 50-51, 2008.**
- II. **A transcrição integral dessas cartas está disponível em**
- III. **Após o falecimento de Eliseu Visconti, sua correspondência foi cuidadosamente conservada por sua esposa Louise, e em seguida por seu filho Tobias d'Angelo Visconti. Após o falecimento de Tobias em 2003, a família Visconti doou as cartas e diversos outros documentos de Eliseu Visconti ao Museu Nacional de Belas Artes.**
- IV. **Sobre a mobilização que antecedeu a reforma, vide CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm>.**
- V. **O decreto n. 938 de 8 de novembro de 1890, que aprovou a reforma da Academia, está disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-983-8-novembro-1890-517808-publicacaooriginal-1-pe.html>**
- VI. **Conferir no Regulamento para o processo dos concursos na Escola Nacional de Bellas Artes, para os logares de pensionistas do Estado na Europa, a que se refere o Aviso desta data. Capital Federal, em 26 de outubro de 1892. Documento manuscrito conservado por Eliseu Visconti. Disponível em**
- VII. **Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1895. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).**
- VIII. **Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 1º de Novembro de 1895. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).**
- IX. **Possivelmente, Bernardelli se refere ao desentendimento ocorrido entre Belmiro de Almeida e Rodolpho Amoêdo em 1894 na ENBA. Belmiro teria desacetado Amoêdo, e este suspendera Belmiro de suas atividades como**

professor interino na Escola. (REIS JUNIOR, José Maria dos. Belmiro de Almeida 1858-1935. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984, p. 20-23)

X. Regulamento para o processo dos concursos na Escola Nacional de Bellas Artes, para os logares de pensionistas do Estado na Europa, a que se refere o Aviso desta data. Capital Federal, em 26 de outubro de 1892. Documento manuscrito conservado por Eliseu Visconti. Disponível em

XI. Archives nationales (France) - F / 52 / 471 - Contrôle de présence des élèves - ateliers de peinture et de sculpture, cours du soir, enseignement simultané des trois arts, galeries du Musée des études (peintres, sculpteurs et architectes) - années 1893-1894 à 1901-1902 . O nome de Visconti aparece em Outubro (9 presenças), Novembro (11 presenças), Dezembro (16 presenças) e Janeiro (13 presenças).

XII. Vide cronologia no site oficial sobre Eliseu Visconti. Disponível em <<http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/Cronologia/VidaArtistica.aspx>>

XIII. Hoje essa tela faz parte do acervo do MNBA, sob o nome de “Menina com ventarola”. Sobre essa pintura, vide SERAPHIM, Mirian N. Novas descobertas sobre duas pinturas de Eliseu Visconti. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ev_mirian2.htm>.

XIV. Trata-se de Don Quixote: Jornal Ilustrado, editado e ilustrado por Angelo Agostini. O primeiro número saiu em janeiro de 1895, o último em fevereiro de 1903.

XV. Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1894. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).

XVI. Idem, ibidem.

XVII. Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1894. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).

XVIII. Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1895. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).

XIX. Arquivo nacional (Rio de Janeiro). Documento : ANRJ-038-197-197. (10 / 09 / 1896) [Fonte : base de dados Carlos Roberto Maciel Levy].

XX. Arquivo nacional (Rio de Janeiro). Documento : ANRJ-038-195-195. Carta de Visconti dirigida ao Ministro datada de 29 de maio de 1896. [Fonte : base de dados Carlos Roberto Maciel Levy].

XXI. Arquivo nacional (Rio de Janeiro). Documento : ANRJ-038-198-198. [Fonte: base de dados Carlos Roberto Maciel Levy]. Carta de 14 de dezembro de 1896.

XXII. Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1895. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).

XXIII. Thiebaut Frères – uma das mais importantes e prestigiadas fundições francesas no século XIX. http://www.thiebautfreres.com/wordpress/?page_id=6 acesso em 18 de jan. 2016

XXIV. Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 24 de abril de 1896. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).

XXV. O Escorial, conjunto construído entre 1563 e 1584, inclui palácio, mosteiro, museu e biblioteca. A basílica é o centro de todo o conjunto. Localiza-se em San Lorenzo de El Escorial, a 45 km de Madri.

XXVI. Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1895. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).

XXVII. Uma cópia desse projeto se encontra disponível em http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/p_m.pdf

XXVIII. GONZAGA-DUQUE. Contemporâneos. (Pintores e escultores). Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 218-219.

XXIX. Cosme Peixoto era um pseudônimo do jornalista Carlos de Laet (1847-1927).

XXX. Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1895. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).

XXXI. A Moema (1866) de Victor Meirelles se encontra no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

XXXII. Moema morta no mar de Rodolpho Bernardelli integra os acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

XXXIII. Dentre outros, vide: MIYOSHI, A. G. Moema é morta. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Campinas, 2010. MIGLIACCIO, Luciano. Moema cujo amor as ondas não apagaram. A Moema de Rodolpho Bernardelli: história de uma imagem. In: PALHARES, T. (Org.). Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 60-71.

XXXIV. Carta de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1895. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Arquivo Eliseu Visconti, Documentos originais I, cartas originais).

XXXV. No início do século XX, com as reformas urbanas do Rio de Janeiro, esse quadro se modifica, pois o governo republicano financia abundantes trabalhos de arquitetos, escultores e pintores.

AUGUSTO GIRARDET E “OS DOIS RAMOS DO MESMO TRONCO”^I

Dalila dos Santos Cerqueira Pinto

Das muitas histórias que atravessam a existência da Escola de Belas Artes, uma sempre esteve presente desde sua criação: a divisão entre as áreas das Belas Artes e as Artes Decorativas ou artes aplicadas à indústria.

Quando Lebreton organiza, a convite do governo português, uma proposta de ensino de arte no Brasil com o projeto de uma Escola Real de Artes e Ofícios, já estabelece uma relação entre as duas áreas que se não será cumprida quando da inauguração da instituição, já com o nome de Academia Imperial das Belas Artes (AIBA), continuará pelos séculos seguintes envolvendo propostas estéticas, mas também políticas.

Pretendo considerar nesta apresentação a obra gravada de Augusto Girardet, que faz parte do acervo de medalhística do Museu D. João VI, e desenhos produzidos por Eliseo Visconti, aluno da Academia Imperial e artista voltado para a produção gráfica assim como projetos para a indústria.

Os textos de Eliseo Visconti e Quirino Campofiorito, bem como o discurso de Rui Barbosa nos ajudarão a compreender os diferentes momentos em que esta questão, via de mão dupla, privilegia um lado ou outro e como os argumentos usados pelas partes envolvidas transformam as situações apresentadas.

O ponto inicial

Na proposta de criação de uma Escola Real de Artes e Ofícios como primeira instituição de ensino oficial no Brasil, está implícito esse ensino como parte de um processo civilizatório para o país.

Junto aos grandes mestres pintores, escultores e arquitetos também vieram oficiais de marcenaria, carpintaria, ferreiros, e gravadores, também chamados abridores de cunho.^{II} Esta aliança entre artes e ofícios, práticas, seriam necessárias nesta terra onde não havia mão de obra especializada.

A Escola de Ofícios/ Academia das Belas Artes quando inaugurada trazia em seu bojo uma questão que já existia em sua origem: o ensino da arte, a preparação do artista nas práticas, como força civilizadora.

A intenção não conseguiu ser de todo cumprida. Charles Simão Pradier, gravador, retorna à França em 1818, dois anos depois de ter chegado ao Brasil com a Missão. Segundo ele, faltava tudo, desde alunos habilitados a aprender o ofício, até papel apropriado para impressão de gravuras.^{III}

Lebreton morre em 1819 e suas propostas para a Escola são transformadas. Lebreton trouxe a proposta do desenho como política para industrializar o país. No entanto em um 1º momento, em 1826, ocorre apenas a escola voltada às artes liberais (o neoclassicismo).

A Academia Imperial é inaugurada com o sistema de ensino dos mestres franceses. Ensino neo clássico, centralizador, tratado como um todo, um preparo do artista para se tornar um homem culto no sentido geral. Os mestres deveriam prover todos os conhecimentos necessários à sua formação.

Entre discussões, reformas e mudanças no sistema de ensino, novas disciplinas serão agregadas ao longo dos tempos pela mão de diretores como Porto Alegre. O ensino da matemática, estética, estereotomia, o desenho anatômico, vão tornando o ensino descentralizado, especializado.

Em 1855, quando do estabelecimento de algumas dessas disciplinas, Porto Alegre diz em seu discurso que “as belas artes não são invenções luxuosas e têm aplicação aos altos destinos sociais”^{IV}.

O destino da Academia, ferramenta no processo civilizatório, seria abrigar uma utilidade científica, mas também social. Podemos assim observar que a proposta que envolve a Academia passa por interesses econômicos e políticos além dos estéticos.

Arte, indústria, modernidade

Como nos diz Ana Mae Barbosa em seu livro *Arte e Educação no Brasil*, a “principal preocupação com relação ao ensino da Arte no início do século XX era sua implantação e obrigatoriedade nas escolas primárias e secundárias, princípios baseados nas ideias de Rui Barbosa”^V.

Analisando o discurso de Rui Barbosa, *O Desenho e a Arte Industrial*, de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios observamos o propósito dos projetos pedagógicos que ele defendia em seus Pareceres sobre a Reforma do Ensino Secundário e Superior: o ensino do Desenho. Para a transformação do país, de economia agrícola para industrial, seria necessária uma preparação da população a nível de aprendizagem de ofícios, de educação pela arte. Diz ele em seu discurso “Entre a arte aliada à cultura industrial e as belas artes, não há distinção substancial, não há divisória inseparável, não há heterogeneidade[...] Não é possível aparelhar o artista para as artes industriais sem aproximá-lo até certo ponto da vereda que conduz à grande arte”^{VI}.

Em sua defesa da necessidade do ensino do Desenho como forma de pensar, como projeto, ele fala da importância do mesmo no currículo primário, secundário e superior.

Sua teoria política pensava a educação como forma de desenvolvimento do povo e nesse sentido a educação artística era importante na formação de uma base segura para o desenvolvimento industrial e a projeção econômica do país frente ao mundo industrializado. Nada de modelos importados. Forjaríamos os nossos próprios. Um Brasil parceiro da sociedade moderna.

Seus Pareceres sobre a Reforma do Ensino no Brasil, para a Secretaria da Saúde e Cultura foram muito bem vistos, recebeu do Império o título de Conselheiro, mas os mesmos não foram postos em execução.

Em sua biblioteca na Fundação Casa de Rui Barbosa, podem ser encontradas 11 obras da autoria de John Ruskin, idealizador do movimento Arts and Crafts junto a William Morris, seu discípulo. Este movimento buscava recuperar a qualidade estética dos produtos elaborados pela indústria.

Visconti e Girardet - Artes Industriais

A República se instalava, a Academia que passaria a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) se esvaziava e uma comissão de jovens artistas colocava em execução um atelier livre com cursos gratuitos de arte no Largo de São Francisco. Eliseo Visconti era um

dos inscritos. Ativo na liderança estudantil e vencendo o concurso de prêmio de viagem, já frequentara em Paris a Escola Normal de Ensino do Desenho (École Guerin) e era aluno de Grasset (professor de artes decorativas), alinhado com as propostas de William Morris.^{VII} Em Paris já havia no meio artístico uma opinião favorável a abolir a distinção entre belas artes e artes aplicadas ou decorativas.

Em 1901, já no Brasil, Visconti prepara a exposição na qual o catálogo mostra bem claro seu pensamento com relação à fusão entre os dois caminhos. O desenho da capa tem como símbolo uma roseira com as belas artes e as artes aplicadas, como dois ramos, nascendo de um só tronco.

Anosmaistardesequeixaria(àAngyoneCosta),dequeninguémterianotadooseuesforço.Suaintenção era mostrar que “a arte decorativa era o elemento maior para caracterizar a indústria artística do país”^{VIII}.

Como professor da ENBA requereu que fosse instituída a criação de uma aula de pintura decorativa.^{IX}

Continuou desenvolvendo desenhos para várias áreas das artes aplicadas e em 1903 participa de concursos na Casa da Moeda do Brasil (CMB). Vence com projetos de selo e cartão postal, mas nenhum deles é executado. A CMB estava comprando matrizes e desenhos na Europa, além do que não há maquinário para produção gráfica no Brasil.

Um pouco antes desse período, em 1892, havia chegado ao país, Augusto Girardet vindo da Itália para ser investido no cargo de professor do curso de Gliptica (gravura de medalhas e pedras preciosas) da ENBA. Seria empossado no cargo somente em 1912 e ao mesmo tempo contratado para lecionar para os gravadores da CMB. Ficaria nesta instituição de 1912 a 1922. Na ENBA sairia em 1934, quando de sua aposentadoria.

O ensino da gravura de medalhas e pedras preciosas era ministrado com aulas de modelagem, exercícios de gravação, palestras técnico artísticas, visitas a museus, oficinas, lapidários e à CMB, onde seria possível observar a produção de medalhas a partir do uso dos maquinários de cunhagem.

Pode-se observar a necessidade de condições apropriadas para a produção de medalhas assim como conhecimento de processos fabris e de técnicas específicas para resultados satisfatórios da gravação. Por outro lado, faltava certa qualidade artística na formação dos gravadores da CMB, em geral pessoas habilidosas, mas sem preparo artístico e cultural. Isto fez com que se estabelecesse um trânsito intenso e contínuo entre as duas instituições que se prolongou até a extinção do curso de Gliptica em 1971.

Este trânsito gerou o aprendizado artístico para os gravadores da CMB e a aplicação do conhecimento técnico para a execução e reprodutibilidade das obras criadas pelos alunos da ENBA. Os dois ramos, as belas artes ou ditas artes maiores e as artes menores, artes aplicadas, aí de fato se completavam em um mesmo tronco. O mestre Girardet se encarregava de acompanhando os alunos das duas instituições, suprir as necessidades próprias de cada um dos lados.

Do XIX ao XXI – Campofiorito e o Desenho Industrial

É possível perceber que desde 1816 ventos diversos sopram a favor ou contra as questões que envolvem o ensino técnico em nossa Escola. Ora um ou outro lado é favorecido dentro de uma série de discussões que acompanham não só visões estéticas, mas políticas de um determinado momento.

Para prosseguirmos será necessário distinguir as diferenças entre técnica e tecnologia^X. A técnica seria um conjunto de regras práticas para fazer coisas determinadas envolvendo a habilidade para executar e transmitir pelo exemplo, no uso das mãos, dos instrumentos, ferramentas e máquinas.

A tecnologia envolveria o estudo e conhecimento científico das operações técnicas.

Compreende o estudo sistemático dos instrumentos, das ferramentas e das máquinas empregadas nos diversos ramos das técnicas [...]. A tecnologia esteve ligada a um pensar direcionado a um fazer.

Rafael Cardoso apresenta e discute muito bem a relação entre o ensino técnico e o artístico^{XI}, e nos diz que “no contexto da segunda metade do século XIX, a expressão ‘ensino técnico artístico’ abrange a provisão de instrução em qualquer dessas modalidades de desenho”. Na ENBA apesar da proximidade do estudo do desenho nas duas áreas, artística e técnica, isso nunca se constituiu como uma relação de fácil convivência.

O exemplo da defesa em prol da criação de um curso de Desenho Industrial pelo Prof. de Arte Decorativa, Quirino Campofiorito, na década de 60, mostra de forma clara as discussões que se estabeleciam em torno do assunto. Contrários à proposta estão, segundo ele, “os seduzidos pela vaidade do ensino das outrora consideradas artes maiores”^{XII}. Ainda em seu texto Criação – Artesanato – Indústria, de 1960, ele discute a necessidade de um aparelhamento industrial, mas também da necessidade da preparação do artista para a produção de um trabalho de arte para a indústria. Cita que, “a nós interessa particularmente a produção industrial mais dependente da criação artística – aquela em que o padrão estético deve interferir importantemente [...]”^{XIII}.

Outros tempos

Como foi possível perceber, um distanciamento foi criado entre os dois ramos, em alguns momentos da história da Escola. Hoje essa distância está sendo preenchida por múltiplas e ricas possibilidades de encontros.

Chegamos aos quase 200 anos da Escola de Belas Artes (EBA) com 11 cursos que compõem seu ensino. Entre esses estão o curso de Comunicação Visual Design e o de Desenho Industrial já com seu mestrado profissional, os quais recebem grande quantidade de alunos.

Com os olhares de hoje, encurtando distâncias, vamos aprendendo que boas relações são possíveis e que com uma visão ampliada pode haver mais semelhanças do que diferenças entre os ‘dois ramos’ do mesmo tronco.





Dalila dos Santos Cerqueira Pinto - Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV – EBA/UFRJ e
Profª Adjunto na EBA/UFRJ. Diretora Adjunto de Cultura EBA/UFRJ.

Notas Finais

- I. A expressão diz respeito ao desenho idealizado por Visconti para a capa do catálogo da exposição de 1901, onde de um mesmo tronco nascem dois ramos: as artes decorativas e as belas artes.
- II. Taunay, Affonso d'Escragnolle – “A missão artística de 1816”, Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro. Tomo LXXIV, parte I (1911). Typ. Do “Jornal do Commercio” de Rodrigues & C. Rio de Janeiro. p. 24, p. 106.
- III. Taunay, Affonso d'Escragnolle – “A missão artística de 1816”, Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro. Tomo LXXIV, parte I (1911). Typ. Do “Jornal do Commercio” de Rodrigues & C. Rio de Janeiro. p. 190.
- IV. Ferrari, Paula (org.). Manoel de Araujo Porto-Alegre: discurso pronunciado na Academia das Belas Artes em 1855, por ocasião do estabelecimento das aulas de matemáticas, estéticas, etc. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008.
- V. Barbosa, Ana Mae – Arte-educação no Brasil – São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 32.
- VI. Barbosa, Rui – Obras completas de Rui Barbosa, v. IX – tomo II (1882), 23 de novembro, “O desenho e a arte industrial”, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, typ. Hildebrandt – OCRB digital. p. 248
- VII. Cardoso, Rafael – Catálogo da Exposição “Eliseo Visconti – Arte e Design”, 2008. p. 26.
- VIII. Cardoso, Rafael – Catálogo da Exposição “Eliseo Visconti – Arte e Design”, 2008. p. 27.
- IX. Brocos, Modesto – A questão do ensino de Bellas Artes, Rio de Janeiro, 1915. p. 16.
- X. Gama, R. – A tecnologia e o trabalho na história, São Paulo: Nobel; Edusp, 1986.
- XI. Cardoso, Rafael – A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico, 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008.
- XII. Campofiorito, Quirino – “Artes Industriais e as Tradições do Ensino Artístico no Brasil”, Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, n.9 (1963), p. 72-74.
- XIII. Campofiorito, Quirino – “Criação – Artesanato – Industria”, Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, n.6 (1960), p. 228.

MODESTO BROCOS (1852-1936) E A QUESTÃO DO ENSINO NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (1890-1915)

Heloisa Selma Fernandes Capel^I

O texto integra pesquisa em curso sobre Modesto Brocos e seu ideal de figuração^{II}. A reflexão se estrutura basicamente em torno de um documento: o livro de autoria de Modesto Brocos *A Questão do Ensino de Bellas Artes, Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor*, publicado no Rio de Janeiro no ano de 1915^{III}.

As inquietações da pesquisa alimentam o esforço de compreender o pensamento do artista compostelano, professor da Escola Nacional de Belas Artes em torno de algumas questões. De forma geral, trata-se de investigar, sob a perspectiva da dinâmica identitária dos confrontos culturais, como Modesto Brocos interpretou a sociedade brasileira e construiu seu agenciamento como educador e artista? Qual a consistência de seus ideais republicanos e como formou sua posição sobre a mão de obra escrava no contexto abolicionista? Quais as tensões confrontadas em suas ideias sobre as relações entre a técnica e a invenção na formação que preparava o artífice e o artista na Academia e Escola de Belas Artes? E, finalmente, qual sua concepção de administração pública e as relações de poder que atuaram sobre sua produção? A pesquisa pretende contribuir para problematizar essas questões, cujas respostas devem ser ora encaradas como fragmentos em estado inicial de reflexão.

O autor justifica a escrita do livro logo no prólogo. Segundo Brocos, houve falhas na Reforma dos Estatutos da Escola Nacional de Belas Artes no ano de 1911 e é seu desejo contribuir para “apontar lacunas e induzir ideias que possam compor um novo regulamento”. Brocos escreveu o livro após graves dificuldades financeiras. Quando desembarcou no Brasil em 1900^{IV}, depois de uma empreitada não tão bem sucedida na Europa, estavam à sua espera a esposa e filho pequeno^V, família que deveria manter com seus recursos de artista imigrante desempregado. Ele afirma: “tive que lançar mão de todos os meus meios para sobreviver durante onze anos de vida incerta, podendo parodiar as palavras de Cezar em Munda: Até ali tinha lutado pela glória, depois lutei pela vida!”.^{VI} Façamos algumas notas sobre o momento em que o professor publica o livro e conforma sua posição como artista no Brasil da Primeira República.

Brocos havia renunciado ao cargo de professor de modelo vivo em 1896 e viajado à Espanha e a Roma, logo após o casamento e nascimento de seu filho^{VII} para tentar dar novos rumos à sua carreira profissional. Depois de uma curta estadia em Roma^{VIII}, retornou ao Brasil em 1900 com a clara intenção de retomar suas atividades com xilografia, atividade que não pode exercer em sua plenitude, visto que a gravura química havia se desenvolvido e ele diz que esse recurso lhe falhou. Em função disso acabou por se lançar a um desafio novo, embora já conhecido em sua parceria com o irmão Isidoro Brocos na Espanha: a escultura. É deste período a maquete do Frontão da Biblioteca Nacional por ele idealizado^{IX}.

Logo que chegou da Europa, Brocos retomou a participação nos Salões de Arte. No Salão de 1902 realizou pinturas de paisagem de Teresópolis^X e o retrato do Sr. Dr. Duran^{XI}, Benfeitor da Sociedade Espanhola de Beneficência e algumas águas fortes sem maiores repercussões, a não ser por seu apuro técnico^{XII}. No Salão de 1904, pintou o quadro *Cena Doméstica*^{XIII}, que Gonzaga-Duque interpretou como obra “fria, desajeitada e banal”, comparando-o a Almeida Jr. que, segundo o crítico, havia se tornado, com o tempo “um pintor pastoso, amaneirado e duro”. Gonzaga-Duque, entretanto, atribuiu

à obra certa importância, devido ao fato dos pintores terem “associado cenas de costumes à tentativa de fundamentar uma arte nacional”, mas considerou que o exemplo poderia ser “atenuado pelo apuro educativo de novos artistas”^{XIV}. Ou seja, era mais um quadro de gênero um pouco fora de moda, na interpretação do crítico. Frei Frapeto também considerou a falta de atualidade do quadro e argumentou que, por apresentar um tema rural em tempos que “evoluíam a passos acelerados”, era um “brado hostil e rancoroso de reacionarismo, que apresentava em processos antiquados de refinação do açúcar, uma mulher acorçada numa cozinha lóbrega que mexia e remexia um caldeirão colocado sobre um braseiro”^{XV}.

Brocos continuou expondo paisagens e retratos nos Salões de 1905^{XVI} e 1907 e, neste último, Bueno Amador diz que seu retrato de Olavo Bilac é de “íngrata fatura e colorido fantasiado” e sua vista do Bico do Papagaio “é uma paisagem seca em que se sente falta de ar e luz”^{XVII}. Telas que, segundo Bueno Amador, Brocos havia pintado com “má vontade”. Em 1909, Brocos apresentou o que expressaria sua nova aposta: um busto e a maquete do frontão da Biblioteca Nacional, referidos no *Jornal do Commercio* como arte em que as figuras alegóricas formavam um conjunto “airoso e delicado”^{XVIII}.

Em síntese, ao voltar aos trópicos, Brocos se deparou com uma nova conjuntura político-artística e suas velhas estratégias precisaram ser repensadas. Ao lado das dificuldades próprias das exposições e do complexo lugar estratégico ocupado pela Escola nos inícios da República, Brocos procurou manter a subsistência de sua família com um tipo de arte mais vendável e encontrou dificuldades em recolocar-se nos novos contornos institucionais arquitetados por Rodolfo Bernardelli. O crítico Gonçalves Alves deu o tom a que a pintura de Brocos tomaria nesse novo momento. Nas Notas do “Salon” de 1912, Gonçalves Alves refere-se a Brocos como um “medalhão enferrujado”^{XIX}.

Brocos tentou retornar à ENBA por ocasião do falecimento do professor de Desenho Figurado Daniel Berard^{XX} (1846-1906), mas Rodolfo Bernardelli, velho amigo da antiga Academia negou-lhe a solicitação, dizendo que Belmiro de Almeida já lhe havia feito o mesmo pedido e que a vaga estava “reservada para os moços, pois os velhos ele já conhecia”. Brocos respondeu-lhe que “os moços poderiam esperar”, e lembrando que foi a pedido dele e sob suas promessas que deixou seu cargo de professor de xilografia nas Escolas de Segundo Grau em 1891 para assumir a cadeira de modelo vivo na recém criada Escola Nacional de Belas Artes, deixou o recinto magoado^{XXI}. A despeito do incidente, segundo Brocos, em função das articulações do político que se tornaria Ministro da Fazenda, Dr. Rivadavia^{XXII}, Bernardelli não teve outra opção a não ser propor a ele um novo cargo interino, o que foi confirmado pela Reforma de 1911.

O livro *A Questão do Ensino de Bellas Artes* apresenta duas questões que me parecem particularmente interessantes para se compreender o pensamento de Brocos. A primeira delas está relacionada às pistas que contém sobre a concepção original de seu quadro *Redenção de Cã*, premiado com a medalha de ouro em 1895 e suas ideias sobre a escravidão. O quadro foi largamente utilizado no início da República como metáfora da ideia de branqueamento supostamente defendida pelo artista^{XXIII}. Entretanto, ao defender a composição em uma pintura e não apenas o esmero técnico como critério para a concessão dos Prêmios de Viagem, Brocos rememora o ensino da velha Academia Imperial e elogia a iniciativa de seu antigo professor Victor Meirelles que em sua aula de pintura no ano de 1876, quando o artista tinha apenas vinte e quatro anos, sugeriu aos alunos um tema para composição: “Noé Bêbado”^{XXIV}. Se compararmos a defesa da composição com as recomendações de execução de um quadro no livro *Retórica dos Pintores*, publicado em 1933, veremos que o uso dos elementos da retórica clássica (invenção, disposição, elocução, pronúncia e fundo) para a pintura na obra de Brocos, acentua a intenção do artista de conferir à *Redenção de Cã* um tom mais anedótico do que verossímil^{XXV}.

A posição de Brocos sobre a escravidão é ambígua. Sua obra contém tendências eugênicas, mas ao mesmo tempo, o tema da escravidão parece seduzir-lhe com a predileção por certo exotismo^{XXVI} e escolha consciente de representar negros para contribuir com uma representação verdadeiramente original sobre o Brasil^{XXVII}.

Brocos tem inclinações republicanas e isso talvez se deva ao fato de ter deixado a Espanha ainda jovem, sob uma conjuntura política de lutas entre conservadores e liberais, além de ter sido influenciado por seu pai, o pintor e gravador Eugênio Brocos e seu tio Juan, escultor, ambos liberais e republicanos^{XXVIII}. Ele tinha intenção de se aperfeiçoar na pedagogia artística desde sua volta à Europa no final do Império^{XXIX}. Trabalhou em Paris como xilógrafo e figurou com dois quadros no Salão de 88. Ele se preparava para ser professor na Espanha e estudou a disposição das aulas e os métodos de ensino nas Escolas Comuns em Paris. Vivendo de xilografia e cansado de esperar pelo concurso, decidiu voltar ao Brasil. Acrescente-se a isso as inferências possíveis a partir de duas citações suas: uma no livro sobre a Questão do Ensino de Bellas Artes quando ao iniciar sua justificação à crítica ao Diretor Bernardelli, afirma: “já se vão longos annos que isto aconteceu (...); foi na época do Império, ainda havia a escravidão, ainda existia aquele resto de barbaria”^{XXX}. Outra, ao ser simpático às ideias de mudança em sua ficção utópica *Viaje à Marte*. Nela defende reformas radicais e faz citações do comunista belga Ernest Gilou ao afirmar que os Estados haviam mantido “boas intenções ineficazes”, nada que pudesse remediar os males do mundo^{XXXI}. Brocos era um inconformado.

Na contramão de seu apelo por uma reforma que valorizasse a capacidade da composição inventiva para além da habilidade técnica, outro aspecto me parece particularmente interessante no documento: sua concepção sobre a formação na Escola, a defesa do ensino profissional como meio de inclusão e de preparo dos artífices, potenciais artistas. Na maior parte do livro, os argumentos de Brocos confluem nessa direção: a de defender a formação para utilizar o ensinamento “nas múltiplas aplicações das artes e indústrias”. O autor se empenha em defender as artes ornamentais, expondo ponto a ponto a argumentação em favor de transformar uma das duas aulas de pintura (definidas na reforma de 1911) em aula de pintura decorativa e estabelecer a livre frequência para alunos, além da criação de um curso noturno com aulas de ornatos. Sugere, ainda, a criação de uma galeria ornamental e a criação do título de professor de desenho. Em sua concepção, a Escola deveria ser freqüentada não só pelos que gostariam de se dedicar à “grande arte”, mas por decoradores, marmoristas, entalhadores e ourives, dentre outros.^{XXXII} Para defender tais ideias, Brocos encontra o Estatuto da antiga Academia Imperial no Convento de Santo Antônio e nos documentos de 1855, visualiza a defesa da arte para a indústria nacional já realizada pelo antigo Diretor Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)^{XXXIII}. Brocos compara os regulamentos de 1890, 1901 e 1911 e vê que neles não há referências às artes profissionais e à indústria nacional, o que considera um equívoco, um retrocesso em relação ao período anterior.

É importante dizer que os regulamentos de 1890, 1901 e 1911 acompanham as reformas iniciais do ensino na Primeira República: a Reforma Benjamin Constant (1890), o Código Epitácio Pessoa (1901) e a Reforma Rivadávia Corrêa (1911). Nelas, há um esforço em conferir liberdade e laicidade ao ensino, além de sob princípios positivistas, estimular currículos de fisionomia enciclopédica e discutir a educação como direito, um ideal ainda longe de sua concretização, mesmo no plano ideal^{XXXIV}. Brocos vai elogiar a Lei Rivadávia Corrêa que é conhecida por sua tentativa de desoficialização do ensino e que exigia o concurso de habilitação para obtenção dos cargos de professorado^{XXXV}. A Reforma de 1911 contribuiu para a confirmação de Brocos no cargo, como vimos, curiosamente, não por concurso, mas por indicação do próprio Dr. Rivadávia a Rodolfo Bernardelli^{XXXVI}. A nova lei obrigava a se eleger o diretor da escola e Brocos não compareceu por questões pessoais, todavia, sua concepção de Escola de Belas Artes divergia da maneira como Bernardelli conduzia a instituição.

Segundo o professor Brocos, como ocorria nas Escolas de Belas Artes européias, as instituições não poderiam ser equiparadas aos regimes universitários, pois “nelas não se faziam doutores, e sim artistas”^{XXXVII}. Daí sua defesa do ensino das artes decorativas, da livre frequência a necessidade de se criar um curso noturno, além do investimento na aula de ornatos e criação de um título de professor de desenho.

Brocos vai defender a autonomia da escola e do diretor, mas também vai expor o que considerava importante para os Conselhos Superiores definidos pela Lei Rivadávia, fazendo deles uma instância que garantisse a idoneidade do concurso para os prêmios de viagem e exame dos métodos de ensino aplicados nas aulas. Brocos faz, ainda, críticas ao Governo, por não conseguir avaliar a necessidade da formação para as artes aplicadas e uma melhor formação dos professores e favorecimento de condições para sua efetivação, aspecto já defendido desde a Reforma Pedreira (1855). Realizando críticas ao caráter formador da Escola apenas para as Belas Artes, o artista vai reforçar seus argumentos avaliando que as elites brasileiras eram mal formadas em seu gosto artístico, não havia críticos especializados e que as artes aplicadas deveriam ser valorizadas em um País novo, em fase de modernização e com potencial para as artes profissionais como o Brasil. Brocos estava consciente da maneira como operavam os espaços de valorização artística e as articulações nas instâncias de poder.

No livro, ele chega a argumentar que seu quadro Redenção de Cã foi premiado em 1895, devido à antipatia que Henrique Bernardelli, seu compadre, tinha de Rodolfo Amoedo que havia enviado bons trabalhos naquele ano. Por esse motivo “convinha ao amigo elogiar-lhe e exagerar o valor de seu quadro”^{XXXVIII}. Conta ainda, que quando havia exposições, alguns “críticos” (na verdade repórteres) chegavam à porta do local e perguntavam: além do seu quadro, qual outro você considera um bom trabalho? tal era sua incapacidade de julgar e emitir opiniões^{XXXIX}. A Escola de Belas Artes deveria servir “não apenas para aqueles que nela vão para serem celebridades, mas para os que precisavam se aperfeiçoar nas artes do desenho para servir-se nas múltiplas aplicações nas artes e indústrias”^{XL}. Era uma opinião ousada em uma conjuntura atrelada a um complexo jogo entre a elite política e a cultura institucional. Quirino Campofiorito, diz que Brocos era um polemista e que pela publicação de suas ideias, foi pedido seu afastamento da Escola^{XLI}.

Portanto, o estudo minucioso do livro *A Questão do Ensino de Bellas Artes*, pode nos auxiliar na compreensão do pensamento do autor, os efeitos de suas escolhas e condições profissionais sobre sua produção artística e atuação na Escola Nacional de Belas Artes, bem como a recepção de suas obras pelas elites institucionais e políticas que se articularam na Primeira República.

Notas Finais

- I. Heloisa Selma Fernandes Capel é professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Coordena o GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem/ CNPq.
- II. A pesquisa que tem como título *Diálogos Inverossímeis: cultura e sociedade na poética utópica de Modesto Brocos (1852-1936)* é realizada em estágio pós-doutoral junto ao NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura) da UFU e conta com o apoio da CAPES/FAPEG.
- III. BROCOS, Modesto. *A Questão do Ensino de Bellas Artes. Seguido da Crítica Sobre a Direção de Bernardelli e Justificação do Autor*. Rio de Janeiro: 1915.
- IV. Brocos viaja para a Europa em 1896. No ano de 1900 retorna ao Brasil.
- V. Trata-se de Adriano Carlos Henrique Dias Brocos, seu filho. Adriano era afilhado de Henrique Bernardelli, segundo informações do livro sobre a *Questão do Ensino de Bellas Artes*. No *Jornal O Imparcial*, (terça feira, 05 de abril de 1920), encontrei uma nota da formatura do filho de Modesto Brocos. Ele provavelmente tinha vinte e poucos anos, em 1920, já que Brocos afirma que quando voltou ao Brasil (em 1900), o filho dava os primeiros passos, quatro anos, visto que sua viagem se deu em 1897.
- VI. BROCOS, Modesto. *A Questão do Ensino de Bellas Artes, Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor*. Rio de Janeiro, 1915, p. 101.
- VII. Adriano Brocos, ver nota no jornal da Biblioteca Nacional. Brocos precisou renunciar ao seu cargo na

Escola Nacional de Belas Artes, pois era interino e essa condição não lhe permitia uma licença para viajar. “A interinidade não admittia licença: renunciei e parti para Paris. Lá tomei um banho de arte, visitando dois salões; fui a Bruxellas ver a Exposição Universal e, bem saturado de arte segui para a Itália. Ahi visitei Turim e Milão, que não conhecia, e cheguei a Roma, dez anos depois de a ter deixado”. (BROCOS, 1915, p. 100).

VIII. Período (1896 a 1900) em que pinta em Roma, por trinta meses, o Tríptico A Tradição do Apóstolo Tiago que não tem a repercussão esperada. “Ali demorei-me trinta mezes trabalhando n’um tríptico religioso que representava as tradições de Santiago na Galiza, por mim sonhado antes de ser pintor. Empreguei o impressionismo nos céos e na portada dourados, pintei no centro a “Invenção” em estilo symbolico e, aos lados a “Predica” e a “Chegada do corpo”, em estylo realista. Mas, fui infeliz! Em Paris não foi aceito, em Madrid os pintores mandaram-no para a seção decorativa e os decoradores não o aceitaram como tal. Actualmente está na Cathedral de Compostela e o tempo se encarregará de passá-lo à posteridade”. (BROCOS, 1915, p. 100).

IX. Em meio à fachada principal, o edifício possui um pórtico com seis colunas coríntias, que sustentam o frontão ornamentado por um grupo em bronze, tendo ao centro a figura da República, ladeada por alegorias da Imprensa, Bibliografia, Paleografia, Cartografia, Iconografia e Numismática. O conjunto foi executado de acordo com maquete do artista nacional Modesto Brocos. Daqui: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/FBN/presentacion.shtml> Acesso em 12 de março de 2015.

X. “Do Sr. Modesto Brocos há duas vistas de Teresópolis, tiradas de pontos vizinhos do local denominado Barreira, na estrada que conduz aquela pitoresca e aprazível cidade. São feitas na hora melancólica e nostálgica do crepúsculo, e despertam certa sensação de tristeza e de saudade, principalmente de quem tiver trazido recordações de dias felizes passados naquele delicioso recanto”. Notas de Arte. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 12 set. 1902, p.3. Da inauguração do evento há uma nota na Gazeta de Notícias dizendo que o Dr. Campos Salles, Presidente da República, havia se demorado em frente de alguns retratos de Modesto Brocos. Ver Exposição Geral de Belas Artes. A Inauguração. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 2 set. 1902, p.2. Disponível em 19 & 20

XI. Possivelmente D. Daniel Duran, Vice-Presidente da Sociedade Española de Beneficência. No Ofício de 12 de janeiro de 1907 faz-se constar haverá inauguração do retrato de D. Daniel Duran com pompa. Ofício ao Sr. D. Manuel Castro Gonzalez. Estatuto de La Sociedad Española de Beneficencia (1866). Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1907. Copiador de Ofícios, p.266. Disponível em: www.hospitalespanholrj.com.br/download/transcripciones/ Acesso em 06/05/2015.

XII. Salão de 1902. Vernissage. A Notícia, Rio de Janeiro, 30-31 ago. 1902, p.3. Disponível em 19 & 20.

XIII. Trata-se de um quadro que representa o interior de uma modesta habitação rural.

XIV. DUQUE, Gonzaga. O Salão de 1904. Kósmos, Rio de Janeiro, set. 1904, n/p. Disponível em 19 & 20.

XV. FREI FRAPESTO, Impressões do Salão. A Notícia, Rio de Janeiro, 13-14, 1904, p.02. Disponível em 19 & 20.

XVI. “Modesto Brocos concorre com brilho ao nosso anual certame artístico”. V.V. O Salão. O Paiz, Rio de Janeiro, 9 de set. 1905, p.2. Em 1910 Brocos expõe o quadro do Sr. Azeredo Coutinho. Notas de Arte. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1 set. 1910, p.6

XVII. (...) Tais telas revelam que o artista não as pintou bem disposto ou com muita boa vontade, pois quem conhece M. Brocos sabe que ele é capaz de coisa melhor do que as telas atualmente expostas. AMADOR, Bueno. Belas-Artes. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 de set.1908.

XVIII. Notas de Arte. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 9 set. 1909, p.3

XIX. Ao elogiar um retrato de Angelina Agostini, Gonçalo Alves considera: “Esse retrato, do modo por que está executado, põe numa bagagem de algumas milhas a obra de fancaria dos medalhões enferrujados como Aurélio de Figueiredo e Modesto Brocos”. ALVES, Gonçalo. Notas do “Salon” – Angelina Agostini. A Noite, Rio de Janeiro, 6 set. 1912, p.1. O Jornal A Noite era um jornal vespertino que circulou no RJ entre 18 de junho de 1911 e 27 de dezembro de 1957, quando foi extinto.

XX. François-Marie Daniel Bérard (Rio de Janeiro RJ 1846 - Maceió AL 1910). Pintor, professor e desenhista. Obtém bolsa de estudo da Academia Imperial de Belas Artes para estudar na Europa. Na França, frequenta o ateliê do pintor Pill, e cursa a Escola de Belas Artes de Paris, tendo aulas com Henri Lehmann e Gustave Jacques. De volta ao Brasil, integra um grupo de artistas pernambucanos e instala ateliê permanente no Liceu de Artes e Ofícios de Recife. Em 1894, fixa residência no Ceará.

XXI. BROCOS, Modesto. A Questão do Ensino de Bellas Artes, Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro, 1915, p. 104.

XXII. Rivadávia da Cunha Correia (1866-1920). Ministro da Fazenda no Governo Hermes da Fonseca (09/05 a 11/08/ 1913 como interino) e como efetivo de 11/08 a 15/11/1914. Prefeito do Rio de Janeiro de 1914 a 1916.

XXIII. Ver uso de João Batista Lacerda que o apresentou na defesa da miscigenação e embranquecimento no I Congresso Internacional das Raças em 1911.

XXIV. BROCOS, Modesto. A Questão do Ensino de Bellas Artes, Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro, 1915, p. 9

XXV. Ver a esse respeito, o texto CAPEL, Heloisa Selma F. Modesto Brocos y Gomez: Retórica Artística entre a Literatura e a Pintura. Brocos foi estimulado ao tema por Victor Meirelles e o construiu executando-o como uma

composição inventiva. Brocos é explícito quando afirma que o artista não precisa apenas copiar, mas compreender e utilizar sua imaginação criadora. BROCOS, Modesto. A Questão do Ensino de Bellas Artes, Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro, 1915, p. 38,39.

XXVI. Ver Engenho de Mandioca (1892), composição inspirada em E. Delacroix. Delacroix era sócio-correspondente da Academia Imperial de Bellas Artes (Segundo Carta de 1857). CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. Artífice da Tradição: Modesto Brocos Y Gomez (1852-1936) no Debate Sobre a Identidade Nacional. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 11, ano XI, n. 2, Jul./ Dez. de 2014. Disponível em: <<www.revistafenix.pro.br>>

XXVII. Esforço defendido pelo artista ao final do livro Retórica dos Pintores quando escreve sobre a arte nacional XXVIII. Ver, a esse respeito, a biografia de Isidoro Brocos (1841-1914). Disponível em: <http://coleccion.abanca.com/es/Coleccion-de-arte/Artistas/ci.Isidoro-Brocos.formato7> acesso em maio, 2015.

XXIX. Brocos trabalhou em Paris como xilógrafo e figurou em dois quadros no Salão de 88. Preparou-se para ser professor na Espanha. Estudando a disposição das aulas e os métodos de ensino frequentou escolas comunais em Paris. Vivendo de xilografia e cansado de esperar pelo concurso, decidiu voltar ao Brasil. (BROCOS, 1915, p. 98).

XXX. BROCOS, Modesto. A Questão do Ensino de Bellas Artes, Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro, 1915, p. 95.

XXXI. Como dice un comunista belga: “restée a l’etat de bonnes intentions inefficaces”. BROCOS, Modesto. Viage à Marte. Editorial Arte y Letras, Valência, 1930, p.11

XXXII. BROCOS, Modesto. A Questão do Ensino de Bellas Artes, Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro, 1915, p. 62,63

XXXIII. Com o decreto nº805, de 23 de Setembro de 1854 ficou autorizada a Reforma na Academia das Belas Artes (AIBA), dirigida nesse momento por Manuel Araújo Porto Alegre. A reforma acompanhava um amplo programa de reformulação das instituições de ensino coordenado pelo governo central, conhecido como Reforma Pedreira, nome do ministro do Império do Gabinete da Conciliação, Luís Pedreira do Couto Ferraz. Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/> Acesso em 03/03/2015.

XXXIV. A Reforma Rivadávia Corrêa, Lei Orgânica do Ensino Superior e Fundamental implementada em 05 de abril de 1911 (decreto 8.659) acaba com a necessidade de equiparação do ensino secundário a uma instituição de modelo federal (como se fazia com o Colégio Pedro II) e com a necessidade do diploma, fazendo que o ensino passasse a ser de frequência não obrigatória e o acesso às universidades ocorresse por meio dos exames de admissão (algo como o vestibular). As escolas públicas deveriam ter ampla autonomia de gestão administrativa e pedagógica, mas haveria subordinação a um Conselho, o Conselho Superior de Ensino que seria formado por diretores das escolas públicas federais e um docente de cada estabelecimento. Essas medidas, polêmicas, vão fazer com que haja resistência à reforma e ela só terá a duração de três anos, sendo substituída, em pontos importantes, pela Reforma de 1915, a Reforma Carlos Maximiliano.

