

## Academicismo em três tempos: regulação, adesão e controle

Paulo Monteiro Nunes

A arte brasileira no século XIX, ou ao menos a arte oficial do período, pode ser entendida em termos análogos à francesa. Ou seja, aqui também surgiu uma estética acadêmica que combinada os valores e técnicas neoclássicos com temática e dramaticidade romântica. Mais ainda, entre nós também houve uma marcante institucionalização do ensino e da legitimação da arte em uma Academia Imperial de Belas Artes, responsável pela manutenção de um sistema de ensino e reconhecimento da arte, em moldes similares aos franceses.

Estas semelhanças, contudo, não são de maneira alguma fruto de acaso ou algum bizarro fenômeno de convergência histórica. Na verdade, o estabelecimento e, depois, a persistência do academicismo entre nós é consequência direta do modelo francês e de sua íntima ligação com a política napoleônica.

A célebre *Missão Francesa de 1816* foi fruto de condições históricas postas, por um lado, pela assimilação da *Academie* como parte do aparato de legitimação e propaganda do Império e, como consequência todo o prestígio dali advindo. Por outro lado, a derrocada do regime napoleônico depois de Waterloo e a restauração conservadora que se seguiu pôs as carreiras construídas à sombra da Academia em situação bastante frágil.

Este é o caso, por exemplo, de Jean-Batiste Debret, primo de David e completamente inserido na tradição pictórica imperial francesa (Fig. 10). Ele teve uma enorme importância na pintura brasileira não apenas por sua obra – especialmente as famosas aquarelas da *Voyage pittoresque* (Fig. 11), que até hoje servem de fonte de informação histórica sobre os costumes do Brasil do início do século XIX – mas especialmente por sua atuação como professor na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde foi um dos principais responsáveis pela transmissão do sistema acadêmico francês para o Rio de Janeiro (Fig.12).

Durante os anos que passou no Rio de Janeiro, juntamente com Felix Taunay (que depois viria a ser Diretor da Academia) e Grandjean Montigny,

Debret foi um dos mais destacados atores na implantação e manutenção de um sistema acadêmico no Brasil. Sua atuação neste sentido se deu em duas direções: na institucionalização da Academia como *locus* oficial de reconhecimento e produção de arte e na formação de quadros que, mais adiante ocupariam e garantiriam a manutenção do academicismo como arte oficial do Império Brasileiro.

Ocupando o cargo de professor de pintura de história, a temática mais prestigiada e valorizada, especialmente pelo Estado, Debret foi atuante em registros de grandes momentos como coroamentos e aclamações bem como no esforço de legitimação da monarquia. Levando-se em conta a situação da corte ainda transferida e, depois de 1822, do Império recém-emancipado, era de sua importância o controle sobre o imaginário que ia se formando. Os esforços de urbanização do Rio de Janeiro estavam inseridos tanto no esforço civilizador para adequar a cidade à nova função de capital do Reino Unido (e do Império), como nas políticas de legitimação destes mesmos sistemas políticos.

Ainda no sentido de garantir a institucionalização do academicismo pela aproximação com o poder constituído, é necessário lembrar também a realização das primeiras Exposições Gerais de Belas Artes a partir de 1829. Estas exposições foram criadas por Debret tendo como modelo eventos similares que ocorriam na Academia Francesa, e cumpriam com o duplo objetivo de, por um lado institucionalizar uma instância de consagração, premiação e reconhecimento de artistas e de suas obras a partir dos princípios da ideologia estética acadêmica. A existência de tais eventos e sua importância na vida artística brasileira foi tão marcante que perdurou bem para além da própria Academia na forma dos Salões de Belas Artes e de Arte Moderna, já bem adiante no século XX.

A outra face da atuação de Debret na institucionalização do academicismo brasileiro foi a sua atuação com professor e, portanto, formador de quadros para o “partido” acadêmico. Aqui é especialmente importante a influência que o francês exerceu sobre Manuel Araújo Porto-alegre.

## Viagem à Europa. Formação humanista.

Seguindo o exemplo de Debret, Porto-alegre também teve um papel importantíssimo na consolidação da ideologia acadêmica na arte brasileira. Sua atuação também se deu em três instâncias: como artista; como reformador institucional, na vigência de seu mandato como diretor da Academia; e na função de professor da geração de artistas que até hoje representa o auge do academicismo.

Esteticamente, Porto-alegre segue em grande parte os princípios da ideologia acadêmica, com suas telas históricas (Fig. 13). Algumas de suas telas posteriores já apresentam uma certa liberdade em relação ao cânone, especialmente na adoção de alguns princípios românticos. Contudo, estas composições são em geral posteriores a 1857, quando ele já estava trabalhando como cônsul do Império na Europa (Berlín e Dresden), e, neste sentido, não apenas livre da influência direta da Academia, mas também em contato mais próximo com as consequências do desenvolvimento de um romantismo mais carregado de *Sturm un Drang*. Isto é, em oposição ao romantismo de vertente nacionalista francês, sua obra após deixar o cargo de diretor está mais próxima ao romantismo de paisagens alemão – neogótico e individualista. Isto se manifesta na comparação de suas obras da década de 1850 com aquelas feitas nos anos 1860. “Grutas” (Fig. 14), por exemplo, mostram a impressão causada em Porto-alegre por obras como as de Casper David Friedrich, que morrera há pouco tempo (1840) na cidade de Dresden.