XXXV. BROCOS, Modesto. A Questão do Ensino de Bellas Artes, Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro, 1915, p. 50.

XXXVI. A nova lei obrigava a se eleger o diretor da escola e Brocos não compareceu. Segundo o autor, o fato de estar se dedicando a projetos de escultura (o que o tornava um rival de Bernardelli) e de não ter ido votar (pelo fato dos Bernardelli não terem atendido ao convite para o aniversário de seu filho, enviando-lhe um frio telegrama, Henrique Bernardelli era, inclusive, padrinho do filho de Brocos), fez com que a relação com Rodolfo Bernardelli se estremecesse de vez. A esse respeito, ver BROCOS, 1915, p. 104, 105.

XXXVII. BROCOS, Modesto. A Questão do Ensino de Bellas Artes. Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro, 1915, p. 15.

XXXVIII. BROCOS, 1915, p.99

XXXIX. BROCOS, 1915, p. 58

XL. BROCOS, 1915. Preambulo, p.01.

XLI. Brocos se mantém na Escola até a década de 1920 ao menos. Na biografia disponível sobre ele na seção de documentos da Pinacoteca de São Paulo, há uma referência a ele dizendo que Quirino Campofiorito, seu aluno na década de 1920 e que ocupou em 1938 a Cadeira de Desenho que Modesto Brocos regeu durante muito tempo, escreveu: “Modesto Brocos se impôs pela atuação como professor e polemista incansável em prol de reformas que pouco a pouco foram impondo novas aberturas ao ensino na Escola Nacional de Belas Artes ao tempo ainda exercendo influência predominante na formação artística de todo o Brasil”. As “reformas” a que se refere Campofiorito e que foram devidamente esclarecidas e divulgadas por Brocos em seu livro A Questão do Ensino de Belas Artes” e em artigos, levaram alguns estudantes de antolhos acadêmicos a pedir o afastamento do professor aos berros de “o professor Brocos ficou louco. E conseguiram!” Biografia de Modesto Brocos. Pinacoteca de São Paulo.

O GÊNERO DO RETRATO NAS EXPOSIÇÕES GERAIS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Márcia Valéria Teixeira Rosa

As Exposições Gerais realizadas pela Academia Imperial de Belas Artes fizeram parte do cenário artístico oitocentista e marcaram a história da própria instituição. A participação ativa dos pintores – brasileiros e estrangeiros - foi relevante e expressiva ao longo das 26 edições entre 1840 e 1884.

Sua importância diz respeito à efetiva participação dos artistas da Academia, legitimando seu papel formativo na sociedade, no empenho da presença do soberano e demais autoridades e, conseqüentemente, no reconhecimento do público.^I A pintura, em seus variados gêneros – história, retratos e paisagens - , teve maior representatividade nas diversas sessões em relação às outras categorias.

A professora Cybele Fernandes afirma que atualmente “A maior parte do acervo institucional, derivado dessas mostras, pertence ao MNBA e ao Museu D. João VI, EBA, UFRJ; outras obras encontram-se dispersas em acervos particulares ou precisam ser localizadas, identificadas e catalogadas”.^{II} Quando se trata do acervo de pinturas de retratos, objeto de nossa pesquisa, grande parte se encontra nas irmandades religiosas leigas no Rio de Janeiro e, por este motivo, priorizamos o estudo acerca desses acervos.

Em várias edições das Exposições Gerais da Academia de Belas Artes, observamos uma significativa quantidade de retratos expostos, justificado pelo fato que muitos artistas pintavam este gênero como meio de sobrevivência.^{III}

Apresentaremos, então, algumas considerações sobre a participação dos artistas brasileiros e estrangeiros, especificamente na Exposição Geral em 1884, e mais precisamente aqueles que participaram no gênero do retrato, totalizando 65 obras.

Nesta edição foram apresentadas obras de significativa relevância na história da AIBA, como por exemplo, “A Carioca” e “Batalha do Avahy”, de Pedro Américo, as Batalhas do “Riachuelo” e “Guararapes”, de Victor Meirelles, acompanhadas de resumo histórico e explicação dos quadros.

O catálogo não apresenta imagens das obras expostas, apenas algumas breves descrições. Para o mesmo certame, no entanto, foi elaborado outro catálogo com ilustrações feitas pelos próprios artistas apenas de algumas obras, com uma tiragem reduzida e vendido na ocasião.^{IV}

Mas no que diz respeito ao gênero do retrato, ainda não temos condições de identificação de grande parte dessas obras, pois contabilizamos cerca de quarenta retratos sem qualquer referência e vinte retratando o monarca, nobres e políticos.

Na segunda metade do século os artistas tinham como inspiração os acontecimentos históricos do país e retratação de importantes personagens para atender às encomendas da corte imperial. Assim, verificamos uma significativa quantidade de pintura de retratos - o Imperador e sua família, autoridades religiosas e políticas, artistas e intelectuais, que de certo comprovam que esta prática de encomendas não sofreu com a concorrência da fotografia de retrato.

Os artistas no século XIX utilizavam métodos distintos na execução dos retratos: alguns submetiam os retratados a longas horas de pose em seus estúdios, colocados em uma ambientação cenográfica. Alguns mantinham inclusive, uma indumentária variada para atender à sua clientela. Ao final do século, uma grande parte da classe artística fez uso da fotografia, otimizando o tempo de espera e execução da obra.^v

O pintor de retratos Auguste Petit (1844-1927), por exemplo, foi muito atuante na segunda metade do século XIX. Desde 1864, “mantinha no ateliê, à espera de fregueses, corpos metidos em fardas ou em togas, bastando-lhe apenas completar o detalhe dos rostos, para satisfazer a um general ou a um juiz.”^{vi}

O resultado é sempre uma recriação de uma imagem, que deveria atender positivamente às expectativas do retratado ou a do encomendante, seja uma homenagem ao monarca, à uma autoridade civil ou religiosa, esta no caso, pelos serviços prestados à determinada Irmandade.

Como já mencionamos, os artistas executavam inúmeros retratos sobretudo da família imperial, bem como de membros da corte. “Podiam ser assim retratos de corpo inteiro ou meio corpo, ainda de busto, como se usou mais para o fim do século. ... Ou então retratos do Imperador e da família imperial para decorar salões de ministérios, gabinetes da alta burocracia ou palácios de governos provinciais”, segundo José Carlos Durand.^{vii}

Na segunda metade do século XIX, muitos artistas também foram escolhidos pelas irmandades religiosas para execução de retratos de seus provedores, benfeitores, mantenedores, ministros, juizes, entre outros cargos administrativos. Os contratos das encomendas detalhavam todo o processo de execução e valor pago ao artista.

No caso específico das irmandades leigas, também chamadas terceiras, as encomendas eram decididas pelas Mesas Administrativas, que escolhiam os artistas e procediam à contratação e pagamento dos mesmos.^{viii}

O retrato tinha como função a representação do personagem e sua permanente presença simbólica entre os membros da confraria e, portanto, cada detalhe era decidido nas reuniões da Mesa Administrativa, desde a escolha do pintor, os gastos materiais e até o local para sua exibição.

Gisèle Freund aborda a importância do retrato como registro histórico, destacando, sobretudo, a ascensão da burguesia como fator determinante para a modificação da forma de representação do retrato, em função da mudança do gosto da época. “Assim, cada sociedade produz formas definidas de expressão artística que, em grande medida, nascem das suas exigências e das suas tradições, que por sua vez reflectem. Qualquer modificação na estrutura social influi tanto no tema quanto nas modalidades da expressão artística”.^{ix}

Portanto, ao estudar o acervo de pinturas de retratos pertencente à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária, considerando as inúmeras obras encontradas neste acervo, procuramos observar as mudanças ou permanências nas formas de representação dos retratados. Entre estes, destacam-se o Imperador D. Pedro II e sua esposa, D. Teresa Cristina, irmãos e provedores da Ordem, condes, comendadores, barões e militares.

Na análise sobre o mercado de retratos no século XIX, José Carlos Durand aponta que “títulos honoríficos de outra ordem, participação em entidades pias como as confrarias que mantinham as

santas casas de misericórdia, ..., ajudavam a engrossar as demandas por retratos a óleo, gênero artístico superior capaz de celebrar condignamente a ‘consagração por título, desempenho público ou heróico’, ...”^X

O autor também sinaliza que o advento da fotografia gerou uma série de preocupações na Academia Imperial de Belas Artes e relata a reação do então diretor Manuel de Araújo Porto Alegre em seu debate em 1855: “A descoberta da fotografia foi útil ou perniciososa à pintura? ... o que será da pintura e mormente dos retratistas e paisagistas?”, o que nos leva a perceber o momento de “insegurança” que os artistas sentiram frente ao novo instrumento mecânico, mas como afirmamos anteriormente não o suficiente para uma efetiva rivalidade.^{XI}

Na opinião de alguns críticos da época, a pintura de retratos deveria manter a fidelidade dos traços fisionômicos do retratado. O crítico de arte Gonzaga Duque defendia veementemente esta opinião, na medida em que advertiu para algumas produções de pintores da AIBA, cujo resultado era muito distante do original.

Ao discorrer sobre a Exposição Geral de 1884, Gonzaga Duque menciona a tela do pintor Thomas Georg Driendl (1849-1916), que segundo o crítico apresentava o “primeiro retrato do Sr. Antônio Ferreira Vianna, outra obra-prima que embasbacou o público, isto é, o respeitável público metido em assuntos artísticos”.^{XII}

No catálogo ilustrado desta 26ª edição, são mencionadas as seguintes obras do pintor alemão: “Cena de Família nas Montanhas da Baviera”, datado de 1878, e “Retrato”, sem identificação. Este “primeiro retrato” foi criticado por Gonzaga Duque, por distanciar-se dos traços fisionômicos do retratado.

No entanto, o crítico tece grandes elogios ao segundo retrato: “O Sr. Ferreira Vianna do nosso tempo é o que figura na tela feita para a Candelária. Sim, ali está o seu retrato animado. É dele aquele gesto do braço esquerdo. São dele aquela fisionomia crente, aquela atitude vagarosa, lenta. ... Tudo é sincero e franco. ... A cabeça do Sr. Antônio Ferreira Vianna destaca-se perfeitamente daquele fundo de gabinete; seus olhos vêm, seu peito, envolto numa camisola branca sobre a qual foi vestida às pressas a toga, respira; a mão esquerda aperta nervosamente o crucifixo.”^{XIII}

Gonzaga Duque descreve o retrato do Conselheiro com grande entusiasmo, mencionando detalhes da indumentária e do gestual, a “sinceridade” no desenho e o domínio dos pincéis. Defende a maestria do artista ao marcar as expressões fisionômicas do retratado, critério sempre observado nas pinturas de retratos quando expostas nos salões das Exposições Gerais.

O pintor Thomas Driendl chegou no Rio de Janeiro em 1882 e executou várias encomendas para as irmandades religiosas. Participou também de exposições, como as do Liceu de Artes e Ofícios. Teve grande atuação na AIBA e, particularmente, nas aulas de pintura de paisagem de outro pintor alemão, Georg Grimm.

Driendl apresentou na Exposição Geral o “Retrato do Conselheiro Ferreira Vianna”, com a qual obteve a Medalha de Ouro e recebeu críticas que enalteciam sua qualidade técnica na desenho e na organização compositiva. Oscar Guanabara também destacou, com entusiasmo, o mérito do pintor executar um “estudo do natural” com perfeita maestria.^{XIV}

Interessa-nos investigar o mercado de encomendas de pinturas de retratos para as irmandades leigas no Rio de Janeiro oitocentista e, em que medida esta produção era exibida: restrita apenas à admiração particular das Administrações mas também, e sobretudo, apresentadas publicamente nos salões da Academia, instituição legitimadora do circuito artístico nacional .

Thomas Driendl apresentou o citado retrato do Conselheiro Ferreira Vianna na Exposição de 1884 e para a Irmandade apenas no ano seguinte, passando a ocupar a então galeria de retratos da igreja.

De certo, a igreja da Candelária possui um acervo de pinturas de retratos executados por artistas formados na AIBA, incluindo João Zeferino da Costa e Décio Villares, e artistas estrangeiros, como Auguste Petit e Thomas Driendl. Trata-se de uma série de retratos de provedores e mantenedores da Irmandade, cuja representação austera e imponente está condizente com os princípios norteadores da retratística oitocentista e com a função exercida por estes homens.

As várias telas que decoravam as paredes do consistório e outras dependências, configuram uma necessidade da instituição em exibir a imagem de seus patronos e mantenedores, para que suas histórias e legados sejam sempre lembrados por todos que sustentam e mantêm a instituição.

Gisele Freund afirma ainda que “a imagem responde à necessidade cada vez mais urgente, por parte do homem, de dar uma expressão à sua individualidade” e, portanto, enaltece os feitos de homens e mulheres que possuem grande prestígio social.^{XV}

Considerando a diferença das dimensões das telas, todos os retratados são representados com rica indumentária e condecorações próprias, ambientados em diversos cenários: gabinetes, cujo mobiliário e decoração indicam a erudição e o status social do retratado; com janelas através das quais se descortina a paisagem da cidade do Rio de Janeiro e até mesmo a ambientação no interior da igreja.

Outra forma de representação relevante é o posicionamento dos personagens, em três quartos sentados ou em pé. De certo, esta escolha compositiva estava ligada ao cargo exercido pelo retratado na cidade ou, em particular, na Irmandade.

Assim, a importância da produção de retratos na arte brasileira do século XIX incluiu os acervos religiosos, executados por importantes nomes no cenário artístico nacional, revelando que o contrato de encomendas incluiu os particulares, além do circuito dos Salões oficiais, local onde, via de regra, era frequentado por intelectuais e apreciadores.

Consideramos, por fim, que a exibição para aprovação da Mesa Administrativa da Ordem era posterior à exibição da mesma obra na AIBA, pois não podemos isolar este mercado de encomendas excluído da Academia, o que resultaria em uma restrição de aprovação e deleite apenas à própria Irmandade.^{XVI}

Devemos considerar também, a erudição e exigência dos encomendantes, pessoas familiarizadas com o sistema de arte oitocentista, a ponto de terem condições mínimas para a seleção de um grupo de artistas capaz de realizar a tarefa com competência e dedicação.

Márcia Valéria Teixeira Rosa - Professora Assistente da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/PPGAV da Escola da Belas Artes da UFRJ.

Notas Finais

- I. Sobre a vida cultural na cidade do Rio de Janeiro, com as visitas do Imperador D. Pedro II e demais convidados nas Exposições Gerais, Cf in SQUEFF, Leticia. *As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro. Artes & Ensaios. Revista do PPGAV / EBA / UFRJ. Rio de Janeiro, n.23, nov 2011.*
- II. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. “A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições

- Gerais da Academia Imperial das Belas Artes”. In PEREIRA, Sonia Gomes (org). 185 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p.180.
- III. LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.
- IV. DE WILDE, L. (org.). Catálogo ilustrado da exposição artística na Imperial Academia das Belas Artes. Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. Disponível em http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Bib_Redarte&PagFis=4055&Pesq=
- V. Até o presente momento, não temos como afirmar se os retratos expostos nas edições das Exposições Gerais foram executados a partir de modelo no atelier ou se foram feitos a partir de fotografia.
- VI. LEITE, José Roberto Teixeira. “ Os Artistas Estrangeiros”. in Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.516.
- VII. DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção. São Paulo: Editora Perspectiva, p.37.
- VIII. A organização hierárquica da Mesa Administrativa era composta por um Ministro, seu Vice, Secretário, Tesoureiro, Procurador Geral, seguindo o modelo tradicional português.
- IX. FREUND, Gisèle. Fotografia e Sociedade. Lisboa: Vega, 1989. p.19.
- X. DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção. São Paulo: Editora Perspectiva, p.34.
- XI. op.cit, p.38.
- XII. DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. A Arte Brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 191.
- XIII. op.cit. p.192.
- XIV. GRANJEIA, Fabiana Guerra. Oscar Guanabara: Críticas à Exposição Geral de Belas Artes de 1884. Folhetim do Jornal do Commercio. Setembro de 1884. in Revista eletrônica Dezenovevinte. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/>.
- XV. FREUND, Gisèle. Fotografia e Sociedade. Lisboa: Vega, 1989. p.20.
- XVI. Podemos confirmar esta prática de exibição para os membros da Mesa Administrativa da Irmandade, a partir de ofício pertencente à instituição, escrito por Zeferino da Costa, após terminar os esboços para a pintura na nave e cúpula da Igreja da Candelária.

O PERCURSO DA PAISAGEM COLEÇÃO JOSÉ DOS REIS CARVALHO DO MUSEU D. JOÃO VI

Clarice Ferreira de Sá

Em meados do século XIX, as viagens de descoberta e exploração de novos territórios eram empreendimentos feitos por estrangeiros no Novo Mundo. Observar paisagens pela primeira vez, com sua variedade e vastidão, gerou novas formas de perceber a natureza. A descoberta científica não era o único enfoque. Artistas viajantes acompanhavam expedições por territórios longínquos a fim de documentar paisagem, fauna, flora, costumes e tipos locais. O chamado Novo Mundo recebeu viajantes de diferentes origens e esta corrida por descobertas se intensificou no Brasil principalmente após a primeira década do século XIX. As expedições começaram arranhando o litoral e foram adentrando a nação de proporções continentais.

Em meados do mesmo século ainda se desconhecia muito sobre o território, ainda não havia sido documentada a real população em regiões mais remotas e a Corte, situada no Rio de Janeiro, desconhecia, em sua maioria, os hábitos regionais conforme se afastava de seus arredores. Na tentativa de explorar novos recursos e mapear as lacunas no conhecimento acerca da nação, formou-se, por incentivo imperial, uma comissão para pesquisa e documentação do território brasileiro ainda inexplorado, seus habitantes, seus costumes e tudo o mais que os cercasse. O desenvolvimento do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro também foi crucial na formação e orientação das instruções para a viagem da Comissão Brasileira de Exploração do Império.

Neste sentido o projeto imperial financiava iniciativas não só pelo interesse de conhecer seu território e seu povo, mas também para melhor defendê-los, mantendo afastados os possíveis revoltosos que se opusessem ao governo. O principal papel da Comissão era buscar na natureza brasileira o potencial para o desenvolvimento da indústria. Idealizada em 1856, a Comissão Científica de Exploração foi a primeira expedição científica formada exclusivamente por brasileiros.

Durante dois anos e cinco meses os exploradores percorreram a província do Ceará e também os limites das províncias vizinhas¹. Em 1858 a Comissão de Exploração das Províncias do Norte e Nordeste estava formada e cabia aos chefes de seção a definição das instruções para a viagem que seriam lidas e publicadas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Considerando o incentivo do Estado no sentido de conhecer melhor o Brasil e somando a isso a vontade de explorar e documentar o território, existia também a ideia de que industrialização significava progresso e pesquisar as riquezas naturais do país a fim de fomentar a indústria de produtos brasileiros significava dar um passo em direção à modernização da nação recém independente.

A Comissão de Exploração das Províncias do Norte, ou Comissão das Borboletas, como ficou conhecida, obteve muitos resultados: coleta de exemplares da fauna e flora, documentação do território, seus habitantes e seu progresso industrial, diários e álbuns de viagem, e uma coleção de imagens feitas pelo artista que acompanhou a expedição. Em fins de 1862 os membros da Comissão já estavam instalados no Museu Nacional a fim de continuar os estudos e a classificação do material coletado.

Dos resultados que mais interessam a minha pesquisa, encontra-se no Museu D. João VI da EBA/UFRJ, a coleção de pinturas e desenhos de José dos Reis Carvalho, priorizando as imagens produzidas durante o período em que viajou com a Comissão ao Ceará, nomeadamente a pintura de paisagem.

José dos Reis Carvalho foi aluno de Debret na turma que precede a inauguração da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro entre os anos de 1824 e 1826^{II}. Foi tenente da Marinha, ocupando o cargo de professor de desenho na Escola Imperial da Marinha no período compreendido entre os anos de 1828 e 1865^{III}. Em 1849, José dos Reis Carvalho, juntamente com Fernando Krumholz, recebeu do Visconde de Montalegre a nomeação de Cavaleiro da Ordem da Rosa^{IV}. Durante o período em que a Comissão Científica esteve no Ceará, Reis Carvalho acompanhou algumas de suas seções fazendo desenhos do que via pelo caminho e do que os cientistas acreditavam que merecia ser registrado, originando uma coleção de mais de cem imagens encontradas hoje no Museu D. João VI, Museu Histórico Nacional e Museu do Ceará.

Entendo a produção de Reis Carvalho como a união de dois modos de fazer artístico: um que vem da sua formação como pintor na AIBA, outro que origina-se da necessidade de entender a produção de imagens de ilustração científica. Durante a viagem, o artista registrou orquídeas, borboletas, paisagens e costumes, tendo sempre as diretrizes da Comissão como parâmetro para execução dos registros de viagem. Para construir tais registros, Reis Carvalho lançou mão do fazer artístico e não deixou de lado o que aprendeu na Academia, mas também se aproximou do que se entendia por ilustração científica no século XIX. Portanto, para entender sua obra de paisagem, especificamente, foi necessário estudar tanto o viés do registro científico, quanto a tradição europeia de pintura.

Primeiramente, investiguei a tradição das imagens feitas por viajantes enquanto registro pictórico de influência científica. As imagens de Conde de Clarac e Rugendas serviram-me de ponto de partida para perceber que ao construir pictoricamente a floresta brasileira, ambos apresentam semelhanças no que diz respeito ao tratamento linear, de massas em equilíbrio e de variedade tonal. São imagens que também se assemelham à Floresta Brasileira de Manuel de Araújo Porto Alegre, criando uma tipologia própria na construção da paisagem brasileira feita como registro.

A produção de alguns destes naturalistas que passaram pelo Brasil em expedições viria a influenciar pintores da AIBA, nomeadamente Manuel de Araújo Porto Alegre que defendia ideias bem próprias sobre a pintura de paisagem. Para ele, registrar a natureza brasileira não deveria ser um ato de cópia dos manuais ou dos mestres europeus. Os artistas que quisessem ter sucesso em uma pintura do gênero, deveriam lançar mão da tradição europeia da paisagem no fazer artístico, desde que se detivessem nas minúcias da variedade da natureza brasileira que observavam. Neste ponto, vale ressaltar que o que Porto Alegre defendia não era tampouco a cópia exata do natural. A idealização também estava presente. A construção da imagem se dava de modo muito semelhante à tradição europeia da pintura de paisagem: era a observação do real em busca de referências para a idealização da composição. O artista não poderia se afastar completamente da realidade observada, mas, por outro lado, retratá-la quase que de modo fotográfico não era uma boa solução compositiva.

Na obra de José dos Reis Carvalho percebo também a influência da tradição da pintura de paisagem, oriunda de sua formação como pintor na AIBA. Para investigar tal desdobramento, foi necessário estudar o modo de construção da paisagem dentro da tradição europeia da pintura. Mais uma vez foi necessário analisar obras no contexto de seu tempo para entender a produção de pintura de paisagem feita no Brasil em meados do século XIX. No decorrer da pesquisa deparei-me com duas concepções: uma de tradição holandesa de pintura de paisagem e a tradição clássica italianizante. A primeira tem por característica a proximidade com a referência natural mais do que com a idealização

da imagem. E a segunda, tendo como referência principal as pinturas de Claude Lorrain e de Nicolas Poussin, tem mais proximidade com a idealização da paisagem de tradição clássica. Estes são dois caminhos que, com o decorrer do século XIX, vão se unindo em prol da construção de uma imagem que misturasse as duas influências, fazendo com que a observação do real gerasse estudos que iriam fazer parte de pinturas permeadas pela idealização da paisagem.

Trazendo tais dados para a realidade brasileira, deparamo-nos com a formação dos pintores de paisagem através da disciplina oferecida pela AIBA: Pintura de paisagem, flores e animais - ministrada inicialmente por Nicolas Taunay, Félix-Émile Taunay, August Müller e Agostinho José da Motta. É necessário entender a fundo a formação destes mestres para também entender seu método de ensino na Academia Brasileira. Suas pinturas estão impregnadas com a tradição, já citada, da pintura de paisagem europeia, que mescla estudos feitos do natural e recriados em composições imaginadas que não se distanciavam muito da pregnância com o mundo observado.

Os discípulos que frequentavam a aula de tais mestres tinham como referencial a natureza brasileira, sem no entanto servir-se completamente dela. Manuel de Araújo Porto Alegre foi grande fomentador da execução de estudos ao natural, da criação da natureza realmente brasileira com sua fauna e flora próprias, incentivando o estudo das minúcias que compunham a paisagem. Corroborando com esta ideia está a produção e a circulação de artistas viajantes pelo Brasil e sua produção publicada em álbuns de viagens que era também fonte de influência para os discípulos que quisessem adaptar tal tradição à observação do real, da natureza brasileira como registro.

Cito como exemplo de método de construção da imagem da paisagem, um dos mestres da AIBA, também mestre de Reis Carvalho: Jean Baptiste Debret percorria a cidade do Rio de Janeiro com seus alunos buscando pontos de vista com boa abrangência, como comprova o trecho a seguir de sua Viagem Pitoresca, prancha Panorama da baía do Rio de Janeiro, apanhado do morro do corcovado:

Favorecido por um tempo magnífico, desenhei na ponta avançada desse platô os detalhes do panorama com que termino aqui a coleção litografada do terceiro e último volume de minha obra. Chegamos mais ou menos ao meio dia; depois de pagar o tributo de admiração, pus mão à obra e durante 3h de permanência, constantemente refrescado por um ar frio e leve, suportei facilmente sem abrigo os raios do sol cujo ardor nos parecera insuportável até dois terços da montanha em que nos achávamos colocados. Findo o meu trabalho, entrei na cabana dos telegrafistas, onde se tinham provisoriamente meus companheiros de viagem, jovens pintores brasileiros, meus alunos, que encontrei preludiando alegremente à refeição que nos devia reunir.^v [grifo meu]

Sendo assim, é possível entender a formação do pintor de paisagem no Brasil como uma soma de tradições: aquela que observa e copia o real e aquela que cria a partir dos estudos feitos do real. Insiro neste contexto a obra de paisagem produzida por Reis Carvalho durante o período em que atuou na Comissão Científica de acordo com as influências que obteve de sua formação na Academia Imperial das Belas Artes através de seus professores. As exigências feitas pelas orientações que regiam a expedição ditavam o tema e a abordagem, mas a escolha do pintor exercia papel principal na composição da imagem. A coleção de obras de Reis Carvalho, é gerada por um conjunto de decisões internas e externas ao artista que imprime a imagem no papel através do filtro de sua imaginação, mas também seguindo regras. Não somente aquelas de cunho científico no que tange ao registro oficial, mas também aquelas que lhe foram impostas ao longo de sua formação, ao longo do percurso em que recebeu inúmeras influências, sempre em busca do equilíbrio entre a encomenda, a ideia e o fazer. Sendo assim, é necessário estudar a obra ou a produção do artista inserida em seu tempo, observando-a dentro de um contexto permeado por diversas influências que atuavam dentro e fora da Academia de meados do século XIX.

Clarice Ferreira de Sá – doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, área de pesquisa História e Crítica da Arte. Mestrado finalizado em 2012 pelo mesmo programa: PPGAV-EBA/UFRJ.

Notas Finais

- I. Gonçalves Dias e seu adjunto de seção chegam a percorrer áreas do Amazonas, fazendo registros etnográficos.
- II. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada, 1978, p. 117-138.
- III. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Expedição das Borboletas*. Coleção José dos Reis Carvalho – Museu D. João VI. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: FAPESP, CNPq, CBHA, 2000, p. 281-286.
- IV. Documento consultado no Arquivo Nacional que consta nos anexos da minha dissertação de mestrado.
- V. Id. *Ibid.*, T.2, V.3, P. 337

INTERIORES: UMA TRAJETÓRIA

Nora Guimarães Geoffroy

O Curso de Composição de Interior, criado como desdobramento do Curso de Artes Decorativas em 1971, pioneiro no país e o único bacharelado no Rio de Janeiro, tem hoje 44 anos. Nos anos 90, desempenhou papel em nível nacional, ao defender, junto aos fóruns promovidos pelo Ministério de Educação e Cultura - MEC para discussão do ensino em diversas áreas de conhecimento, sua inserção no campo do Design, reivindicando lugar na equipe multidisciplinar envolvida com o habitat do homem. Embora reconhecendo área de sombreamento, buscava o descolamento em relação à Arquitetura, de modo a estabelecer limites menos turvos e possibilitar a regulamentação da profissão. Ao final de um processo não sem enfrentamento de opositores que confundiam a atuação desse profissional com a do decorador, alcançou o resultado pretendido.

Este é um relato dessa trajetória e, ao final, pretende-se dar um breve panorama da situação atual deste campo de saber em nível nacional.

Os caminhos da inserção no campo do Design se construíram dentro do processo de avaliação dos cursos superiores de Artes, cuja semente nasceu em 1984, quando uma comissão de especialistas criada pela Secretaria de Ensino Superior - SESu/MEC reuniu-se em Brasília, na Fundação Getúlio Vargas, e elaborou um diagnóstico que se embasava mais na vivência dos participantes do que nos dados então fornecidos pelas Instituições que, de modo geral, não correspondiam à realidade conhecida pelos partícipes.

O processo avaliativo, apenas iniciado e logo interrompido, foi sucedido por eventos pontuais que reivindicavam sua retomada, como o Manifesto de Diamantina, a Carta de São João del Rei, a Carta Protesto de Brasília, em sequência às moções exaradas na Universidade de São Paulo. Em 1987, durante a realização do I Festival Latino-Americano de Arte e Cultura, foi criada na capital do país a Federação de Arte/Educadores do Brasil – FAEB, primeira entidade nacional que reunia pesquisadores com significativa produção intelectual na área de Arte em diferentes níveis, envolvendo processos educativos não formais e privilegiando o diálogo interdisciplinar das diferentes linguagens – artes visuais, dança, música e teatro. Defendendo a necessidade de se repensar o ensino das Artes e pleiteando a avaliação de cada situação como o marco do processo, em 1992, já em seu V Congresso – CONFAEB, em Belém, criou-se um evento paralelo – o 1º Fórum de Currículos dos Cursos de Artes. Nele consolidou-se extraoficialmente um fórum permanente em defesa da reformulação do ensino, que se reuniria em paralelo aos congressos anuais da entidade, o que ocorreu em Recife no ano seguinte.

Em 1993 foi nomeada pelo MEC uma Comissão Nacional de Avaliação que concluiu pela adoção, com algumas modificações, de um programa avaliativo da Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior – ANDIFES, que teve a participação do Prof. José Haim Benzecry como representante da UFRJ. O mesmo teria caráter essencialmente formativo para a melhoria de qualidade da graduação.

O momento mostrava-se fértil e a efetiva atuação da FAEB resultou, finalmente, na criação da Comissão de Especialistas no Ensino das Artes – CEEARTES, da SESu/MEC, instalada em abril de 1994, com atuação dinâmica que possibilitou, em julho do mesmo ano, a realização do I Fórum Nacional de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior das Artes, em Brasília, com participação de

126 professores de 35 universidades e/ou escolas.

Seu plano de ação previa consulta às Instituições de Ensino Superior – IES, traçando-se um diagnóstico a partir da criação de instrumentos de avaliação para os diferentes cursos.

A Escola de Belas Artes – EBA não participou desse primeiro encontro. Realizado entre 27 e 31 de julho de 1994, dele tivemos notícia a posteriori, através do seu documento final que solicitava às IES um panorama qualitativo com subsídios para que se avançasse no processo de identificação de parâmetros e critérios norteadores da avaliação e reformulação do ensino. O documento suscitou grande interesse na EBA e a Diretora à época, Profa. Elizabeth Boscher Torres, designou uma comissão de representantes para o II Fórum Nacional de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior das Artes, que portaria o levantamento dos cursos da Escola. A representante de Composição de Interior foi a Profa. Marli Gouvêa e entre 19 e 21 de setembro de 1994, 166 professores reunidos em Campo Grande trabalharam na elaboração dos instrumentos de avaliação a serem utilizados como instrumentos-piloto em 11 cursos voluntários. A abordagem defendia a não comparação entre cursos de mesma área, mas de cada curso com a sua própria proposta de projeção para o futuro.

Nesse evento, o Curso de Composição de Interior, juntamente com o de Composição Paisagística, foi alocado no grupo Decoração, sob a Coordenação do Prof. Ricardo Pereira do Curso de Decoração e Composição de Interiores da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, com a presença ainda de representantes do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás - UFG, do Curso de Decoração da Universidade Federal da Bahia – UFBA e do Curso de Decoração da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho - FUMA. Essas eram as IES que, à época, ofereciam bacharelados em Interiores. Os trabalhos iniciaram-se com o objetivo de avaliar o documento da CEEARTES referente à descrição sumária do Instituto/Departamento e da infraestrutura de cada IES, reformatá-lo e encaminhá-lo a outras escolas. Elaborou-se um relatório com sugestões de alterações.

Para esse Fórum, a orientação do conselho do curso de Interiores era de pleitear em plenária a sua alocação junto ao grupo de Design, mas não houve tempo hábil para essa discussão. Igualmente apontávamos para a necessidade de regulamentação da profissão de modo a redefinir seus limites com a Arquitetura. Preconizávamos a mudança do paradigma vigente, que impossibilitava a alteração do status quo, mantendo-se a lógica do poder que percebia em nosso anseio uma cisão, quando na verdade propúnhamos uma cessão - em processo similar que a própria Arquitetura teria vivenciado quando se distinguiu da Engenharia. Foi ainda solicitada inclusão na CEEARTES de um representante nosso. A negativa ao pleito embasou-se na impossibilidade de aumento no número de membros da Comissão.

O clima favorável permitiu a continuidade dos trabalhos ainda no mesmo ano, em Salvador, de 21 a 24 de novembro de 1994, no III Fórum Nacional de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior das Artes e Design. A área de Design ganhou força, agora identificada como campo apartado, destacando-se na denominação do próprio evento.

Palestra da Profa. Virginia Kistmann, Designer e Mestre da Universidade Federal do Paraná, apontou para a dificuldade de se estabelecer fronteiras entre Arte e Design, temas de interesse para as discussões que se seguiram - 200 partícipes distribuídos em seis grupos. Nossos representantes da EBA foram: Grupo A: Formação específica do docente de ensino superior, Profa. Elza Lesaffre; Grupo B: Avaliação do módulo V do instrumento de avaliação, Profs. Sergio Andrade e Renato Milhiolo; Grupo C: Política superior do ensino das artes e design, Profs. Nora Guimarães Geoffroy e Ronald Teixeira; Grupo D: Forma de ensino: dicotomia entre teoria e prática, Prof. Kasuo Iha; Grupo E: Licenciatura, Prof. Andrés Tomita e Profa. Maria Helena Wyllie; Grupo F: Ensino e produção artística, Prof. Aurélio Nery.

O grupo do qual participei foi coordenado pela Profa. Cibele Renault da Escola de Música (UFRJ) e contou com a participação do membro da CEEARTES, Designer e Prof. Gustavo Amarante Bomfim

(Universidade Federal da Paraíba - UFPb).

Nosso relatório defendeu a necessidade da formação integral do indivíduo e o respeito às características singulares de cada Instituição na reformulação do ensino.

Em segundo momento no mesmo encontro, foram criados outros seis grupos de trabalho, então distinguidos por área: Artes Plásticas/Desenho, Artes Cênicas, Dança, Música, Design e Decoração/Composição de Interior/Composição Paisagística.

Esse último grupo, que coordenei, era constituído por representantes de três outras instituições, já presentes no fórum anterior: FUMA, UFBA e UFU, todas com bacharelados na área de Interiores, porém com diferentes denominações. O perfil de formação profissional e o projeto pedagógico foram objeto de reflexões, assim como a questão do estabelecimento de um nome compatível com a formação, tendo sido aprovada, ao final – nossa proposta - Planejamento de Interiores. Havia no grupo pleno acordo quanto à necessidade de inserção de nossa área no Design, mas esta denominação então não era uma possibilidade. Na ocasião, o Prof. Andrés Tomita de Composição Paisagística defendeu a pertinência deste como curso distinto e não uma disciplina dentro de Interiores, concepção da maioria dos presentes e que ainda hoje persiste em muitas escolas.

Na plenária, não tendo sido possível a redação de documento final único, após a leitura dos relatórios por grupo, foi decidido que seriam reunidos e encaminhados ao Ministro Murílio Hinkel, como resultado oficial do encontro.

Em dezembro de 1994, com o fim do governo Itamar Franco, os trabalhos da CEEARTES foram suspensos e novos integrantes da Comissão só foram nomeados no início de 1996, realizando trabalho essencialmente de gabinete com a tarefa de atualizar e ampliar o quadro de consultores ad hoc nas áreas então contempladas (Educação Artística, Artes Plásticas, Artes Cênicas, Música e Design); e ainda apresentar descrição das mesmas como subsídio ao Conselho Nacional de Educação - CNE na homologação de pedidos de autorização, credenciamento e recredenciamento de novos cursos, estabelecendo referenciais para a avaliação das propostas.

Mesmo assim, reuniu-se em Brasília, de 22 a 24 de março de 1995, o IV Fórum Nacional de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior das Artes e Design, com a presença de 124 participantes. Contou, na palestra inaugural, com a Profª. Ana May Barbosa, Presidente da CEEARTES até outubro do ano anterior, que discorreu sobre o momento de transição política vigente e esclareceu a situação de independência deste encontro em relação aos anteriores, já que a Comissão, embora não destituída, igualmente não fora referendada.

Em acréscimo, a Profª. Laís Aderne, presidente em exercício da Comissão, e o Prof. Maurício Freire Garcia da Universidade Federal de Minas Gerais, da Comissão Coordenadora do evento, discutiram sobre a importância da continuidade dos fóruns e sobre o delicado momento político - que inclusive motivou a alteração da pauta, que focaria as novas tendências de propostas de reformulação do ensino de Artes e Design. A recomposição da CEEARTES e o seu papel futuro junto ao CNE constituíram-se como cerne das reflexões. Na ocasião, a área de Design ratificou a indicação do Prof. Gustavo Amarante Bomfim (UFPb) para representá-la na Comissão Especial Provisória do MEC.

Nesse evento, o grupo de Planejamento de Interiores e Paisagismo foi unido ao de Design para as discussões sobre o tema – Política: estrutura do Fórum, CEEARTES e CNE. Foram escolhidos os Profs. André Petry (Universidade Federal de Santa Maria - UFSM) e Carla Galvão Spinillo (Universidade Federal de Pernambuco - UFPe) como coordenadores.

Houve então, pela primeira vez, e atendendo à nossa proposta, entendimento do Design como uma

grande área de conhecimento que abarca não apenas o Projeto de Produto e a Programação Visual, mas igualmente o Planejamento de Interiores e o Paisagismo, assim como outras subáreas. Resultado de nossos esforços, houve então uma bem sucedida votação a nosso favor para a inserção do curso na área do Design.

O documento final foi conclusivo quanto à necessidade de reformulação do currículo mínimo então vigente, face a sua obsolescência, impedindo a necessária instrumentalização na formação das especialidades. O documento preconizava continuidade das reflexões em cada IES, definindo-se não apenas o perfil, mas habilidades e conteúdos mínimos do ensino ministrado. Nosso curso já preparara para este evento uma proposta de reformulação na área de interiores, objetivando reverter tendência a uma excessiva especialização e à preocupação com a formação profissionalizante, pautada em paradigma tecnicista. Observávamos que ao profissional cabia uma compreensão sistêmica do fenômeno social, uma formação humanista e aberta à realidade circundante. O foco ainda orientava para o desenvolvimento de teorias e para a possibilidade de solução da defasagem entre o mercado e a universidade, ampliando a associação entre ensino, pesquisa e extensão.

Uma mudança na estrutura dos fóruns resultou que os quatro encontros anteriores evoluíssem para fóruns específicos das áreas contempladas pela CEEARTES. Assim, no VII Encontro da Associação de Escolas de Design do Brasil, (VII ENESD) promovido pela AEND-BR realizado em Belo Horizonte foi discutida a pauta do próximo encontro exclusivo da área Design. Por indicação da Profa. Anamaria de Moraes (PUC-RJ) incluiu-se o tema das novas habilitações dos cursos, foco do nosso interesse.

Assim, entre os dias 18 e 21 de abril de 1997 realizou-se em Recife o I Fórum de Dirigentes de Cursos de Desenho Industrial, promovido em parceria com a AEnD-Br. Contou com representantes de 26 cursos de ensino superior e cinco associações de classe, entre elas a Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior - AMIDE. Da EBA, verificou-se a presença dos Profs. Valdir Ferreira Soares, Andrés Tomita Serna e Nora Guimarães Geoffroy. Da área de Interiores de outras instituições, Prof. Jéthero Cardoso de Miranda (Faculdade de Belas Artes, SP), Profa. Giselle Hissa Safar (Escola de Artes Plásticas da Universidade do Estado de Minas Gerais – ESAP/UEMG, antiga FUMA). As discussões se pautaram nas palestras sobre a atualidade do currículo mínimo, pelo Prof. Gustavo Amarante Bomfim; Aspectos didáticos e pedagógicos do Design, da Profa. Helena Maria Lopes Guedes, Relação entre graduação e pós-graduação, ministrada pela Profa. Rita Maria de Souza Couto e Representatividade do Design junto a órgãos de pesquisa e financiamento, pela Profa. Anamaria de Moraes.

Ressalte-se no evento a contribuição, para a área de Interiores, desta renomada docente e pesquisadora em Ergonomia, assinalando de própria voz a consolidação do campo e a necessidade de se olhar este profissional como um designer, abandonando-se efetivamente a carga pejorativa atribuída ao decorador. Constatou que as pesquisas na área de conforto ambiental e os estudos da interação homem-espço constituem questões dentro da Ergonomia. Sua atuação e seu discurso, fortemente respeitados, propiciaram o sucesso de uma inesperada segunda votação para inserção do curso de Interiores em Design. À época, atribuí tal ocorrência ao fato de ser esse o primeiro fórum específico da área. Posteriormente, vi essa necessidade com reservas – um gosto de preconceito no ar?

Relevante documento para a melhoria do ensino de Design foi o resultado desse encontro. Apontava sua força em várias direções: reivindicava a constituição de uma subcomissão por habilitação, cuja composição deveria atender a critérios de titulação, representatividade regional e enfoque humanístico e tecnológico; solicitava a constituição de grupo permanente de estudo de reforma curricular acompanhado pela AEnD-Br; pedia esclarecimentos à Coordenação do Subprograma III (Capacitação de Recursos Humanos) do Programa Brasileiro de Design – PBD sobre a política de implantação de novos cursos técnicos, explicitação de seus objetivos, o perfil desejado desses profissionais e sua

distinção em relação aos bacharéis; e ainda informações ao CNPq sobre o processo de indicação de representantes da área de Design na Comissão de Engenharias II, de apreciação de pedidos de apoio financeiro e fomento à pesquisa e à capacitação na pós-graduação. Sugeriu-se que o termo Design - em substituição à Desenho Industrial, fosse usado, acompanhado das denominações referentes às habilitações: Produto, Gráfico, Interface, Ambiental, Interiores e Vestuário. A orientação para o novo currículo indicava flexibilidade, permitindo tal inclusão. A reforma deveria adotar como paradigma para sua estruturação um determinado núcleo de conteúdos mínimos, cabendo a cada curso proceder a essa reestruturação.

Os três encontros específicos por área que se seguiram aprofundaram essas questões. O II Fórum de Dirigentes de Cursos de Desenho Industrial em Curitiba, de 5 a 8 de novembro de 1997, simultaneamente ao VII Encontro Nacional de Ensino Superior de Design VII ENESD fez um balanço das discussões anteriores, e o Prof. Gustavo Amarante Bomfim informou que a proposta de diretrizes curriculares deveria ser entregue ao MEC até abril de 1998, quando não apenas a LDB seria instaurada – com sua indicação para bacharelados e tecnologias no ensino superior, mas as leis anteriores - como a do currículo mínimo, revogadas. A composição da CEEARTES teve nesse momento suas cinco áreas definidas - Artes Cênicas, Artes Plásticas, Música, Educação Artística e Design, abrangendo 15 diferentes cursos.

Durante o evento foi encaminhado pelos partícipes do VII ENESD um documento - lido e não discutido – Conclusões preliminares dos estudantes de Design. Nele se postulava a não fragmentação do ensino de Design, entendido como área de formação interdisciplinar, e se propunha formação única, em que um Design sem fronteiras - o que ele é em sua essência - seria ministrado.

Foi lido ainda um fax enviado pela Coordenadora do Curso de Decoração da ESAP-UEMG, solicitando que a denominação Design de Ambientes fosse mantida; foi então acordado que as habilitações emergentes tentassem uma solução comum à nossa área, a ser enviada para a AEnD-Br e para a CEEARTES. Ressalte-se que, posteriormente ao evento, estivemos em Belo Horizonte para tratar deste assunto com o referido curso, não se tendo chegado a consenso.

Ainda no mês de novembro de 1997, um documento da CEEARTES Diretrizes Educacionais para o Ensino do Design no Terceiro Grau foi exarado, resultado dos dois encontros anteriores. Definiu a atividade de Design como o metaplanejamento e a configuração de objetos de uso e sistemas de informação, realizado por meio de atividades projetuais, tecnológicas, humanísticas, interdisciplinares, tendo em vista as necessidades humanas, de acordo com as características da comunidade e da sociedade, nos contextos temporal, ambiental, cultural, político e econômico. Traçou um histórico da legislação do ensino de Design no Brasil, que contava com um currículo mínimo estabelecido pelo CFE (Resolução No 02/87), abarcando Projeto de Produto e Programação Visual. O documento explicitava a imprecisão de limites do Desenho Industrial com áreas como a Arquitetura, a Decoração, a Publicidade e apontava para a ausência de regulamentação profissional. Fazendo uma radiografia do momento, informou a existência de 40 IES oferecendo as duas habilitações citadas e informava de outras com cursos de Design de Interiores, Estilismo, Computação Gráfica. E reafirmava não apenas a consagração da denominação, mas a introdução das habilitações, acompanhando a tendência internacional.

As diretrizes educacionais para o ensino de graduação foram estabelecidas e abarcariam a manutenção de um núcleo básico comum de conteúdos, por área de conhecimento, seguindo de habilitações e ênfases, quando fosse o caso, e a divisão do núcleo básico comum de conteúdos em quatro blocos: Planejamento e configuração, abrangendo métodos, técnicas de projeto e de pesquisas, meios de representação e comunicação; Sistemas de utilização, compreendendo a relação do usuário com o objeto, abrangendo a ergonomia, a semiótica e a estética; Sistemas de produção,

compreendendo a relação com o processo produtivo, abrangendo materiais e processos, metodologia e gestão, Contextualização, compreendendo a relação usuário, objeto e meio ambientes, e abrangendo fundamentos filosóficos, históricos, sociológicos, antropológicos, psicológicos e artísticos.

Defendia ainda que o conjunto formado pelo núcleo básico comum de conteúdos, pelo conteúdo das habilitações e das ênfases, não fosse entendido como uma composição de blocos de conteúdos fechados e separados e, conseqüentemente, trabalhados de forma linear e compartimentada dentro dos currículos plenos dos cursos; que o núcleo básico comum de conteúdos do Design, complementado pelas habilitações e/ou ênfases, fosse entendido como indicação de áreas de conhecimento a serem desenvolvidas e não como matérias e/ou disciplinas pré-determinadas, como estabelecido no currículo mínimo então em vigor; que os currículos plenos dos cursos fossem compostos em função do núcleo básico comum; que a carga horária mínima recomendável seria de 600 dias letivos, equivalentes a um mínimo de 2400 horas-aulas.

Essas orientações, fruto de profunda reflexão dos docentes e gestores de cursos de Design país afora, não seriam totalmente absorvidas pelas diretrizes curriculares posteriormente estabelecidas pelo MEC. O III Fórum de Dirigentes de Escolas Superiores de Design realizou-se no Rio de Janeiro, na Faculdade da Cidade, de 29 e 30 de outubro de 1998 em justaposição ao VIII ENESD. Apresentou os resultados dos encontros anteriores de Recife e Curitiba, a nova LDB, os instrumentos de avaliação então vigentes da SESu/MEC e as propostas de diretrizes curriculares em Design. Para esse encontro, da EBA compareceram, além da coordenadora de Interiores, Profa. Nora Guimarães Geoffroy, também as Profas. Ecila Cirne e Marize Malta e, do Desenho Industrial, o Prof. Valdir Soares. Foi apresentado um roteiro para sistematização de propostas de diretrizes curriculares a serem enviadas pelos diversos segmentos, mas que deveriam atender aos itens do Parecer No 776/97 da Câmara de Ensino Superior – CES / CNE, referente a critérios para a aprovação de Diretrizes Curriculares. Embora as propostas do evento anterior não fossem discutidas, mais uma vez fomos surpreendidos pela colocação em votação, agora pela terceira vez, da inserção de Interiores como habilitação em Design. Parece assim ter se confirmado a ideia de certo preconceito pois nada justifica a reiterada colocação em votação de um mesmo assunto, exceto o desejo de que venha a ser vencido. No entanto, e mais uma vez de peso para a ratificação da aprovação anterior, a postura franca e determinada da Profa. Anamaria de Moraes, então Presidente da AEnD-Br, totalmente favorável ao nosso pleito.

O último - o IV Fórum de Dirigentes de Escolas Superiores de Design - realizou-se em Londrina em 29 de outubro de 1999, acoplado ao XIX ENESD, tendo sido aberto com a presença dos membros da CEEARTES, Profs. Maria Rita Couto e Gustavo Amarante Bomfim, que novamente apresentaram relatório sobre os eventos anteriores e seus resultados, constatando que não eram solução de gabinete, mas fruto de consistente trabalho da comunidade de Design. Ratificou-se a denominação do curso: Bacharelado em Design seguida da habilitação X. Se ênfase houvesse, atendendo a particularidades, seria apreciada apenas no histórico escolar. A carga horária então sugerida alcançava um número máximo de 3200 horas. Sugeriu-se o início imediato da reforma em cada curso, pois, segundo informado, dificilmente as diretrizes curriculares a serem publicadas contrariariam as conclusões dos fóruns.

Quase quatro anos depois, em 5 agosto de 2003, depois de longa espera, foi publicado o Parecer No 0195/2003-CNE/CES referente às Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de graduação em Música, Dança, Teatro e Design, que indicava eixos de formação da área. Suas orientações foram totalmente abarcadas pela posterior Resolução No 5/2004, que finalmente estabeleceu as diretrizes para o Design.

Chamamos atenção para a alínea II do Artigo 5o da referida Resolução:

Art. 5o O curso de graduação em Design deverá contemplar, em seus projetos pedagógicos e em sua organização curricular conteúdos e atividades que atendam aos seguintes eixos interligados de formação:

II - conteúdos específicos: estudos que envolvam produções artísticas, produção industrial, comunicação visual, interface, modas, vestuários, interiores, paisagismos, design e outras produções artísticas que revelem adequada utilização de espaços e correspondam a níveis de satisfação pessoal.

Dois anos depois, a Resolução No 2/2007, estabeleceu carga horária de 2400 horas para os bacharelados em Design, com limite de integralização entre três e quatro anos.

Em abril de 2010, o MEC publicou os Referenciais Curriculares Nacionais dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura, coordenado por Paulo Roberto Wollinger e Gustavo Henrique Moraes. O documento sistematiza denominações e identifica as efetivas formações de nível superior existentes, associando a cada perfil de formação, uma única denominação. A justificativa para isso envolve a facilidade de identificação de cursos e vocações para os candidatos ao ensino superior, seus pais, professores e gestores educacionais, assim como para o mercado de trabalho. O documento não esgotaria as possibilidades de formação, pois por princípio seu espírito estaria atento a novas demandas. Na apresentação, interessa-nos a definição dos cursos superiores, principalmente dos bacharelados e das tecnologias. Atribui-se então aos primeiros a configuração de cursos generalistas, de formação científica e humanística, que conferem competências em determinado campo do saber para o exercício de atividade acadêmica, profissional ou cultural; as tecnologias são graduações de formação especializada em áreas científicas e tecnológicas, que conferem competências para atuação em áreas profissionais específicas.

O documento ratifica o Bacharelado em Design com o mínimo de 2400 horas e integralização em quatro anos. Entre as atribuições do profissional destaca a criação, desenvolvimento e execução de projetos e sistemas que envolvam informações visuais. Sua atividade demanda conhecimento e domínio de produtos e materiais, observando aspectos históricos, traços culturais e potencialidades tecnológicas de unidades produtivas. Elabora a criação de novos produtos e customiza os já existentes às novas condições sociais, às transformações tecnológicas e às necessidades do usuário. Interage com especialistas de outras áreas, utilizando conhecimentos diversos e atuando em equipes interdisciplinares na elaboração e na execução de pesquisas e projetos. Coordena e supervisiona equipes de trabalho. Em sua atuação, considera a ética, a segurança e as questões socioambientais. Não explicita, diferentemente das Diretrizes Curriculares (Resolução No 5/2004), a atuação específica em Interiores, restringindo-a à produção industrial (automobilística, eletroeletrônicos, embalagens de produtos, logomarcas, mobiliário, joalheria, calçados, vestuário, entre outras) e às empresas de comunicação visual.

Observe-se que ao longo desses anos, a própria política educacional impulsionou a proliferação de cursos de níveis técnico e tecnológico na área de Interiores, fato a nós observado pelo Prof. Gustavo Amarante Bomfim em 1997, afirmando que só naquele ano sete novos cursos de Interiores haviam aberto processo de autorização junto ao MEC. As associações profissionais, nascidas tímidas no final dos anos 80, se expandiram e hoje são reconhecidas país afora. A profissão se expandiu, ganhou visibilidade, nossos estudantes hoje encontram com facilidade estágios em escritórios interdisciplinares. Na atualidade o país conta com 15 bacharelados - cinco deles em IES federais ou estaduais, mais de 70 cursos superiores de tecnologia e cerca de 90 cursos de nível técnico (segundo grau). Fronteiras entre os mesmos ainda não foram claramente delineadas, mas na práxis os resultados projetuais inequivocamente expressam os diferentes níveis de atuação.

Quase 20 anos depois do último encontro oficial para discussão do ensino e, principalmente -

em fóruns legítimos com a participação de representantes legítimos de toda uma comunidade - e da aprovação de Interiores como habilitação legítima da área de Design, persistem, no entanto, certos sombreamentos e ausência de limites entre os campos. No momento, três diferentes projetos tramitam em Brasília, propondo a regulamentação da profissão. O mais antigo, o Projeto de Lei – PL No 5712/2001, do Deputado Arlindo Porto (PTB/MG), busca a regulamentação do exercício da profissão de Decorador, projeto este do qual participamos da elaboração nos anos 90, quando estivemos bastante próximos da Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior – AMIDE, que então, pela primeira vez apresentou um projeto de lei dessa natureza, posteriormente arquivado e, ao que parece, desarquivado em 2001; o segundo, o PL No 1391/2011, do Deputado Penna (PV/SP), estabelece o exercício da profissão de Designer, remetendo quase que exclusivamente aos formados em cursos de desenho industrial, comunicação visual, design gráfico e similares. O terceiro deles, o No 4692/2012, do Deputado Ricardo Izar (PSD/SP), defende a regulamentação da atuação do Designer de Interiores, projeto este apresentado pela Associação Brasileira de Designers de Interiores - ABD.

Sem entrar no mérito do teor dos três projetos, observa-se aqui a incoerência entre as diferentes áreas de atuação profissional, assim como entre a academia e os setores ligados à regulamentação do trabalho. As pressões advêm de todas as direções - entre os que defendem o bacharelado como o nível requerido de formação profissional, entre os arquitetos que chamam a si, de modo exclusivo, atribuições que, sem dúvida alguma, podem perfeitamente partilhar com outros setores especializados. Enquanto isso, o Catálogo Brasileiro de Ocupações – CBO, define sob o No 2629 o Designer de Interiores de nível superior e sob o No2629-05, o Decorador de Interiores de nível superior; e ainda, sob os Nos 141 e 3751, respectivamente os Arquitetos de interiores e os Designers de interiores, de vitrines e visual merchandiser (nível médio).

Nesta paisagem, o nosso bacharelado segue a sua trajetória de construção e fundamentação de campo de saber, participando de eventos e discussões nos diferentes setores. Continuamente repensando e refletindo sobre o ensino e a atuação profissional, sobre as modificações no modo de vida produzidas pela revolução tecnológica, assim como pela urgência da implantação de um novo modelo de sociedade, valores esses precocemente absorvidos pelos nossos docentes em suas disciplinas, bem antes da normatização hoje presente.

Acreditamos que o novo tempo exige um novo profissional: a complexidade da profissão requer formação generalista e transversal e, ao mesmo tempo, especializada na organização dos espaços interiores segundo condições de conforto ambiental, procurando a adequação homem-espaço, respeitando aspectos éticos, funcionais, ergonômicos, estéticos, culturais, psicológicos, tecnológicos, econômicos e ambientais. Na busca da otimização dos espaços construídos e da sua adequação à singularidade de indivíduos ou grupos, mantem-se forte compromisso com o respeito à vida - na macro e na micro escala, assegurando segurança, saúde e bem-estar dentro de uma abordagem solidária que a todos inclui – aqui a ampla defesa do design universal - e que respeita a diversidade como valor universal, assim como o meio ambiente, garantindo a otimização e racionalização do uso de recursos naturais, a preferência pelos renováveis e a redução do descarte, em prol de um consumo consciente.

As soluções de design são pautadas no uso de uma metodologia particular que estimula o estudante como protagonista no desenvolvimento de um conceito de projeto - nascido na problematização de cada caso. O conceito - esta ideia norteadora - pauta a responsável intervenção no espaço, sob o olhar do bacharel que assim ratifica a sua pertinência no campo do design - conceituando, comunicando e criando espaços que não apenas consideram a edificação e o território em seu contexto geográfico, climático e cultural mas respondem à identidade de seus usuários.

Essa trajetória do curso evidencia o espírito de seus docentes e discentes, acolhidos pelo caráter democrático de uma instituição federal, cada vez mais voltada para todos os brasileiros: um novo

caminho para o Design de Interiores, longe das restrições culturalmente impostas pelas elites, expandindo-se no respeito aos valores singulares de quaisquer indivíduos e grupos, buscando qualidade de vida para todos.

Nora Guimarães Geoffroy - Doutora em Arquitetura (FAU-USP) e Mestre em Psicologia (IP-UFRJ) com foco na psicologia ambiental, é graduada em Composição de Interior na Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ), onde é docente desde 1978 e atual coordenadora de curso. Sua atuação acadêmica e profissional abarca o estudo das relações homem-espço em abordagem transacional para a unidade pessoa-ambiente, comprometida com uma intervenção projetual pautada no conceito que fundamenta, baliza e dá coerência ao projeto, assim como no design universal, socialmente responsável e em busca do bem comum, que contempla toda e qualquer diversidade – humana, cultural ou ambiental.

A HISTÓRIA DA LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA: O NOVO CURRÍCULO QUE RESULTOU NA INVENÇÃO DE UMA NOVA TRADIÇÃO

Anita de Sá e Benevides Braga Delmás

A arte sempre esteve vinculada à existência humana, o que possibilitou ao homem o registro estético de seus costumes e suas visões de mundo quando este ainda não havia criado outros símbolos inteligíveis para se expressar. E com a evolução do homem, se deu a evolução da arte, deixando de ser apenas uma expressão para registro do cotidiano deste para ser também uma linguagem, passível de ser transmitida, interpretada e compreendida.

O ensino oficial de Arte no Brasil teve início há pouco menos de dois séculos, quando foi criada por D. João VI a 1ª escola com esse fim, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios por meio do Decreto Real de 12/08/1816, ministrando inicialmente os cursos de Pintura e Escultura e, posteriormente, os de Gravura e Desenho.

Esta Escola, que teve seu nome algumas vezes alterado ao longo destes quase duzentos anos até ser denominada Escola de Belas Artes, vem se dedicando desde 1931 à formação de professores, quando foi reconhecida a sua competência, assim como da Escola de Música, para o preparo de profissionais do ensino, pelo Decreto 19.852 de 11/04/1931 que indicava “como títulos a serem concedidos pela então Universidade do Rio de Janeiro os de professor de Pintura e Escultura e de Professor em Música (Canto e Instrumentos)”. Estes, entretanto, não eram professores com formação destinada ao ensino em escolas regulares.

A criação do primeiro curso de formação de professores de Arte para atuação em escolas secundárias somente ocorreu em 1943, com o Curso de Professor Secundário de Desenho, ministrado pela Escola de Belas Artes, e a Licenciatura em Música, ministrada pela Escola de Música que até então se ocupava com o ensino de canto e de instrumentos¹. Dessa data até a década de 1970, essas duas escolas mantiveram seus cursos de formação de professores, embora estes tenham passado pelas alterações exigidas pela legislação, como ocorreu no final da década de 1960, devido ao novo formato dos cursos universitários que introduziu o regime de créditos, o ciclo básico e o vestibular unificado, tendo este passado a ser classificatório, isto é, logravam acesso aqueles que se encontravam classificados dentro do limite das vagas oferecidas.

Em 1971 foi criado na Escola de Belas Artes o curso de Licenciatura em Desenho e Plástica, sucessor do curso de Professorado de Desenho, para adequação à Lei Nº 5.440/68, a lei da chamada Reforma Universitária, em virtude das mudanças determinadas por ela. Este novo curso teve a vigência de pouco menos de uma década, devendo-se ao fato que, no ano de sua criação, nova lei foi promulgada: a Lei de Diretrizes e Bases do Ensino de 1º e 2º graus, Lei 5.692/71, que promovia uma reforma educacional e criava a “atividade” escolar Educação Artística, tornando obrigatória a sua presença na Educação Básica.

A inserção da nova “atividade” escolar Educação Artística no ensino de 1º e 2º graus gerou a necessidade da criação de um novo curso de formação de professores de Arte pela UFRJ, o curso de

Licenciatura em Educação Artística, provocando muita polêmica pelo caráter dado à sua inserção e, se hoje não são encontrados nos registros feitos à época a expressão de tais polêmicas e protestos, podemos encontrá-los nos trabalhos escritos posteriormente sobre o ensino da Arte por aqueles que vivenciaram esse momento histórico.

A relevância que reputo a esta investigação se baseia no fato de ser a primeira pesquisa realizada sobre o currículo do curso de Licenciatura em Educação Artística da UFRJ e, por acreditar na importância em realizar um estudo focado numa instituição específica, concordo com Ferreira, quando afirma “que os processos vivenciados em uma determinada instituição reinterpretem processos sócio históricos e educacionais mais amplos”, permitindo-me, também, investigar “os mecanismos que se constituíram institucionalmente para a construção sócio histórica” desse curso.^{II}

Outrossim, não encontrei nenhum trabalho sobre a construção do currículo de qualquer outro curso de licenciatura em Educação Artística, localizando somente trabalhos que tratam do ensino da arte e da evolução deste nas escolas e que possibilitaram a ascensão da “atividade” Educação Artística em “disciplina” em legislação posterior como a LDB 9394/96.

Ao longo da trajetória empreendida para concluir essa pesquisa, fortaleceu-se em mim a convicção da relevância desse trabalho, considerando que, os fatos pesquisados ocorreram há mais de trinta anos e os documentos relativos aos mesmos não estão arquivados na UFRJ, somente tendo sido possível um maior esclarecimento a partir da fala dos sujeitos entrevistados para esse fim. Em poucos anos, já não seria possível resgatar parte da história da criação desse curso. Esse argumento contribui para justificar a relevância dessa pesquisa, como também revela a sua originalidade.

A LEGISLAÇÃO GERADORA DO NOVO CONCEITO DE ENSINO

A Lei 5692 de 11 de agosto de 1971 promoveu a reforma do ensino de 1º e 2º graus, terminologia usada em substituição aos antigos cursos de primário, ginásial e colegial, ciclo que hoje corresponde aos Ensinos Fundamental e Médio, estabelecendo um núcleo comum em nível nacional.

Detenho-me a destacar o Art. 7º, o mais significativo para a minha pesquisa, por conter a obrigatoriedade da “atividade” Educação Artística na Educação Básica, juntamente com Educação Moral e Cívica, Educação Física e Programa de Saúde.

Art. 7º Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programa de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus, observado quanto à primeira o disposto no Decreto-lei no 869, de 12 de setembro de 1969.

As mudanças essenciais promovidas pela referida lei foram normatizadas pelo Parecer 853, aprovado em 12/11/71, dois meses após a promulgação da Lei 5692. A grande inovação contida neste parecer consistiu na fixação do núcleo-comum para os currículos do ensino de 1º e 2º graus, além de fixar a doutrina do currículo a ser praticado nesses níveis, sendo esta a primeira medida concreta para a implementação da lei.

Este parecer se inicia com a explicação da forma de organização dos conteúdos, distinguindo o núcleo comum da parte diversificada, chegando ao currículo pleno com as noções de “atividades”, “áreas de estudo” e “disciplinas”, além de apresentar o conceito legal de “matéria”, definido como “todo campo de conhecimento fixado ou relacionado pelos Conselhos de Educação, e em alguns casos, acrescentado pela escola, antes de sua representação, nos currículos plenos, sob a forma didaticamente assimilável de atividades, áreas de estudo ou disciplinas”.^{III}

Continuando a definir as noções de atividades, áreas de estudo e disciplinas, o parecer concebe que o aluno, desde o início de sua formação deve ter o contato com os conceitos básicos para ter condições de, no futuro, entender a matéria formal ou científica, partindo do princípio de que quaisquer assuntos podem ser abordados no trato com crianças de qualquer idade, desde que, para os menores, sejam estes adaptados ao concreto, como explicita o Parecer 853/71:

“Na sequência de atividades, áreas de estudo e disciplinas, parte-se do mais para o menos amplo e do menos para o mais específico. Além disso, nas atividades, as aprendizagens desenvolver-se-ão antes sobre experiências colhidas em situações concretas do que pela apresentação sistemática dos conhecimentos; nas áreas de estudo - formadas pela integração de conteúdos afins, consoante um entendimento que já é tradicional – as situações de experiência tenderão a equilibrar-se com os conhecimentos sistemáticos; e nas disciplinas, sem dúvida as mais específicas, as aprendizagens se farão predominantemente sobre conhecimentos sistemáticos”^{IV}

Sintetizando, o currículo pleno de cada estabelecimento de ensino seria composto da seguinte forma: o núcleo comum, cujas matérias constituintes eram fixadas pelo Conselho Federal de Educação que definia seus objetivos e amplitude, e a parte diversificada, à escolha dos estabelecimentos dentre as relacionadas pelos Conselhos estaduais de Educação. Esta escolha recaía não só na parte diversificada, mas também nos conteúdos que iriam compor as disciplinas constituintes das matérias do núcleo comum. Competia ao estabelecimento de ensino selecionar os conteúdos de cada matéria ou disciplina para os diferentes segmentos do ensino, de acordo com uma proposta de progressão relacionada ao amadurecimento do aluno para a constituição do currículo pleno.

Derivada do Parecer 853/71, foi editada pelo Conselho Federal de Educação a Resolução nº 8 de 1º de dezembro de 1971 que estabelecia as matérias constituintes do núcleo comum e as respectivas disciplinas obrigatórias referentes às mesmas, sendo a atividade Educação Artística inserida na matéria Comunicação e Expressão.

Outros pareceres foram emitidos pelo CFE. Dois deles ocupavam-se de determinar as condições para o oferecimento da disciplina escolar Educação Artística na Escola Básica, um terceiro tratava de como deveria transcorrer a formação de professores e outro ainda tratava diretamente de como deveria ser constituído o currículo do curso de Licenciatura em Educação Artística. Este poderia estruturar-se em duração plena ou curta, ou em ambas as modalidades, e em habilitações da seguinte forma:

“Proporcionará sempre a “habilitação geral” em Educação Artística – o próprio título – e “habilitações específicas” relacionadas com as grandes divisões da Arte (Ind. 22, conc. 10): não mais de uma de cada vez, ante a natureza e amplitude dos estudos a realizar. O currículo terá, assim, uma parte comum que as instituições sempre oferecerão, qualquer que seja a modalidade escolhida de duração, e outra diversificada em consonância com as habilitações específicas programadas”.^V

O documento especificava a parte comum, abordando as linhas de conteúdo que deveriam atender ao que o relator chamou de tríplex função e estas seriam: a) a modalidade de curta duração; b) a duração plena; c) a localização de ambas no campo mais amplo da Comunicação e Expressão. Este parecer definia o conjunto de conteúdos comuns às habilitações e os específicos a cada uma delas: Artes Plásticas, Artes Cênicas, Desenho e Música, configurando a intenção de formulação de um currículo prescrito.

Posteriormente, um novo parecer, o de nº 4873/75, sob o título “Formação Pedagógica das Licenciaturas”, determinou que a distribuição curricular das disciplinas de caráter pedagógico devia ser planejada para ocorrer ao longo do curso, desde os primeiros períodos e não mais ao final do mesmo, como era praticado anteriormente, significando um formato diferente do antigo “3+1”, tendo em vista ter se mostrado inadequado tal formato.

A PROPOSTA DA COMISSÃO COORDENADORA

A Comissão que se encarregou da construção do currículo do novo curso, curso este criado pela necessidade de atender à demanda gerada para lecionar a nova atividade escolar Educação Artística, teve como subsídio para o desempenho de tal função a própria Lei 5692/71 e os pareceres, diretamente relacionados a ela, e que vieram complementá-la.

O currículo deste novo curso, com características diferentes dos anteriores, no que se refere às disciplinas da área artística, agregava não somente aquelas representativas das artes plásticas e do desenho, como também da música e do teatro. Sua aprovação pelo Conselho de Ensino de Graduação foi publicada no Boletim Interno da UFRJ em 16/05/1983 com três habilitações: Artes Plásticas, Desenho e Música.

Para melhor compreensão, se faz necessário entender, a partir da análise do relatório^{VI} da Comissão Coordenadora para a implantação da Licenciatura em Educação Artística, que contém a Proposta Curricular desse curso, os critérios utilizados para a construção do mesmo.

É importante ressaltar que o acesso a esse relatório só se deu após a realização da entrevista com a professora Sérvula Paixão, coordenadora da referida comissão e representante do Conselho de Ensino de Graduação, sendo este constituído de uma parte introdutória que se inicia com um parágrafo, em que se vislumbra, de forma geral, a estruturação do referido currículo e a fundamentação que o norteou, sintetizando o espírito com que foi concebido pela Comissão Coordenadora^{VII} para a implantação do curso, comissão essa, vinculada provisoriamente à Sub-Reitoria de Graduação e Corpo Docente.

A definição de um posicionamento teórico orientou o estabelecimento de pontos básicos que englobavam alguns aspectos necessários para a formação de um professor capaz de, entre outras coisas, propiciar o desenvolvimento da sensibilidade, da cultura estética e promover o equilíbrio do mundo interior com o mundo exterior.

A partir de então, foram selecionados os conceitos que seriam os elementos estruturadores do novo currículo:

- a) Cultura Artística;
- b) Percepção e Abstração;
- c) Expressão e Representação

Na Parte Comum que habilitaria o professor para desenvolver o ensino por atividades no 1º grau, segundo o documento, a Cultura Artística é o elemento “nucleador” do currículo, sendo este representado pelas “matérias”^{VIII} História da Arte e Folclore, desdobradas em disciplinas. Como elementos de apoio básico a esse núcleo, estão os conceitos de Percepção e Abstração, base das disciplinas Análise Estrutural da Forma e Estética, sendo esta última a disciplina síntese da parte comum.

Os outros dois conceitos, Expressão e Representação, complementam a parte comum e são representados pelas diferentes “disciplinas”^{IX} de expressão e representação artísticas, “funcionando como articuladores o Português e a Teoria da Informação e Comunicação, que devem manter ligação com as disciplinas dos eixos anteriores”

Nas habilitações, destinadas à formação do professor para atuação em disciplinas no 2º grau, há uma inversão entre os “elementos nucleadores” e o “elemento articulador”, constituindo os primeiros a Expressão e a Representação, sendo complementados pela Cultura Artística como elemento articulador. Tal inversão justifica-se porque o que se pretende com o novo currículo é que “o aluno desenvolva as técnicas de representação e expressão artísticas que utilizaria em seu trabalho de professor”^X, como consta na proposta.

A partir desses conceitos, foi então construída a Matriz Curricular que, com pequenas alterações, constitui o elenco de disciplinas oferecidas para a formação do licenciado em educação Artística.

A INVENÇÃO DE UMA NOVA TRADIÇÃO

A impressão de que o texto da Lei 5692/71 propunha um professor com habilidades e competências tão diversificadas, se não se pode considerar que é de todos, pelo menos é compartilhada por Barbosa^{XI} (2003, p.5) ao afirmar que a reforma educacional promovida por esta lei estabeleceu um novo conceito de ensino de arte: a prática da polivalência, considerando que os conteúdos das artes plásticas, música ou artes cênicas estariam a cargo de um mesmo professor da 1ª à 8ª séries do 1º grau. Esta concepção de polivalência é apresentada de forma explícita no Parecer 540/77 do CFE, cuja texto é o seguinte:

“A partir da série escolhida pela escola, nunca acima da 5ª série, sem prejuízo do que se disse até aqui, é certo que as escolas deverão contar com professores de educação artística, preferencialmente polivalentes no primeiro grau. Mas o trabalho deve se desenvolver sempre que possível por atividades e sem qualquer preocupação seletiva. A propósito, a verificação da aprendizagem nas atividades que visam especificamente à Educação Artística nas escolas de primeiro e de segundo graus não se harmoniza também com a utilização de critérios formais”.

Para atender à necessidade de formar professores para atuar no ensino de 1º e 2º graus a partir desse novo conceito, foi criado o curso de Licenciatura em Educação Artística, cujo currículo foi composto com a participação de 5 unidades da UFRJ^{XII}, cada uma das quais com suas especificidades e suas funções distintas com relação a esta participação, isto é responsáveis por oferecer disciplinas para compor seu currículo.

Tendo como referência principal a perspectiva teórica de Ivor Goodson^{XIII}, pelo fato do mesmo ter se dedicado à pesquisa da história do currículo e da história das disciplinas escolares, orientei-me pelas discussões desse autor para compreender o processo da construção sócio histórica do currículo desse curso de nível superior, constituído de disciplinas acadêmicas, apesar de saber que a abordagem de Goodson tem sido feita em torno das disciplinas escolares e não das acadêmicas.

No entanto, como a pesquisa realizada ocupou-se da construção do currículo de um curso de formação de professores para desenvolver as atividades inerentes a uma nova atividade escolar que se impôs como obrigatória por meio de uma decisão governamental, acredito haver similaridade em determinados aspectos a serem analisados.

Um destes aspectos diz respeito à questão da disputa por status na composição desse currículo, constituído, logicamente, por disciplinas acadêmicas de uma ampla área artística, mas mesclada de

variadas vertentes, cada uma delas dentro da academia com seu status assegurado, precisando mantê-lo no momento da definição desta composição.

Refiro-me aqui às duas unidades da área artística, a saber, a Escola de Belas Artes e a Escola de Música, escolas tradicionais e de longa data com status reconhecido dentro e fora do país, cada uma em sua linguagem específica. Estas duas escolas, para a criação do novo curso, necessitaram abrir mão de seus cursos de licenciatura^{XIV} para conjugar entre si os valores que consideravam importantes de serem mantidos na constituição do currículo em questão.

Com relação ao novo curso, ao buscar relações com a teoria de Goodson quanto à questão das categorias institucionais e formas organizacionais, observei que anteriormente havia duas licenciaturas, a de Desenho e Plástica e a de Música. Com a criação do novo curso, passou a existir uma nova categoria institucional, a Licenciatura em Educação Artística, que gerou a necessidade de alterações na forma organizacional existente, não só incluindo disciplinas com linguagens artísticas diversas, mas também mesclando a participação das duas unidades de conteúdo artístico num mesmo conjunto de disciplinas.^{XV}

O novo curso, ao ser implantado, significou uma ameaça à categoria institucional que se encontrava bem estabelecida, daí presumir-se a existência de resistências e conflitos entre as comunidades disciplinares que obrigaram-se a disputar status, poder e espaços para defender suas concepções e lutar pela manutenção do conhecimento que consideravam relevante em suas áreas.

Essa nova categoria institucional criada para atender à formação de professores capazes de atuar na escola a partir desse novo conceito de ensino, resultou em uma nova forma organizacional que representou a invenção de uma nova tradição.

CONCLUSÃO

Realizei essa pesquisa com o objetivo de compreender como se deu a construção do currículo do curso de Licenciatura em Educação Artística criado em 1979 na UFRJ, em decorrência da Lei 5692/71 que tornava obrigatória a atividade Educação Artística, de caráter utilitário, no currículo escolar de 1º e 2º graus. Essa lei promoveu uma reforma no currículo escolar, estabelecendo para este um novo conceito, o que implicava no desenvolvimento do ensino de 1º grau por “atividades” e “áreas de estudo”, sendo esse conceito implantado não só na área artística, mas no currículo escolar como um todo.

A primeira dificuldade com que me deparei foi a impossibilidade de acessar o processo de origem do curso, por meio do qual poderia analisar os critérios que foram utilizados para a construção do seu currículo, sendo essa falha suprida, já no final da pesquisa, pela cópia do relatório da Comissão Coordenadora que continha a proposta curricular apresentada que me foi oferecida por um dos entrevistados. Além do mais, os documentos relativos à questão eram extremamente lacônicos e para poder entender a construção do referido currículo na perspectiva de Ivor Goodson, que é uma perspectiva social, a realização das entrevistas foi fundamental para compreender a posição dos atores e suas disputas, visto que os documentos não mostram esse aspecto. Somente por meio das entrevistas, foi possível obter informação sobre as opções feitas e os indícios das disputas havidas.

A criação desse currículo, exemplar da época, expressou uma tensão e uma dificuldade por se tratar de constituir um curso na universidade para formar profissionais para atuar na educação básica, onde se coloca em questão a organização de um currículo acadêmico para atender à escola, compatibilizando as concepções já existentes nas duas unidades sobre a formação de um professor de Arte e atender à demanda da escola.

Esse era o grande desafio que estava posto e, acredito que, por essa razão, enquanto não foi determinada a criação do novo curso pelos órgãos superiores, isso não aconteceu, pois este curso resultou da integração compulsória de duas licenciaturas já existentes em unidades acadêmicas dessa universidade, propondo uma categoria institucional que exigia uma nova forma organizacional.

Para a elaboração do currículo do curso em tela, a Comissão Coordenadora baseou-se na legislação específica para a formação de professores de Educação Artística, a partir da Resolução 23/73, consequente dos Pareceres CFE nº 1284/73 e 4873/75, pareceres tais que explicitavam com detalhes minuciosos sobre os critérios a seguir para compor um currículo que habilitasse os novos professores da área artística, vinculando-o às necessidades e atribuições da “atividade” na escola.

Um diferencial na legislação relativa à formação docente foi a proposta de concomitância entre as disciplinas de conteúdo específico e as pedagógicas, significando a abolição do formato “3+1” pela antecipação das disciplinas concernentes a essa área. A estruturação do novo curso atendeu a essa determinação, inserindo as disciplinas de formação pedagógica a partir do primeiro período do curso.

Concluo, enfim, que a implantação do novo curso representou a invenção de uma nova tradição, a partir do conceito de Educação Artística, para formar um professor “polivalente” capaz de atuar por “atividades” no 1º grau, e por “disciplinas” no 2º grau, o que gerou muitas dificuldades e a necessidade de empreender negociações entre as diferentes comunidades disciplinares envolvidas: Artes Plásticas, Desenho, Música e Educação.

Acrescento ainda que a proposta da Comissão Coordenadora foi bastante coerente com as determinações da legislação ao prescrever o currículo desse curso, respeitando a estrutura proposta pelos pareceres norteadores, mas permitindo, minimamente, a flexibilização na escolha dos conteúdos, para atender às concepções das referidas comunidades disciplinares. No entanto, a nova categoria institucional surgida, careceu da colaboração proposta entre as unidades acadêmicas tornando muito difíceis “as novas práticas institucionalizadas” propostas como, por exemplo, a concomitância entre a formação pedagógica e a específica, por obrigar o deslocamento dos alunos, devido a não disponibilidade de deslocamento dos professores.

Anita de Sá e Benevides Braga Delmás - Professora Associada da UFRJ, aposentada em 2014. Participou do Departamento de Técnicas de representação da Escola de Belas Artes por 35 anos. Tal departamento é responsável pelo curso de Licenciatura em Educação artística. Pesquisadora do Núcleo de estudos do Currículo (NEC) da Faculdade de Educação.

Notas Finais

- I. Estas informações estão contidas no Ofício de Nº 3157 de 22/04/1982 enviado pelo Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro ao Secretário Executivo do Conselho Federal de Educação.
- II. FERREIRA, M. S. A História da Disciplina Escolar Ciências no Colégio Pedro II (1960-1980). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: CFCH/UFRJ, 2005.
- III. Parecer 853/71, p.68
- IV. Parecer 853/71, p.69
- V. Parecer nº1284/73, p. 186
- VI. O relatório com que contei é cópia de uma parte do processo de criação do curso que não foi resgatado e me foi oferecido pela Professora Sêrvula Paixão, coordenadora da referida comissão.
- VII. Res. CEG 03/77
- VIII. O significado de “matéria” é definido no Parecer Nº 853/71
- IX. Assim como o conceito de “matéria”, o de “atividade” e de “disciplina” são definidos pelo Parecer nº 853/71
- X. Proposta Curricular para o Curso de Licenciatura em Educação Artística. UFRJ, p.5. Esta proposta encontra-se em DELMAS, A.S.B.B. A Construção do Currículo do Curso de Licenciatura em Educação Artística:

desafios e tensões (1971-1983). Tese de Doutorado. FE/UFRJ, 2012 (p.232)

XI. BARBOSA, Ana Mae. Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós modernismo. Revista Digital ART& - Número 0 – outubro de 2003, p.5

XII. As unidades participantes foram: Escola de Belas Artes, Escola de Música, Faculdade de Educação, Faculdade de Letras e IFCS.

XIII. GOODSON, I. F. A Construção Social do Currículo. Coleção Educa. Lisboa, 1997

XIV. A Licenciatura em Desenho e plástica da escola de Belas Artes e a Licenciatura em Música da Escola de Música

XV. Um exemplo de alteração surgida foi a interação entre as disciplinas de História da Arte, ministradas pela Escola de Belas Artes para todos os seus cursos, com as disciplinas de História da Música, ministradas pela Escola de Música. Para isso, foi criado o grupo de disciplinas de História das Artes e Técnicas que, de início, e a partir da História das Artes e Técnicas II, tinha a duração de uma hora a mais do que a primeira, destinada à História da Música com a participação de um professor da Escola de Música.

SOPHIA JOBIM E A ORIGEM DO CURSO DE ARTES CÊNICAS NA E.N.B.A.^I

Maria Cristina Volpi e Madson Oliveira

“Um dia escreveremos a história da nossa vida nesta casa, em todos os seus íntimos e mínimos detalhes e falando do nosso esforço para colocar indumentária histórica no seu devido lugar”^{II}.

Esta comunicação reflete sobre a origem do Curso de Artes Cênicas na Escola Nacional de Belas Artes a partir da atuação de Maria Sofia Pinheiro Jobim Magno de Carvalho (1904-1968) que fez parte do corpo docente da antiga Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), entre 1949 e 1968.

Como parte das ações empreendidas com a finalidade de modernizar o ensino na Escola^{III} e por iniciativa do historiador da arte José Fléxa Pinto Ribeiro, diretor da ENBA na gestão 1948-1952, Maria Sofia foi inicialmente contratada como professora mensalista em 02 de julho de 1949. Seu contrato foi renovado anualmente até 1956 quando foi nomeada professora regente pelo reitor Pedro Calmon^{IV}.

A revisão crítica da documentação existente nos acervos do Museu D. João VI e do Museu Histórico Nacional^V contribui para uma escrita da história do Curso de Artes Cênicas e seu lugar na Escola de Belas Artes.

O curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes se originou de duas especializações do Curso de Artes Decorativas, implantado pelo Regimento de 1948. Diferentemente dos outros cursos da antiga Escola Nacional de Belas Artes que formavam artistas técnicos nas especialidades artísticas de pintura, escultura e gravura e professores de desenho, o Curso de Artes Decorativas foi concebido para formar profissionais decoradores com conhecimento particular da arte ornamental.

Sua estrutura curricular previa que após os quatro anos seriados e uma vez cumpridas as disciplinas desta fase, o estudante poderia escolher uma especialização a ser cursada pelo menos durante um ano e no máximo por três anos, dentre elas: 1) pintura decorativa; 2) escultura decorativa; 3) arte da publicidade e do livro; 4) cenografia; 5) indumentária; 6) cerâmica; 7) mobiliária; 8) tapeçaria, tecidos e papel pintado; 9) artes do metal e 10) artes do vitral e do vidro^{VI}.

Inicialmente, o curso de artes decorativas e suas respectivas disciplinas de especialização ficavam subordinados ao Departamento de Artes Decorativas cujo chefe era um professor catedrático. Ao contrário das disciplinas da graduação, que eram ministradas por professores concursados catedráticos ou adjuntos, caso houvesse mais de uma turma por cátedra, as disciplinas de especialização eram ministradas por professores contratados, indicados por membros da Congregação da Escola.

O profissional com o perfil era proposto pelo professor catedrático responsável pela cátedra à Congregação da Escola que encaminhava o pedido ao Conselho Universitário, a quem cabia a contratação, ouvido o Conselho de Curadores^{VII}. A escolha do professor contratado, um cargo eventual renovado anualmente, levava em conta as vantagens artísticas, culturais e técnicas do profissional. Para tanto, deveria reunir competências na especialidade a que era chamado a ensinar^{VIII}.

Neste contexto, quais seriam as razões para que Sofia fosse escolhida para ministrar a disciplina indumentária no contexto do Curso de Artes Decorativas?

Sophia – educadora, artista, indumentarista

Nos anos 1930-40, o campo de atuação de figurinistas e cenógrafos eram majoritariamente os espetáculos musicais e teatro. Embora ainda não existam estudos críticos sobre essa produção, não foram poucos os egressos da antiga E.N.B.A. que participaram do cenário cultural da época em incursões como figurinistas. São conhecidos os trabalhos do ilustrador, decorador e colunista social Gilberto Trompowsky (Florianópolis SC 1912- Rio de Janeiro RJ 1982), um catarinense radicado no Rio de Janeiro que foi aluno da E.N.B.A. nos anos 1930. Tendo sido premiado no Salão Nacional de Artistas Plásticos (1934, 1935, 1940 e 1941) decorou os bailes carnavalescos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e em 1936 criou para o espetáculo de César Ladeira A E I O Urca, uma atração do Casino da Urca, a fantasia de baiana que consagraria Carmen Miranda^X.

Outro artista do mesmo período, o mineiro Alceu Penna (Curvelo MG 1915 - Rio de Janeiro RJ 1980), estudou arquitetura entre 1932 e 1937 quando o curso ainda fazia parte E.N.B.A. Alceu foi um ilustrador de livros e periódicos muito conhecido^X, criando a partir de 1938 a coluna ilustrada As Garotas na Revista O Cruzeiro, ícone da cultura visual de seu tempo, editada sem interrupção até 1964. Tornou-se figurinista no início dos anos 1940 também por intermédio de Carmen Miranda, quando passou a criar figurinos para espetáculos e desfiles^{XI}. Como destacados ex-alunos da Escola eram muito provavelmente conhecidos de Flexa Ribeiro.

Sofia, por sua vez, era uma professora secundária formada pelo Instituto de Educação Peixoto Gomide de Itapetininga, São Paulo. Em 1932, já no Rio de Janeiro, fundou o Liceu Império, escola de corte e costura situada à rua Ramalho Ortigão n° 9, no centro da cidade.

O liceu funcionou por vinte e dois anos e Sofia foi sua diretora durante todo este período. As cerimônias de formatura contavam com a presença de um inspetor do Departamento de Educação e eram noticiadas pela imprensa. Além disso, como estratégia de publicidade do Liceu Império, assinava nos anos 1930 como Mme. Carvalho pequenos desenhos de moda publicados no Diário Carioca. A partir de 1933 ficou responsável pela coluna Elegancias que tinha o mesmo teor, mas já ocupava 1/6 da página do jornal. Como era comum dentre as mestras costureiras e modistas o uso do pronome de tratamento em francês associado ao sobrenome era uma estratégia empregada para legitimar sua experiência como professora de corte e costura, associando-a à cultura francesa.