Do ponto de vista institucional, Porto-alegre tinha a ambição de transpôr e adaptar à realidade brasileira do início do Segundo Reinado os avanços que ele presenciara em sua estadia na Europa. As principais mudanças, depois sintetizadas na chamada “Reforma Pedreira<sup>1</sup>” de 1855 tinham como objetivo contribuir para a civilização do Império

Um segundo objetivo que de maneira alguma se separa do descrito acima é a busca da formação dos artistas no sentido de transformá-los em

---

1 Em referência a Luís Pedreira Couto Ferraz, Ministro do Interior do Império. Trata-se de uma ampla revisão sobre todo o sistema de educação do Império, incluindo a Academia.

intelectuais de seu tempo (SQUEFF, 2000), diferenciando-os, assim, dos escravos responsáveis pela maior parte do trabalho manual do Império inclusive aquele relacionado às artes e ofícios. Com isto em mente, foram agregadas uma série de “disciplinas acessórias” à formação artística, como estética, matemática, história da arte, arqueologia, fisiologia, etc.

Os estatutos adquiridos durante a gestão de Porto-alegre substituíram aqueles da chamada “Reforma Coutinho”, de 1831 e perdurarão por 45 anos, até a República extinguir a Academia Imperial e instituir a Escola de Belas Artes. E mesmo então, muito do espírito das normas de 1855 ainda persistirão até bem tarde na República<sup>2</sup>.

Além de reformar as normas de funcionamento da Academia, Porto-alegre, contando com o favor do Imperador, também foi responsável por uma série de aquisições para a biblioteca, a construção de instalações e a inserção definitiva em tudo o que dizia respeito às artes no Império (SQUEFF, 2000:107).

Como formador de artistas, ele ocupou a importantíssima função de professor de pintura histórica, onde exerceu uma imensa influência sobre os dois grandes nomes da arte brasileira das décadas seguintes: Pedro Américo e Victor Meirelles. A bem da verdade, a relação que desenvolveu foi bem além da que se espera ver entre mestre e discípulos. Com Meirelles desenvolveu uma amizade duradoura, e sua filha casou-se com Américo.

No auge de seu prestígio, os pintores (e também escultores e arquitetos) acadêmicos mantiveram o caráter missionário e civilizador de seus mestres franceses. Assim como a necessidade de unidade nacional e a missão civilizatória do Império.

Momentos fundadores: tentativa de ligar o Brasil à Europa, como no caso da *Primeira missa*, onde todo o protagonismo está nas mãos dos

---

2 Pelo menos até 1915 a unidade entre as belas artes proposta em 1855 se manteve, quando então novos estatutos separaram a seção de arquitetura do currículo único. Contudo, as disciplinas de formação intelectual básica (história da arte, matemática, etc.) continuam em termos muito semelhantes aos propostos por Porto-alegre.

portugueses. Iconografia: América selvagem e Europa civilizada: os índios fundem-se à paisagem.

### Brasil como posto avançado

Há tanto na *Primeira missa*, uma tentativa de ligar a história brasileira com a europeia de forma parecida como David tenta ligar os franceses aos romanos. Com a *Batalha dos Guararapes*, a analogia mais apropriada seria com o *Juramento da quadra de pela*, ambas propondo momentos fundadores da pátria. Em todo caso, todas as obras encerram discursos acerca da nação: a revolução no caso dos franceses e a civilidade eurocentrada no caso brasileiro (apesar do discurso “multiracial” de Guararapes, o protagonismo continua europeu, com algum destaque a índios em posição subordinada e negros quase escondidos).

Mas, foi a Guerra do Paraguai o grande momento para a arte acadêmica, e isto por vários motivos: a afirmação do Brasil como posto avançado da Europa, uma quantidade inesgotável de heróis e episódios a serem retratados. No capítulo III volto sobre o tema.

Curiosamente, foi a guerra o grande tema do Academicismo brasileiro. O culto à personalidades ficou quase que restrito aos positivistas. Aparentemente a tentativa de simbolizar a pátria na figura do imperador não teve muito sucesso. Talvez como ocorreu com a figura de Marianne, faltou o apelo popular, a circulação massificada de ideias: Dom Pedro é geralmente retratado de forma distanciada: acima das questões nacionais. [CARVALHO TEM ALGUMAS ideias SOBRE ESTE ASSUNTO]

No contexto de construção do projeto imperial, tanto em termos políticos como culturais: unidade nacional e civilização, não é de admirar que a pintura de história, especificamente a de batalhas e, mais especificamente ainda as da Guerra do Paraguai, fossem as mais valorizadas. Ainda mais levando-se em conta a valorização dentro do próprio sistema acadêmico: moral elevada, técnica apurada e heroísmo romântico.