Logo que se identificou como artista Maria Sofia mudou a grafia de seu nome, substituindo o F por PH e subtraindo Maria – seu primeiro nome -, tornando-se Sophia Jobim. Encontramos a explicação para essa mudança, num fragmento de poema escrito por ela própria, intitulado “Sophia Sophia”, a seguir:

“Havia uma Deusa grega
Que se chamava S-O-P-H-I-A
E todo o mundo a respeitava
Porque era a S-A-B-E-D-O-R-I-A [...]
Com PH eu exijo
Que o meu nome seja escrito!!”

A professora parecia ter uma predileção pela Grécia Antiga, dentre tantos períodos elencados para estudar sobre a Indumentária Histórica. Assim, começamos a entender mais sobre o pensamento dessa mulher que foi a primeira professora de Indumentária Histórica na, então, Escola Nacional de Belas Artes (assim denominada até o ano de 1965).

Apresentamos outra maneira dela demonstrar essa predileção pela Antiguidade Clássica, como vemos ilustrado em seu ex-libris. O ex-libris era uma peça gráfica utilizada para identificar livros, geralmente afixando-os nas capas e/ou contracapas. A Figura 1 mostra uma versão do ex-libris de Sophia Jobim. Ela criou um nas cores bege e vinho e outro, em dois tons de azul. Nessa peça gráfica,



Imagem 1. Ex-Libris de Sophia Jobim Magno de Carvalho. Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional.

do traje de todas as épocas e de todos os povos, só consegue encontrar, na vasta galeria das Modas a beleza de um ‘kiton’”.

Nos anos 1940, já dominava técnicas de desenho e colorido, passando a assinar as ilustrações que fazia com o nome artístico Sophia Jobim. Ao mesmo tempo sua experiência profissional se ampliou, passando a lecionar no Seminário de Arte Dramática do Teatro do Estudante do Brasil, fundado pelo diplomata, escritor, ator e dramaturgo Pascoal Carlos Magno (Rio de Janeiro, RJ1906 - 1980) a quem Sophia conheceu na Inglaterra, em 1938, estudando Teatro e Indumentária Histórica. Lecionou também “Usos e Costumes” no Conservatório Nacional de Teatro do Ministério da Educação.

Sophia desenhou uma mulher grega de perfil, usando o quiton (peça do vestuário utilizado na Grécia), tendo em sua frente um tear, responsável pela produção de tecidos planos. A vestimenta grega era originada de um retângulo, quase sempre, em tecido plano (lã ou linho), quase que diretamente saído do tear, sem cortes e/ou costuras. O ajuste era feito por alfinetes, amarrações e efeitos drapeados. A palavra quiton pode ser entendida como “túnica de linho”.

Ao lado das figuras, ela grafou seu nome, Sofia, em grego “ΣΟΦΙΑ”. Interessante notar que em seu ex-libris, ela escreveu seu nome na versão grega utilizando o “Φ”, equivalente à letra “F” do alfabeto latino, diferentemente como ela assinava seus documentos e trabalhos artísticos. Além disso, há o seu nome completo, SOPHIA (com PH) JOBIM MAGNO DE CARVALHO, escrito em letras garrafais. Logo abaixo de seu nome, há a seguinte frase: “A minha atividade profissional é um ideal em realização. Daí o meu amor ao trabalho”. Sua assinatura em letra cursiva, Sophia, finaliza seu ex-libris.

Ela deixou escrito à mão a explicação pela escolha de uma figura grega para ilustrar sua identificação com a Indumentária Histórica. Em documento pesquisado no Museu Histórico Nacional, ela escreveu “Ex-Libris. Razões da Indumenturista”(sic), como vemos no trecho a seguir:

“Surpreende-nos observar que hoje, depois de 30 séculos de História, esta indumentarista, querendo resumir, num símbolo, a mais bela concepção artística

A partir do final da II Guerra, como especialista em indumentária, Sophia tornou-se colunista de moda da Revista Ilustração Brasileira^{XII}.

Adquiriu conhecimentos sobre indumentária e modelagem histórica, e aperfeiçoou-se nas técnicas de desenho e colorido em visitas de estudos e cursos de curta duração realizados entre os anos 1930 e 1950, na Europa, Oriente Médio, Extremo Oriente e pelas três Américas. Estas viagens foram feitas acompanhando o marido, o engenheiro Waldemar Magno de Carvalho ou como membro e uma das sócias fundadoras do Clube Soroptimista do Rio de Janeiro^{XIII}.

Durante o ano de 1946, cursou Traje Histórico, Desenho Teatral e Desenho de Trajes Modernos na Central School of Arts and Crafts, a renomada escola de artes decorativas londrina^{XIV}. Entre janeiro e fevereiro de 1947, fez um curso de Desenho do Traje Teatral na Traphagen School of Fashion em Nova York, uma escola conhecida por sua orientação técnica fundada pela designer de moda Ethel Traphagen em 1920, que a figura 2 ilustra.

Embora não existam documentos que comprovem, Sophia assinalou em seu currículo, publicado na imprensa, ter feito cursos de anatomia artística, modelagem e cópia de modelo vivo na E.N.B.A.

Em entrevistas publicadas em magazines^{XV} conta que estudou indumentária histórica no South Kensington Museum em Londres. Antiga denominação do Victoria and Albert Museum, o mais importante museu de Artes Decorativas e Aplicadas do mundo, criado em 1852 pelo governo britânico como parte integrante de um sistema mais amplo de arte e educação, para dar subsídios à formação em arte aplicada^{XVI}. Sophia menciona também cursos realizados na França, no Museu Carnavalet, um museu histórico com importante acervo sobre a cidade de Paris, desde a pré-história até o século XIX. Em Nova York, no Metropolitan Museum of Art (MET), criado em 1870, a exemplo dos novos museus ingleses, com o objetivo de “encorajar e desenvolver o estudo das Belas Artes e a aplicação das artes na manufatura e na vida cotidiana”^{XVII} e na Grécia, o Museu Benaki em Atenas, que já possuía naquela época um vasto acervo arqueológico, etnográfico e histórico. Além disso, também estudou arqueologia em acervos de dois dos mais importantes museus do mundo: no Museu Britânico, em Londres e no Museu do Cairo, no Egito.

Antes de ser contratada pela Escola, já tinha experiência em criação de figurinos para teatro e performance. Em 1946, desenhou os figurinos para a peça “Senhora”, adaptada do romance de José de Alencar por Hélio Ribeiro da Silva, que estreou em 1949. A peça, uma sofisticada produção teatral protagonizada pela atriz Bibi Ferreira fez grande sucesso, tendo sido encenada no Rio de Janeiro, no Teatro Regina e em São Paulo, no Teatro Santana. Os desenhos dos figurinos foram feitos em 1946, quase três anos antes da estreia e entregues à atriz com explicações detalhadas sobre as cores e tecidos que deveriam ser empregados^{XVIII}.



Imagem 2. Sophia Jobim. Desenho sobre papel. Nova York, janeiro de 1947. Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional

Em 1948, criou um figurino para a declamadora Francisca Nozières, que se apresentou num recital de poesia no Instituto de Música, vestida com uma túnica grega. Os estudos do modelo, da modelagem e do planejamento do figurino que desenvolveu para esta criação foram representados em pranchas e também serviram para uma aula de teatro. Aqui Sophia já demonstrava domínio do desenho e conhecimento de indumentária histórica.



Imagem 3. Francisca Nozières e Sophia Jobim. Apresentação no Instituto de Música, 1948. Acervo do Museu Histórico Nacional.

ainda vigente, cuja origem encontra-se na formação das academias de pintura renascentistas^{xx}. Do mesmo modo, sua formação e experiência profissional habilitavam-na a participar de uma renovação dos cursos oferecidos pela E.N.B.A. cujo colegiado percebia o curso de Arte Decorativa como:

“uma atualização na formação profissional em nível superior, acompanhando a esse respeito o que se processa em vários países da Europa e América especialmente França e Estados Unidos, onde as Escolas são muitas”^{xxi}.

Em dezembro de 1949, ao prestar contas das atividades do ano letivo, o diretor da E.N.B.A. Fléxa Ribeiro destacou a participação de Sophia como professora da especialização já denominada Indumentária Histórica, ao invés de Indumentária como no Regimento do ano anterior. A defesa de uma ênfase no conhecimento histórico como base da formação do artista “decorador/indumentarista” feita pela professora Jobim, contribuiu para que a disciplina Indumentária Histórica ficasse subordinada ao Departamento de História da Arte, no regimento de 1957.

Sophia, que tinha formação artística e se denominava “indumentarista”, defendia que o estudo da

indumentária histórica era ao mesmo tempo ciência e arte. O termo “indumentária”, ou seja, roupa, traje, indumento, é a forma substantiva do adjetivo indumentário, empregado hoje com o sentido de artes do vestuário, história do vestuário ou uso do vestuário em relação às épocas ou povos^{XXII}. Para ela a história da indumentária - um dos aspectos abordados em sua disciplina - seria apenas a forma enquanto que a indumentária histórica seria o conteúdo da matéria.

Mais uma questão que merece nosso destaque é a profissão na qual a professora Sophia se identificava, além do ensino, Indumentarista. Entendemos que essa escolha seja mais apropriada no caso da trajetória profissional dela, pois ela também colecionava peças do vestuário de épocas e culturas distintas, o que acabou culminando na criação do Museu de Indumentária, idealizado e mantido por ela, em um dos andares de sua residência, no bairro carioca de Santa Tereza.

Não sabemos, ainda, se por engano, a professora Sophia, ao escrever suas razões para ser indumentarista, no “Ex-Libris. Razões da Indumenturista” comete um equívoco, escrevendo a palavra “Indumenturista”, com “U”, no título do texto. Mas, quase no final desse documento, ela se descreve como “Indumentarista”, com “A”. Mesmo esse fato parecendo de menor importância, faz-nos pensar que essa nomenclatura também definiu, por algum tempo, o perfil de formação do curso de Indumentária Histórica.

Entendemos que o termo Indumentarista fora empregado pela professora Sophia para se definir como profissional entendida e perita em roupas, adereços, penteados e costumes de outras regiões. Inclusive, ela chegou a realizar uma palestra na E.N.B.A., em 1959 e publicada nos Arquivos da E.N.B.A., em 12 de agosto de 1960^{XXIII}. Nesse comunicado, a professora Sophia fez questão de deixar clara a diferença entre História da Indumentária e Indumentária Histórica, em que a primeira é apenas “um dos capítulos” da segunda, na qual ela se posiciona como estudiosa e responsável pela reprodução do conhecimento, conforme:

“Indumentária Histórica é o assunto que nós estudamos há quase 30 anos e o que nos propusemos a ensinar pela primeira vez no Brasil, nesta nobre Casa. Apesar de suas extremas dificuldades, é no entanto assunto muito mais sério, fascinante e absorvente, que nos deverá trazer preocupados durante a vida inteira!” (p. 158).

Nesse mesmo discurso, a professora revela o motivo pelo qual se ensinava a Indumentária Histórica, na Escola Nacional de Belas Artes:

“Dado o poder de persuasão do traje, a sua correta aplicação ajudará muito na realização, enriquecendo de conteúdo expressivo a obra de arte do escultor, do pintor e do gravador, ao que se destinam, em geral, os alunos de uma escola de belas-artes” (p. 164).

Aqui, a professora Sophia ratificava o papel do Curso de Indumentária Histórica em meio à formação de novos artistas (pintores, escultores e gravadores), no sentido de complementar o seu aprendizado. Assim, os artistas poderiam (e ainda podem) ter consciência sobre suas escolhas a partir de um determinado período histórico, no que tange à indumentária, costumes e usos, quando a encomenda se presta recuperar um tempo histórico ou cultura específica.

A expectativa e desejo da professora Sophia Jobim pelo estudo da Indumentária era mais aproximado à área da Antropologia do Vestuário, entendendo o traje pelos olhos da ciência, arte e filosofia. Ela entendia o traje como uma obra de arte total, preocupando-se com os materiais, meios e usuário.

O Curso de Indumentária e as estratégias didáticas de Sophia

Como determinado pelo regimento, anualmente os programas das disciplinas deveriam ser aprovados pela Congregação da Escola antes do início do ano letivo.

Existem dois programas desse período^{xxiv}, que descrevem com algumas variações o conteúdo programático do curso.

O programa datado de 1959 é dividido em três partes, com conteúdos teóricos e práticos. A primeira parte é dedicada à apresentação da matéria, sua utilidade e aplicação e sua relação com as artes e as ciências sociais. Já nas segunda e terceira partes, são apresentadas as silhuetas histórico-etnográficas dos trajes no espaço e no tempo.

O segundo programa, sem data, acrescenta além desses conteúdos, aspectos mais diretamente relacionados com as técnicas de ilustração, questões referentes à prática do figurino para teatro e ao design de vestuário.

Como material didático Sophia empregava pranchas desenhadas por ela, onde aspectos do traje, do toucado, da amarração da roupa, da evolução de uma peça eram ilustrados. Além disso, utilizava sua coleção de indumentárias e joias como suporte didático. Em suas aulas ela exemplificava os estilos históricos do traje europeu, partir de ilustrações do vestuário das elites, relacionando-os com os estilos da História da Arte. Os conteúdos didáticos eram, portanto elaborados segundo uma abordagem histórica, etnográfica e estética. O estudante era também introduzido em técnicas de representações da figura e da modelagem do traje, com o objetivo de desenvolver a capacidade de desenhar e construir a peça de vestuário.

Os trabalhos desenvolvidos pelos estudantes no Curso de Especialização em Indumentária Histórica e dos outros cursos da Escola eram expostos na galeria que dava para Rua Araújo Porto Alegre^{xxv}. Estas exposições previstas pelo Regimento tinham por objetivo divulgar o resultado da formação dos artistas.

Seu conhecimento teórico era acrítico. Sophia compreendia a moda como um epifenômeno, ou seja, utilizava o termo para designar o modo de vestir de uma parcela da sociedade num determinado momento de sua história. Ao mesmo tempo, a partir do conteúdo do curso de Indumentária Histórica, podemos depreender que ela também empregava o termo num outro sentido, ou seja, como as mudanças constantes que um grupo admite como norma.

Sua atuação como professora na Escola dentre outras atuações profissionais levaram-na a ser reconhecida como uma especialista, convidada a opinar sobre as relações entre os campos da história do vestuário e da moda e a história da arte. Numa reportagem publicada em 1952^{xxvi} a questão se a indumentária seria uma verdadeira arte e se transcenderia o corpo foi proposta para cinco destacadas personalidades do cenário artístico carioca. A professora de indumentária histórica Sophia Jobim Magno de Carvalho, o decorador e colunista social Gilberto Trompowsky, o pintor Candido Portinari, o poeta e encenador Álvaro Moreyra e o ilustrador e cenógrafo Tomás Santa Rosa discutiram então sobre o significado do traje no campo da cultura e da arte. Portinari percebia as variações da indumentária como uma expressão da arte, do pensamento e da sensibilidade. Já Moreyra, enfatizou o fato da moda estar associada à feminilidade num sentido metafísico e, portanto não poderia ignorar o corpo. O cenógrafo Santa Rosa abordou a questão da sobriedade da indumentária masculina associada à virilidade estar

sendo aos poucos substituída por regras mais flexíveis e novas estéticas, demonstrando domínio do tema e ausência de preconceitos. Trompowsky relacionou os estilos históricos do vestuário com os estilos artísticos, percebendo um aspecto de abstração na moda contemporânea. As opiniões expressas evidenciaram o sentido geral que se atribuía ao traje, bem como a percepção sensível e bagagem cultural de cada um, numa época em que os estudos críticos sobre moda e vestuário feitos no Brasil ainda eram muito restritos^{xxvii}. Sophia como de hábito, procurou demonstrar erudição, citando o filósofo Renan para afirmar que “la toilette est la plus charmante des beaux arts”^{xxviii}, procurando legitimar por meio da filosofia um objeto que por muito tempo foi considerado frívolo.

Conclusão

Embora Flexa Ribeiro tenha sido um defensor da inclusão da cadeira de indumentária num projeto de reforma que não se realizou e do qual conhecemos apenas a menção feita a ele por Sophia, o estudo da indumentária no campo das humanidades nos anos 1950 ainda era considerado pelo “espírito científico” da época como um desvio com relação às normas vigentes^{xxix}. Isso explica em parte o desinteresse dos catedráticos da E.N.B.A. pela matéria.

Nos anos 1930-50 a produção teatral no Rio de Janeiro oscilava entre um teatro de forte apelo popular e iniciativas de inspiração modernista e/ou modernizadora como o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra que visava fazer rir e pensar ou o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) fundado por Paschoal Carlos Magno. De caráter amador, o TEB realizava montagens de peças da dramaturgia universal com qualidade, envolvendo encenadores, cenógrafos como Santa Rosa e figurinistas como Sophia Jobim^{xxx}.

Além disso, no contexto da modernização da indústria no Brasil, o cinema nacional sofria a competição do cinema norte-americano, mais bem estruturado como indústria cultural e dotado de uma agressiva estratégia de conquista de mercados. O rádio, introduzido a partir de 1927, havia contribuído para a popularização de cantores, muitos dos quais encontraram nos espetáculos musicais inicialmente vinculados aos cassinos cariocas, uma variante do teatro de revista em produções luxuosas^{xxxi}. No entanto, os meios de comunicação ainda não estavam desenvolvidos a ponto de sua produção ser percebida como uma indústria cultural. Por outro lado, não havia ainda uma produção de vestuário num sentido industrial^{xxxii}.

Mais adiante, a produção teatral, a produção cinematográfica e, mais tarde, a televisão, demandariam a especialização de cenógrafos e figurinistas. Nesta conjuntura, a despeito de sua dedicação, Sophia nunca veria a indumentária histórica ser uma das cátedras da Escola, permanecendo como disciplina optativa do Curso de Artes Decorativas^{xxxiii}.

De 1949, ano de contratação da professora Sophia Jobim, até o final da década de 1960, o curso de Indumentária teve o perfil de pesquisa e estudo da Indumentária Histórica, muito característica das escolhas de Sophia. No entanto, após a Reforma Universitária de 1968 e com a nova definição dos currículos da EBA, em 1971 o curso adaptou-se à realidade das artes cênicas – Teatro, cinema e televisão – mesmo mantendo a nomenclatura de Indumentária e não Figurino como era de se esperar. Com a reforma curricular, implantada no ano de 2013, o Curso de Artes Cênicas: Indumentária pretendia corrigir tal nomenclatura, passando a se chamar Artes Cênicas: Figurino. Mas, isso já é assunto para outro momento.

Maria Cristina Volpi - Professora associada e pesquisadora do Curso de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas publicações sobre história e historiografia da indumentária e da moda no Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX tem como foco os aspectos estéticos e materiais da aparência vestida.

Madson Oliveira - professor adjunto e pesquisador do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Área de interesse e concentração nas pesquisas: Indumentária, moda, carnaval e artes.

Notas Finais

- I. Extrato do Projeto de Pesquisa Memórias do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ. Coordenação dos Professores Maria Cristina Volpi e Madson Luis Gomes de Oliveira.
- II. JOBIM, Sophia. “Palestra da Prof.^a Sophia J. Magno de Carvalho”. In: Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960, n. VI, 12 ago. 1960, pp. 173-174.
- III. VIANA, Marcele Linhares. A arte decorativa nacional nos Salões de Arte da ENBA e do MHN na primeira metade do século XX. VI Simpósio de História Cultural/ Escritas da história: ver-sentir- narrar. Universidade Federal do Piauí – UFPI Teresina-PI, 2012.
- IV. Pedro Calmon Moniz de Bittencourt (Amargosa, BA, 23/12/1902 - Rio de Janeiro, 17/6/1985), foi um político e historiador, professor catedrático da Faculdade de Direito (1939), vice-reitor (1948) e reitor da Universidade do Brasil (1948-1966).
- V. Inventário Sofia Jobim Magno de Carvalho, Museu Histórico Nacional.
- VI. Regimento da E.N.B.A de 1948, artigo 17 §2º.
- VII. Regimento da E.N.B.A de 1948, artigo 93.
- VIII. Regimento da E.N.B.A de 1948, artigo 162.
- IX. CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi: o mar e o tempo. São Paulo: Ed. 34, 2001, pp. 143-144.
- X. Segundo Maria Claudia Bonadio, Alceu Penna (1915-1980) é um dos mais importantes nomes da história da moda no Brasil. Como ilustrador publicou entre 1938-1964 a coluna “As Garotas do Alceu” na revista semanal O Cruzeiro, seu trabalho mais conhecido e que contribuiu para sua fama. Além disso, fez desenhos de moda para as revistas Manequim, A Cigarra, Tricô e Crochê, entre outras. Como figurinista, desenhou para espetáculos musicais, teatro e novela. Criou fantasias para escolas de samba e desenvolveu coleções de moda para a Rhodia Têxtil e Ducal. Como designer, desenvolveu estampas para a indústria têxtil e criou embalagens para produtos os mais diversos - caixas de fósforos, biscoitos, balas e fraldas. Foi consultor de moda de empresas como Fios Pessina e Raicharm Indústria de Malhas e Modas LTDA.
- XI. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa378586/alceu-penna>
- XII. Revista da Semana, nº45, 09/11/1946, pp. 30 e 49; Revista da Semana, nº 23, 07/6/1947, p. 30; Ilustração Brasileira, ano XL, nº 167, março 1949.
- XIII. Sophia Jobim participou como representante do Brasil do Congresso da Liga Internacional de Mulheres em Luxemburgo em 1946, do Congresso do Conselho Internacional de Mulheres em Atenas, Grécia em 1951 e do XVII Congresso da Aliança Internacional de Mulheres no Ceilão em 1955.
- XIV. A Central School of Arts and Crafts foi denominada mais tarde Central School of Arts and Design. Em 1986 torna-se parte do London Institute. Mais adiante, funde-se com a Saint Martins School of Arts denominada Central Saint Martins College of Arts and Design a partir de 1989.
- XV. Revista Vida Domestica, setembro de 1956 e Revista Cor de Rosa, s/d.
- XVI. BAKER, Malcolm. Museums, collections, and their histories. In: A grand design; a history of the Victoria and Albert Museum. http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-museum-collections-histories_new.htm. Acesso em 10/08/2014. 21:32h.
- XVII. CONFORTI, Michael. The Idealist Enterprise and the Applied Arts. http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-the-idealist-enterprise_new.html. Acesso em 10/08/2014. 21:44h. “The Metropolitan Museum was established for the stated purpose of “encouraging and developing the study of the fine arts, and the application of arts to manufacture and practical life.” Tradução da autora.
- XVIII. Croquis do figurino de “Senhora” para Bibi Ferreira. Acervo do MHN.
- XIX. Regimento da E.N.B.A. de 1948, artigo 22.
- XX. “Em todas as disciplinas o ensino terá como escopo principal a educação visual do aluno, dando-se assim preferência às demonstrações por meio do desenho”. Regimento da E.N.B.A. de 1948, artigo 62 §1º. Este postulado deve-se ao sentido dado ao desenho como representação da ideia primordial da obra, e está na origem da formação

do artista renascentista, protagonista das artes liberais, e sua ascensão do lugar simbólico do artesão, relacionado com as artes mecânicas: “Assim, as academias surgiram, não para fazer o papel das oficinas – onde se aprendia a prática –, mas justamente para fazer o que as oficinas não faziam: a discussão teórica e o estudo do desenho – no sentido da palavra disegno – como a ideia primordial da obra” In PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira no século XIX. Revista IEB n° 54, 2012, set./mar. Pp. 87-106.

XXI. Ata da sessão da Congregação da Escola Nac.de Belas Artes realizada em 05 de dezembro de 1952.

XXII. Indumento, [do latim indumento], roupa. In: FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio da língua portuguesa. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010, p. 1152.

XXIII. JOBIM, Sophia. “Palestra da Prof.ª Sophia J. Magno de Carvalho”. In: Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960, n. VI, 12 ago. 1960.

XXIV. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional. SMdp 12 a, datado de 02/3/1959 e SMdp 12b, s/data.

XXV. Revista do Diário Carioca de 07/9/1952.

XXVI. Ilustração Brasileira, ano XLIII, n° 209, setembro de 1952, pp. 20-21.

XXVII. Na primeira metade do século XX no Brasil, os estudos mais importantes sobre a indumentária no âmbito da academia foram feitos por Gilberto Freyre. Já em 1922, Freyre apresentou, em seu ensaio *Social Life in Brazil in the middle of the 19th Century* um esboço da vida cotidiana na sociedade escravocrata. Por considerar os “objetos materiais” um reflexo das “realidades imateriais”, redimensionou o estudo da história social, incluindo a descrição dos trajes (tanto das camadas dominantes quanto dos escravos), dentre outros aspectos relevantes para o estudo da sociedade brasileira. Sobrados e mocambos veio a ser uma continuidade desse ensaio e, ao ser publicado em 1936, inaugurou o estudo da vida privada no Brasil. Desde então, ao longo de sua obra os aspectos dos usos e costumes do traje e do corpo e, sobretudo, o estudo das influências interculturais que modelaram esses costumes no período colonial e imperial e das várias camadas sociais (em alguns dos principais centros urbanos brasileiros), foram objeto de constantes reflexões (Ver ALENCASTRO, Luiz F. de. *História da Vida Privada no Brasil - “Império: a corte e a modernidade nacional”*. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 7) Paralelamente, no início de 1950, Gilda de Mello e Souza realizou “A moda no século XIX”, sua tese de doutorado na Faculdade de Sociologia da USP, que só seria publicada em 1987. Gilda foi orientada pelo sociólogo francês Roger Bastide que aceitou nos idos dos anos 1940 um tema então bastante controverso. Segundo um levantamento feito por Maria Cláudia Bonadio e publicado na Revista Iara, apesar de pesquisas sobre a indústria do vestuário ou a indústria têxtil e suas intersecções com a moda surgirem a partir de 1978 em diversas IES do País, é apenas em 1986, que o termo moda, seria novamente utilizado no título de uma pesquisa proveniente de programas de Pós-graduação Stricto Sensu in BONADIO, Maria Cláudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto senso no Brasil. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo – V.3 N°3 dez. 2010 - Dossiê Pp. 50-146.

XXVIII. Joseph Ernest Renan (Tréguier, 28 de fevereiro de 1823 — Paris, 2 de outubro de 1892) foi um escritor, filósofo, filólogo e historiador francês.

XXIX. PONTE, Heloisa. A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza. São Paulo: NOVOS ESTUDOS/ CEBRAP, 74, março 2006. Pp. 87-105.

XXX. LEVI, Clovis. Teatro brasileiro; um panorama do século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, São Paulo: Atrações Produções Ilimitadas, 1997. Pp. 15-32.

XXXI. ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. EccoS Revista Científica, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 105-122 .

XXXII. MALERONKA, Wanda. Fazer Roupas Virou Moda - Um Figurino de Ocupação da Mulher (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Ed. Senac, 2007.

XXXIII. Regimento da ENBA de 1957, artigo 7º, pg. 5.

O PRÊMIO DE VIAGEM DE ALMEIDA REIS: O TRÂNSITO ENTRE O ACADÊMICO E O MODERNO

Alberto Martín Chillón

Paris, 1866. Cândido Caetano de Almeida Reis, pensionista da Academia Imperial de Belas Artes, acaba de modelar a que será uma das obras mais representativas e polêmicas da escultura oitocentista brasileira. O jovem escultor decidiu representar a figura de um índio sentado sobre um rochedo, o qual abre com suas mãos, para fazer nascer a água e dar lugar ao rio que representa, o Paraíba, envio do seu primeiro ano de estudo na capital francesa.

O Paraíba, julgado em 13 de junho de 1867^I, obteve péssimas críticas pela Academia de Belas Artes, cuja “congregação entendeu que a composição alegórica criada pelo artista nada representava, nada significava. Segundo seu julgamento, o rio, tão antigo no mundo, deveria ser representado por um velho, não por um jovem; este deveria estar deitado, e não sentado”^{II}. Por isso, a obra foi entendida na historiografia como um ato ousado que lhe fez perder sua bolsa de estudos, uma “virada estética na escultura brasileira”^{III}, uma obra de uma “concepção nova”^{IV}, uma criação “arrojada que distingue [Almeida Reis] já dentre os escultores modernos”^V. Neste momento, “cessou a alegoria, o artista vai se inspirar diante da humanidade. Clareou em seu espirito a aurora de um novo tempo”^{VI}. Esta obra, segundo Gonzaga Duque, “pode ser considerada o prenúncio de um artista destinado à aplicação das leis da estética moderna à escultura, tais são os caracteres especiais que a crítica lhe nota”^{VII}.

Partindo dessa obra, e atendendo a essas características especiais e modernas, dentro de um trabalho maior de revisão da complexa figura do escultor carioca^{VIII}, pretendemos neste texto aproximar-nos às produções de Almeida Reis, para analisar individualmente quais são suas características, quais seus traços modernos ou tradicionais, e quais as propostas do escultor, suas escolhas e referências, através das seguintes obras: Michelangelo, 1864; O Paraíba, 1866; Jeremias, 1869; O Crime, 1874; O Gênio e a Miséria, 1879; O Progresso, 1885; Alma Penada, 1885; e Expição, 1889. A comparação das obras de Almeida Reis com modelos europeus não pretende simplificar a complexidade da criação de uma obra de arte, nem afirmar que criaria só à luz dessas obras, mas sim tentamos entender qual foi a influência de sua estadia na Europa e quais seriam as “citações” cultas que faria, fato habitual no século XIX, dos artistas consagrados e dos modelos mais conhecidos e respeitados.

O Paraíba se constitui como uma obra chave para entender a modernidade do escultor e sua fortuna crítica, e, como assinalou a crítica, o atrevimento “residia na quebra da tradição na escolha do tema e na representação da forma da obra, que vinha contra as determinações severas da Academia”^{IX}. Gonzaga Duque destaca que Almeida Reis, como pensionado da Academia, “devia escolher assunto, segundo é praxe, na Bíblia, guardando o maior respeito pela forma pura e imutável do classicismo”^X, e o Paraíba não teria nada de bíblico, acusando “o mais irreverente desprezo pela fria forma das alegorias acadêmicas, arrojo este que, sem dúvida alguma, contrariou a ditadura oficial da arte”^{XI}. Segundo os estatutos de 1855, os escultores ganhadores de prêmio de viagem a Paris deviam enviar duas academias nuas em gesso, rubricadas pelo seu mestre, e uma cópia de baixo-relevo indicado pelo mesmo ou pela Academia. No segundo ano, além do ordenado no primeiro ano, um baixo-relevo de sua composição e, no terceiro, uma estátua ou um grupo de sua invenção, nunca menos de metade do tamanho natural: e um trabalho em mármore, sendo esta matéria fornecida pela respectiva Legação^{XII}.

Assim, vemos como o jovem escultor decidiu enviar o que devia ser um trabalho de terceiro ano, uma estátua em gesso de tamanho real.

Como bem entendeu a Academia, a iconografia do tema escolhido, uma alegoria fluvial, ficava longe das tradicionais representações de rios como velhos deitados, iconografia recorrente desde a Antiguidade, e que percorreu a história da arte, ainda que também aparecessem em posição sedente. A posição escolhida pelo escultor, com uma perna flexionada sustentando o peso e a outra elevada, criando movimento; o torso girado sobre si mesmo mostrando parte das costas e a cabeça virada, olhando ao lado contrário de onde os braços se dirigem no seu esforço, é uma postura totalmente favorável ao estudo anatômico, que dada a importância deste campo na Academia, o tornava apropriado para um envio de um bolsista da Academia. Esta postura é comum e recorrente, presente nos exercícios do estudo do natural e em múltiplas criações artísticas na história da arte. Num primeiro momento poderíamos pensar que Almeida Reis estava desprezando a tradição de representação, mas, uma obra muito similar na sua concepção, especialmente na disposição do braço atravessando a tela, tenso, sustentando o vaso do qual nasce água, como também o estudo anatômico com uma potente musculatura, Alegoria Fluvial, de Annibale Carracci, nos coloca na pista de uma outra tradição de representação fluvial, mais movimentada e com uma composição na qual prima o braço diagonal que atravessa a obra Charles Le Brun e Bernardino Campi, no desenho, e Jean de Boulogne e Jean Joseph Foucou, na escultura, seguem esta tradição, que Almeida Reis pôde conhecer nas salas do Museu do Louvre, no qual se achava a obra de Jean Jacques Caffieri, Alegoria fluvial, apresentada para seu ingresso como professor na Academia francesa em 1759, e adquirida pelo Louvre em 1852, cujo referente, por sua vez, seria a obra de Giambologna, O Ganges, na fonte do Oceano no Isolotto, nos jardins do Boboli^{XIII}.

Ainda que o tratamento da figura seja muito diferente, pois Almeida Reis opta por uma postura mais estática, uma figura menos alegórica e mais real, de forte anatomia, ligada a um caráter mais terreno, ambas compartilham a mesma tradição, o mesmo tipo com tratamento diferente. No final, o escultor brasileiro está recorrendo a recursos e imagens conhecidas e já usadas na tradição artística europeia, com o intuito de fazer uma demonstração do seu domínio da anatomia humana, ponto chave na formação de um artista acadêmico.

E se a obra reunia todas as boas características que uma obra de arte devia apresentar, talvez tenha sido outro o motivo que provocou a sua rejeição. Segundo Gomes Pereira, o que chocava não era a representação do índio, senão “a sua figura atarracada, fora dos moldes clássicos”^{XIV}. O Paraíba é considerado como o início na escultura de um “indianismo de caráter mais intencional, filiado ao Romantismo”^{XV}. O índio proposto por Almeida Reis é reconhecível como índio sem necessidade de qualquer tipo de atributo, já que se “coloca a figura do indígena como essência mais naturalista do que simbólica”^{XVI}. Almeida Reis está indo além das tentativas antropológicas que seu mestre Louis Rochet fez nos rostos dos seus índios no monumento a dom Pedro I, usando um dos bustos que seu mestre realizou como estudos para o monumento, fato que se vê marcado com mais força nos esboços em madeira desta obra^{XVII}, em que a postura e o tratamento são mais livres, e se consideramos que apenas quatro anos antes da criação do Paraíba foi inaugurado este monumento, com suas alegorias fluviais sentadas e indígenas, resulta estranha a recepção da Academia. A proposta audaz do escultor consistiu em despojar a figura do índio de todos os seus atributos tradicionais, apresentando-o como obra individual, fora de qualquer grupo artístico ou programa iconográfico: não é o mito fundador da nação, a imagem do Império, ou representação do território; não está dentro da inspiração literária, nem com uma face mais decorativa, apresentando um índio que é definido como “o molde mais correcto e typo do índio Americano”^{XVIII}, demonstrando assim a preocupação de parte da crítica de representar o índio, ainda que genérico.

A vida do escultor aparece atravessada por algumas ideias recorrentes, principalmente as de artista moderno, afastado e prejudicado pelos círculos acadêmicos, artista marginal, rebelde, boêmio, genial

e incompreendido, o artista romântico brasileiro^{XIX}, que à luz desta obra devem ser questionados. O Paraíba, envio de primeiro ano, suporia uma quebra consciente das rígidas regras acadêmicas, um desafio aos seus mestres, que faria ao artista perder sua bolsa de viagem, mas não só não foi assim, senão que, oficialmente, se afirmou que “o aluno que, como pensionista do Estado, estuda escultura em Pariz, tem apresentado satisfactorio aproveitamento revelado pelos trabalhos remetidos por elle á Academia^{XX}. Sua pensão só foi anulada por ordem do Governo Imperial^{XXI} após o julgamento das obras de segundo ano, recebidas negativamente, e especialmente o baixo-relevo Brasil. Depois disso, o aluno devia realizar uma estátua ou um grupo de sua invenção e um trabalho em mármore, que seriam os que determinariam se continuaria sua bolsa de estudos, como decidiu a Academia. No entanto, a perda imprevista ditada pelo Governo fez com que Almeida Reis tivesse que voltar de Paris trazendo consigo, segundo a historiografia, a obra Jeremias (Figura 1), possivelmente seu trabalho de terceiro ano, obra importante, pois dela dependeria sua pensão. Mello Moraes Filho, baseando-se em Hegel, considerada a escultura, plasticamente, como clássica, pois “o estudo do nú serve de base e ponto de partida ao estatuário, constituindo o perfeito accordo entre a idéia e a fôrma.”^{XXII} Para este crítico, o clássico, entre todos os gêneros, divisões e subdivisões da escultura, “é o mais embaraçoso, o mais penível a attingir-se. O estudo do nú, a sciencia anatomica é a sua base poderosissima, é o grande escolho onde naufragam artistas muitas vezes de genio”^{XXIII}.

Mello Moraes e Joaquim Serra tecem os mais elogiosos comentários em torno a esta obra, de uma realidade tocante, considerada como uma epopeia sublime diante da qual “é impossível não sentir-se alguma cousa de sobrenatural”^{XXIV}, inspirada no verso “Omnes porte ejus destructor, sacerdotes ejus gementes”^{XXV}, e que se destaca pela beleza da concepção, o arrojo da imaginação e o perfeito acabado, que “deixam áquem todas as esculpturas executadas o Brasil”^{XXVI}, e que fazem de Almeida Reis o primeiro digno representante da estatuária no Brasil, e “assim como se pode chamar Miguel Angelo o Dante da esculptura, Almeida Reis é o Castro Alves da estatuaria”^{XXVII}, a quem denominam também o Carpeaux brasileiro. Da mesma forma, diante da importância da obra, reclamam a pouca atenção que a Academia de Belas Artes lhe deu, não achando uma sala para sua exibição permanente, e afirmam: “Que importa! Voltaire não pertencia a academia francesa!”^{XXVIII}

Nela o escultor realiza duas escolhas muito significativas, que parecem destinadas a agradar a comissão julgadora da Academia: por uma parte escolhe um dos cinco temas que foram propostos no concurso do prêmio de viagem, Jeremias lamentando a queda de Jerusalém, e por outro, se inspira, de um modo muito claro, no Moisés de Michelangelo. Esta filiação já foi notada pela crítica na época, quase justificando-a, pela grande semelhança. Assim afirmam:

A severidade do estylo d’este soberbo trabalho, a largueza dos traços e o rigoroso modelado, fizeram-nos por vezes lembrar o grande mestre florentino nas suas divinas produções. Dizer-se que é imitação, fora um desacato ao grande artista. Assim como existe sympathia dos corpos, existe igualmente a sympathia das almas e das intelligencias. O apurado estudo do escultor brasileiro sobre as estatuas de Miguel Angelo, são por certo a causa de alguma verosimilhança que se possa notar.^{XXIX}



Imagem 1. Jeremias. Generino Rodrigues dos Santos, O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis., vol. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do commercio, 1938.

Serão constantes as referências a Michelangelo, situando-o como mestre espiritual de Almeida Reis, quem o representou numa de suas primeiras obras em 1864^{xxx}. Nela, representa o artista sentado num momento de pausa na leitura, sustentando o livro e apoiando a cabeça no outro braço, pensativo.

Poucas são as críticas a esta obra, excetuando a de Gonzaga Duque, que afirma que “este corpo talhado por uma maneira austera que não deixa esquecer de todo a do grande mestre florentino, tanto pela violência e largura de passar a espátula quanto pelo sentimento da forma”^{xxxI}. Almeida Reis escolhe uma posição similar à usada por Eugène Delacroix, Michelangelo no seu atelê, 1849-1850, embora não tenham nenhuma conexão, e no modelado do rosto denota o conhecimento dos retratos do artista, possivelmente a gravura de Jean Louis Potrelle, e o desejo de representá-lo o mais similar possível, tanto nas suas roupas quanto no seus traços físicos.

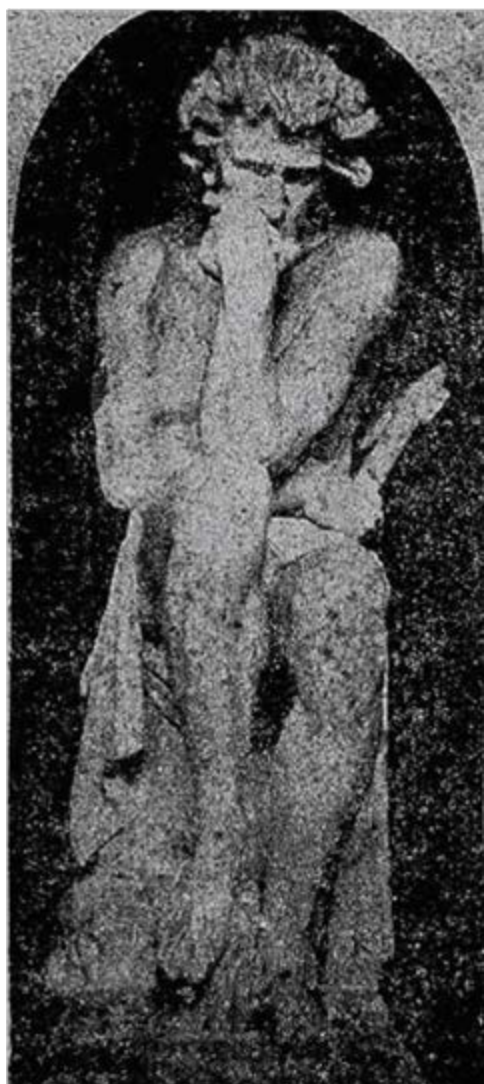


Imagem 2. O Crime. Generino Rodrigues dos Santos, O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis., vol. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do commercio, 1938.

Imagem 3. Caricatura da obra O Crime. Angelo Agostini. O Mosquito, Rio de Janeiro, 1875, ano VII, n.289.

Em 1874 Almeida Reis criará O Crime (Figura 2), a representação de uma figura sedente, que acaba de cometer um assassinato, com a cabeça da vítima nos seus pés e a arma na mão, enquanto sustenta o queixo com a outra mão, pensativo, tapando a boca. Esta obra foi levada como representação da arte brasileira à Exposição Internacional da Philadelphia

de 1876, e lhe rendeu ao artista o Hábito da Ordem da Rosa em 1875. Segundo a crítica “ha nelle bastante sobriedade e medida, as grandes linhas estão traçadas com firmeza, os detalhes estão bem estudados”^{xxxII}, destacando o ar pessoal da figura, essencial nas estátuas icônicas.

Curiosamente uma das principais fontes de conhecimento será uma caricatura desta obra, de Angelo Agostini^{xxxIII} (Figura 3), acompanhada pelas seguintes frases: “O Crime pedindo pelo amor de Deus que lhe de um cobertor”, e “A mesma estatua, vista de outro ponto, Milon de Crotona pensando na morte da bezerra”. Na representação caricatural são destacados os traços que ridicularizam o modelo, aqueles traços mais grotescos e inapropriados aos olhos do caricaturista, que neste caso, além disso, é um ativo crítico artístico. Assim, comparando a obra original com a caricatura, vemos como a atitude pensativa e reflexiva é substituída por uma atitude muito mais agitada e convulsa, na qual as pernas se superpõem, colocando um pé acima do outro, o tronco mais flexionado, e a arma muito mais presente. Esta modificação remete diretamente a uma composição realizada anos antes, executada em

1860 e exposta no Salon de Paris de 1863 e na Exposição Universal da mesma cidade em 1867, O conde Ugolino e seus filhos, de Jean-Bapiste Carpeaux.

A posição atormentada plasmada por Agostini tem sua correspondência na figura de Ugolino, no momento em que cede a tentação de cometer seu crime, devorar seus descendentes, reforçada na caricatura pela cabeça aos pés do Crime, filiada com o rosto suplicante de um dos filhos do Ugolino. As duas composições ligadas pelo ato criminoso são separadas por uma grande distância, que a caricatura tenta aproximar, pois a concepção do tema, ainda que similar, tem um tratamento completamente diferente. Enquanto Carpeaux foca na luta psicológica do personagem diante do dilema de morrer de fome ou matar aos seus descendentes, captado no momento de maior tensão, dramatismo e movimento, Almeida Reis decide plasmar a figura após cometer o crime, pensativa, paralisada num momento de reflexão, que a coloca mais em relação com outras obras de semelhança temática. No Salon de 1868, data na qual Almeida Reis ainda estava em Paris, foi exposto *Il dispetto*, (o rancor) de Jean Valette, temática e compositivamente muito mais próximo a Almeida Reis do que a obra de Carpeaux. Ambas refletem um momento concreto de pensamento, de reflexão, de atividade interior. Ambas situam o personagem sedente, apenas coberto por um pequeno pano nas pernas, destacando o valor do nu, e em posição meditativa, sustentando a cabeça com o braço apoiado no joelho, com uma composição mais fechada e voltada ao interior no caso de Almeida Reis. Esta obra de Jean Valette deve muito ao *Cain maudit*, do seu mestre François Jouffroy, exposto no Salon de 1838, numa mesma disposição com algumas variantes. Do mesmo modo apresenta semelhanças com *Marius sur les ruines de Carthage*, 1837, da Escola de Belas Artes de Paris.

Ainda que pela qualidade da fotografia conservada seja difícil realizar valorações sobre o modelado, parece que a inspiração e a gestualidade da cabeça, único vestígio da peça conservado após a Exposição Internacional da Philadelphia de 1876, e também os braços, Almeida Reis preferiu modelos menos dramáticos que Carpeaux, apresentando interessantes semelhanças com *Spartacus*, 1827, de Denis Foyatier, também

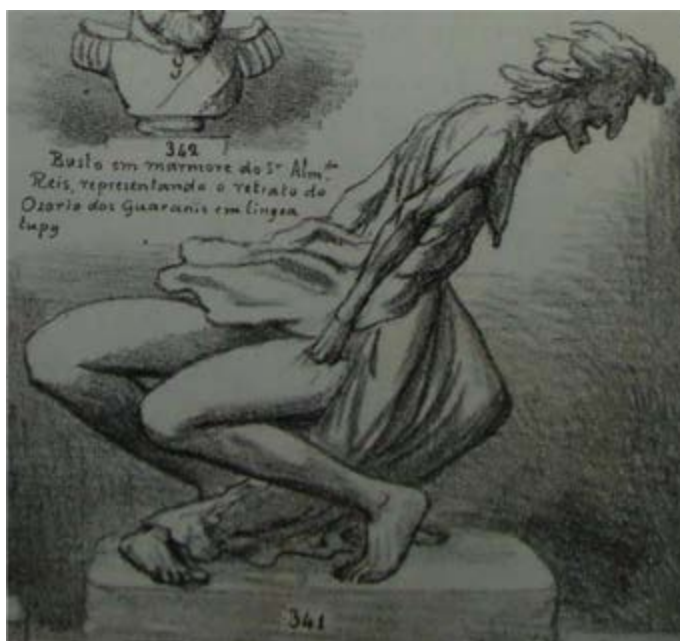


Imagem 4. Caricatura da obra *O Gênio e a Miséria*. Angelo Agostini. Revista *Ilustrada*, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, n.155. p.8



Imagem 5. *O Progresso*. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

com a arma nas suas mãos, captado após romper suas cadeias, e com a determinação da vingança nos seus olhos, considerada como o renascer da escultura neoclássica, e, por outra parte, por sua expressividade, relacionada com a sensibilidade romântica.

A crítica destaca no Crime a condensação expressiva, o modelado vigoroso, e o ímpeto com o que a ideia se inscreve na forma, e valoriza nesta obra como se fundem “o idealismo symbolico da concepção, com o realismo da observação”^{XXXIV}, fato ainda mais evidente na sua obra *O Gênio e a Miséria*, 1875, (Figura 5) de uma simplicidade grandiosa, “talvez o maior sucesso que no Brazil se tem produzido quanto a estatuaria monumental tanto em concepção como em execução”^{XXXV}, e que seria, segundo Gonzaga Duque, “para os nossos futuros Winckelmanns a pedra de toque no estudo da sua individualidade”^{XXXVI}, infelizmente desaparecida. Nela, a crítica nota duas escolas na execução, “O Genio a escola antiga com o caracteristico da estatuaria grega e a Miséria o producto mais completo da escola moderna realista”^{XXXVII}. O grupo foi situado na sala de escultura grega da Exposição Geral, com maldade segundo a crítica, mas “o grupo parece estar ali perfeitamente localizado; não quebra a harmonia dos modelos gregos e ainda mais parece que é uma sessão de continuidade d’aquella escola”^{XXXVIII}.

O classicismo do Gênio é uma constante nas críticas, uma figura convencional, seguindo os moldes tradicionais, na qual “as linhas são de uma belleza extrema e bastante correção, talhadas por mão segura e firme, os traços são largos e livres”^{XXXIX}, uma figura de bellissima linha grega, com a cabeça semelhante a Apolo^{XL}, e a divisão aparece na hora de avaliar a figura da Miséria. Para uns é uma figura “exagerada e falsa nas proporções do corpo humano”^{XLI}, comparada por Angelo Agostini, crítico feroz de Almeida Reis, pela magreza, com a “Secca de Ceará arrastando duas pernas colossaes”, e definida como uma “composição phantastica e estrambótica que prova que o seu autor não tem mais que fazer”^{XLII}. Ao contrário, para outra parte da crítica na figura da Miséria, necessariamente realista, “é que o esculptor mostrou o que vale; já no gesto, já na attitude, já na musculatura, já n’esse grandioso que a esculptura nunca poderá renunciar a que é uma das condições essenciaes da arte”^{XLIII}.

Como acontecerá recorrentemente nas obras de Almeida Reis, a fidelidade anatômica, base do classicismo, é destacada. No Gênio e a Miséria “o esforço muscular é tratado com grande fidelidade e belleza, sente-se, contemplando o grupo, que o artista preocupou-se muito com a verdade anatomica”^{XLIV}. Do mesmo modo, destaca-se também a expressividade das mesmas, que provocavam fortes emoções, e diante desta composição, vigorosamente expressiva, apreciam “as pulsações do sangue negro da Miséria a ferver-lhe no coração e nas arterias, e adivinhar todo o systema nervoso n’um impeto infernal sob as contrações e crispações de raiva e inveja”^{XLV}. Esta criação, infelizmente perdida, constitui um ponto álgido na obra de Almeida Reis, uma obra extremadamente original, de um gênero novo e próprio, fora dos moldes da época, tanto pelo uso simultâneo de escolas, em princípio opostas, quanto pelo tema usado, no qual “o artista affasta-se completamente da esculptura allegorica ou monumental, e produziu uma obra de um genero mixto, que facilmente degeneraria n’um ecclletismo bizarro e incongruente, se á força de talento não o evitasse”^{XLVI}.

Destacando de novo o “perfeito conhecimento da psychologia, das paixões e estudo consciencioso de anatomia descriptiva”^{XLVII}, a obra *O Progresso*, 1885, se constitui como uma das poucas obras públicas que Almeida Reis conseguiu realizar, para a decoração do relógio da Estação Central da Estrada de Ferro dom Pedro II, e hoje na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e que substituiu o anterior grupo de Antônio Quirino Vieira. Definida unanimemente como “uma figura talhada em molde clássico” com um “corpo que relembra o esbelto contorno dos atletas gregos; posição que rivaliza com as mais notáveis linhas da escultura antiga”^{XLVIII}, esta obra traz uma série de interessantes relações estabelecidas pela imprensa.

Segundo uma crítica anônima, possivelmente de Gonzaga Duque, a obra representa uma figura

gaulesa, com o corpo esbelto e bem lançado à maneira antiga, como os gladiadores romanos e o Lutador, o torso com o movimento do Discóbolo, e a cabeça, um tanto clássica, de fisionomia muitíssimo expressiva relembra Germanicus, para finalizar afirmando que procurou imitar o estilo de Michelangelo^{XLIX}.

A composição, como O Gênio e a Miséria, é mais movimentada do que o comum nas obras de Almeida Reis, mas procura um movimento mais sóbrio, com uma composição diagonal muito clara, de linhas limpas, diferente ao produzido por Carpeaux. Apresenta muitas semelhanças com a proposta de Antonin Mercié, O Gênio das Artes, 1877, para o Palácio do Louvre, tanto na disposição da figura quanto no tratamento anatômico e volumétrico, e na hora de pensar a cabeça, como assinalou a crítica,



Imagem 6. Generino Rodrigues dos Santos, O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis., vol. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem, Rio de Janeiro, Editor Typo do Jornal do commercio, 1938.

remete aos modelos de gauleses, talvez não diretamente, e sim através de uma obra considerada como “a mais bela escultura francesa do século e a manifestação mais alta dos sentimentos que a cultura pode expressar”^L, Os primeiros funerais, de Louis-Ernest Barrias, 1878, com a que compartilha tanto o tratamento plástico, quanto a refinada sensibilidade e a solene beleza. O Progresso aparece como um novo Prometeu, que traz o fogo do progresso aos homens, ao que Almeida Reis outorga uma posição tradicional, semelhante à obra de Heinrich Friedrich Füger, Prometeo levando o fogo à humanidade, 1817.

Talvez uma de suas obras mais interessantes e surpreendentes foi Expição (Figura 6), anterior a 1889, data da morte do escultor. Nesta composição alegórica, tradicionalmente entendida como um modelo para uma escultura para a Casa da Correção, representando um preso expiando seu crime, curiosamente o tema de uma de suas primeiras obras, Almeida Reis chega a uns resultados plásticos muito especiais, em estreita relação com obras de plena atualidade na Europa, e inclusive se antecipando um pouco, que representavam camponeses e outras profissões manuais, como O Segador, de Constantine Meunier, 1896 ou Le botteleur de Jacques Perrin, 1896. Mas as semelhanças são notáveis quando a comparamos com Le bûcheron de la forêt de la Londe, 1899, de Paul Richer, e especialmente com O camponês, de Jules Dalou, parte do Monumento aos operários, concebido no mesmo ano, 1889, e para o qual realizou esta obra entre 1897 e 1902.

Almeida Reis consegue criar uma obra de “vanguarda”, em princípio realista, mas de uma concepção diferente. O escultor, como já fez em outras obras, coloca o realismo do modelado a serviço da alegoria, da representação de uma ideia, e não do desejo de elevar a realidade à categoria dos temas canônicos, como o caso dos seus colegas europeus. Só numa obra, a fatura da peça será mais livre, em Alma Penada, 1885, na qual “na mirada técnica verifica-se abandono dos pormenores inúteis, de minúcias parasitas, o desejo evidente de atingir às syntheses ressaltantes. E’ conquista bem moderna”^{LI}.

Trata-se de uma obra menor, encomenda muito especial e com um caráter muito definido, que se constitui como uma exceção na produção do escultor, e fazia parte de três obras de inspiração dantesca,

encomenda do seu amigo, o positivista Generino dos Santos, com A queda de Satã e Dante ao voltar do exílio, 1887, provavelmente o grupo mais “moderno” no que toca a plástica, no qual Almeida transita pelo caminho aberto com a figura da Miséria.

Almeida Reis, considerado pela crítica posterior como “um dos primeiros testemunhos de libertação da escultura das cadeias do academismo neoclássico”, como entusiasta das “novas tendências, observada na escolha dos temas, na liberdade das composições, na fatura larga de certas obras que realizou: O crime... Alma penada... Dante ao voltar do exílio... A estátua do Progresso”^{LII} aparece na análise de suas obras e da crítica do período como um artista com uma proposta muito original e desafiadora. Almeida Reis, à luz de suas obras conservadas, se apresenta moderno e clássico, como assinalou Joaquim Serra, “devoto dos modelos clássicos, entusiasta da moderna escola francesa, mais admirador de Puget, que de Pradier”^{LIII}, inclusive unindo-as numa mesma obra, O Gênio e a Miséria, figura esta última que o levará por um novo caminho, no qual achamos Alma Penada e Dante, pois realmente a crítica entendeu sua produção maioritariamente como clássica.

Uma observação direta das obras mostra como Almeida Reis possuía um amplo conhecimento da escultura, principalmente francesa, assimilando e reinterpretando o que aprendeu. Inicia um caminho, em que a falta do estudo das suas relações posteriores com a arte europeia parece que o leva a resultados com pontos coincidentes com as produções francesas de sua mesma época, que ele tomou como referentes e preferiu aos modelos clássicos, sem esquecer da figura de Michelangelo. Apesar de compor respeitando frequentemente a tradição, mas a sua originalidade residiu mais, a nosso modo de ver, na sua concepção dos temas e o tratamento dos mesmos.

A crítica coincide em assinalar sua obra como “sincera e pessoal e tem a distinta qualidade de ser unicamente sua, porque é verdadeira e convicta”^{LIV}, além de que devemos entendê-la, na sua maioria, não como encomendas, senão como criações mais livres que não foram vendidas, o que favorecia mais a liberdade do artista na sua proposta pessoal, e que de um modo muito interessante parecem traçar uma autobiografia do autor. Já O Gênio e a Miséria foi definida como uma obra auto-alegórica, retrato da penível situação do artista e o escasso reconhecimento do talento artístico, e não podemos olvidar que realizou O Crime como uma de suas primeiras obras, em alusão possivelmente à perda de sua pensão, acabando sua carreira com A Expição, redenção daquele crime, o que faz necessário incluir este aspecto nos estudos sobre o autor. Segundo a crítica, sua imaginação criadora sai do quadro módico da arte brasileira, mais ligado ao representativo, onde ele se constitui como um pensador, um dos raríssimos artistas que viam na natureza volumes e não linhas, e que “quase todos os seus trabalhos revelam, com carácter de idéa geral, de poder de abstracção, que havia nelle o dom da concepção”^{LV}.

Nas atitudes em que surpreende os seus personagens, na energia e unidade das linhas, na maneira larga sem pedantismo, severa sem frieza, por que os executa, no agrupamento dos detalhes, está o artista; e no poder da imaginação, na vida expressiva com que anima as suas obras, na originalidade de suas composições, na escolha dos assuntos, na independente interpretação que lhes dá, está o pensador.^{LVI} Junto com o conhecimento e uso de referentes artísticos de sua época, o caráter próprio e original de sua proposta e sua liberdade criadora, cabe destacar o que tradicionalmente é considerado um dos traços mais modernos: o realismo. A dicotomia ideia-forma na obra de Almeida Reis se espelha na relação entre o clássico e o moderno, entre o tradicional e o inovador, e como mostram suas obras, especialmente O Gênio e a Miséria e Expição, coloca a observação da realidade a serviço da alegoria, unindo “o idealismo symbolico da concepção, com o realismo da observação”^{LVII}. Assim, suas obras participam tanto do clássico como do moderno ou real, mas não entendido como o desejo de apresentar a realidade, senão de ilustrar um conceito, uma ideia abstrata, uma alegoria.

As obras do escultor apresentam também o que já foi denominado como meditação ativa, um certo ar de introspecção e reflexão, muitas vezes relacionado com sentimentos negativos como a dor ou o rancor, que começa com Michelangelo, e passa por Jeremias, O Crime, Dante ou Expição,

que sempre foram consideradas como tocantes e cheias de vida, recorrendo pouco frequentemente a obras de expressividade mais dramática, como a Miséria e Alma Penada. Essa liberdade criadora, que constitui um traço original, foi para alguns críticos como Agostini um indicativo do caráter fantástico e estrambótico de um escultor que nada mais tinha que fazer, e talvez o que a crítica mais lhe notou como ponto negativo, foi o pouco estudo e cuidado na execução das obras, de um artista que “acredita demasiadamente na escola impressionista e julga suficiente a predileção do assumpto para alcançar o resultado que a imaginação lhe fantasia”^{LVIII}, sem estudar os assuntos profundamente e compará-los com bons modelos. A irregularidade de sua obra quanto à técnica se constituiu no principal problema notado pelos críticos, já ressaltado nos seus tempos de estudante e motivo pelo qual perdeu a pensão. A liberdade do seu pensamento não se acompanhou da liberdade da forma, e nas suas obras notam-se erros e composições muito desiguais, que prejudicaram muito suas criações. Sua obra e personalidade aparecem bem definidas na imprensa:

Largou muito cedo a tutela dos grandes mestres da arte e caminhou ao livre sabôr das suas tendências artísticas. Esta verêda, que umas vezes leva o artista de bôa tempera á personalidade, outras arrasta-o a desacertos e excentricidades, não foi favoravel ao nosso artista. Almeida Reis tinha rasgos grandiosos; nas suas obras via-se a tendencia para as composições movimentadas e cheias de vida; mas o escasso tempo que dedicava ao estudo do desenho, o pouco exercicio que tinha na observação do natural, cortava-lhe os vôos de artista e cerceava-lhe a magestade das concepções.^{LIX} Assim, a obra de Almeida Reis se apresenta como uma produção instigante, com muitas lacunas ainda, mas pessoal e original, atravessada por alguns protótipos e construções, e muitas situações que merecem esclarecimento, e que devem ser dimensionadas tanto à luz da crítica quanto da obra, para um melhor entendimento dum artista que já foi denominado como um dos maiores escultores de todos os tempos no Brasil.

Alberto Martín Chillón - Licenciado e mestre em História da Arte pela Universidad Complutense de Madrid. Atualmente é doutorando em Artes – História e Crítica da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) pelo Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP). Dedicar-se ao estudo da arte do século XIX, especialmente a escultura, e investiga conceitos como academicismo; modernidade e tradição; indianismo e construção da imagem nacional brasileira. Desenvolve, sob a orientação da Professora Doutora Maria Cristina Louro Berbara, a tese de doutorado intitulada “Estatuário, escultor, artesão: a escultura e seu ofício no Brasil oitocentista”, através da qual pretende analisar a escultura como um campo específico, mas não isolado, com características e problemas próprios.

Notas Finais

- I. Atas da sessão de 13 junho 1867. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu dom João VI. EBA, UFRJ.
- II. FERNANDES, C. V. N. Os caminhos da arte. : ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes, 1855-1890. Tese História Social. IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2001, p. 216.
- III. ZANINI, W. História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, pp. 410-411.
- IV. SANTOS, G, R. dos. O statuário brasileiro C. C. Almeida Reis. v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem. Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do commercio, 1938, p. 145.
- V. RUBENS, C. “O destino de uma obra prima”, Revista da Semana, 30 de setembro de 1939.
- VI. DUQUE-ESTRADA, L. G. A arte brasileira: pintura e escultura. Rio de Janeiro: H. Laemmert, 1888. / Campinas: Mercado das letras, 1995, p. 245.
- VII. SANTOS, Op. cit., p. 145. Resulta interessante como Gonzaga Duque, ao contrário dos outros críticos, identifica O Paraíba como a figura de uma mulher.
- VIII. CHILLÓN, A. M. “Entre tradição e modernidade: Almeida Reis e O Paraíba”. Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte, v. 5, p. 29-43, 2014. CHILLÓN, A. M. “Um escultor no museu: revisitando Almeida Reis”. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, (no prelo).
- IX. FERNANDES, op. cit.
- X. DUQUE-ESTRADA, op. cit., p. 244.
- XI. Idem.

- XII. Ministério do Império, 1855, pp. 2-3.
- XIII. Disponível em < <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/river>> Acessado em 15 de agosto de 2013.
- XIV. PEREIRA, S. G. O percurso e os dilemas de artistas brasileiros em Paris no século XIX: o caso da tela A Carioca de Pedro Américo, pp. 292-301, In: Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005, p. 298.
- XV. ZANINI, op. cit., p. 410.
- XVI. Idem, pp. 410-411.
- XVII. SANTOS, op. cit.
- XVIII. MORAES, A. J. de M. Jornal da tarde, 2 de novembro de 1871.
- XIX. Apenas duas vezes é denominado, durante sua época, como romântico. A primeira delas por conta de um busto, definido como de escola romântica, Diário de Notícias, 18 de agosto de 1870, e a segunda na obra Mocidade Morta, de Gonzaga Duque, quando é chamado de romântico. DUQUE-ESTRADA, L. G. Mocidade Morta, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1971.
- XX. Ministério do Império, 1866, p. 20.
- XXI. Ata da sessão de 5 de setembro de 1868. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu dom João VI. EBA, UFRJ.
- XXII. A Reforma, 18 de março de 1870.
- XXIII. Jornal da Tarde, 2 de novembro de 1871.
- XXIV. MORAES, op. cit.
- XXV. Idem.
- XXVI. A Reforma, 18 de março de 1870.
- XXVII. Idem.
- XXVIII. Idem.
- XXIX. Idem.
- XXX. RAMOS, R. M. Almeida Reis, Michelangelo e o destino do artista. Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, v. 2, p. s/p, 2014.
- XXXI. DUQUE-ESTRADA, op. cit., p. 246.
- XXXII. A Epoca, 18 de dezembro de 1875, p. 10.
- XXXIII. O Mosquito, Rio de Janeiro, 1875, ano VII, n.289 .
- XXXIV. O Paiz, 3 outubro 1924. F. R. (Flexa Ribeiro). O Paiz, 15 de junho de 1924. Flexa Ribeiro.
- XXXV. O mequetrefe, 26 de abril de 1879.
- XXXVI. DUQUE-ESTRADA, op. cit., p. 247.
- XXXVII. O mequetrefe, 26 de abril de 1879.
- XXXVIII. Idem.
- XXXIX. Idem.
- XL. DUQUE-ESTRADA, op.cit., p. 247.
- XLI. Revista Musical, 19 de abril de 1879.
- XLII. AGOSTINI, A. Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, n.155. p.8
- XLIII. Revista musical, 31 de maio de 1879.
- XLIV. Idem.
- XLV. Idem.
- XLVI. Idem.
- XLVII. Gazeta da Tarde, 22 de janeiro de 1885.
- XLVIII. DUQUE-ESTRADA, op. cit., p. 249.
- XLIX. Gazeta da Tarde, 4 de janeiro de 1885.
- L. D. Puech, Notice sur la Vie de Monsieur Ernest Barrias. Paris, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1906, p. 10. <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/3652>
- LI. O Paiz, 15 de junho de 1924.
- LII. FERNANDES, op. cit., p. 216.
- LIII. SANTOS, op. cit., pp, 21-22.
- LIV. DUQUE-ESTRADA, op. cit., p. 243
- LV. O Paiz, 15 de junho de 1924.
- LVI. DUQUE-ESTRADA, op. cit., p. 250.
- LVII. O Paiz, 3 outubro 1924. F. R. (Flexa Ribeiro). O Paiz, 15 de junho de 1924. Flexa Ribeiro.
- LVIII. Brazil, 7 de setembro de 1884
- LIX. Jornal do Comercio, 20 de abril de 1889.

TRANS-HISTÓRIAS - O DENTRO POR FORA NOS FORAS DE DENTRO: A ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES E O DEBATE SOBRE A ESCOLA REALISTA NO BRASIL

Rogéria de Ipanema

Arte e Academia; Imagem e Imprensa

A arte constituiu um ponto fortíssimo da pauta jornalística no Império, e a imprensa artística de humor participava com uma linguagem específica nesta relação, que é própria do campo da imagem, construída pela estética visual satírica diante os acontecimentos pulsantes na corte do país. Período em que a arte era notabilizada pelas exposições - oficiais, institucionais, particulares -, e muito do que mobilizou o universo artístico em ambiente e contextos públicos, como a imprensa, atravessou os corredores da arquitetura de Grandjean de Montigny, na Freguesia do Santíssimo Sacramento, a Academia Imperial das Belas Artes. Falava-se e contavam-se histórias da Academia, sendo ela protagonista ou não das ações que gerassem os debates artísticos que se instauravam na cidade. O que se comprova é a imprescindibilidade de sua dimensão e aura para uma reflexão integral nos assuntos da arte no Brasil dos Oitocentos, e dentre as diversas qualidades e categorias de falas promovidas do lado de fora, tonalizava-se ainda mais o discurso de dentro, ou o que se entendia ser o discurso hegemônico de dentro; e haveria um único discurso no interior da Academia? Não é bem assim... Aqui, uma trans-historiedade de caso expressa pela força tectônica e simbólica da instituição, a Escola de Belas Artes de 140 anos atrás.

Imprensa de Folhetins: Gazeta de Notícias e a 4ª Exposição Nacional Brasileira

Disparado nos Folhetins da Gazeta de Notícias em 1876, o artista Joaquim Insley Pacheco reagiu às críticas de Julio Huelva, um folhetinista que passeava facilmente nas páginas da imprensa carioca, que apesar de poucos anos de Brasil, agitou, enquanto colaborador e tema, o jornalismo textual e ilustrado das folhas cariocas. Não era diferente para Insley Pacheco que possuía a circulação de um reconhecido nome com cerca de 20 anos de atuação no concorrido mercado da fotografia no Rio de Janeiro,^I disponibilizado nos anúncios do seu ateliê, o Templo Fotográfico e Artístico, na Rua do Ouvidor, 102.^{II} O debate entre os dois autores teve início com a inauguração da 4ª Exposição Nacional Brasileira pelo imperador d. Pedro II, no edifício do Ministério da Agricultura, em 2 de dezembro de 1875. A mostra apresentava aos brasileiros, assim como se lê na Gazeta “os produtos da indústria agrícola, manufatureira e artística [...] que devem figurar na exibição internacional de Filadélfia.”^{III} Julio Huelva, pseudônimo do arquiteto e músico Alfredo Camarate,^{IV} já exercia o papel de crítico no Jornal do Commercio antes de assumir os folhetins da Gazeta de Notícias, logo em seu primeiro ano.^V Nesta, tratava das revistas musicais, quando também assinou a crítica da Seção das Belas Artes da 4ª Exposição Nacional, no folhetim publicado dez dias depois da inauguração.^{VI} Inflamou a sua escrita, desqualificando e deslegitimando as obras e autores brasileiros expostos, com exceção apenas de uma pintura “notável” de Pedro Américo e de uma escultura “digna de menção”, de Almeida Reis.^{VII} Neste contexto, sentiu-se atingido o desenhista, pintor e fotógrafo da Casa Imperial,^{VIII} Insley Pacheco. O autor garantiu uma defesa em folhetim no Jornal do Commercio.^{IX} mas, além disto, garantira também, no mesmo território de Huelva, espaço e voz na própria Gazeta que passou a validar, em plano bilateral, uma significativa discussão sobre arte, que se estabelecia naquele momento. A folha fez informar que

Insley Pacheco responderia nos folhetins “os artigos do nosso colaborador Julio Huelva. Folgamos de ver os dois contendores na mesma arena, tratando de questões artísticas com aquela elevação e cortesia que tanto os distingue.”^x Então, o debate que foi iniciado pela crítica na Gazeta da Exposição Nacional em dezembro de 1875, obteve resposta de Insley Pacheco no dia 1º de janeiro de 1876 no Jornal do Commercio, daí viria a tréplica de Huelva na Gazeta de Notícias, no dia 6, sob o título O Realismo e o sr. Insley Pacheco, seguido dos folhetins de Pacheco, publicados em duas partes na Gazeta, nos dias 16 e 17, e por último, a manifestação de Huelva no dia 20. As imagens que vamos tratar oferecem uma tradução autoral do que foi este debate, por mais um título de imprensa que se incluiu à discussão, a Revista Illustrada, e no plano jornalístico do espaço público, território importante de reconhecimento e reflexão da arte no Brasil, capitalizamos as mediações dos dentro de fora nos foras dentro da oitocentista Escola de Bela Artes.

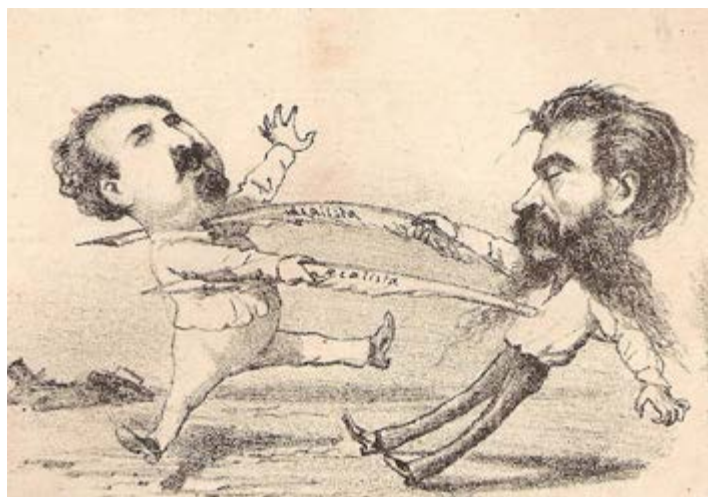


Imagem 1. AGOSTINI, Angelo. Revista Illustrada, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 5. (Hemeroteca Marcello e Cybelle de Ipanema - Fotografia: Rogéria de Ipanema).

Escola Realista, Escola Idealista: “Uma questão artística. Um verdadeiro duelo”^{xI}

Com todo o acúmulo dos cinco folhetins da Gazeta de Notícias, o litógrafo-jornalista Angelo Agostini consegue manipular as informações coadas por um humor artístico, apresentando uma grande avaliação estetizada na mesma categoria e com os mesmos argumentos empregados por Huelva, que via a arte brasileira pela ótica da caricatura. Esta foi uma discussão esquentada à Rua do Ouvidor, pois a Gazeta está no número 70, naquele verão de 1876, e fica muito claro de que lado da arena o político Agostini está assistindo ao duelo;

todo vapor, no endereço da Revista Illustrada, na próxima e paralela Rua da Assembleia, 44.^{xII} Angelo Agostini avaliou o conflito conceitual deflagrado no campo das artes visuais, ampliando a condição do debate e a apresentação dos atores envolvidos, assim, pode render ainda mais à “questão artística... um verdadeiro duelo.”^{xIII} Na imagem das páginas centrais do número 4 da Revista (figura 1), Julio Huelva com a pena Realista e Insley Pacheco com a pena Idealista, se apresentam prontos para o duelo; sem os paletós e chapéus, combatem decididos. O resultado: a Escola Idealista de Pacheco atravessa a garganta de Huelva que o atinge com a Escola Realista direto no coração. Encerra-se na morte dos dois em seus golpes fatais. Insley Pacheco faz suas palavras descerem pela garganta de Huelva, enquanto este fere a paixão do Ideal de Pacheco, com o toque em seu peito.

No primeiro folhetim o crítico dirige ao artista, o crítico revela que o próprio Insley Pacheco “confessa que não teve o recurso dos mestres”,^{xIV} e agrava com o comentário, “já o havíamos percebido, mas não ousávamos dizer-lo.”^{xV} E continua a reduzir o autor que para ele tem “apenas os estreitos horizontes do seu elegante atelier e uma gramática das artes de Charles Blanc.”^{xVI} daí provém que o sr. Pacheco não conhece o que se passa por esse mundo das artes.”^{xVII} E é peremptório quando afirma, “se tivesse frequentado as academias de belas artes mais notáveis e os ateliês dos artistas célebres, teria visto e sabido que – pintar do natural não é ser realista!”^{xVIII} Julio Huelva, defendendo o seu conceito de olhar, diz que Insley Pacheco confundiu as “caturrices da escola realista, que não admite a intervenção da arte na cópia da natureza, com os lógicos ditames da escola romântica”,^{xIX} à qual se refere como – a escola do século - , e “que tem para o modelo da forma sempre o natural, a imaginação para composição do quadro e a convenção para os seus efeitos!”^{xx} Por fim, detona, “o sr.

Pacheco não é da escola de Meissonier e Rosa Bonheur; não teve mestres e não é realista, para não se sujeitar ao despotismo da natureza; não se filia nas escolas pré-rafaelitas; a que escola pertence pois o sr. Pacheco?”^{XXI} Termina dizendo que estas seriam as suas únicas considerações mesmo no caso de o artista se magoar. Insley Pacheco responde colocando que, se Messonier não é capaz de pintar um botão sem o fazê-lo do natural, remetendo à consideração de Huelva sobre o cuidado do artista em ter os modelos e objetos reais,^{XXII} “Messonier é um artista pobre de memória e de imaginação”.^{XXIII} Mas, Julio Huelva estranha que Pacheco tenha, a partir do seu discurso, enquadrado Rosa Bonheur e Messonier na Escola Realista, e rebate, “Nunca o dissemos nem sequer demos a entender.”^{XXIV} No entanto, ao contrário da caracterização sumária que o crítico traça de Pacheco, o autor pensa e estetiza sobre os dois sistemas de arte: o Realismo, “que tem alguns adeptos na França e conta por chefe Courbet”^{XXV} e o Idealismo que “tem exercido um império incontestável sobre o desenvolvimento progressivo das artes.”^{XXVI} Completa seu pensamento, Fazer do natural [...] é representar o real, tal qual ele é [...] enfim o que se chama a arte pela arte. [...] Ao passo, porém, que o artista que se afasta da natureza e marcha para o ideal, sua originalidade se desvanece, mas ele ganha em dignidade, e o que perdeu em fisionomia [...] enobrece-se, eleva-se e entra nas grandezas da vida universal.^{XXVII}

Ao defender-se do cáustico crítico, Insley Pacheco apresenta a sua relação com a paisagem dizendo que, enquanto o crítico frequentava os ateliers dos artistas mais notáveis, ele ia “modestamente para o campo trabalhar. Estudamos a natureza no seu próprio império e aprendíamos a reproduzir as suas maravilhas, como recursos da nossa própria inteligência e da nossa imaginação.”^{XXVIII} Continua, “nem conhecemos em pessoa alguma o direito de avaliar [...] simplesmente pelo fato de não nos ter encontrado com caixas de tintas e mill-boards em alguma floresta virgem”,^{XXIX} e registra a falha do crítico, “se houvesse dignado de honrar-nos com uma visita...”^{XXX} Desta forma, tratava-se parte da questão de uma nova atitude para com a arte pela modernidade da Escola Realista em contraponto ao Romantismo e à Geração de 1830,^{XXXI} e Insley Pacheco no Brasil resistia mais ao seu interlocutor do que com a escola romântica os seus ideais, porque Huelva apontava que articulista “defendeu em lugar da escola idealista pura, o Romantismo, isto é defendeu a escola a que pertence; condenou o Realismo, escola a qual, por nossa parte também não pertencemos.”^{XXXII}

Revista Ilustrada, História da Arte e o Óleo de linhaça

Então, subsidiada pela fonte literária dos folhetins, sabemos a avaliação de Agostini sobre a discussão teórica e artística a partir de uma grande imagem composta das passagens e considerações descritas por Julio Huelva, sob o efeito da sátira, da história da arte e do óleo de linhaça. Para potencializar o assunto, o destaque do desenho de um grande tonel acompanha a legenda que sublinha o seu conteúdo: “lucramos já em conhecer a história do óleo de linhaça e a sua influência sobre o futuro das belas artes em geral e da Escola Realista em particular.”^{XXXIII} Na sequência, a nota explicativa: “Parece que esta discussão havia de interessar a pouca gente, engano! Todos os artistas que se entregaram à sublime arte da pintura, liam com avidez as doutrinas do sr. Julio Huelva sobre o sublime óleo.”^{XXXIV} E acrescenta que, “o folhetinista veio para o Brasil com uma importante coleção de quadros a óleo (de linhaça) para vender.”^{XXXV} e que “os quadros eram por demais realistas (no preço).”^{XXXVI} Na cena, seis telas apoiadas no chão, dois senhores se abaixam para melhor observar as obras, um terceiro, afastado, utiliza-se de um monóculo, enquanto Huelva aponta para o quadro com um único e grande milho pintado, dizendo: “Vejam, meus senhores, isto é um painel riquíssimo! E olhem que é pintado com óleo de linhaça...”^{XXXVII} Segue-se e mais um desenho enfatiza a substância: com o comentário: “Consta-nos que uma comissão escolhida entre as pessoas que cultivam as belas artes e o óleo de linhaça irá cumprimentar o ilustre folhetinista”,^{XXXVIII} e apresenta um grupo de homens entrando na redação da Gazeta de Notícias, o último carrega grandes pincéis debaixo do braço e uma lata de óleo de linhaça, é claro!

E tudo isto por causa da menção do crítico à descoberta da pintura a óleo e sua divulgação na Europa pelos irmãos Van Eyck, e de uma receita de tinta oferecida diretamente à pintora Alsina, que teve o seu quadro da 4ª Exposição Nacional, qualificado, como a maior injúria que poderia receber uma tela.^{XXXIX}



Imagem 2. AGOSTINI, Angelo. Revista Illustrada, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 5. (Hemeroteca Marcello e Cybelle de Ipanema - Fotografia: Rogéria de Ipanema)



Imagem 3. AGOSTINI, Angelo. Revista Illustrada, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 5. (Hemeroteca Marcello e Cybelle de Ipanema - Fotografia: Rogéria de Ipanema).

Exposição Portuguesa realizada em 1879, no Rio de Janeiro.^{XLIV}

Julio Huelva: um conservador de museu em exposição

As imagens legendadas têm o folhetinista como construção e a ele são dirigidas, quer como protagonista das pequenas cenas desenhadas ou a partir de elementos e conceitos de seu próprio discurso. Neste sentido, Angelo Agostini decide-se não por uma escola, mas por uma escolha da exposição pública de Huelva, ridicularizada não só pela linha estético-visual da folha, mas pelo posicionamento político de tratá-lo no mesmo plano caricatural com que se refere às obras e aos autores brasileiros. Escreve: “Não é para admirar tanta sabedoria no ilustre Huelva posto que ele sempre sabe se rodear de artistas e homens entendidos nas artes.”^{XL} demonstrando o estudioso Huelva sentado à mesa cercado de livros, como Théophile Gautier, Hippolyte Taine, mas associando-o também à Gramática das Artes e do Desenho de Charles Blanc, instrumento de crítica à Insley Pacheco. Adiante, representa Huelva em numa escada, com um grande espanador na mão a tirar poeira dos quadros mais altos de uma galeria, com a informação, “Consta até que em Lisboa ele foi nomeado conservador de um museu de pintura, lugar que desempenhou perfeitamente.”^{XLII} (figura 2).

No próximo segmento, o ilustre folhetinista de cartola e bengala em frente à porta de entrada da Academia Real de Lisboa, conversa com a personagem literária Cabrião;^{XLIII} na legenda o comentário: “O sr. J. Huelva dá entrada nos seus folhetins que frequentou várias academias (em Lisboa) e deu-se com os artistas mais célebres do mundo... não de Lisboa, o sr. Thomazini e Thomas da Anunciação.”^{XLIII} Os artistas português eram autores de destaque à época e fizeram parte da

O Naturalismo de Thomas da Anunciação em Angelo Agostini

Conforme Maria João Neto,^{XLV} o paisagista Thomás da Anunciação^{XLVI} aproximou-se da Escola de Barbizon, tornando-se um pintor animalista de referência para a pintura portuguesa. Agostini tomará, então, a reserva da economia naturalista de Huelva, pelo capital artístico de Thomas da Anunciação, e assim, as notícias do mundo da arte, ganhavam uma nova versão (figura 3).

Segundo Julio Huelva, “A Câmara Municipal de Lisboa concedeu licença a todos os animais que se dirigissem à oficina de pintura deste artista, e de poder passear livremente pelas ruas de Lisboa a qualquer hora do dia.”^{XLVII} Na cena, um burro em duas patas sobe os degraus e adentra o sobrado do Ateliê de Thomaz da Anunciação, identificado com o letreiro ao alto; atrás outros dois burros, dois bois e um porco, esperam a sua vez. No momento seguinte, encontramos o artista Assunção sentado em frente à tela do cavalete, paleta na mão e, todos aqueles animais que estavam do lado de fora, agora, animam o espaço de dentro com ênfase na legenda: “Na verdade, deve ser interessante o atelier do sr. Anunciação ou de qualquer outro pintor da escola realista e animalista.”^{XLVIII} (figura 4).



Imagem 4. AGOSTINI, Angelo. Revista Illustrada, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 5. (Hemeroteca Marcello e Cybelle de Ipanema; Fotografia: Rogéria de Ipanema).

O pincel de Anunciação pinta o boi posicionado em uma plataforma mais elevada; nas paredes várias telas com detalhes de bois e pato. Galinhas ciscam o chão, e um galo cacareja no lombo do atento burro que confere o gesto do autor; ele é o único animal que se volta para a tela em criação, e lembremos que ele foi o primeiro a entrar no ateliê. Mas o personagem mais atento de todos é o próprio Huelva, de costas com a cartola na mão ao lado do cavalete. O Naturalismo em de Tomas da Anunciação impunha modelos vivos em sua representação pictórica de animais, e detinha um verdadeiro privilégio de tê-los protegidos de livre circulação caso fossem para ele posar, tratando-se de um exemplo que o crítico já havia enfatizado: “Rosa Bonheur tem no próprio ateliê uma espécie de curral, onde estão carneiros, cabras, bois e outros animais. É, em presença destes modelos, que ela tem pintado os seus quadros mais célebres.”^{XLIX} Mas isto não valeu de argumento para Insley Pacheco criticar o compatriota elogiado por Huelva: “Thomas da Anunciação e seus discípulos nunca farão com que a sua nomeada passe além das fronteiras do seu país”, e defende sua posição com Horace Vernet, Gerôme e Gericault, “que apresentou o Naufrágio da Medusa [...] sem que tivesse por modelo algum outro naufrágio”.^L Nesta última citação, se pronunciam duas questões, uma é que se a compreensão da Escola Romântica, por parte dos dois, era clara, porque já detinha genealogia e história, a compreensão de naturalismo na dimensão de uma Escola Realista era confusa. A segunda questão é a emergência de outro embate de natureza étnico-cultural entre três portugueses, quando Julio Huelva ilumina a sua crítica à luz da produção artística contemporânea de Portugal em Anunciação, desconsiderando a produção brasileira do português Joaquim Insley Pacheco.

Ao olhar a imagem subsequente (figura 5) presenciamos uma recorrente pose de ateliê: um burro sentado em uma fauteuil; uma perna mais estendida do que outra; a pata esquerda apoiada na mesa; e para completar o cenário, objetos da erudição, cultivada na geografia pelo globo terrestre e na leitura qualificada pelos dois livros. O burro expressa seriedade e compenetração, próprio dos retratados que

se imortalizam nas telas. Na legenda, a revelação, “É preciso confessar que tem sua graça ver tirar do natural o retrato d’um burro!”^{LII} Talvez Angelo Agostini quisesse transgredir também na superposição de linguagem da imagem afetada e do conceito construído do retrato pintado, enquanto prática reproduzida também nas poses fotográficas^{LII}, que mais uma vez envolveria o fotógrafo-retratista Insley Pacheco. E a obra de Assunção é o retrato de um burro.

Trans-histórias da Escola de Belas Artes nos tempos imperiais

O caricaturista oferece ainda nesta grande pauta das escolas artísticas uma das trans-historiedades em que a Academia atravessava as diversas representações da arte no segundo reinado; de dentro para fora e de fora para dentro. Agostini



Imagem 5. AGOSTINI, Angelo. Revista Illustrada, a. 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 5. (Hemeroteca Marcello e Cybelle de Ipanema - Fotografia: Rogéria de Ipanema).

problematiza o debate extra-muros inserindo-o no ambiente de seu maior pertencimento, dentro da sala de aula de pintura do alto pincel acadêmico de história, Vitor Meireles (figura 6). Dando carga à questão, o professe aparece distribuindo os números da Gazeta de Noticias à sua turma, onde um estudante, interrompido pelo mestre, vira-se para alcançar o seu exemplar; ao fundo à esquerda, um outro, já aplicado ao novo ensino, lê atento o jornal.

Aqui, alguns enquadramentos possíveis da compreensão irônica agostiniana caracterizada pela legenda: “Na Academia das Belas Artes, o sr. Vitor Meireles aconselha a seus discípulos que atirem longe de si a

palheta e que leiam com atenção os folhetinistas da Gazeta, se quiserem aprender a pintar.”^{LIII} O tom de deboche volta-se para um autor que tem um nome e não é menor, e Vitor Meireles, a quem para Agostini, possui ego e vaidade imensos, faz com que a sua escolha não seja superficial, ao contrário, ela é direta e muito provocativa. Mesmo com as restrições que o litógrafo tinha sobre Julio Huelva, propôs alçar os folhetins da Gazeta à superação da Academia, no que se refere ao seu ensino, restando aos mestres tomar-lhes as lições e repassar aos estudantes o novo modelo artístico, onde é preciso ir aos jornais para os saberes e fazeres da arte.



Imagem 6. AGOSTINI, Angelo. Revista Illustrada, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 5. (Hemeroteca Marcello e Cybelle de Ipanema – Fotografia: Rogéria de Ipanema)

E não se trata somente da atualização ao modernismo da Escola Realista e suas plataformas, bem afirmado por Pacheco, “Não é a verdade, a principal condição da arte moderna”,^{LIV} mas pela reflexão do debate do lado de fora, que sugeria que estas não fossem ações exercidas do lado de dentro, deixando a Academia à margem da construção de um país civilizado. Ou a Academia não era atual, não debatia, ou o debate de fora era melhor do que de dentro, ou não se modernizava frente à produção da arte contemporânea, ou o muito pelo contrário, a Academia era tão moderna que naturalizava os novos programas e métodos artísticos tão logo fossem apresentados. De qualquer forma é uma grande tomada de questão e de posição.

E porque civilizado? Porque a questão artística de Agostini é uma questão civilizatória para o europeu Huelva, que no ano anterior, manifestara-se sobre os usos da arte, dizendo que “as galerias de pinturas e esculturas são em todas as nações a verdadeira escola para educar o povo”,^{LV} ao criticar o lugar da Academia neste processo.^{LVI} Arthur Valle comentando a opinião do crítico, observa, na verdade, um relativo consenso sobre o papel das coleções de arte, tanto para o ensino como o gosto cultivado de uma nação.^{LVII} Neste sentido, as pinturas de história constituíam um grande escopo político para a esta formação, e se Huelva considerava que as artes no Brasil vegetavam, “encarceradas nos estreitos cacifos de uma academia pequena por fora e por dentro.”,^{LVIII} a folha da Gazeta de Notícias nas mãos de Vitor Meireles^{LIX} é potencialmente significativa.

Nas palavras daquele folhetim de agosto de 1875 sobre a 4ª Exposição Nacional, Huelva já havia denotado o quesito coleções desconsiderando a dotação das verbas governamentais do ministério do Império, as quais certamente deixavam a Academia e o ensino artístico achatados nos programas e planejamentos necessários e as permanentes atualizações. Reclamou da metodologia de exibição das obras onde cópias e originais convivem em “perfeita amizade”; que as escolas de arte não estavam classificadas; que a cor da “irrisória galeria” tem um péssimo efeito geral, assemelhando-se “a uma tabuleta de droguista – e na classificação, a uma omelette – ou a uma caldeirada de sardinhas!”^{LX} Este folhetim é quase indigesto, porque ainda se refere que “a Academia, de vez em quando, choca um artista. Mas que a maior parte das vezes morre de gosma pouco depois de nascer”,^{LXI} e que quando algum sobrevive “apesar da Academia, a atenção não pode desprender dele [...] o sr. Rodolfo Bernardelli realiza presentemente este milagre.”^{LXII} Alfredo Camarate, pseudônimo Julio Huelva carregava a sua pena de quem trazia na bagagem uma formação em arquitetura e engenharia na Inglaterra, em instituições e viagens internacionais, mas principalmente, via a pinacoteca da nossa Academia com os olhos de quem foi Conservador de Arte Ornamental da Academia Real de Belas Artes de Lisboa,^{LXIII} ou seja, via com o olhar do estrangeiro e não relativizava as oportunidades da Academia brasileira. Vale registrar ainda, que o folhetinista quando criticou o conjunto das obras da 4ª Exposição Nacional, externalizou duplamente as competências institucionais da mostra, posto que um dos membros do Júri Geral de Qualificação, presidido pelo Visconde do Rio Branco, era o arquiteto e professor também da Academia Imperial das Belas Artes, Bitencourt da Silva, e fundador do Liceu de Artes e Ofícios.^{LXIV}

Considerações finais

Na imagem da Revista *Illustrada*, Angelo Agostini provoca a Academia, satiriza a crítica, parodia a Escola Realista, humorizando o universo da arte no Rio de Janeiro no tempo do Império, com muito óleo de linhaça. Estes foras e dentro que se revelam na crítica de arte e na sátira visual à medida que Angelo Agostini as problematiza politicamente enquanto motores nas relações de força entre a imprensa, o Estado e suas representações. Entre arte e poder. Relações importantes para construção das várias historicidades da Academia.

E haveria mesmo um confronto permanente com a Academia pelo conservadorismo próprio destas instituições; institutos e sociedades, principalmente as do Estado ou por ele mantidos? Mas academias de arte no século 19 na Europa, segundo Pevsner,^{LXV} também não participavam das discussões que não

protagonizassem; eram internalizadas e distantes, com uma sustentabilidade canônica fechada e quase absoluta; discutiam o que podiam responder; não assumiam problematizações que não consideravam suas; conservavam os conceitos fundadores hierárquicos de segurança à abertura à modernidade. A Academia Imperial das Belas Artes representava e detinha o estatuto e a competência oficial do Estado para com a formação e cultura da arte e do artista no Brasil dos Oitocentos, criada no período joanino tropical, desde então, concentrava o lugar de um conceito artístico e simbólico dominante na corte, e a imprensa, territórios possíveis do seu reflexo e refração. Pois muito do que se revelou do lado de fora, faziam abrir as portas e mantinham-se as janelas abertas para entrar e sair da instituição. E será que a nossa Academia internalizava as discussões dos espaços públicos como a imprensa? Como se deu esta trans-história do Realismo na nossa Escola de Belas Artes, pensando hoje, 200 anos depois da sua fundação.

Rogéria de Ipanema - Professora do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRJ. Coordena os projetos: Imagem impressa no Brasil dos Oitocentos que problematiza as relações de arte e poder, sobre imagem, política e imprensa, como a produção de impressos no século 19 no Rio de Janeiro; e com o projeto O corte e a corte: a fina estampa retratística europeia – Quinhentos, Seiscentos, Setecentos desenvolve pesquisas com a Coleção de Gravuras do Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Notas finais

- I. Joaquim José Pacheco (Cabeceiras de Basto, ca. 1830 – Rio de Janeiro, 1912). Conforme Gilberto Ferrez apud Mello Moraes Filho, Insley Pacheco iniciou-se na fotografia, com o irlandês Frederick Walter em meados de 1840 no Ceará. Em 1850, foi assistente em Nova York, dos daguerreotipistas, Mathew Brady, Jeremiah Gurney e de Henry E. Insley. De volta e ao Brasil passou pelo nordeste e, em meados de 1850, já estava fixado no Rio de Janeiro, assumiu o nome de Joaquim Insley Pacheco. FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil 1840-1900. Rio de Janeiro: Funarte/Pró-Memória, 1985; Da imagem e da fotografia em Portugal. <http://grandmonde.blogspot.com.br>. Acesso em 2 maio 2015.
- II. Em 1859, está na Rua do Ouvidor, n. 40, conforme a XIII EGBA, e em 1860 no número 120, conforme o Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial, Rio de Janeiro, 1860. p. 1057.
- III. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 1, n. 41, 11 set. 1875. p. 3. <http://bn.br/acervo/periodicos>. Acesso em 1 maio 2015.
- IV. Alfredo Camarate (Lisboa, 1840 – São Paulo, 1904). É possível que já estivesse no Brasil em 1872. Trabalhou no Rio de Janeiro como compositor de piano, tocava flauta, e assumiu o cargo de Inspetor do Conservatório Imperial de Música. Mais em: LÜSCHER, Pedro de Castro. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo, USP, p. 1-16, 17-22 jul. 2011. <http://www.snh2011.anpuh.org>. Acesso em 10 maio 2015.
- V. A folha informava em seu primeiro número que além do folhetim-romance, “dará um folhetim de atualidades”, o que incluía os eventos musicais e artísticos. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2 ago. 1875. p. 1.
- VI. HUELVA, Julio. Belas Artes: Exposição Nacional. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 1, n.133, 12 dez. 1875. p. 2. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- VII. A pintura General Osório no Passo da Pátria e a estátua Bispo de Crisópolis.
- VIII. Título concedido aos prestadores de serviços e fornecedores comerciais para a Casa e para as suas majestades e altezas. Recebera-o em 1855 e anunciava o seu mérito com a distinção das armas imperiais e com várias identificações e tecnologias: ambrotipista, fotografa, platinotipia, cromotipo, fotopintura.
- IX. Em 1º de janeiro, conforme informação de Julio Huelva. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 2, n. 6, 6 jan. 1876. p. 1. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- X. Idem, *ibidem*.
- XI. Revista Illustrada, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 4-5. Acervo Hemeroteca Marcello e Cybelle de Ipanema.
- XII. A Litografia a vapor da Revista Illustrada era uma sociedade de Paulo Robin e Angelo Agostini.
- XIII. Revista Illustrada, *op. cit.*
- XIV. HUELVA, Júlio. Belas Artes: O Realismo e o sr. Insley Pacheco. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 2, n. 6, 6 jan. 1876. p. 2. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- XV. Idem, *ibidem*.
- XVI. Gramática das artes do desenho de Charles Blanc.

- XVII. HUELVA, Júlio. *Belas Artes: O Realismo e o sr. Insley Pacheco*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 2, n. 6, 6 jan. 1876. p. 2. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- XVIII. Idem, *ibidem*.
- XIX. Idem, *ibidem*.
- XX. Idem, *ibidem*.
- XXI. Idem, *ibidem*.
- XXII. “Messonnier pinta a seda copiada da seda; o veludo do verdadeiro veludo, os bordados dos verdadeiros bordados.” HUELVA, Julio. *Belas Artes: O Realismo e o sr. Insley Pacheco*. Idem, *ibidem*.
- XXIII. INSLEY, Pacheco. *Belas Artes: Insley Pacheco a Julio Huelva*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 2, n. 17 jan. 1876. p.1. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- XXIV. HUELVA, Julio. *Belas Artes: O Realismo e o sr. Insley Pacheco*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 2, n. 6, 6 jan. 1876. p. 2. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- XXV. Idem, *ibidem*.
- XXVI. Idem, *ibidem*.
- XXVII. Idem, *ibidem*.
- XXVIII. PACHECO, Insley. *Belas Artes: Insley Pacheco a Julio Huelva*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 2, n. 16, 16 jan. 1876. p. 2. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- XXIX. Idem, *ibidem*.
- XXX. Idem, *ibidem*.
- XXXI. EISENMAN, Stephen F. (edit.). *Realism and Naturalism*. In: EISENMAN, Stephen F. *Nineteenth century art: a critical history*. London: Thames & Hudson, 2011.
- XXXII. HUELVA, Julio. *Belas Artes: O Realismo e o sr. Insley Pacheco*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 2, n. 6, 6 jan. 1876. p. 2. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- XXXIII. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 5.
- XXXIV. Idem, *ibidem*.
- XXXV. Idem, *ibidem*.
- XXXVI. Idem, *ibidem*.
- XXXVII. Idem, p. 4-5.
- XXXVIII. Idem, *ibidem*.
- XXXIX. HUELVA, Julio. *Belas Artes: Exposição Nacional*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 1, n. 133, 12 dez. 1875. p. 2. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- XL. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 5.
- XLI. Idem, *ibidem*.
- XLII. Não por acaso Angelo Agostini coloca Huelva em diálogo com o Cabrião, ele carrega a característica de atormentar o seu colega Pipelet; possui barbas, traja calça quadriculada, paletó escuro e chapéu e cachimbo. A personagem é retirada do romance popularizado de Eugene Sue, *Os mistérios de Paris*, e foi o segundo título jornalístico do autor, editado em São Paulo. Mais sobre o Cabrião em. BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Unicamp, 2009.
- XLIII. AGOSTINI, Angelo. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, 22 jan. 1876. p. 5.
- XLIV. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *O Naturalismo português no Museu Mariano Procópio*. *Anais do XIX Encontro Regional de História, Juiz de Fora*, p. 1-8, 28-31 jul. 2014. <http://www.anpuhmg.org/xix-encontro-regional-de-historia-da-anpuhmg-2/>. Acesso em 6 maio 2015.
- XLV. Maraliz Christo apud Maria João Neto. Idem, *ibidem*.
- XLVI. Conforme as informações do Museu Quinta das Cruzes de Portugal, Tomás José da Anunciação foi Substituto da cadeira de Pintura de paisagens, animais e produtos naturais na Academia de Belas Artes, posteriormente foi nomeado professor titular, e em 1878 assumiu o cargo de diretor. “com ele entrava definitivamente no ensino, a prática da paisagem natural e de costumes.” <http://mqc.gov-madeira.pt>. Acesso em 5 maio 2015.
- XLVII. HUELVA, Julio. *Belas Artes: O Realismo e o sr. Insley Pacheco*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 2, n. 6, 6 jan. 1876. p. 2. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- XLVIII. Idem, *ibidem*.
- XLIX. Idem, *ibidem*.
- L. PACHECO, Insley. *Exposição Nacional/Belas Artes: Insley Pacheco a Julio Huelva (conclusão)*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 2, n. 17, 17 jan. 1876. p. 1. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- LI. Idem, *ibidem*.
- LII. As poses e os afetos que elas transmitem são constituintes permanentes para a imagem do retrato e foram continuadas na produção imagética da fotografia no século 19. Leia-se: TURAZZI, Maria Inês. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo 1839-1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LIII. Idem, *ibidem*.
- LIV. PACHECO, Insley. *Insley Pacheco a Julio Huelva*, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 16, 16 jan. 1876. p. 1. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.

- LIV. Quando se refere ao movimento preconizado pelo adversário. HUELVA, Julio. *Belas Artes. Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 12, 13 ago. 1875. p. 1. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- LVI. “As coleções artísticas dos particulares são poucas e todas mediócras, e a única coleção oficial – a da Academia [...] só tem de pomposo o título de pinacoteca.” Idem, *ibidem*.
- LVII. VALLE, Arthur. O acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico pós “Reforma de 1890”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 19, p. 119-139, jan./jun. 2013. <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista19.htm>. Acesso em 2 maio 2015.
- LVIII. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 12, 13 ago. 1875. p. 1. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- LIX. Os artistas da Academia sempre circulavam nos textos e imagens litográficas de Angelo Agostini, como o caso das Batalhas de Vitor Meireles e Pedro Américo. Para o exemplo: IPANEMA, Rogéria de. Angelo Agostini: 100tenário de despedida do artista com dom Quixote. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*, ano 18, n. 18, p. 77-100, 2011.
- LX. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 12, 13 ago. 1875. p. 1. <http://bn.br/acervo/periodicos>. cit.
- LXI. Idem, *ibidem*.
- LXII. Idem, *ibidem*.
- LXIII. Mais em: LÜSCHER, Pedro de Castro. SEGANTIN, Verona Santos. *Sensibilidades Educadas: percorrendo a cidade com Alfredo Camarate*. Anais do V Congresso Brasileiro de História da Educação. Aracaju, Universidade Federal do Sergipe, p.1-9, 2008. <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/>. Acesso em 14 maio 2015.
- LXIV. Além da qualificação, Joaquim Bitencourt da Silva estava preocupado com o envio das obras: “A experiência das passadas exposições aconselha as mais eficazes precauções dos volumes e a sua remessa para a Filadélfia”; Bitencourt da Silva sugeriu que os trabalhos de Belas Artes sejam acompanhados de um profissional que os zele e os coloque em condições físicas de serem bem apreciados.” *O Auxiliador da Indústria Nacional*, Rio de Janeiro, V. XLIV, n. 1, jan. 1876. p. 348.
- LXV. PEVSNER, Nikolaus. O século XIX. In: PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A ACADEMIA, DE LÁ PARA CÁ

Rosana Pereira de Freitas

Os prolegômenos

O leitor não encontrará aqui mais uma das “Histórias da Escola de Belas Artes”, como propõe o volume que tem nas mãos, ou como propunha o título do Sexto Seminário do Museu Dom João Sexto. O que tenho a dividir pretende contribuir sim, às “revisões críticas de sua trajetória”, mas talvez mais àquelas que serão feitas no futuro, pelas novas gerações. Inclino-me a acreditar que a contribuição que tenho a dar será de natureza teórico-metodológica. Ela se volta, portanto, às celebrações do bicentenário da Escola, às reflexões que, espero, as ultrapassem.

Esclarecer o título talvez nos ajude a entender melhor o que queremos. Trata-se de um “lá” mais geográfico que temporal, como o seu par “cá” deveria fazer crer.

O título do quarto volume de textos de Mário Pedrosa organizado por Otília Arantes para a Edusp ganhou o título de “Modernidade: cá e lá”¹. Embora não o tenha incluído em sua seleta, Otília Arantes fazia referência ao ensaio “Gestos cá e lá”, escrito durante a estadia de Mario Pedrosa no Japão. O que nenhum dos dois declara (nem Otília nem Pedrosa), entretanto, é que Cá e Lá ecoava o texto de Paul Claudel, *Çà et Là*, por sua vez reunido no volume *Connaissance de L’Est* [Conhecimento do Oriente], que publicava poemas em prosa feitos durante os anos em que o irmão de Camille Claudel que se tornaria ministro plenipotenciário no Rio de Janeiro em 1916 e embaixador em Tóquio em 1922 vivera em Shanghai – de 1895 a 1899 –, servindo como vice-cônsul. O esforço comparatista, baseado na dicotomia “cá” e “lá”, fruto de orientalismos latentes ou manifestos, parece ser o único ponto em comum entre eles.

O volume anterior da seleta da obra de Mario Pedrosa intitulou-se “Acadêmicos e Modernos”. Entretanto, ao substituir o termo “Antigos” que normalmente acompanharia seu binômio “Modernos”, Otília Arantes não recorre a nenhum título de Mario Pedrosa. A tese que Pedrosa não publica, sobre a suposta “Missão”, ao menos se lida diacronicamente, a partir dos textos sobre arquitetura brasileira que ele publica em Tóquio e daqueles sobre Brasília, o alinha à geração modernista responsável pelo descrédito que a instituição irá gozar e que para minha surpresa foi capaz de perdurar até hoje.

O volume anterior da seleta da obra de Mario Pedrosa intitulou-se “Acadêmicos e Modernos”. Entretanto, ao substituir o termo “Antigos” que normalmente acompanharia seu binômio “Modernos”, Otília Arantes não recorre a nenhum título de Mario Pedrosa. A tese que Pedrosa não publica, sobre a suposta “missão” artística francesa, ao menos se lida diacronicamente, a partir dos textos sobre arquitetura brasileira que ele publicou quando estava em Tóquio e daqueles sobre Brasília, o alinha à geração modernista responsável pelo descrédito que a instituição irá gozar e que para minha surpresa foi capaz de perdurar até hoje.

Construída pelos modernistas, a ponte epistemológica que ligou o modernismo ao barroco, para usar a expressão cara à acadêmica curitibana Ângela Brandão, irá rechaçar a presença do ensino acadêmico, culpa-lo pela destruição dos nossos elos com uma suposta tradição barroca local, “legítima”. A geração moderna e seus herdeiros lamentam também a destruição de uma certa estrutura artesanal organizada

na relação mestre-discípulo que responderia pela produção da nossa imaginária sacra, por exemplo. Ainda que sem cair “no atoleiro nacionalista”, como defende Otilia Arantes, a visão de Mario Pedrosa aproxima-se, ao que me parece, daquela da geração de 30.

A Academia, lá e cá

Os significados dos termos comumente traduzidos por “Academia”, ou de adjetivos como “acadêmico”, no contexto cultural asiático são múltiplos, além de variarem muito ao longo do tempo. Que dizer de “Escola”, no sentido de escolas artísticas regionais, ou mesmo o mais amplo e abrangente termo “Tradição”? Por lá, eles apresentam significados diferentes, específicos, e usos regionais únicos. Tanto que uma comparação, por exemplo, entre a Índia e o Brasil, antes da chegada dos sistemas coloniais europeus de ensino artístico, britânico e francês, respectivamente, parece não fazer muito sentido. Entretanto, se tomarmos o caso indiano – e não apenas a Europa como referência – como ponto de partida para uma reflexão sobre o impacto do novo sistema de ensino artístico entre nós, encontraremos similaridades e divergências que reputamos úteis para repensarmos a questão. A perspectiva sugerida visa desviar a atenção – do foco na metrópole, e portanto de uma analogia forçosamente desigual – para outras experiências onde as relações de poder, as invenções de mitos identitários e de tradições se mostram bem mais próximos do que poderiam parecer à primeira vista.

A partir da proposta de Kuan-Hsing Chen de tomar a “Ásia como método”^{II} [Asia as Method], acreditamos poder contribuir para a discussão Sul-Sul sobre a recepção do gosto, de cânones e instituições artísticas europeias e seus desdobramentos na formação das vanguardas nacionalistas na Índia e no Brasil.

No texto “Comunidade imaginada por quem?” [Whose imagined community?] Partha Chaterjee^{III} apresenta ao menos um ponto de resistência à influente reflexão de Anderson: a colonização do imaginário. Segundo ele, a fórmula de Benedict Anderson^{IV} não deixaria à Índia outra alternativa que não a escolha de um modelo de nação em um elenco já cunhado pela Europa e pela América, reduzindo a experiência do nacionalismo anticolonial à uma caricatura. Entretanto, o imaginário nacional, advoga Chaterjee, antecipa e se desenvolve de modo independente às querelas políticas. Trata-se de um percurso autônomo em relação à questão política, e que por isso mesmo seria capaz de antecipá-la, e não meramente refleti-la.

Rumo à uma metodologia interreferencial

Nosso objetivo não é a busca de similaridades arbitrárias. O que estamos propondo é apenas um convite à reflexão: Quais seriam as vantagens de direcionar nossos pontos de referência em direção à Ásia? Nossos colegas portugueses têm feito isso, de forma sistemática, ao menos desde as comemorações dos descobrimentos. Na maior parte dos casos, é verdade, a partir de uma perspectiva francamente lusocêntrica, que pretende de forma nostálgica ou filológica, recuperar os laços estabelecidos pela península em outros tempos.

Se sairmos do âmbito dos estudos acadêmicos e direcionarmos nosso foco às bienais e feiras de arte, veremos sem dificuldade que se trata da abertura de novos mercados e ingresso de novas mercadorias. E isso também para o primeiro âmbito, o acadêmico.

Não estamos simplesmente sugerindo “incluir” a Ásia, ou no caso, a Índia, em nossos estudos. A ideia é antes toma-la como contraponto epistemológico, em uma perspectiva comparatista. Pois eu realmente acredito, na esteira do que sugere Chen, que podemos melhorar o entendimento dos nossos próprios fenômenos tomando a Ásia como referência.

Se olharmos com mais cautela o que ocorre no mundo artístico é possível que ambos tenham razão

– Chaterjee e Anderson. Sim, é possível identificar o nascimento de um novo imaginário, a criação de tradições, mas também uma forte dose de fórmulas apriorísticas. De nações e suas representações artísticas, de formulações plástico-ufanistas e nativismos nacionalistas après la lettre.

Mas afinal que vantagem haveria em mudar os pontos de referência em direção à Ásia, salvo mostrar um certo *aggiornamento* – e nem tanto assim, pois isso não é tão novo –, em relação aos estudos subalternos, ou aos pós pós-colonialismos? Respondo com outra pergunta, mas sem retórica: Como entender o fenômeno da importação do modelo acadêmico tomando apenas a Europa como referência? Acaso a Europa “importou”, ou teve de “aclimatar” algum modelo de ensino extra-europeu? O Brasil e a Índia sim.

Tomando a Ásia como método, ou como tratar nosso complexo de vira-latas

A comparação com as narrativas metropolitanas não apenas nos deixará em situação de perpétua inferioridade. Ela parece nos deixar cegos. Ao contrário de ver a síntese proposta por certos artistas, a solução para os problemas de representação em uma situação nova e adversa, mesmo a crítica aguda da recente geração de críticos insiste em expressões como “A Forma Difícil”, conforme sugere Rodrigo Naves em sua tese homônima em defesa de uma formalização insuficiente, problema presente na arte brasileira de Debret à Amílcar de Castro. Ou seja, mesmo nossos mais ácidos autores – de modo competente ou leviano – insistem na exclusiva comparação com a Europa. Se o modelo, sem dúvida, é o metropolitano, a situação emulatória ou resistente a ser analisada na produção artística e na esfera sociológica a produzi-la – os círculos ligados ao ensino e circulação artística – serão mais próximos de outras geografias.

Para Chen a “Ásia e o Terceiro Mundo proporcionam um horizonte de comparação imaginário, ou um método” que ele chama de interreferencialidade. Segundo Kuan-Hsing Chen devemos “multiplicar e mudar nossos pontos de referência para incluir comparações históricas com o colonizado em vários lugares do mundo.” O que não significa, claro, suprimir apressadamente as diferenças. Ele explica:

“O propósito da metodologia de análise interreferencial é evitar julgar qualquer país, região ou cultura como superior ou inferior a qualquer outra, e trazer à tona transformações históricas como uma entidade-base, a partir da qual as diferenças podem ser explicadas”. (CHEN, 2010, p.250)

Claro, a situação no Brasil era muito diferente da indiana. A rainha nunca pôs os pés na Índia, a despeito da duradoura permanência britânica no subcontinente, enquanto por aqui era justo a presença da Corte portuguesa a criar as condições para o estabelecimento do modelo acadêmico de ensino artístico. Se na Inglaterra as regras unitárias para o ensino das artes – a serem aplicadas a todos, inclusive à Índia – não surtiam efeito por lá, no Brasil a corte portuguesa implantaria o sistema acadêmico antes de fazê-lo em Portugal.

O curioso a notar nesse ponto é que nossos autores insistem em marcar a “ausência” do ambiente cultural europeu. Na época do Império talvez a comparação pudesse ser feita com Estados multiculturais como a Áustria, mas seguimos repetindo as queixas dos monarcas transplantados aos trópicos. Com as mudanças ocorridas na República, a referência passa a ser a França, ou os Estados Unidos, mas o ponto de referência, o Norte, será sempre ao Norte.

Assim, embora as comparações sejam feitas entre a Academia nos trópicos e sua matriz europeia, haveria ao menos uma primeira grande diferença a marcar: o estatuto social do artista.

Kuan-Hsing Chen dedica uma parte importante do seu livro homônimo ao campo dos Estudos Asiáticos [Asian Studies] na Ásia. Tal área, descrita por ele como um fenômeno recente, irá exigir um novo, um tipo diferente de produção de conhecimento. Mas ele não se refere apenas ao território dos Estudos Asiáticos, pois um de seus principais objetivos é “des-imperializar” [deimperialized] a teoria. E uma das maneiras de fazer isso seria “provincianizar” a Europa. E o que seria “provincializar a Europa”?

Prematuras, segundo Chen, as assertivas universalistas da tradição epistemológica europeia são baseadas em condições limitadas de produção de conhecimento. Heidegger, Foucault, Bourdieu, Habermas – esses exemplos não são ótimos? – estariam fazendo “Estudos Europeus” [European Studies]. E não nenhuma teoria universalista, como costumamos trata-las, pois seus sistemas de referência são baseados exclusivamente em experiências europeias.

Quando não nos damos conta de quão colonizados nós somos, ele afirma, “tendo aprendido nas principais instituições de ensino do Ocidente a olhar de cima para baixo nossos estudos de área”, nós não conseguimos ver que somos parte integrante deles. Trabalhando sobre Arte Brasileira em uma instituição de ensino artístico no Brasil nós somos parte do fenômeno que estudamos, como os pesquisadores dos Estudos Asiáticos que atuam na Ásia. Ele diz: “Uma vez que reconheçamos quão extremamente limitadas são as condições correntes de conhecimento, nós aprendemos a ser humildes em relação a nossas reivindicações”.

Sim, aprendemos a ser humildes, e também a nos livrar de velhos hábitos, eu acho. Reproduzindo antigos padrões, com frequência suspeita pretendemos tomar o ponto de vista de mero observador. Como o olho cartesiano, não devemos, é claro, tomar parte do experimento.

A história da educação artística no Brasil e a da Escola de Belas Artes em particular, sabemos, foi muitas vezes narrada do ponto de vista europeu, mesmo que por pesquisadores brasileiros. Ou a partir do ponto de vista norte-americano, se o autor pertence à nova geração de acadêmicos, oriunda dos estudos pós-coloniais.

Trabalhando em campo tão eurocêntrico, é sempre necessário repetir – o da História da Arte – a hegemonia cultural europeia é algo que tomamos por certo. Filhos bastardos da racionalidade ocidental, parte do projeto civilizatório francês, intelectuais da diáspora africana, herdeiros do decaído império português, não importa: “descolonizar” o conhecimento não será tarefa fácil.

Para Chen, a “descolonização é a tentativa do colonizado de trabalhar reflexivamente a relação histórica com o antigo colonizador – cultural, política e economicamente”. Concordamos, não é uma tarefa fácil. E ele assume:

“Isso pode ser um processo doloroso, que envolve a prática da auto-crítica, a auto-negação e auto-descoberta, mas o desejo de formar uma subjetividade menos forçada e mais reflexiva, mais digna, exige isso”. (CHEN, 2010, p.274).

Na Índia e no Brasil, como aliás no resto do mundo, é ao século XIX, ou à sua herança, que devemos nos voltar ao tratar da modernidade. Nas artes visuais, tanto lá como aqui é possível identificar a emergência de uma nova iconografia: a representação de tipos locais, populares ou mesmo aristocráticos.

A partir de meados do século XIX, as Escolas de Belas Artes – sim, lá como aqui são várias: Kolkata [Calcutta], Madras [Chennai], Bombay [Mumbai] e Lahore – dirigidas pelos ingleses, criam in loco versões “acadêmicas” da pintura orientalista europeia. Os estudos e a resistência pós-colonial, o medo de serem tomados como desavisados “orientalistas” fez com que os estudiosos da arte indiana, em um segundo momento, olhassem com suspeita tais trabalhos, ou simplesmente os esquecessem. Mas eles são um elo importante para os sucessivos desdobramentos.

Em Madras, ao menos até os anos 20 do século passado, a Escola manteve-se ligada às artes aplicadas, e à indústria local: tijolos, revestimentos, ornamentos em terracota, trabalhos em madeira e ferro, joalheria. Os artesãos locais, os *mistris*, ajudavam os estudantes. Um departamento de cerâmica com métodos de manufatura inglesa e aulas de xilo e gravura em metal foram acrescentados. Os estudantes copiavam motivos decorativos do Sul da Índia, devidamente saqueados dos templos locais.

Como Partha Mitter^V, que teve acesso direto ao documento, notou:

“Como o prospecto da Escola solenemente advertiu, nenhuma palavra teria sido mais desacreditada do que ‘artista’; estudantes eram aconselhados a estudar [a frequentar as aulas de modelo vido] exclusivamente para fins profissionais. Um desejo frívolo pelo desenho não era razão suficiente para participar da aula [de modelo vivo]”. (MITTER, 1994, p.148)

Desenho à mão livre e desenho geométrico, séries progressivas de ornamentos gregos, cópias dos velhos mestres e da natureza – os preceitos da South Kensington School, na Inglaterra – da qual nos resta o Victoria & Albert Museum – buscavam levar “bom gosto” aos alunos. Manuais britânicos como os de Chapman, Harding, foram introduzidos. Pintura e modelagem encorajados.

E cedo a Escola foi considerada muito comercial, inclinada demais mais aos ofícios que às artes, pela elite local. Hunter, seu diretor, foi mandado de volta à Inglaterra, por sua falta de método. Para aprender “a desenhar”, literalmente, de acordo com Mitter, “to learn ‘how to draw’”.

A Escola de Arte de Madras, entretanto, era apenas uma entre muitas. O que emergia era uma gama de instituições europeias que alterou profundamente o significado e a função da arte na sociedade indiana.

A mais antiga sociedade artística da Índia, uma das instituições mencionadas, foi a Sociedade de Belas Artes de Madras [the Fine Arts Society of Madras], fundada nos anos de 1860, e como as demais, pelos britânicos. Seguiremos com o exemplo de Madras, caso que, embora excepcional, devido a sua vinculação à artesanaria local, é um bom exemplo para entender o cenário artístico indiano que pretendemos traçar. A Sociedade de Belas Artes de Madras possuía muitas mulheres entre seus membros, que participavam de suas diversas atividades, inclusive dos seus salões. Entretanto, embora abertas a todos, poucos estudantes locais participavam de suas exposições, porque a Escola era ligada, como mencionamos, às artes decorativas.

Dissolvida no início do século passado, muito pouco se sabe sobre ela em nossos dias. Mas temos, graças à pesquisa de Partha Mitter, alguns dados relevantes: Ravi Varma foi um dos primeiros indianos a participar de uma de suas exposições.

É graças ao trabalho da Sociedade que em 1901-2, quando o governo local decide criar uma coleção para o Museu [do Governo] de Madras [the Government Museum of Madras], a decisão será a favor da “escola naturalista de pintura, de acordo com o cânone ocidental”.

Será Raja Ravi Varma, não por acaso um autodidata em Madras – onde a Escola tendia às artes aplicadas, como mencionado –, a encarnar a mudança no estatuto social do artista. O artista – o gênio – individual ultrapassando o artesão. Sociedades artísticas tomando o lugar do mecenato aristocrático, enquanto as escolas de arte, agentes do Raj, do governo britânico, buscavam difundir “bom gosto”.

Se antes as artes eram tidas em alta conta, e se artistas podiam obter prestígio junto aos imperadores e membros da alta aristocracia local, não haveria existência independente, fora da corte. Estamos em um cenário mais próximo do descrito por Pamuk em seu livro “Meu nome é vermelho”. A arte do retrato, a retratística pode ser tomada como índice antecipado do crescente prestígio artístico individual. Em um segundo momento, é possível identificar a tradução de tipos sob a elegância fin-de-siècle em obras de Raja Ravi Varma.

Varma era autodidata. Contrariando o desejo dos pais, forma-se emulando modelos europeus junto à corte de um marajá local, inspirado pelas obras expostas nos salões europeus, adapta a pintura de cavalete ao relato das epopeias, histórias e mitos da civilização indiana.

Se a Academia florentina, e as demais Academias na Europa nascem de um processo de emancipação do estatuto do artista, sob o mote horaciano “Ut pictura poiesis”, no caso da Academia na Índia e no Brasil temos um processo inverso: é a existência da Academia a fomentar o respeito e a criar as novas condições de produção artística. Não o contrário. É a Academia a criar a situação emancipatória do artista. O sucesso de Ravi Varma se dá exatamente porque volta sua produção para a própria Índia, como prescrevia Walter Smith:

“Não para que eles possam aprender a produzir imitações fracas da arte européia, mas sim para que eles possam estudar os métodos europeus de imitação e aplicá-los à representação de paisagens, monumentos arquitetônicos, variedades étnicas e trajes nacionais de seu próprio país”. (MITTER, 1994, p.291)

Rui Barbosa irá traduzir e citar diretamente o britânico Walter Smith – seu livro “Art Education: Scholastic and Industrial”, de 1872 –, autor das palavras acima citadas, em sua defesa do ensino do desenho, no Brasil.

1922: um marco lá e cá

No início do século XX, o orientalismo nativo apresenta-se como uma “Renascença”. Os murais de Ajanta e as miniaturas medievais são a principal fonte de inspiração dos pintores aristocratas de Calcutá, cuja produção será conhecida futuramente como “Escola de Bengala”. O rótulo só surgirá cerca de duas décadas depois da consolidação de tal estética, mas a agenda da Escola é clara: descobrir o “estilo indiano” a partir da época áurea da própria civilização indiana. Não se trata mais de emular o estilo das pinturas da Companhia. Trata-se de recuperar a grandeza da Índia. Não por acaso, a despeito do nome, tal tendência torna-se um estilo nacional.

Se a luta pela independência terá em Gandhi sua máxima expressão, em termos culturais a busca pela soberania encarna o poeta Rabindranath Tagore, membro da Renascença de Bengala, que dará os passos culturais correspondentes.

No início dos anos 20, ele funda a Universidade Visva Bharati em Shantiniketan, onde a Escola de Belas Artes Kala Bhavana será o coração do ensino artístico.

É graças a uma pedagogia bastante elaborada que Tagore irá difundir um imaginário bem mais marcado pelo universalismo que pelo nacionalismo. O pan-asianismo da proposta vai trazer a Shantiniketan artistas chineses e japoneses, e de outras regiões. Para ganhar adeptos à causa Tagore viaja do Japão à Argentina, em busca de talentos para sua universidade. É aliás em uma dessas viagens – à Alemanha – que ele irá agenciar a vinda de uma mostra da Bauhaus à Calcutá, em 1922. É nessa época que a austro-americana Stella Kramirsch irá realizar uma série de conferências em Kala Bhavana, que abarcariam do Gótico ao Dada. Shantiniketan irá proporcionar uma circulação de artistas e de tendências, do popular ao erudito, do Extremo Oriente ao Ocidente. Dos anos vinte aos anos quarenta muitos outros sucedem os artistas de Santiniketan na tentativa de participar do modernismo (ocidental) a partir de práticas contextualizadas, da busca de conjugar popular/erudito, local/global. Ou “ser moderno, ser sincero”, com foi dito aqui.

Stella Kramirsch, como é sabido, é a primeira personalidade europeia a dar um curso sobre arte indiana, e a primeira mulher a ensinar na Universidade de Calcutá. Ela é membro da Sociedade Indiana de Arte Oriental [the Indian Society of Oriental Art] e a principal mediadora entre o modernismo europeu e a Índia. Em seu texto para o catálogo da exposição de 1922, ela sublinha a importância do encontro e situação ímpar da Bauhaus em Weimar, atraindo artistas de toda a Europa, livre de “ismos”, dispostos a realizar “a eterna verdade da arte”.

Há dois anos atrás, em 2013, a Bauhaus em Dessau decide recriar a exposição de 22, em resposta aos estudiosos indianos, que haviam transformado a experiência em data-chave, turning-point da vanguarda indiana. Os organizadores^{VI} fizeram um esforço para demonstrar que a rejeição da tradição da acadêmica da pintura, no caso indiano, e a emergência da linguagem abstrata, no caso europeu, compartilham um horizonte comum: a crítica à sociedade industrial e a busca pela unidade arte/vida.

Vale lembrar que Kramirsch estava menos interessada do caráter programático da arquitetura e mais na dimensão espiritual, associada à atividade criativa. Ela já havia lido o “Espiritual na Arte”, de Kandinsky. O exoterismo da primeira Bauhaus, especialmente o interesse de Johannes Itten pela teosofia e pela antroposofia, fazia a balança pesar menos rumo ao racionalismo científico do que às doutrinas esotéricas.

Mas colocando lado a lado os artistas indianos e os pintores da Bauhaus, assimetrias circunstanciais foram reveladas^{VII}. A maior delas, contraditoriamente, seria justamente o papel social do artista, que em última instância iria subsumir a própria questão da autonomia artística.

Rosana Pereira de Freitas - Professora do departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e do Conselho Internacional dos Museus (ICOM).

Notas Finais

- I. PEDROSA, Mario. In: ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá - textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- II. CHEN, Kuan-Hsing. *Asia as Method: Overcoming the Present Conditions of Knowledge Production*. In: *Asia as Method*. Durham/London: Duke University Press, 2010.
- III. CHATERJEE, Partha. “Whose imagined community?”. In: *The Nation and its Fragments: Colonial and*

Postcolonial Histories. Princeton: Princeton University Press, 1993.

IV. ANDERSON, Benedict. “Memória e esquecimento”. In: Rouanet, Maria Helena (org.) *Nacionalidade em Questão*. Cadernos da Pós/Letras 19. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

V. Mitter, Partha. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

VI. BITTER, Regina and RHOMBERG, Kathrin (ed.) *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes*. Dessau: Bauhaus/Hatje Cantz, 2013.

VII. GUHA-THAKURTA, Tapati. In *Search of a New Visual Culture*. Tapati Guha-Thakurta and Sanjukta Sunderason in Conversation with Regina Bitter and Kathrin Rhomberg. In: BITTER, Regina and RHOMBERG, Kathrin (ed.) *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes*. Dessau: Bauhaus/Hatje Cantz, 2013.

CHAVES PINHEIRO: “O DIGNO ESCULTOR, IDENTIFICADO COM A ARTE, QUE CONSAGROU A VIDA AO ESTUDO E AO TRABALHO”^I

Fátima Alfredo

Muitos foram os professores da atual Escola de Belas Artes que deixaram obras hoje expostas no acervo do Museu D. João VI, dentre eles o Prof. Francisco Manuel Chaves Pinheiro.

Chaves Pinheiro foi professor da Academia de 1851 a 1884, num período de trinta e três anos, durante os quais produziu inúmeras obras geralmente classificadas dentro do convencionalismo neoclássico, no entanto, a pluralidade dos aspectos temáticos (motivos heroicos, alegorias e os temas nacionais) de sua grande produção também o aproximam de uma inclinação romântica.

Foi também o escultor statuário brasileiro que mais produziu na segunda metade do século, inclusive estatuas de pleno vulto em tamanho monumental. Como professor da AIBA, apresentou 17 artigos planejados para a regulamentação das “Exposições Gerais” feitas pela Academia e já havia recebido prêmios e medalhas enquanto aluno da Instituição. Além disso, fez parte da comissão avaliadora de envios dos pensionistas que estavam fora do país e ainda assim, durante muito tempo, foi pouco lembrado na historiografia da Escola.

Talvez isso esteja relacionado com a sua própria percepção individual ou devido à ideologia comercial do período não permitir a ampliação de sua ação profissional (a relação de mecenato com o Governo) e também por não ter sido ele, um homem de maiores sutilezas e dado aos esquemas burgueses que marcaram a sociedade da época.

Em tempo, em um momento em que se propõe uma revisão sobre a trajetória da Academia, faz-se importante trazer o nome de Chaves Pinheiro às discussões e mostrar sua parte nesse processo.

O presente tema foi discutido em minha dissertação^{II} de mestrado defendida em 2010 pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde apontei aspectos de uma aproximação da tendência romântica em quatro obras produzidas por este artista. Estas obras, além dos resultados plásticos cujas referências permaneceram das viagens e por experiência e intensidade do trabalho nas avaliações e mediações da Academia Imperial das Belas Artes, mostram-se também presentes na história da construção da ideia de nação brasileira implantada pelo Império durante o período do oitocentos.

Chaves Pinheiro foi um exímio bronzista, além de ter sido requisitado para várias encomendas particulares e oficiais. Suas obras receberam indicação para fazer parte do acervo da Academia, mas ainda assim é um artista pouco citado pela crítica do século XIX.

Nas Exposições de 1836 e 1837, Chaves Pinheiro distinguiu-se dentre os expositores recebendo duas Medalhas de Prata e na Exposição de 1838 foi premiado com a Medalha de Ouro, ocasião em que, lamentavelmente, recusou uma viagem à Europa. Nas Exposições de 1862 e 1865, ele esteve presente na Comissão julgadora, como professor de Estatuária. Além disso, como professor da Academia, foi agraciado com a condecoração de Cavaleiro Imperial da Ordem da Rosa e com a Comenda Oficial da Ordem de Cristo

Procurar absorver o sentido da obra de Chaves Pinheiro na sua mensagem estética mais geral e nas suas particularidades éticas, certamente será proveitoso para montar o panorama do ensino e da produção artística desse período da Academia, além da riqueza temática, da multiplicidade de sua produção e da particularidade de seus traços, a influência do estilo romântico que visita as suas obras servirá para acrescer a história das artes brasileira oitocentista.

A ideia do texto é promover a memória do escultor e professor Francisco Manuel Chaves Pinheiro de forma a integrá-lo na trajetória da antiga Academia Imperial de Belas Artes, permitindo assim uma abordagem contextualizada de seus feitos enquanto artista e professor de estatuária do oitocentos.



Imagem 1. A Alegria ao Império Brasileiro, 1872 - Acervo do MNBA (figura em terracota modelada, 192 x 75 x 31cm e assinada). Original de Chaves Pinheiro.

Também foram observadas as tendências artísticas nas suas obras, como o relevo aplicado, as obras em pleno vulto, as obras em bronze, as de madeira e as executadas em terracota.

Desta observação considerou-se Chaves Pinheiro como bronzista, pois foi verificado que sua produção em bronze, supera, em número, o uso de outros materiais e, apesar do uso da pedra ser considerado o ponto alto da escultura, artistas como Rodin, tido como um dos melhores do século XIX era antes de tudo, o arquétipo do modelador na história da escultura e mantinha distância do mármore.

A pesquisa foi de caráter teórico-analítico com um levantamento parcial das obras produzidas o que permitiu uma atualização biográfica sobre o professor e artista Chaves Pinheiro. Outra preocupação atendida nessa pesquisa, foi aproximar a sua produção escultórica da influência do estilo romântico que vigorava na Europa.

Foram quarenta e sete obras listadas e agrupadas conforme segue: vinte e uma esculturas de pleno vulto; dezenove bustos, o que lhe confere ter sido cronista em seu tempo; outras seis são decorações esculpidas em relevo aplicado; onze são de temáticas alegóricas; outras dez podem ser incluídas como religiosas, cujos clientes eram as ricas e poderosas Ordens Terceiras do Rio de Janeiro; nove se enquadram como monumentos públicos e outras vinte e oito estão distribuídas entre retratos e 'decorações esculpidas'^{III}.

Soube-se que algumas foram executadas por encomendas do Governo além das Ordens religiosas, houve também encomenda de âmbito particular no currículo artístico de Chaves Pinheiro.



Imagem 2. João Caetano 'Oscar' - 1860 - Acervo: MNBA. Original moldado em Gesso patinado tamanho natural com 180 x 92 x 72. O modeloo em bronze foi fundido na Itália pelo escultor Nusi. Original de Chves Pinheiro.

Trabalhei com o conceito iconológico de imagens difundidas por Panofsky, na qual ele sugere três níveis de desenvolvimento de análise, pontuando a diferença entre significado e forma, que pode ser também tratado como forma/percepção formal e conteúdo. Dentro dessa estruturação conceitual e metodológica, a pesquisa demonstrou que atuando em um período considerado importante no século XIX, que foi o período de maior influência intelectual do romantismo, onde os brasileiros procuravam definir sua ideia de nação, Francisco Manuel Chaves Pinheiro através da sua farta produção iconográfica, além da diversidade temática usada nas suas narrativas escultóricas e a inserção no contexto cultural e político da época, participou dessas discussões acerca do processo formador social e cultural do país.



Imagem 3. Estátua equestre de D. Pedro I na rendição de Uruguaiana. Acervo MHN. 3,0m x 2,80m. Original de Chaves Pinheiro.

Foi a Academia que, na prática, iniciou essa discussão, conferindo-lhe um caráter oficial. Chaves seguiu as ideias definidas por Porto-alegre em relação à Academia e às diretrizes do IHGB, adaptadas às artes plásticas e utilizadas como norteadoras de uma identidade nacional, patrocinada pelo governo.

As cinco obras aqui apresentadas considero como as mais representativas da sua vasta produção e dão uma ideia do seu trabalho como escultor estatuário oitocentista. As esculturas “Alegoria ao Império” e “Oscar” (fig. 1 e 2) fazem parte do Acervo do Museu de Belas Artes (MNBA) e como as demais, são referências históricas de um tempo e objeto de exposições e de estudos acadêmicos.

A obra “Estátua equestre de Pedro II” ou “Estátua equestre de Sua Majestade na rendição de Uruguaiana” (fig. 3) pertence ao Acervo Museológico do Museu Histórico Nacional (MHN) e representou o Brasil na Exposição Universal de Paris, em 1867. Os grupos mitológicos “Ubirajara” e “Perseu Salvando Andrômeda” (fig. 4 e 5) estão no Museu da República. Essas duas peças são de vulto redondo e foram confeccionadas por Chaves Pinheiro, em gesso e passadas ao bronze em 1927, conforme documento do Acervo daquela Instituição, não indicando, porém, o autor dessa fundição em bronze^{IV}.

Pode-se entrever, no conjunto das obras aqui descritas, uma tendência do artista para conferir às suas esculturas, um tratamento que revela sua relação com o movimento romântico que vinha se revelando nos campos das letras e das artes, no Brasil do período oitocentista.



Imagem 4. Ubirajara, 1928. - Acervo Museu da República. (Figura de bronze em vulto redondo, 2,27 x 2,17 x 1,23m). Vista lateral esquerda.



Imagem 5. Perseu Salvando Andrômeda - 1927 - Acervo Museu da República. (Figura de bronze em vulto redondo, 2,45 x 2,30 x 0,97m).

Fátima Alfredo - Graduada em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Especialista em Preservação e Gestão do Patrimônio Artístico e Científico das Ciências da Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz. É Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte. Doutoranda em História das Ciências (UFRJ). Atua na área de Artes, com ênfase em Pintura, Desenho, Escultura, Restauração e Conservação.

Notas finais

- I. Palavras de Moreira de Azevedo sobre Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1878, p. 171).
- II. http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=167488. Consultado em 21/06/2015.
- III. Essas decorações esculpidas podem ser em baixo, médio e alto relevo ou também em talho doce. Considerou-se em vulto redondo ou médio vulto quando representam quase ou totalmente a proporção natural do objeto representado.
- IV. As fundições em bronze nem sempre eram feitas tão logo o modelo em barro ou gesso ficasse pronto, pois dependia de altos custos e, no caso de obras para o Governo, da autorização deste. Conforme documento original EM AI/DOC-3 ENBA Francisco Manuel Chaves Pinheiro 1861 a 1915 solicita autorização e recursos ao Governo para fundir a estátua do ator João Caetano e não obteve permissão. “Doc: 177 – Não foi permitida a fundição em bronze da estátua de João Caetano”. Documentos Diversos do Museu Nacional de Belas Artes.

A OFICINA DE LITOGRAFIA E A EBA

Patrícia Figueiredo Pedrosa

O curso de Gravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro tem uma história que traz a marca da modernidade: sua formação se inicia em 1951, em momento de pleno desenvolvimento das linguagens modernas, tendo Raimundo Cela^I (1890-1954) como primeiro professor^{II} e elaborador do programa de curso de Especialização em Gravura de Talho-doce, Água-forte e Xilografia, com duração de dois anos, aberto aos alunos formados pela Escola. Em 1955, Oswaldo Goeldi (1895-1961) assume o ensino da Gravura após a morte de Cela. Goeldi seguiu o programa elaborado por Cela, porém seu método de ensino já segue o pensamento moderno da arte, numa abordagem de liberdade e estímulo à criação. Seu desempenho contribuiu para a construção de um ambiente propício aos questionamentos e debates próprios do fazer artístico na Escola, constituindo o atelier num “espaço-refúgio”^{III} para os alunos que ansiavam experiências antagônicas ao perfil conservador da instituição. Em 1961, com a morte de Goeldi, a Congregação da Escola aprova o nome de Adir Botelho^{IV} para substituí-lo.

Neste mesmo ano, a Congregação aprovou o nome de Ahmés de Paula Machado (1921-1984)^V para a regência do ensino de Litografia na ENBA, além de obtenção de verba para equipar o ateliê. Naqueles anos, a gravura se fazia o meio expressivo predominante para as linguagens modernas, como coloca Ferreira Gullar: “a gravura, por razões quaisquer, tomou o primeiro plano de nossa vida artística e se fez objeto de discussão”^{VI}. A litografia que até os anos 40 era usada para tarefas de reprodução gráfica para todos os fins, foi gradualmente sendo substituída por procedimentos mais modernos como o ofset. Este fato contribuiu para a sua incorporação aos ateliês artísticos,

possibilitada pela aquisição das antigas prensas e pedras, substituídas pelas gráficas por equipamentos mais modernos. Até esse momento, as disciplinas de gravura, ainda como curso de especialização, eram oferecidas aos alunos de Pintura, Escultura, Professorado de Desenho e Desenho e Artes Gráficas (oficializado em 1959). Este último, o Curso de Desenho e Artes Gráficas, de acordo com Távora^{VII}, passou a espelhar, nos anos 60, a face mais atualizada da Escola, por sua proposta revolucionária, pois reduzia as distâncias entre a passagem pela Escola de Belas Artes e o mercado de trabalho, integrando os dois campos. Até 1974 a oficina de Litografia funciona na antiga Escola Nacional de Belas Artes, ocupando um espaço menor que a oficina atual, e com uma só prensa. O espaço de limpeza das pedras era externo ao à oficina, num tanque, mas como eram poucos alunos, e as pedras usadas de pequeno a médio formato, de acordo com o Prof. Kazuo Iha^{VIII}, apesar de pequeno, a oficina da Escola antiga era funcional.

Sob a coordenação de Adir Botelho o ensino da gravura passa por uma grande reformulação em 1969, vindo a se tornar em 1970, o atual curso de graduação da Escola de Belas Artes / UFRJ. O curso



Imagem 1. Prédio da Reitoria, onde a EBA está situada

se organiza em dois ciclos: o básico, com duração de dois anos, cujo programa segue a mesma estrutura dos cursos do Departamento de Artes Base / BAB / EBA; e o profissional, com duração de dois anos, com as disciplinas Gravura em Côncavo, Gravura em Relevo e Gravura em Plano (Litografia).

Em 1975, ocorre a traumática mudança da Escola para o Campus Universitário na Ilha do Fundão e o curso de gravura é alocado no sétimo andar. Apesar das salas serem maiores, não havia a estrutura necessária para o funcionamento das oficinas de gravura. Não havia tanques, e a limpeza das pedras menores era feita na pia pequena que fica encaixada entre os armários (as salas do sétimo andar ainda hoje conservam essa estrutura). Para as pedras médias e grandes, a limpeza era feita em uma área externa, sobre uma mesa, para onde os alunos levavam água em baldes, graniam e depois lavavam tudo. O Prof. Kazuo, egresso da Escola, tendo feito parte de sua formação na Escola antiga e parte no Fundão, e que vivenciou, portanto, o processo de mudança, lembra-se que depois de tanta água o piso da sala ficou todo deformado. As instalações hidráulicas do ateliê de gravura em metal também sofreram, corroídas pelos ácidos utilizados nas gravações. No sétimo andar, as oficinas de gravura ocuparam quatro salas:



Imagem 2. O Prof. Kazuo no ateliê de litografia com as prensas Leonora e Graúna.

duas para o ateliê de Gravura em Relevo, disciplina ministrada pelo Professor Adir, uma sala para o ateliê de Gravura em Côncavo e uma sala para o ateliê de Litografia, ambos coordenados pelo Professor Ahmés. Na gestão do diretor Almir Paredes (1976-1980), os cursos de Gravura e Escultura foram transferidos para ao térreo, ocupando espaços não utilizados pela Faculdade de Arquitetura que foram adaptados para os fins propostos, bem como receberam muito apoio para seu funcionamento.

Em 1983, falece o professor Ahmés, e o nome do Prof. Kazuo Iha, na ocasião professor de desenho na Instituição, é aprovado por unanimidade pela Congregação para assumir o ensino de litografia.

O Prof. Kazuo relata que encontrou uma boa geração interessada em aprender litografia de maneira que uma só prensa não bastava mais. A outra prensa tinha vindo da escola antiga, mas nunca havia sido montada. Então, começou um capítulo à parte na história do atelier, que foi a montagem da segunda prensa, e deste fato derivou a “Quinzena da Gravura”, mostra já tradicional das obras dos alunos do curso de Gravura. Na empreitada de montagem da prensa, Kazuo e os alunos constataram que faltavam várias peças ou estavam danificadas: a mesa, a ratora, as roldanas. Orçamento feito, mas nenhuma verba. A ideia de fazer uma rifa com trabalhos dos professores foi laçada pelos alunos, e parte do dinheiro foi arrecadado. Dessa forma foi montada a Leonora, carinhosamente batizada na ocasião. A prensa “mais antiga” chama-se Graúna. Nomear as prensas dá a ver o ambiente afetivo que se desenvolve no trabalho do espaço de ensino.

Com os olhos atentos ao futuro da litografia, que com a extinção das pedras se fará, segundo o Prof. Kazuo, por meio do alumínio, o atelier de litografia comprou uma granitadeira^{IX}. Descobriram que a fábrica (Grafiksilk, situada na Rua Capitão Sampaio, em Del Castilho) que vendia as chapas de alumínio para os alunos, ia vender a granitadeira para o ferro-velho, e numa ação conjunta, o ateliê comprou o equipamento. A granitadeira infelizmente nunca foi montada devido ao antigo e crônico problema de espaço da EBA, que até hoje não tem espaço próprio e continua instalada no prédio da Faculdade de Arquitetura.

Os episódios narrados nos mostram as dificuldades encontradas na manutenção e funcionamento dos ateliês de gravura, que sabemos não serem exclusivas do Curso de Gravura. Todavia, neste caso,

sente-se mais por que os equipamentos e insumos como tintas e ácidos não podem ser comprados individualmente pelos alunos. O aprendizado de que pra superar as dificuldades se faz necessária união já é uma tradição do ateliê de litografia. Daí a importância da iniciativa da rifa, que começou como estratégia para montar a segunda prensa, e evoluiu para “Feira de Gravura”, mudou o nome para “Semana da Gravura”. Uma semana era pouco tempo, e desdobrou-se finalmente em “Quinzena de Gravura”. A “Quinzena” é um evento em que os alunos organizam uma exposição dos seus trabalhos no hall da reitoria para a venda, e uma porcentagem do valor fica para o ateliê. Todo o processo é organizado e gerido por eles, desde a inscrição, montagem e manutenção durante todo o período do evento, em regime de mutirão, em que os voluntários vão se revezando, para não interromper as aulas. Estas iniciativas garantem certa autonomia e apoio financeiro para manutenção do ateliê, garantindo o funcionamento do curso de gravura. Apesar do ateliê ter problemas climáticos (o procedimento litográfico necessita de temperatura regular), a produção não pára nem no pico do verão: adaptando sempre, alterando a viscosidade na preparação da tinta, usando gelo na água da impressão, alterando o grão na granitagem do alumínio... As restrições e circunstâncias inadequadas conferem ao aluno uma tremenda capacidade de adaptação e inventividade que acabam incorporadas à sua prática expressiva.



Imagem 3. Exposição dos alunos da Oficina de Litografia da EBA na FESP – RJ. 1993.

O programa de curso da Gravura é basicamente o mesmo desde sua reformulação, porém o que se constata é que, na prática, o programa é um ponto de partida. O que acontece no curso de Gravura da EBA é que cada professor acompanha os alunos nos seus percursos. O aluno interessado aprende muito mais do que o que está no currículo, o que acontece tanto no ateliê de litografia, como no exemplo citado da litografia em alumínio, como nos ateliês de relevo e côncavo, com a serigrafia, para citar um exemplo. A criação é muito respeitada no curso de gravura, que tem que correr paralela ao domínio das técnicas. Pode-se tudo – a tradição da gravura é ser experimental - e um ateliê coletivo é um campo aberto para experimentação.

A implantação do curso de gravura, mais precisamente da oficina de litografia, estabelece paralelos com o caráter inovador que a Escola assume com o advento de sua incorporação à UFRJ, em 1965. Espaço fértil de criação e discussão sobre os rumos da arte desde seu início, o ateliê de litografia afirma-se nesse perfil sob a direção do Professor Kazuo, aliando o ensino de técnicas que sobrevivem há mais de um século com novas pesquisas e experimentações, legitimando a litografia como meio expressivo plástico contemporâneo.

Patrícia Figueiredo Pedrosa - Possui graduação em Gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994), licenciatura em Educação Artística pela Universidade Cândido Mendes (2006) e pós-graduação em Arteterapia em Educação pela Universidade Cândido Mendes (2010). Atualmente é Professor Docente I - Secretaria de Estado de Educação - RJ. Mestranda em História e Crítica da Arte pela EBA – UFRJ - PPGAV.

Notas finais

- I. Raimundo Cela teve sua formação em pintura pela ENBA, tendo obtido o Prêmio de Viagem ao Exterior, em 1917. Aprendeu gravura em Paris com o gravador inglês Frank Brangwyn, obtendo medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes de 1945. Sobre o assunto ver: TÁVORA, Maria Luísa. A gravura artística na Escola Nacional de Belas Artes - anos 50/60: tensão e conquistas na atualização do seu ensino de arte. XXIV Colóquio CBHA. Belo Horizonte, 2004.
- II. A indicação de Raimundo Cela para a regência do referido curso foi aprovada pela Congregação da Escola de Belas Artes/UB em 13 de novembro de 1950.
- III. TÁVORA, op. cit., p. 4.
- IV. Formado em pintura na ENBA, Adir Botelho foi aluno de Cela, e seu assistente de 1953 a 1954. Foi também professor assistente de Goeldi de 1955 a 1961. Em depoimento escrito à autora em 25/06/2015. Rio de Janeiro.
- V. Ahmés obteve medalhas de bronze e prata no Salão Nacional de Arte Moderna e participou das Bienais de São Paulo de 1951 e 1953. TÁVORA, op. cit., p. 6.
- VI. Ferreira Gullar apud TÁVORA, Maria Luísa. A crítica e a gravura artística-Anos 50-60:entendimento da experiência informal. In Arte e Ensaios n. 27. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, dezembro 2013, p. 121.
- VII. TÁVORA, 2004, p. 7.
- VIII. Em depoimento gravado à autora em 05/05/2015. Rio de Janeiro.
- IX. Máquina que prepara a chapa de alumínio - granitagem -para o trabalho litográfico, tornando sua superfície apropriadamente porosa.

PINTORES NEGROS E MULATOS NO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX. TALENTOS INOVADORES OU TRADIÇÃO IMPOSTA

Renata Carvalhaes

O objeto de estudo é a pesquisa da formação histórica e artística dos pintores negros e mulatos oriundos da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no século XIX, e início do século XX (até a década de 30), já na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Foram realizadas análises nas obras dos negros e mulatos pintores do século XIX e em obras pós este período, já produzidas no início do século XX (até a década de 30), ambas produzidas no Rio de Janeiro durante sua formação acadêmica e atuação comercial.

Introdução

O século XIX é um período que ofereceu a história da arte brasileira diversas gerações de artistas de renome. A Academia Imperial de Belas Artes é a instituição responsável por popularizar a maioria dos artistas de destaque e muitos deles tornaram-se discípulos de seus professores. Porém nem todos conseguiram o devido destaque. Alguns alunos que ficaram em um certo esquecimento “os negros e mulatos”, tinham dificuldades econômicas para prosseguirem com os estudos. Dos artistas negros do século XIX e início do século XX, poucos são os que conseguiram destaque com sua produção.

O estudo sobre a vida e obra destes artistas resume-se em pequenas biografias em dicionários de artes plásticas, como nos elaborados por José Roberto Teixeira Leite e os de autoria de Roberto Pontual ou Carlos Cavalcanti. Em livros de Gonzaga Duque Estrada, este aponta diversos pintores, chega inclusive a fazer análises de algumas de suas obras, porém não verifica a diferenciação entre os negros e mulatos com os pintores brancos, muito menos o que os levou a permanecerem no tradicionalismo ou abandoná-lo em prol de novos estilos que vinham da Europa. Não trazem os motivos que levam estes pintores negros e mulatos a darem preferência ao ofício de professor.

Todas as questões sociais que envolvem a história destes homens e que influenciam em suas vidas artísticas foram superficialmente abordadas em toda a bibliografia pesquisada, o que gerou um estudo mais aprofundado da questão.

A admissão na Academia Imperial de Belas Artes

A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) surgiu em um período no qual predominava a escravidão no Brasil, criada por iniciativa da corte portuguesa e adotada pelo Império e posteriormente pela república. Uma intenção explícita em sua fundação e que permanece até a República, é criar uma civilização moldada em cânones europeus, assim a academia era uma instituição social da elite econômica e cultural. Subentende-se que seus alunos adivinham da classe alta, mas ao contrário, era essencialmente formada com alunos da camada mais baixa.

Diversos relatos afirmam a dificuldade de aprendizado dos alunos, que mal preparados não acompanhavam o ensino teórico como desejavam o corpo docente. Ao se candidatar o aluno deveria passar por uma avaliação na qual deveria saber ler, escrever e contar os números inteiros. A formação oferecida pela Academia aos seus alunos era dividida em dois grupos: os dedicados as “belas artes” e aos artífices que professavam as “artes mecânicas”.

Assim havia um conjunto de pessoas que iriam integrar a massa mais direcionadas ao trabalho,

um grupo mais técnico. A elite permanecia em sua maioria formando-se nos cursos tradicionais como medicina, direito, etc.

Em meio a uma elite escravocrata, alunos negros e mulatos matriculavam-se na AIBA (Academia Imperial de Belas Artes) formando novas gerações de artistas. De uma forma geral, estes alunos desenvolviam suas habilidades a fim de serem mão de obra especializada propícia ao período. As dificuldades dos alunos negros e mulatos, e até os de classe mais baixa eram muitas, principalmente para os dois primeiros grupos, que além de estarem à margem da alta sociedade econômica, enfrentavam o preconceito devido sua cor e sua condição social, pois no período imperial sequer eram homens livres e após a abolição da escravatura sua aceitação foi demasiadamente lenta.

Leis abolicionistas

A fim de uma melhor compreensão das leis que levaram os alunos negros e mulatos a instituição de belas artes é preciso conhecer as leis que antecedem a abolição definitiva dos escravos e que paulatinamente oferecem a liberdade e a opção de estudos a estes homens.

- Lei Eusébio de Queiroz, que recebeu o nome de seu autor, abolia o tráfico de negros da África. Incentivada pelos ingleses que comprometeram-se em apreender qualquer embarcação com escravos que tivesse como destino o Brasil, respaldados pela lei Bill Aberdeen. Isto aumentou o tráfico interno.

- Lei do Ventre Livre – dava liberdade a toda criança nascida de mulher negra a partir de 1871, porém a criança deveria ficar subordinada aos senhores de seus pais até completar 21 anos, seu período mais produtivo.

- Lei do sexagenário – promulgada a partir de 1885, tornava os negros a partir dos 65 anos livre. A média de idade de um negro era de 40 anos devido as péssimas condições de sobrevivência, raro era uma pessoa negra chegar aos 65 anos.

- Lei Áurea – por fim a tão esperada lei que pôs fim a escravidão no Brasil.

Mesmo antes das leis acima relacionadas homens negros livres viviam em solo brasileiro e estes juntamente com a camada mais abastada teriam a possibilidade de ingressos na escola, uma vez que inicialmente havia um estudo mais voltado aos afazeres técnicos.

A representação negra nas telas

Em um primeiro momento os negros nas artes eram apenas representados. Diversos artistas pintam em suas telas homens e mulheres negros, primeiramente em cenas cotidianas e em um segundo momento como modelos, mas os negros como artistas antes da criação da academia poucos foram os que ficaram conhecidos. Temos o exemplo de Aleijadinho.

Na Academia de Belas Artes os negros artistas passaram a se submeter aos modelos aos quais eram direcionados pela Academia. A escola seguia o modelo neoclássico, modelo esse seguido da Europa desde sua criação.

A situação social dos alunos negros e mulatos

Uma análise da situação social, cultural e econômica dos pintores negros e mulatos dá subsídios para uma verificação de suas vidas no âmbito artístico. Assim também são estudados sua formação acadêmica tanto na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), quanto na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Negros e mulatos de destaque

A autora detêm-se a pintores apenas como forma de delimitação de tema mas deixa claro que nas outras áreas existem tais artistas e que são dignos de futuras investigações.

O primeiro pintor negro de destaque foi Estevão Roberto da Silva (1844-1891), ingresso em 1864. Foi contemporâneo de Almeida Jr, Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoedo, Antônio Firmino Monteiro e Henrique Bernardelli, destacou-se por suas naturezas mortas sobressaindo-se em pintura de frutos. Obteve influência de Agostinho José da Mota. Recebeu na Exposição Geral de Belas Artes a Medalha de Prata (1876). Ficou por cerca de 16 anos na academia, isto era corriqueiramente normal por muitos alunos devido às várias dificuldades a estadia era marcada por inúmeras interrupções.

Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), ingressou na AIBA em 1879 onde foi discípulo de Zeferino da Costa. Em 1884 participa da 26ª Exposição Geral de Belas Artes onde recebe Menção Honrosa, em 1885 lhe é concedido o Prêmio Imperatriz do Brasil. Em 1887 muda-se para Salvador onde leciona no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1890 retorna para sua cidade natal, Niterói/R.J. onde criou uma Escola de Belas Artes que malogrou e num ato de desespero cometeu suicídio atirando-se de uma barca da companhia Cantareira morrendo afogado aos 33 anos.

Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), contemporâneo de Estevão Roberto da Silva, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes em 1873. Seus mestres foram Vítor Meirelles, Agostinho José da Mota, Pádua e Castro, e Zeferino da Costa. Sua temática é paisagens e cenas pitorescas do Rio de Janeiro. Concorreu a cadeira de paisagem, flores e animais, porém perdeu para Leôncio Vieira. Obteve nas Exposições de Belas Artes de 1879 e 1884, respectivamente, a 2ª Medalha de Ouro e Cavaleiro de Ordem da Rosa.

Raphael Frederico (1865 - 1934), ingressou na AIBA em 1877. Em 1889 foi premiado com Medalha de Prata em Exposição em Chicago. Em 1890, na Exposição geral de Belas Artes recebe novamente uma medalha. Foi contemporâneo de Fiúza Guimarães, Hilário Teixeira e Eliseu Visconti. Em 1893 participa novamente do concurso e vence. Em maio de 1894 embarca com a família para Paris. Em 1899 conquista sua Medalha de Ouro. Seu último quadro datado é de 1919, quinze anos antes de sua morte. Assim como Estevão Roberto da Silva ficou por mais de dez anos na escola.

Justificativa

A presente pesquisa justifica-se por ser uma análise dos alunos e pintores negros e mulatos na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no século XIX e início do século XX, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), assunto pouco pesquisado ou não aprofundado por teóricos da história geral e da arte brasileira. A exceção em pesquisas no assunto fica restrita a Roberto Teixeira Leite e Emanuel Araújo (o primeiro jornalista, crítico e historiador da arte e o segundo curador e museólogo do Museu Afro Brasil).

Um estudo mais elaborado se possibilitou devido a informações sobre negros e mulatos contidas em arquivos e museus do Estado do Rio de Janeiro, com documentos avulsos, desenhos e pinturas. A bibliografia consultada traz a tona informações relevantes da vida de ambos os pintores pesquisados, informa que dos negros e mulatos, apenas Raphael Frederico e Arthur Timótheo da Costa receberam prêmio de viagem.

Estudos de José Roberto Teixeira Leite analisam obras dos artistas por ele pesquisados e conclui que alguns como Raphael Frederico e até os irmãos Timótheo da Costa (Arthur e João) embrenham-se em tendências inovadoras como a realista e impressionista. Estas não são totalmente aceitas pela academia ainda tradicionalista, o que justificou a análise estilística dos artistas a fim de diagnosticar tendências modernistas, talvez explicando o fato de ficarem de fora dos grandes nomes do período.

Objetivo Geral

O objetivo principal foi verificar a atuação artística e histórica dos pintores negros e mulatos na construção da história da arte brasileira no século XIX e início do século XX (até a década de 30), atuantes no Rio de Janeiro, através de análise de obras localizadas em museus, arquivos e prédios deste Estado. Assim foi verificado o porquê de uma camada tão importante da classe de artistas ficarem a margem de seus contemporâneos.

O questionamento foi: seria apenas uma exclusão social ou características inovadoras os afastam de todos os cânones aceitos pela Academia Imperial de Belas Artes da elite tradicionalista do século XIX e início do século XX?

Objetivos Específicos

Entender a situação social dos artistas negros e mulatos no século XIX e início do século XX (década de 30), levando em consideração as modificações ocorridas nas leis que vagarosamente foram libertando os escravos e principalmente a abolição total da escravatura que aconteceu em maio de 1888;

Examinar todo o processo de formação e atuação dos pintores no século XIX e início do século XX, focalizando a situação específica dos negros e mulatos no período.

Analisar a produção de obras dos pintores negros e mulatos, no período de sua formação e atuação profissional e comercial, no século XIX e início do século XX (até a década de 30), ambas localizadas em museus e arquivos no Estado do Rio de Janeiro.

Metodologia

A metodologia utilizada foi o uso inicial de fontes primárias (obras e documentos) localizados nos museus, arquivos e outras instituições do Estado do Rio de Janeiro, e como uma segunda etapa o levantamento das fontes bibliográficas sobre o assunto, principalmente dos pesquisadores da história da arte do período como Gonzaga Duque Estrada.

Resultados

Através das pesquisas realizadas chegou-se a conclusão que os artistas negros e mulatos, oriundos da Academia Imperial de Belas Artes e até mesmo da Escola Nacional de Belas Artes, submetem-se inicialmente aos cânones artísticos oferecidos por sua escola. No trajeto de sua vida profissional tentam primeiramente soluções inovadoras em seu estilo e temática, diferenciada do oferecido pelas academias, pintando temas de acordo com a sua realidade e utilizando técnicas contemporâneas, porém por questão de sobrevivência, buscam um tratamento plástico e temático mais comercial, aceito pela sociedade econômica dominante.

Renata da Silva Carvalhaes - Museóloga atuando no Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, formada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Especialista em Acessibilidade Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pós-graduação em Docência do Ensino Superior pela Universidade Candido Mendes.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva. São Paulo. Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes. 2006. 304 p.
- BECK, Diego Eridson, BENACHIO, Ana Laura, COSTA, Rafael Machado, VARGAS, Rosane. Considerações sobre a representação do negro na arte do Brasil – 1850 – 1950. 19&20. Rio de

Janeiro. v. IX, nº 1, jan/jun. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/negros_re-presentacoes.htm

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Waldir, org. Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Brasília. MEC/INL, 1973/1980.

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

CONDURU, Roberto. “Afro-modernidade – representações de afro-descendentes e modernização artística no Brasil” em Oitocentos. Arte Brasileira do Império a Primeira República. Organização: I. CAVALCANTI, Ana M.T. II DAZZI, Camila. III VALLE, Arthur. Rio de Janeiro. EBA – UFRJ/Dezenovevinte, 2008. V. 01

GONZAGA DUQUE (Luiz Gonzaga Duque Estrada) Arte Brasileira (pintura e escultura). Rio de Janeiro, Imprensa a Vapor H. Lombaerts & C., 1888.

LEITE, José Roberto Teixeira. Pintores Negros dos Oitocentos. São Paulo. Editor Emanuel Araújo. 1988.

_____. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro. Artlivre, 1988

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. 1ª Edição. Rio de Janeiro. Edições Pinakothek. 1990.

O DESENHO DE MODELO VIVO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E SUA RELAÇÃO FORMAL COM AS CÓPIAS DE ESTAMPAS DIDÁTICAS E DE ESTATUÁRIA CLÁSSICA

Luana Manhães da Silva

O estudo do desenho de modelo vivo, um dos mais importantes exercícios acadêmicos, era essencial para a compreensão técnica/formal, concedendo conhecimentos que deveriam se tornar intrínsecos ao futuro artista no decorrer de sua vida de estudante. A apreensão da complexidade da figura humana era indispensável e habilitava o discente às etapas posteriores de estudos e, conseqüentemente, para o enfrentamento de uma composição artística, já em etapa profissional. Tal estudo concedia ao praticante não só o conhecimento de proporção, forma e movimento, como também a habilidade de interpretação do modelo.

Dentre os conhecimentos supracitados, apreendidos através do exercício do desenho de modelo vivo, destaca-se a particularidade do desenvolvimento da interpretação pelo estudante. A despeito do ambiente acadêmico já ter sido duramente criticado como sendo possuidor de uma prática fria e sem emoção, encontramos em muitos de seus exercícios um propósito para que a personalidade do estudante possa ser aflorada através da representação. A preocupação com a interpretação se apresenta desde a antiguidade, como podemos observar em Lichtenstein, sobre Sócrates:

[...] Sócrates mostra que a beleza dos corpos representados pelos artistas não depende de modo algum do acaso de um belo modelo reproduzido exatamente. Ela é um objeto do espírito, uma vez que o artista, para modelá-la, é obrigado a misturar as belezas singulares de vários indivíduos. Por outro lado, a bela forma jamais é completa se o artista não lhe acrescenta a representação de qualidades não apenas físicas, mas espirituais.^I

Para enfatizar a importância de tal ciência - o desenho de modelo vivo -, cabe atentar para uma passagem de um documento escrito por João Zeferino da Costa no ano de 1883, quando substituto de Vitor Meireles na direção da aula de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Neste documento endereçado ao Conselheiro Antônio Nicolau Tolentino, diretor da Academia, e aos membros da Congregação, Zeferino expõe sua preocupação com o pouco aproveitamento em aula de alguns alunos devido aos seus atrasos de conhecimento com o curso preparatório de desenho:

Será também que estes alunos tenham princípio algum de estudo de modelo vivo? Que conheçam as proporções e mecanismo do corpo? As formas e termos [sic] anatômicos? A perspectiva? Não. Esta é minha convicção; e convicção tanto mais inabalável, quando levo-a ao ponto de acreditar que, rapidamente, talvez eles não saibam diferenciar a linha vertical da perpendicular!

[...]

Ninguém melhor do que V. Ex^a. e os ilustrados Professores da Academia avaliarão que a aquisição de semelhante aluno só pode vir perturbar a ordem do programa estabelecido pelo Professor, que reconhecendo que o aluno não se acha em condições de aplicar-se à pintura, por falta absoluta de habilitações essenciais, ou se vê obrigado a ensinar ao aluno aquilo que ele já deveria ter aprendido nas aulas preparatórias, ou deixa-o entregue à própria inspiração, ao acaso de acertar.^{II}



Imagem 4. Hércules Farnésio, Maneira de crayon/papel, 65,0 x 50,0 cm, 18 __. Alexis François Girard. Reg. 2100. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Foto Luana Manhães

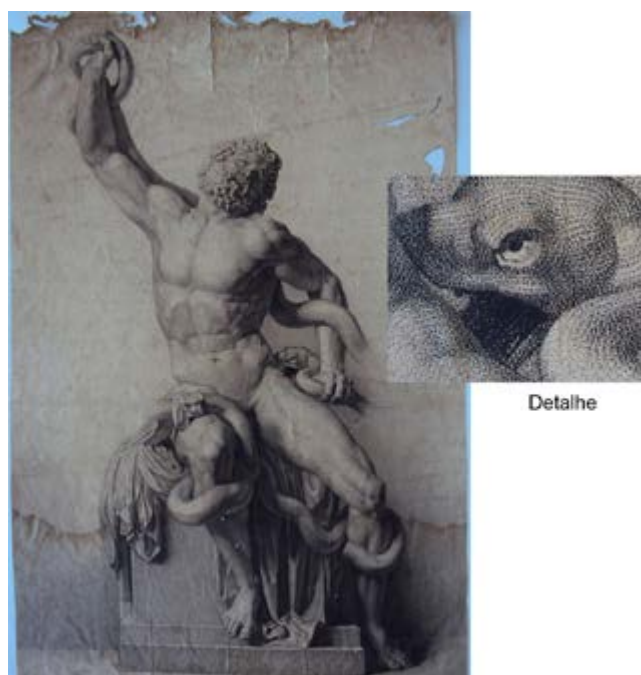


Imagem 5. Laconte (cópia de escultura), Maneira de crayon/papel 62,0 x 39,5 cm, 18 __. Alexis François Girard. Reg, 2010. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Foto: Luana Manhães

Ao consultar os estatutos da Academia, encontramos algumas informações sobre as etapas a que seriam submetidos os neófitos para, então, cursar as aulas de modelo vivo. O Estatuto de 1820^{III}, do Parágrafo 4º, determinava que o estudo de modelo vivo deveria ser realizado em todos os dias de aula, pela manhã, das 8h às 9h, porém só seriam admitidos nas aulas os discípulos que os respectivos professores achassem estar mais adiantados no estudo de desenho. Neste primeiro estatuto não fica claro exatamente em que etapa do curso o aluno seria aceito nestas aulas, ficando dependente da decisão de seus professores, que admitiam os que se achassem mais adiantados. Com a Reforma Lino Coutinho^{IV}, em 1831, as aulas de modelo vivo são designadas ao 3º, 4º e 5º ano do curso, após sistemático estudo de desenho e cópia dos gessos e volumes. Em 1855, com a Reforma Pedreira^V, é expresso no Art. 17 que a admissão na aula de modelo vivo dependerá de designação do corpo acadêmico, que julgará se o aluno estará apto ou não, assim como o Estatuto de 1820. Na prática, o estudante seguiria um processo metodológico que consistia na cópia de estampas didáticas, cópia de gesso e de estatuária clássica e, por fim, o desenho de modelo vivo^{VI}. Compreende-se, portanto, que o papel das cópias servia de base para a etapa do desenho de modelo vivo.

Estética das estampas e da estatuária clássica

O ensino acadêmico da AIBA tinha como um de seus objetivos a compreensão da tradição clássica, através dos métodos de ensino de desenho. Assim, anterior ao estudo do desenho de modelo vivo, como visto através dos estatutos, havia o processo pedagógico exercitado através do estudo do desenho, que, como dito, compreendia as cópias de estampas metodológicas, seguido da cópia dos gessos. As estampas didáticas consistiam em litografias compostas basicamente de imagens de estudos do corpo humano, de esculturas clássicas, de elementos arquitetônicos e de cópias de pinturas dos grandes mestres. Esteticamente estas estampas possuem um estilo linear bastante evidente e condizente com a definição de

imagem tátil, descrita por Wölfflin^{VII}, podendo ser acrescentada a observação de um padrão formal que aponta para uma característica encontrada na arte clássica – a clareza^{VIII} (fig. 1).

Para enfatizar a característica linear das estampas analisadas, pode-se perceber que até mesmo o claro/escuro, além de ser elaborado suavemente, é todo composto por pontilhados ou hachuras que, ao se cruzarem ou serem justapostos com mais ou menos aproximação, produzem o efeito dos diferentes tons da escala tonal da imagem. Seus contornos também são bem definidos e observa-se o recorte entre figura e fundo (fig. 2).

Assim como as estampas didáticas, as peças de gesso usadas para exercícios de cópias são de um claro/escuro sutil. Essas peças escultóricas eram compostas de modelos de gesso e cópias de originais gregos e romanos^{LX} que denotam um modelado suave por conta de seu acabamento alvo e polido, e a luz que incide sobre o branco das peças acaba por promover um claro escuro discreto, proporcionando um bom meio para se estudar a percepção dos “brancos”. Isto porque, ao “forçar” o aluno a perceber estes brancos sutis, proporciona-se a percepção complexa do claro/escuro, desde o ponto mais luminoso, passando pelos brancos acinzentados ou os cinzas médios, ao ponto mais escuro. Além disto, há também a questão das poses clássicas nas quais são ilustradas as torções do corpo, o contrapeso, a ênfase dos músculos tensionados, contrastados muitas vezes com partes relaxadas etc.

Entretanto, estes exercícios de desenho, baseados nas cópias das estampas e das peças de gesso e da estatuária clássica, são exercícios de imitação, ao contrário dos exercícios de modelo vivo, que, como já indicado, são exercícios que desenvolvem, entre outras coisas, a interpretação do modelo:

No desenho figurado do antigo não se trata de interpretação, nem de estilizar [sic] ou modificar para acentuar característicos. O desenho do antigo é um desenho de imitação.

[...] O desenho do antigo não é um desenho original, mas um desenho de pesquisa e imitação.^X

De acordo com o empreendimento sistemático do exercício das cópias, precedendo ao de modelo vivo, põe-se em hipótese a influência estética das estampas e da estatuária no estilo empregado dos desenhos de observação do natural.

Comparação estética entre desenhos de modelo vivo executados na AIBA e as estampas didáticas e a estatuária clássica

Ao examinar as academias do período no acervo de desenho do Museu D. João VI (M.D.J.VI), encontramos uma solução técnica/formal, de caráter predominantemente linear, com contornos bem definidos e claro/escuro comedido em tênue variação tonal, encaixando-se no conceito de clareza, característica aludida anteriormente. Nestes desenhos encontramos figura e fundo recortados, ressaltando sua separação (fig. 3, 4 e 5). Se olharmos para mais um dos exemplos das estampas didáticas, encontraremos novamente estas características (fig.6). Percebe-se também nestes desenhos do natural, a preocupação com as poses dos modelos, que lembram o repertório da estatuária que servia tradicionalmente para os estudos, mesmo a estatuária representada nas próprias estampas, como as gravuras indicadas acima.

Aparentemente, encontramos nos exemplos de desenhos de modelo vivo aqui apresentados uma espécie de “amaneiramento” estilístico. Marques Júnior, mais a frente, com a sua tese de concurso para a cadeira de desenho de modelo vivo irá criticar negativamente a este processo, alegando que uma estátua – e aqui pode-se estender a crítica para as estampas também – já é um resultado de uma interpretação da natureza executado pelo temperamento de um determinado artista. Portanto, Marques Junior insiste que o exercício constante e prolongado, levaria a um desenho “amaneirado” ao invés de se desenvolver a própria interpretação do aprendiz.^{XI}

Desta forma, percebe-se por meio das obras analisadas pertencentes ao acervo do M.D.J.VI, que de fato parece haver uma grande proximidade estética com as estampas didáticas e a cópia de estatuária clássica, denotando uma afetação nos desenhos feitos posteriormente, do natural.



Imagem 6. Nu masculino (academia), Carvão/papel, 61,0 x 43,5cm, s/d Vitor Meirelles de Lima. Reg. 262. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Foto: Rafael Bteshe



Imagem 7. Nu masculino de pé (academia), Carvão/papel, 70,0 x 42,5cm, 1865. Pedro Américo. Reg. 218. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Foto: Luana Manhães.



Imagem 8. Nu masculino em pé de frente (academia), Carvão/papel, 64,0 x 49,5cm, 1879. Rodolfo Amoedo. Reg. 256. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Foto: Luana Manhães.



Imagem 9. Filhos de Niobe, Maneira de crayon/papel, 64,5 x 50,0cm, 18___. Alexis François Girard. Reg. 2110. Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Foto: Luana Manhães.

É importante ressaltar que este sistema rígido de aprendizagem, constituído das etapas supracitadas, precedente ao estudo de modelo vivo, começa a ser discutido e repensado nas décadas que antecedem a Reforma de 1890 e, posteriormente, ganha grande destaque no Projeto de Reforma, elaborado por Rodolpho Bernadelli e Rodolpho Amoêdo.

Luana Manhães da Silva - Mestranda em Artes Visuais, linha de História e Crítica da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Bacharel em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Pintura, Desenho e História da Arte.

Notas Finais

- I. LICHTENSTEIN, Jacqueline. A Pintura – Textos Essenciais. Vol. 6: A figura humana. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 15.
- II. GALVÃO, Alfredo. João Zeferino da Costa: sua vida de estudante e a de professor contadas pelos documentos existentes na Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: 1973. p.89. Grifo nosso.
- III. CIPINIUK, Alberto. (Contribuição). Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, 1820. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm> Acesso em: 28 de fevereiro de 2015.
- IV. DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (Contribuição). Estatutos da Academia de Bellas Artes em 1931, referentes à chamada “Reforma Lino Coutinho”. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1831.pdf>.
- V. DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (Contribuição). Estatutos da Academia das Bellas Artes em 1855, referentes à chamada “Reforma Pedreira”. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf>.
- VI. OUCHI, Cristina A. Rios de Castro. O papel da estampa didática na formação artística na Academia Imperial de Belas Artes: O acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ. PPGAV/EBA/UFRJ, 2010. Dissertação de mestrado. p.19.
- VII. “Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens [...]”. WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 1a ed. p.21.
- VIII. “Para a arte clássica, não existe beleza se a forma não se manifesta em sua totalidade.” *ibidem*, p. 217.
- IX. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm> Acesso em: 15 de fevereiro de 2014.
- X. ALBUQUERQUE, G. O Desenho como base no ensino das artes plásticas. Tese apresentada no concurso para a cadeira de desenho. Escola Nacional de Belas Artes. 194?. p.23-31.
- XI. MARQUES JÚNIOR, A. J. Do desenho de “modelo-vivo” e seus problemas. Tese de concurso. Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, 1950. p.7-8.

MARQUES E CALMON: DA OBSERVAÇÃO AOS MODOS ESTILÍSTICOS

Monique da Silva de Queiroz e Rafael Bteshe

Os historiadores Heinrich Wölfflin e Ernest Gombrich contam que em sua autobiografia, o ilustrador alemão Ludwig Richter narra uma ocasião em que ele e seus amigos, estudantes de arte, na Roma de 1820, se prostraram diante de um motivo e se puseram a desenhar o mais fielmente possível o que tinham diante dos olhos. Ao final do processo, quando compararam os resultados, para seus espantos, constataram que cada trabalho possuía características distintas entre si. Este fato revelador demonstra o inevitável olhar pessoal do artista sobre o objeto e faz reavaliar o conceito de imitação mecânica no processo de estudo acadêmico. O crítico e teórico francês, Charles Blanc, em seu influente livro, *Grammaire des Arts du Dessin*, publicado em 1867, muito citado pelos professores ligados à Academia/Escola de Belas Artes, aponta as diferenças estilísticas entre artistas de um mesmo período histórico, a fim de reforçar sua irremediável argumentação de arte enquanto interpretação em oposição a teoria de arte enquanto imitação, já que segundo o teórico é possível por meio da relação sujeito/objeto, alcançar o estilo como o selo do temperamento individual do artista.

Por meio das pesquisas realizadas no acervo do museu D. João VI, chegamos à questão semelhante às levantadas pelos respectivos autores quando analisamos os desenhos de modelo vivo de Marques Júnior (1887-1960) e Calmon Barreto (1909-1994). Durante o concurso para a cadeira de professor de modelo vivo no ano de 1950, os aspirantes ao cargo partiram de um mesmo modelo, todavia os resultados formais revelam as preferências individuais de cada autor.

No presente estudo, analisamos tais características por meio das imagens dos desenhos desses artistas, evidenciando a individualidade presente durante a execução de um exercício básico no ambiente acadêmico. De alunos na primeira década do século XX, ao concurso de professor na década de cinquenta, os estudos de modelo de Marques e Calmon, revelam o que alguns historiadores contemporâneos têm se empenhado em apontar: desde pelo menos a década de 1880, ainda no regime monárquico, houve um crescente interesse por parte dos professores da academia, ao encorajamento das peculiaridades dos estudantes que se intensificou com a Reforma de 1890 e ganhou reforço ao longo do século XX. Augusto José Marques Júnior ingressou como estudante da ENBA em 1905, tendo como professores, dentre outros, Baptista da Costa (1865-1926), Eliseu Visconti (1866-1944) e Zeferino da Costa (1840-1915). Conquistou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro em 1916, com a tela *Harmonia em Verde*, que já denunciava sua identificação com a estética impressionista. Na França, pode estudar mais a fundo e conhecer pessoalmente as obras de pintores desse gênero.

Retorna ao Brasil em 1922, sendo nomeado docente do Curso de Pintura da ENBA. Ministra as cadeiras de Desenho Figurado, de 1934 a 1937; de Pintura, de 1938 a 1948; torna-se livre-docente da II cadeira de Desenho Artístico, em 1948; e finalmente catedrático de Desenho de Modelo Vivo, no concurso de 1950, episódio analisado nessa pesquisa.

Calmon Barreto iniciou seus estudos de arte na Casa da Moeda, ainda muito jovem, depois de deixar a cidade de Araxá em busca de conhecimentos no Rio de Janeiro. Em 1923, aos 14 anos, ingressou no Curso de Escultura da ENBA. Em sua formação teve como base a atenção voltada para o desenho, para a gravura e escultura, aspectos que serão cruciais na análise proposta nesta pesquisa. Assim como Marques, Calmon recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, optando, no entanto, por

Roma, berço dos grandes muralistas e escultores, ao invés de Paris, que naquele momento era o centro da pintura modernista. Em 1942 retornou a Brasil, tornando-se professor assistente de Desenho de Modelo Vivo. Em 1950, concorreu com Marques Júnior à cátedra dessa disciplina, ficando, de acordo com Bandeira de Mello, em segundo lugar no respectivo concurso. No ano seguinte, em novo concurso, tornou-se professor da cadeira de Anatomia e Fisiologia Artística.

Por meio desse breve estudo sobre a formação de Marques Júnior e Calmon Barreto, chegamos a algumas informações que podem nos ajudar a entender as preferências formais desses artistas no que tange o processo de criação de uma obra de arte. Ou seja, o interesse de Marques pela pintura

impressionista e a atenção de Calmon pelo estudo da forma no espaço, seja por meio do entalhe no aço, na escultura, na pintura, ou no desenho.



Imagem 10. MARQUES JÚNIOR. “Figura Masculina em Pé de Frente”, 1911. Carvão sobre papel, 58 x 44cm, Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe



Imagem 11. CALMON BARRETO “Nu masculino (academia)”, Sanguínea, carvão e giz sobre papel, Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe

Tais características são confirmadas quando entrevistamos um de seus alunos: o artista Bandeira de Mello. Segundo o pintor, Calmon Barreto “era um professor que possuía um conhecimento profundo do desenho e da gravura”¹ que ensinava, sobretudo, a estrutura da forma. Com ele, Bandeira diz ter aprendido sobre o processo de construção da figura humana, o ritmo, a proporção, o equilíbrio, o movimento e a paginação (composição).

Com Chambelland e Marques Júnior, Bandeira de Mello afirma ter aprendido as sutilezas do claro-escuro e do acabamento de um desenho. Lembra de Chambelland como um artista que parecia possuir um fotômetro no olho.

Analisando os desenhos de modelo vivo de Marques e Calmon, assim como suas pinturas, percebemos que Calmon acentua a configuração da forma em seus trabalhos (Figs. 50, 52 e 54). As mudanças de plano são enfatizadas nos acidentes da linha de contorno. Como vimos, em sua formação, Calmon Barreto especializou-se em Desenho e Escultura, tendo trabalhado como gravador de medalhas da Casa da Moeda. Talvez seu interesse pela forma táctil se manifeste também em seus desenhos e pinturas. Por outro lado, Marques Júnior parece estar mais atento à mancha (Figs. 49, 51 e 53). O desenho se aproxima da pintura, as formas são indefinidas, não há o interesse em fechá-las, pelo contrário, a dinâmica se dá pela variação tonal das manchas e não pelo movimento da linha de contorno. Nas palavras de Bandeira: “Marques Júnior possuía um desenho sensível, com grande riqueza de passagens e meias tintas, atento às sutilezas do claro-escuro.”¹¹ Os instrumentos utilizados pelos artistas na confecção de seus desenhos também confirmam nossa hipótese. Segundo Bandeira, Marques utilizava pincel em seus desenhos, de maneira a dispersar o carvão em manchas. Já Calmon, utilizava os dedos como esfuminho, de maneira a construir o volume de uma maneira mais restrita, mais atento a forma.

Tais aspectos também são perceptíveis nas pinturas desses professores. Marques Júnior se aproxima do Impressionismo. Em suas pinturas, a forma é, muitas vezes, dissolvida em favor da atmosfera geral da mancha e das vibrações cromáticas, assim como no trabalho de Eliseu Visconti, mestre de Marques. Por outro lado, no trabalho de Calmon Barreto o desenho das formas é enfatizado, tanto pelas linhas, quanto pelas áreas de cor, que parecem subordinar-se ao limite das formas.



Imagem 12. MARQUES JÚNIOR. “Auto Retrato”, 1925. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm, Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe



Imagem 13. CALMON BARRETO “Auto Retrato”, 1951. Óleo sobre tela, Fonte: <http://museucalmonbarreto.org>

Tais preferências formais são evidentes nos trabalhos pessoais desses artistas, contudo se tornam mais sutis quando observadas em alguns dos exercícios do meio acadêmico, como por exemplo: o desenho de modelo vivo. Analisando as cabeças executadas por Marques e Calmon no concurso para a cadeira de Desenho de Modelo Vivo, em 1950, chegamos a uma oportunidade relevante no estudo das identidades artísticas: a possibilidade de analisar os resultados da observação e interpretação de dois artistas de um mesmo objeto.

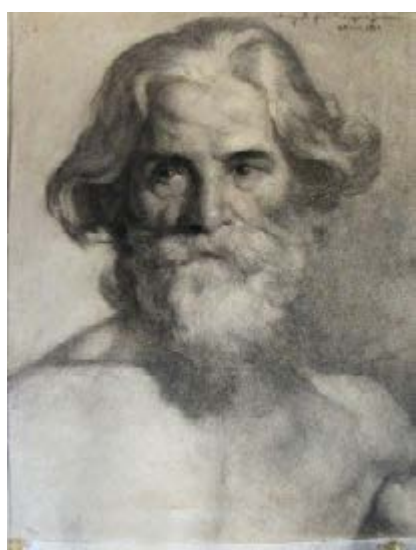


Imagem 14. MARQUES JÚNIOR. “Cabeça de Velho”, 1950. Carvão sobre papel, 57,5 x 45cm Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe



Imagem 15. CALMON BARRETO “Cabeça de Velho”, 1950. Carvão sobre papel, 57,5 x 45cm. Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe

Bandeira de Mello presenciou o concurso e nos fornece alguns dados relevantes. O pintor ingressou na ENBA em 1946, e nessa época, trabalhava como assistente de Marques Júnior. Lembra que seu professor ficou em primeiro lugar no concurso, e por meio desse tornou-se professor catedrático de Desenho de Modelo Vivo, enquanto Calmon obteve a segunda colocação. Segundo Bandeira, o posicionamento dos candidatos frente ao modelo se dava por meio um sorteio, enquanto o modelo e a pose eram escolhidas pela banca do concurso, sendo, nesse caso, escolhido um modelo idoso em pose sentada.

Se as diferenças relativas as preferências individuais de cada artista se tornam sutis num exercício como este, isso não quer dizer que não eram valorizadas. Segundo Arthur Valle, a defesa da “originalidade do talento individual do artista”, e o “respeito pelos defeitos pessoais do artista”, “tornaram-se um dos marcos distintivos dos esforços reformadores que sacudiram a École des Beaux-Arts parisiense a partir de 1863”.^{III} Os escritos de Charles Blanc revelam o interesse sobre as qualidades pessoais dos artistas e, no Brasil, a discussão se torna evidente nas últimas décadas do século XIX, como aparece em alguns trechos do parecer de Zeferino da Costa (1840-1915) sobre uma obra de Rodolfo Amoedo (1857-1941), quando aponta “falta de individualidade que tanto distingue as obras dos artistas”. No fim do parecer Zeferino aconselha: “agora deve considerar-se livre e imprimir sua marca individual, que é um dos principais objetivos dos artistas”.^{IV}

Ainda que a Reforma de 1890, com a mudança da AIBA para ENBA não tenha trazido mudanças concretas no que se refere a metodologia de ensino, para alguns, intensificava-se a atenção sobre as peculiaridades artísticas individuais.^V Tal fato faz com que o historiador Arthur Valle aproxime a reforma brasileira de 1890 com a francesa de 1863. Segundo Valle, o influente aristocrata francês Leon de Laborde, autor de “l’union des arts et de l’industrie” (1856), defendia que a arte na sociedade moderna, “requeria a originalidade e a personalidade do artista, e somente o cultivo destas qualidades asseguraria, por sua vez, que suas obras fossem marcadas por um caráter tipicamente nacional”, aspecto presente na sociedade francesa da década de 1860, e essencial na reforma política da República brasileira.^{VI}

Para o concurso de 1950, Marques escreveu a tese “Do Desenho de Modelo Vivo e seus Problemas”^{VII}, na qual defende a formação artística a partir da observação direta da natureza, sem as cópias prévias de modelos clássicos. A personalidade individual do artista só seria possível por meio de um olhar livre de “pré conceitos”. No texto, Marques defende que o desenho de gesso deveria ser ensinado depois do modelo vivo e não o contrário, pois o busto de gesso já é uma obra de arte, ou seja, a interpretação de outrem.

No século XIX, na França, Thomas Couture, professor de Manet, já defendia que o estudo a partir de moldes de gesso era prejudicial a aprendizagem da arte. Para ele, este método dava aos alunos “falsas impressões” sobre as coisas, era preciso, então, estudar a natureza para trazer maior verdade aos objetos.^{VIII} Assim como Couture, Marques acreditava que os estudantes deveriam aprender primeiro a partir da natureza, para que então desenvolvessem um olhar pessoal sobre as coisas.

Calmon, em sua aula inaugural “Bases Realísticas para a Interpretação da Figura Humana nas Artes Plásticas”, publicada em 1959^{IX} também defende a importância do estudo da natureza. Não aborda o estudo introdutório de desenho por meio da observação de esculturas em gesso, concentrando-se na Anatomia Artística, contudo aborda a distinção entre interpretação e cópia.^X

Apesar de sutis, as diferenças formais presentes nos desenhos de modelo vivo de Marques e Calmon permitem maior compreensão dos interesses estéticos e artísticos desses artistas, assim como um olhar mais cuidadoso sobre o tradicional exercício acadêmico.

Monique da Silva de Queiroz - Mestranda em História e Crítica da Arte (PPGAV-UFRJ).

Rafael Bteshe - Doutorando em História e Crítica da Arte (PPGAV-UFRJ); professor substituto das disciplinas: Análise da Composição e Teoria da Pintura (EBA-UFRJ).

Notas Finais

- I. Entrevista realizada com Bandeira de Mello em 2014.
- II. Entrevista realizada com Bandeira de Mello em 2014.
- III. VALLE, A. G. A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1 República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007. p.51.
- IV. Acervo arquivístico M.DJVI, pasta 081.
- V. Dentre as propostas concretas sobre esse assunto, destacam-se: a defesa de que “os professores responsáveis pelo ensino ‘technico’ (...) não deveriam exercer o professorado por mais de dez anos, afim de garantir a constante renovação da ENBA”; e o estímulo dos chamados “cursos livres que, pelo menos em princípio, relativizavam o monopólio dos professores oficiais”. Segundo Valle, ainda que essas medidas tenham, “na prática, se efetivado de maneira apenas relativa e que não tenha sido possível evitar completamente a perpetuação de estéticas específicas, elas tiveram reflexos no impulso eclético que é característico do período”. (VALLE, A. G. “A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1 República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007. p.52).
- VI. Id. *ibid.*, p.51-52.
- VII. VALLE, A. G. (org.). “Do desenho de ‘modelo-vivo’ e seus problemas”, de Augusto José Marques Júnior. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul. /set. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/txtartistas_mj.htm Acesso em: 5 de maio de 2013.
- VIII. COUTURE, T. *Conversations on Art Methods*. New York: G.P. Putnam’s sons 182 Fifth Avenue, 1879. p. 2.
- IX. BARRETO, Calmon. “Bases Realísticas para a Interpretação da Figura Humana nas Artes Plásticas”. In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, nº 5, separata, p. 151-163, agosto de 1959.
- X. “O que não pode ser contestado é que com o conhecimento da figura humana nos seus elementos estruturais e funcionais, o artista plástico poderá usufruir de liberdade de expressões e de estilos, permitindo-se na emancipação da realidade objetiva, aparente a poder tratar a forma com a máxima independência, dominando o modelo, ao invés de copiá-lo como copiam os diletantes. Deste conhecimento derivou a parte máxima das excelências dos estilos dos mestres, que nos precederam. Mesmo aqueles que levaram este estudo a minucias científicas, as suas produções plástico-artísticas, ganharam, sublimando e revelando a forma na sua maior potência”. (Id. *ibid.*, p.154). Mais adiante Calmon afirma: “quanto à forma humana representada nas plásticas, é fácil de se verificar, através do acervo contido nos museus e coleções seculares, que sua representação sempre foi interpretada, estilizada, no bom sentido, onde são reconhecíveis os tipos humanos integrados nas suas respectivas épocas e no gosto vigente do meio artístico, caracterizadas, sem dúvida, pelo toque de personalidade transmitida pelo artista que a realizou”. (Grifo nosso). (Id. *ibid.*, p.154).

A CONSTITUIÇÃO DO ACERVO DA BIBLIOTECA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES (1834-1857)

Rosani Godoy, Wanessa da Silva e Icléia Thiesen

Este trabalho é parte dos resultados da pesquisa de dissertação de mestrado de Rosani Godoy intitulada *Processos de formação da Biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) - 1834 a 1857*, do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A pesquisa tem como objetivo a análise dos aspectos históricos da formação de uma coleção que guarda em si a memória institucional do ensino artístico no Brasil.

O século XIX foi um período considerado decisivo para a formação da identidade cultural do Brasil. Com a vinda do Príncipe Regente e da corte portuguesa, em 1808, diversas iniciativas foram tomadas por D. João VI, dentre elas a fundação da AIBA. A origem da sua formação assinala a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, liderada por Joachim Lebreton. Em 1822 a construção da Independência nacional tornou-se uma preocupação do Estado. O passado reconstruído de modo intelectual torna-se uma importante fonte de legitimação do novo regime^I. A Biblioteca da AIBA acompanharia todo esse processo de nacionalização, como uma biblioteca singular e atrelada, em todo tempo, à Academia. As bibliotecas formadas nesse século, de um modo geral, como instituições culturais, tornaram-se um dos símbolos do processo civilizatório. Como assinala Silveira:

A história das bibliotecas acaba por se converter na história daquilo que uma sociedade decide preservar e transmitir ao longo de seu “continuum” histórico. Através da estrutura de seus acervos, cada uma dessas instituições oferece ao lugar onde se insere uma espécie de espelho, que reflete os interesses e fraquezas de seus interlocutores, assim como a pluralidade identitária que conformam os estratos vitais de uma nação. As bibliotecas são espaços onde se inscrevem as angústias e as esperanças de uma época, bem como suas contradições e confusões.^{II}

A constituição do acervo da Biblioteca da AIBA ocorreu, principalmente, com a transferência de livros e estampas da Biblioteca Pública Imperial, por doações que começaram com nossos imperadores, somando-se a de professores e suas famílias, a de artistas, a de ministros de Estado, de instituições nacionais e estrangeiras e outros diferentes doadores^{III} e também por compra com verba da própria Academia. A importância total arrecadada com as matrículas dos alunos na Academia, também era empregada na compra de livros para a Biblioteca^{IV}.

A Biblioteca da AIBA, desde o início, teve um papel de destaque no planejamento da Academia, comprovado pela sua localização no projeto original do edifício. Grandjean de Montigny, o arquiteto responsável, planejou sua ocupação no andar superior, na sala central do Palácio, única parte construída no segundo andar do prédio que ainda não havia sido concluído. O prédio é inaugurado em 1826, mas só em 20 de março de 1834, a Biblioteca é aberta aos estudantes. O então diretor Henrique José da Silva em seu discurso de abertura do ano letivo tece o seguinte comentário: “Abriu-se então o portão da biblioteca e o porteiro chamando os alumnos, o director dirigio lhes a seguinte falla em nome da Congregação: Sres. Principia uma nova era para a Academia da Bellas Artes”^V. Observamos que nos primeiros anos de existência da AIBA, o diretor e o secretário eram responsáveis pela organização da Biblioteca.

Com a morte de Henrique José, Felix Emilie Taunay assume o cargo de diretor da AIBA, após eleição, em 1834. A excelente atuação de Taunay como secretário e como diretor reflete-se nas suas atividades em relação à Biblioteca. Em 1836, declara em discurso de início do ano:

“Assim se deu principio à biblioteca, a qual não só nos proporcionará facilidades de estudo e iniciar-vos há na historia das Artes, más também vos será ainda mais útil, porque hé publica; porque com o andar dos tempos tornara geraes certos conhecimentos necessários para julgar as produções dos artistas”^{VI} [...] “a bibliotheca do estabelecimento bem que nascente e mui escassa, vos oferecerá nomes capazes de atemorizar a qualquer gênio”^{VII}

O acervo da Biblioteca da AIBA não foi desenvolvido aleatoriamente. Para um satisfatório funcionamento, a Biblioteca tinha como um dos seus objetivos a eficiência quanto à seleção das obras que seriam incorporadas. Eram formadas Comissões de professores que avaliavam as obras a serem adquiridas. Os pareceres eram pautados no conteúdo, utilidade para o ensino, estado de conservação física, data de publicação e o valor solicitado pelos livreiros estabelecidos no Brasil e na Europa, e que tinham como prática enviar periodicamente à Academia catálogos contendo títulos de obras, de provável interesse da AIBA, seguidas dos seus respectivos preços. Devido à pouca verba que o governo destinava à Academia, era prática da direção da AIBA negociar o valor das obras para adquirirem as que lhes eram mais úteis por um menor valor financeiro. Observamos, assim, que os dirigentes da Academia já realizavam práticas biblioteconômicas, como a “política de seleção”.

Era necessário que os professores e alunos da Academia tivessem conhecimento do que se passava na Europa, não só em relação ao ensino de artes, mas de tudo o que acontecia no País^{VIII}, o que refletia na formação do acervo da Biblioteca mantido em constante atualização. Esse fato é comprovado quando analisamos os títulos que fazem parte do primeiro catálogo da Biblioteca, elaborado por Taunay em 1846: Elementos do Catálogo da Biblioteca demonstrando que a mesma possuía o que havia de mais moderno para ser utilizado em sala de aula, com inúmeras obras de valor, inclusive com algumas que na época já eram consideradas preciosas e muito raras na Europa, como a magnífica coleção de Piranesi (Figura 1)^{IX}. O primeiro livro registrado no catálogo é o *Le Musée Français*. Doação do Imperador D. Pedro I e que pertencia à Biblioteca de D. João VI.



Imagem 16. *Le Antichità Romane* de Giambattista Piranesi, 1835, v.8. Fonte: Acervo da Biblioteca de Obras Raras da EBA/UFRJ. Fotografia de Rosani Godoy (2015).

Taunay ambicionava constituir uma Biblioteca útil e patriótica. Um grande benefício para o desenvolvimento das Artes e um instrumento para a definitiva formação da identidade do Brasil. Em Ofício de 22 de abril de 1835, Felix Emilio Taunay solicita à Biblioteca Pública da Corte o envio, pela Secretaria d’Estado dos Negócios do Império, de uma coleção completa da *Flora Fluminensis*^X, e igualmente um exemplar de quaisquer obras relativas às Belas Artes, que existam em duplicata na mesma Biblioteca^{XI}. O historiador francês Ferdinand Denis relata que *Flora Fluminensis* é a primeira obra a registrar o maior tesouro bibliográfico da Biblioteca

Pública, descrição decorrente da sua visita em 1833. Taunay justifica-se afirmando que essas obras eram de “utilidade nacional”. Atendendo à solicitação desse ofício, verificamos uma relação de obras enviadas à Academia de Belas Artes, pela *Bibliotheca Nacional e Publica*^{XII}, com um total de 16 volumes, dentre elas, onze volumes da *Flora Fluminensis* e o in-fólio *Architecture Toscane*, ou *Palais*

Maisons et autres edifices de la Toscane, mesurés et dessinés, de Grandjean de Montigny^{XIII}. Para Morales de los Rios^{XIV} essa obra dentre outras duas, Recueil des plus beaux tombeaux executés en Italie dans le XV^e. et XVII^e. siècles; e Le Palais des Etats et sa nouvelle Salle à Cassel, são obras valiosas, primorosamente desenhadas, mencionando inclusive o privilégio de consultá-la na Biblioteca da ENBA: “tivemos a oportunidade, entretanto, de consultá-las na tranquila e bela sala da biblioteca do antigo edificio da Academia”.

Segundo Dias^{XV} dentre os diversos projetos de Taunay para contribuir com a construção da identidade do Brasil, estava o desejo de que o Rio de Janeiro apresentasse uma arquitetura que manifestasse informações geográficas, sociais e políticas, e isso se concretizaria fundamentalmente com a formação dos alunos na Academia, especificamente, nas aulas de arquitetura ministradas por Grandjean de Montigny. Uma vez que os alunos estivessem aptos a construir monumentos públicos na cidade do Rio de Janeiro, inexistentes à época, poderiam contribuir para a valorização da arquitetura:

Ele [Taunay] associa seu argumento fortemente social à eterna busca pelo desenvolvimento artístico da cidade do Rio de Janeiro, carente de monumentos públicos, ressaltando o seu “desejo de ver nas praças, nos passeios povoados, [...] belas e grandes e sublimes representações dos filhos bem-amados da pátria e da virtude”.^{XVI}

Destacamos também a tradução e edição de Taunay de um compêndio de vários autores intitulado Epítome de anatomia relativa as Bellas-Artes, seguido de hum compendio de physiologia das paixões, e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo-humano^{XVII}, que foi oferecido aos alunos da AIBA. Mesmo após a Reforma Pedreira em 1855 o Epítome sobre anatomia ainda seria material didático obrigatório nas aulas, junto a outros tratados e pranchas anatômicas. O primeiro trabalho foi impresso com verbas da Academia, o segundo pelo Governo. No prefácio é esclarecido que o objetivo do folheto é “simplesmente despertar as idéas dos estudantes sobre diversos corollarios indispensaveis no exercicio das bellas artes”. O porta-voz do Governo, ministro interino do Império, Francisco Ramiro de Assis Coelho, assinala que “necessario se torna mandar gravar as [respectivas] estampas, que são indispensaveis para a sua [dos alunos] intelligencia”.



Imagem 17. Página de rosto do livro Epítome de anatomia relativa as Bellas-Artes, seguido de hum compendio de physiologia das paixões, e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo-humano, 1837. Fonte: Biblioteca de Obras Raras da EBA/UFRJ. Fotografia de Rosani Godoy (2014).

De acordo com Galvão^{XVIII}, o Epítome de Anatomia não apresentava nenhuma ilustração elucidativa porque a Academia possuía as gravuras pelas quais os estudantes poderiam seguir as explicações do texto. Porém, em 1839, a Academia pede ao Governo que determine a reprodução^{XIX} das “tábuas originais para que se pudesse dar toda a extensão à utilidade do Epítome de Osteologia, enviando-o às Províncias, pois, só na Academia existiam as gravuras indispensáveis ao estudo do assunto”^{XX}. Constatamos que os livros pertencentes ao acervo são fartamente ilustrados, isto porque, segundo Marize Malta^{XXI} a Academia utilizava as imagens como um dos métodos de ensino. Lebreton, desde o início, defende a necessidade em dar

o exemplo das escolas pictóricas, sabia que precisava cercar os alunos com material que tornasse possível o trabalho, o que seria impossível sem os livros e sem as estampas incluídas no acervo^{XXII}.

A gestão de Porto-alegre, de 1854 a 1857 e a Reforma Pedreira instaurada por ele foram marcos no ensino da AIBA, com a inclusão de novas cadeiras. Essa medida influenciou, inclusive, nas avaliações do diretor e professores para a aquisição de novas obras que passariam a fazer parte da Biblioteca, que também contribuiu para que prosseguisse sendo adornada e vista como um local para exposição de obras que conservassem a memória do ensino acadêmico na AIBA.

Quando analisamos as ações de Taunay e Manuel de Araujo Porto-alegre, no período em que estiveram à frente da direção da AIBA, notamos que a preocupação de ambos era formar uma coleção útil à Biblioteca. “Afinal uma coleção só se justifica pelo uso que se fará dela”^{XXIII}. Desse modo a Biblioteca prossegue exercendo papel fundamental para o apoio ao ensino. Concluímos que, desde os primórdios da criação da Academia, a Biblioteca já era considerada um lugar estratégico em sua rotina. A importância dos diretores citados acima se destaca em todo o processo de formação da Biblioteca, sendo os responsáveis pela composição do acervo-base. A excelente formação dos dirigentes da Biblioteca da Academia foi, sem dúvida um fator que contribuiu para o sucesso na composição do acervo. Assim, nortearam os futuros dirigentes da AIBA a darem continuidade aos serviços de seleção e aquisição.

Rosani Godoy - Mestranda da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO - Mestrado Profissional em Biblioteconomia - Linha de Pesquisa Biblioteconomia, Cultura e Sociedade. Bibliotecária Responsável pela Biblioteca de Obras Raras da EBA/UFRJ- EBAOR;

Wanessa da Silva - Pós graduada da Universidade Cândido Mendes em Editoração - Bibliotecária da Biblioteca de Obras Raras da EBA /UFRJ- EBAOR;

Icléia Thiesen - Professora Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Doutora em Ciência da Informação.

Notas finais

- I. PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. Revista ieb, São Paulo, n. 54, p. 87-106, set.-mar. 2012. Disponível em: <www.revistas.usp.br/rieb/article/download/49114/53192>. Acesso em 4 fev. 2015.
- II. SILVEIRA, F. Biblioteca, memória e identidade social. Perspectivas em Ciência da Informação, Minas Gerais, v.15, n.3, p. 67-86, set./dez. 2010.
- III. LUZ, Angela Ancora. A Escola de Belas Artes – uma história da arte. Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1999. p.71-91.
- IV. MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O Ensino Artístico: subsídios para a sua história. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- V. RIO DE JANEIRO. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ata 6150, 1831-1841. Assunto: Reformas dos Estatutos da Academia e ofícios das reuniões de congregação. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>>. Acesso em: 7 fev. 2013.
- VI. Ibidem.
- VII. MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O Ensino Artístico: subsídios para a sua história. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- VIII. RIO DE JANEIRO. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ofício 4382, 8 de maio 1877. Assunto: Notícias da Europa. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>>. Acesso em: 2 fev. 2015.
- IX. NOTÍCIA do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e da exposição de 1859. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial, 1859.
- X. Com a divisão do acervo da Biblioteca com o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), em 1937, esses volumes passaram a fazer parte do acervo deste.
- XI. RIO DE JANEIRO. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ofício 4418, 28 de abril de 1835. Assunto: Relação de obras. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>>. Acesso em: 5 out. 2013.
- XII. R.UniversidadeFederaldoRiodeJaneiro.Ofício4418,28deabrilde1835.Assunto:Relaçãodeobras.Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=>>>. Acesso em: <

em: 5 out. 2013.

XIII. Grandjean publicou este livro antes de vir ao Brasil, com a colaboração de Augusto Famin (1776-1850), distinto arquiteto que recebeu o grande prêmio de Roma em 1801 e era conservador do palácio de Rombouillet, Paris, França.

XIV. MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O Ensino Artístico: subsídios para a sua história. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

XV. DIAS, Elaine. Paisagem e academia: Felix Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

XVI. *Ibidem*. p. 23.

XVII. ALFREDO, Fátima, CERQUEIRA, Dalila, FROÉS, Maria. O corpo humano entre a arte e a ciência. In.: Congresso Scientiarum Historia, 6, 2013, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2013. p. 241-251.

XVIII. GALVÃO, Alfredo (org.). Felix Emilio Taunay e a Academia das Belas-Artes. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 16, p. 141-142, 1968.

XIX. De acordo com o Relatório dos Ministros 1839, p. 17, a despesa calculada era de 400\$000 réis para a impressão de seis pranchas.

XX. BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Relatório anual, 1839. Assunto: Relatórios. Disponível em: <<http://www.crl.edu/brazil/provincial>>. Acesso em: 25 jan.2015.

XXI. MALTA, M. Aprender a ver: modelos para o decorativo nas Obras Raras do Museu D. João VI. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 31, 2011, Campinas. Anais... Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

XXII. PEREIRA, Sonia Gomes. Sonia Gomes Pereira: depoimento [nov. 2014]. Entrevistador: Rosani Godoy. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida à pesquisa de dissertação.

XXIII. AZEVEDO, Fabiano Cataldo. Contributo para o perfil do público leitor do Real Gabinete Português de Leitura (1837-1847). Ci. Inf., Brasília, v. 37, n. 2, p. 20-31, maio/ago. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v37n2/a02v37n2.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

OS ARTISTAS DOS OITOCENTOS: A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E A CONSTRUÇÃO DO “SER BRASILEIRO” (1826-1889)^I.

Vera Rozane Araújo Aguiar Filha

A primeira metade do século XIX, grosso modo, marcou transformações em termos estruturais na economia e na política do Brasil, caracterizando-se por um período em que se intentou a definição do novo Estado e de seus caracteres culturais. Em meio a essa tentativa de construção de uma “unidade” e de uma “identidade” nacional, inúmeros processos históricos fazem do intervalo que vai de 1822 a 1840 um período demasiado confuso. A excessiva centralização do poder durante o Primeiro Reinado, simbolizada pelos atos monárquicos de D. Pedro I e pela Constituição de 1824, e a perigosa relação de autonomia entre as províncias e o poder central durante o Período das Regências, demarcadas pelos movimentos de cunho separatistas eclodidos ao longo do território, pautaram uma condição em que as instituições, apesar de inseridas em um propósito claro (o de construção da nação), não tiveram condições de se desenvolverem ou mesmo estruturarem suas ações de forma efetiva diante à sociedade.

Assim, quando se trata do processo de institucionalização do campo artístico no Brasil, ao longo do século XIX, encontram-se pontos de considerável dificuldade de análise abrangendo esse arco temporal de 18 anos. É claro que, tanto no Primeiro Reinado quanto no Período Regencial, ocorreram importantes processos históricos no que diz respeito à estruturação do ensino e ao próprio desenvolvimento da prática artística no país, exemplo disso é a própria criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

A AIBA foi inaugurada em 1826 - 10 anos após a chegada da Missão Artística Francesa - e, a partir daí, buscou-se a constituição de uma vida artística propriamente brasileira, desvinculada das experiências anteriores, acusadas de cunho empírico e não formal, ou seja, desvinculadas de tradições estéticas mais rigorosas. Outra máxima desse período foi a formação de uma elite intelectual e artística, capaz de garantir a inserção do país no panorama cultural internacional^{II}. Nesse intuito, o que se tem é um grande incentivo às práticas intelectuais; além da AIBA, temos a inauguração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), no ano de 1835, centro de pesquisas e estudos responsável, entre outras coisas, por contar a história “oficial” do país.

Todavia, é durante o Segundo Reinado (1840-1889) que a relação entre o poder central e a produção artística se estreita cada vez mais, com uma inserção clara e ativa da arte no processo de construção de um sentimento de nacionalidade, e consequentemente, a tentativa pelo estabelecimento de uma unidade nacional. Como aponta a historiadora Lilian Moritz Schwartz em *As Barbas do Imperador*, a ascensão de D. Pedro II ao poder na monarquia brasileira não representava somente um marco político, bem como um elemento aglutinador do imaginário social e da unidade territorial. A construção da imagem de um rei centralizador, sereno, intelectual e, acima de tudo, comprometido com o futuro da nação, era fator fundamental no projeto de consolidação da emancipação política oficialmente datada no ano de 1822^{III}. Esperava-se, com a posse do rei e o retorno oficial do governo monárquico, o fim das tensões separatistas e uma união centralizadora do país em torno da figura do monarca. Assim, o que se percebe é a proeminência de um projeto nacionalista durante o Segundo Reinado, com um incentivo considerável à prática das artes, em especial na AIBA.

Além de estar inserida no projeto de construção da identidade nacional e de consolidação da unidade territorial, a arte, sobretudo a acadêmica, serviu como elemento de fixação social dessa nova elite, o que caracteriza um dos fatores essenciais para a autonomização do campo artístico: o estabelecimento de uma relação entre a produção da arte e seu público^{IV}. Essas relações entre a arte (e AIBA) e as instituições públicas e privadas apresentam a importância de se analisar a história da construção do campo artístico no século XIX, tomando como ponto central de discussão a história da instituição.

Baseado nos estudos de Morales de los Rios Filho^V, José Carlos Durand traz os seguintes aspectos que dizem respeito à história da Academia: 1) período de preparação, datado dos anos de 1816 a 1826, que seria o momento da chegada dos artistas franceses, dos decretos de constituição da AIBA e sua inauguração; 2) período de encaminhamento, que vai desde a inauguração até a maioridade de Pedro II, em 1840; 3) período de consolidação, quando a instituição ganha mais estrutura e condições de funcionamento, datados dos anos de 1840 a 1860; e o 4) período de caracterização, datados dos 1860 até a proclamação da República em 1889. Tal análise é problemática na medida em que estabelece uma linearidade para a experiência na AIBA, com uma ideia de progresso, evolução. A partir das leituras bibliográficas realizadas sobre o tema, o que se percebe é que a história da academia não se deu de forma linear. A cada período, e em cada mudança, fosse ela estrutural, como, por exemplo, a sucessão de diretores, ou curricular, como as alterações nos regulamentos que regem o ensino artístico, todos esses episódios são vivenciados e experimentados pelos sujeitos que compunham aquele espaço, sendo palco de disputas das mais diversas ordens. Assim, esse trabalho se dedicará a analisar como se construiu essa relação entre a Academia e a sociedade no Brasil Monárquico, visando a problematização de uma história sequencial e linear da instituição; percebendo a existência de pontos centrais nessa reflexão. Podemos destacar dois aspectos fundamentais para o estudo da AIBA no período: o aparecimento de artistas nascidos e com formação artística toda feita no Brasil, os “primeiros” artistas nacionais; e as manifestações mais concretas acerca do ensino de arte, que são as Exposições Gerais e o prêmio de viagem ao estrangeiro. A partir desses pontos, serão observadas as disputas internas à AIBA, sua relação com o imperador D. Pedro II e os moldes do ensino estruturado na instituição, dando a perceber como o modelo acadêmico ganhou força no universo artístico brasileiro do século XIX.

Sobre o primeiro ponto, não podemos perder de vista que o termo referente aos “primeiros” artistas diz respeito à experiência profissional e à formação acadêmica, sendo nesse momento que temos os primeiros brasileiros que obtiveram suas formações como estudantes da AIBA e que possuíam seu status profissional por conta do papel de legitimação que a academia possuía. Esses estudantes se tornaram os grandes mestres do final do Império e do período republicano.

Vitor Meireles de Lima (1832-1903), nascido em Florianópolis-SC, foi para o Rio de Janeiro em 1847. De família humilde, aos quinze anos de idade ingressa na AIBA. Já no ano de 1849, com apenas dois anos cursando pintura, Meireles conquista o primeiro lugar no chamado prêmio de viagem ao estrangeiro. Tal prêmio se dava nas chamadas Exposições Gerais de Belas Artes, evento que ocorria anualmente na AIBA e significava o momento de publicização do que era produzido pelos estudantes da academia. As obras eram analisadas por um conselho e deveriam seguir normas predeterminadas, como, por exemplo, a de supervalorização das pinturas de gênero histórico. A cada evento, uma das modalidades exposta, quais sejam: pintura, escultura, arquitetura e gravura, eram premiadas com o prestigioso prêmio de viagem ao estrangeiro.

Principalmente no período em questão, essas exposições, além da natureza artística, eram eventos sociais que contavam com a presença da Família Real e de muitos membros da elite do Rio de Janeiro. Esse modelo é similar ao francês; porém, lá, como nos aponta Sônia Pereira, o ensino de arte, nesse período, ocorria nas academias e nos ateliês, enquanto no Brasil limitou-se apenas à Academia.

Essas exposições eram parecidas com os chamados salons, locais onde os críticos e os connoisseurs faziam da arte algo que demonstrasse distinção, tendo como centro dessas atividades a cidade de Paris. Não foi à toa que os dois principais destinos para os estudantes vencedores do prêmio de viagem ao estrangeiro foram a Itália e a França.

O prêmio de viagem foi uma prática criada por D. Pedro II em 1845, período do Segundo Reinado. O imperador era conhecido pelo apreço às artes, sendo um grande incentivador e patrocinador desse campo. O prêmio consistia na ida dos vencedores aos grandes centros artísticos da Europa, onde aperfeiçoariam seus conhecimentos. Os premiados tinham uma série de obrigações para com a Academia, uma delas era produzir cópias de obras expostas nos museus europeus a fim de abastecer o acervo da escola.

Meireles volta ao Brasil consagrado, ocupando interinamente a cadeira de pintura na AIBA com 30 anos de idade. No ano de 1862 a Primeira Missa chega ao Brasil, já participando da Exposição Geral de Belas Artes. A expectativa era enorme, obtendo as mais diversas opiniões, tanto do público, dos pares, como da crítica especializada. Foi noutro evento, já no ano de 1872, que o artista teve outra grande obra exposta, a famosa encomenda Batalha dos Guararapes sendo nesse contexto que vivenciou a famosa disputa com Pedro Américo. Este, como mencionado anteriormente, foi outro nome importante dessa geração de artistas formados no Brasil e autor de diversas obras que tinham como principal intuito “contar” a história do nosso país.

Com a história de vida bem diferenciada de Meireles, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) nascido em Areias, na Paraíba, era filho de um violinista famoso da região e se dizia neto de um ex-general e presidente da província da Paraíba^{VI}. Por volta dos 13 anos de idade, matriculou-se na AIBA e seu talento foi percebido muito rapidamente, sendo patrocinado diretamente pelo imperador. Foi para o estrangeiro sem participar das Exposições Gerais, nem concorrer ao prêmio de viagem. No ano de 1859 já estava na França estudando na Academia de Belas Artes. Lá, produziu obras famosas no meio artístico brasileiro, como por exemplo, o óleo sobre tela A Carioca, no qual presenteou Pedro II.

O conflito entre Meireles e Américo é de extrema importância para o entendimento de como a prática artística vinculada à instituição não pode ser considerada algo homogêneo e linear. Dois artistas, cada um com suas formas de fazer e encarar a arte, suas vivências para além dos assuntos artísticos, influencia de alguma forma a experiência desses sujeitos históricos. Aqui, analisaremos duas obras expostas no Salão de 1872, como já mencionamos: Batalha dos Guararapes, de Vitor Meireles, e Batalha do Avaí, produzida durante os anos de 1874-77, de Pedro Américo.

O primeiro ponto que vale destacar é que as duas obras foram encomendadas com intuito bem claro, o de exaltação das questões nacionais, no caso, o caráter heroico da participação brasileira em diferentes conflitos. No primeiro caso, relata a luta pela expulsão dos holandeses do Brasil por volta do século XVII; já no segundo, a atuação vitoriosa na então recente “Guerra do Paraguai”. As duas telas são do gênero da pintura histórica, em que o compromisso com a representação do real era exigido. Não há dúvidas que as duas encomendas estão inseridas no movimento de constituição da nação brasileira, sendo fundamental a exaltação dos grandes feitos, da criação dos heróis e da ideia de um Brasil constituído como um todo homogêneo, harmônico, principalmente no que tange às questões raciais, que desde meados dos oitocentos já entravam em voga. Batalha de Guararapes recebeu muitos aplausos e muitas críticas, como nos aponta Quirino Campofiorito; uma crítica evidente foi o caráter demasiado acadêmico de sua obra, porém, Meireles se defendeu alegando que realizaria o tema conforme as mais rigorosas aferições acadêmicas, de que dizia jamais alhear-se^{VII}.

Pedro Américo aproveitou-se desta suposta rigidez de Meireles. Justamente para não se enquadrar em tais parâmetros já considerados ultrapassados – muito dessa ideia se dá pelo fato da longa permanência de Américo em diversos países da Europa, onde o Neoclássico já não era mais a “menina dos olhos” – o artista se colocava, e também era visto pela crítica, como uma vanguardista, em contato direto com as novas correntes vindas da Europa, como o Impressionismo, Romantismo, Realismo. Como aponta Quirino, no que se refere à prática artística, tanto na Europa de modo geral, como no Brasil, não se vivenciou esse processo de extrema rigidez, onde os estilos pictóricos não coexistiam. Porém, não podemos perder de vista o destaque para a prática, pois as preferências do Imperador eram claras e estavam registradas nos regulamentos da Escola; de certa forma, era uma exigência a permanência de uma conduta estética comum, incapaz de arredar-se das influências neoclássicas oriundas da obra do mestre francês Jacques-Louis David^{VIII} Um exemplo disso é a abertura do primeiro regulamento da AIBA, datado de 1831, onde encontramos o seguinte texto:

Sendo de sumo interesse para este Império aproveitar-se a mocidade brasileira no estudo das belas artes para o qual a natureza parece haver-lhe dado um gênio e gosto particular e achando-se a Academia Imperial de Belas Artes estabelecida nesta corte, quase em uma perfeita nulidade, sem conseguir os fins para que fora criada, pois que nela não se encontra nem aplicação, nem regime, talvez pela absoluta falta de estatutos próprios que regulem um e outro objeto, obrigando os alunos e os professores, uns a aprenderem, e outros a bem ensinarem as matérias de suas das suas profissões [...].^{IX}

Percebe-se o interesse pela organização da prática, porém, como nos aponta Michel de Certeau, as “regras” impostas nos mais diversos vieses da vida cotidiana não são simplesmente assimiladas de forma passiva pelos indivíduos, e sim, são burladas, na constituição de uma verdadeira rede de antidisciplina, em que o imperativo da norma é sempre passível de subversão, de quebra da conduta determinada, abrindo margem para apropriação criativa dos dispositivos culturais e sociais, o que o historiador nomeou de usos dos sujeitos históricos^X.

Nesse sentido, a análise histórica da estruturação da AIBA durante o século XIX é crucial para a compreensão das disputas e dos problemas que pautaram o campo artístico brasileiro no período da Primeira República. A mudança no sistema de governo possui uma série de desenrolares que extrapolam o universo da política, tendo impactos consideráveis na maneira como a Academia (que inclusive mudará de nome, passando a se chamar Escola Nacional de Belas Artes) irá delinear a formação e a produção dos artistas. Se, no período monárquico, observa-se uma aproximação clara entre os interesses do imperador e a organização da instituição, no período republicano esse alinhamento com o poder dirigente trará novas diretrizes para o ensino artístico, traçando um novo momento de grande importância a ser analisado.

Vera Rozane Araújo - Mestranda em História pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com pesquisa inserida na linha: Poder, Cultura e Saberes. É pesquisadora do Grupo de Estudo e Pesquisa História e Documento: Reflexões sobre fontes históricas - GEPHD, cadastrado no CNPq, onde desenvolve reflexões sobre o ofício do historiador, enfatizando a relação da história com as fontes históricas. Também faz parte da Associação Nacional de História (ANPUH) e da Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia (SBTHH). Mobiliza pesquisa no campo da História da Arte, com enfoque na formação do artista cearense Raimundo Brandão Cela na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), entre os anos de 1910 e 1930, discutindo a relação do sujeito com a disputa entre o academismo e o reformismo na instituição e da sua formação com as relações internacionais entre Brasil e França.

Notas Finais

- I. O presente trabalho aborda uma discussão proposta em um dos capítulos de minha monografia, intitulada *Por um espaço para a arte no Brasil: a Escola Nacional de Belas Artes e a construção do campo artístico no país (1816-1930)*, defendida em dezembro de 2013 para obtenção do título de bacharel em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Essa é uma versão reduzida e atualizada do segundo capítulo. Trabalho na íntegra disponível em: <http://www.repositoriobib.ufc.br/00000f/00000fec.pdf>.
- II. PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008: 27.
- III. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- IV. BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- V. *O Ensino Artístico: Subsídios para sua História*, Rio de Janeiro, s.c.p., 1938.
- VI. DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989: 20.
- VII. CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, Edições Pinakothek, Rio de Janeiro, 1983:29.
- VIII. *Op. Cit.* 1983:30.
- IX. Decreto de 30 de dezembro de 1831. Estatuto da Academia de Belas Artes. Referente à chamada “Reforma Lino Souto”. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.
- X. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. Volume 1: artes de fazer*. Editora Vozes. Rio de Janeiro, 2012.