O Império e sua Academia amalgamavam-se tanto em termo políticos como estéticos e morais. Donde o grande prestígio que a instituição teve, em uma época em que a ideia de arte independente da política – relação construída desde a emergência do barroco (ver Paul Wood: art of the western world) – estava ainda se formando do outro lado do atlântico.

Esta era, em linhas gerais, a visão acadêmica do Brasil, cuja adesão trouxe o reconhecido prestígio de Victor Meirelles e Pedro Américo, e, ao mesmo tempo, foi um dos principais fatores nos problemas do primeiro no fim da vida.

A influência imagética de um tal projeto civilizatório sobreviveu mesmo ao Império. A repetição do tema pode ser percebida através das citações que as mais conhecidas obras de Meirelles e Américo, como, por exemplo, *A primeira missa* (FIG.) recebeu ao longo da Primeira República, como em *A conquista do Amazonas*, de Antônio Parreiras ou *A saída das monções*, de Almeida Júnior (FIG.) e mesmo durante o Estado Novo que tanto acolheu os ideais modernistas, como em *a descoberta do Brasil*, de Humberto Mauro (FIG.). Voltarei a este tema no capítulo V.

O sistema acadêmico era não apenas uma proposta estética, mas igualmente política e se inseria perfeitamente no ideário civilizador do Império do Brasil.

No capítulo seguinte, veremos como esta visão continuou a influenciar a produção artística nacional mesmo após a queda do Império, embora de uma maneira eminentemente pessimista.

O alcance do condicionamento da arte acadêmica pode ser melhor entendido em se comparando a obra de Victor Meirelles antes e depois do período de maior hegemonia da ideologia acadêmica *vis-a-vis* à sua fase de pinturas históricas, ou de Pedro Américo à mesma época<sup>3</sup>. Mesmo atuando como pintor de história, é possível notar o imenso cuidado que teve com seus cenários em *A primeira missa* ou na *Batalha de Guararapes* (Figs. X e X). Ou, mais ainda, na *Passagem de*

---

3 Conferir Capítulo 1

*Humaitá* (Figs.15 e 16), onde na melhor tradição romântica, a paisagem é a grande portadora de significados. Nesta última composição, Meirelles lançou mão, inclusive da visita *in situ* a fim de registrar os aspectos locais de geografia e vegetação – procedimento que se repetiu quando da preparação para *Guararapes* e *Primeira Missa*.

Também é bem conhecida sua admiração pelo mundo natural. Há, por exemplo, um curioso relato de Eduardo de Sá, que dá conta de como, ainda menino, teve seu primeiro encontro com o célebre artista que, anos mais tarde, seria seu professor:

*“... um vulto que, envergando sobrecasaca, rigorosamente abotoada, subia lentamente pelo vale, demorando-se a cada passo, abaixando-se, erguendo-se sobre a ponta dos pés, acocorando-se, tomando atitudes singulares, que evidenciavam por parte do estranho indivíduo um culto obcecado pela beleza da floresta.*

(...)

*O Senhor Victor Meirelles era um apaixonado cultor da natureza e na sua paixão descobria e revelava os encantos em todos os objetos que o cercavam: as árvores, as folhas, os ramos secos, o capim rasteiro, o declive da colina, o sulco aberto na estrada pelo carro de bois, o pássaro que voava assustado na trepidez da sesta, o bando de borboletas componentes da paisagem, tudo era motivo para que o senhor Victor falasse com arroubo e com entretenimento (...)” (COSTA, 1927:39)*

Esta reverência ao mundo natural, que encontrava eco em suas paisagens, era uma velha conhecida de Meirelles. As primeiras obras conhecidas, antes ainda de frequentar a Academia – aquelas que tanto impressionaram co Conselheiro Jerônimo Coelho – eram vistas da cidade do Desterro (Figs. X e X). Paisagens, apesar de urbanas, como continuou sendo seu assunto preferido, mesma após a entrada na Academia (Fig. X).

Contudo, esta vocação e afinidade em relação à paisagem somente pode ser observada de maneira secundária nas composições mais famosas do

artista, aquelas ligadas à pintura histórica. Apenas com o fim da Monarquia e consequente reforma da Academia pôde o pintor retornar às paisagens, embora de uma maneira completamente nova. Ao invés das pequenas composições de sua juventude, o Meirelles do fim do século concentrou seus esforços – e finanças em um projeto grandioso: os panoramas.

*“A crítica do século passado [XIX] via em Vítor acima de tudo pintor de história, autor da **Primeira Missa** e das grandes **Batalhas**, do **Juramento da Princesa Isabel** e de uns raros outros quadros de assunto mitológico ou poético. Mas como pintor de história Vítor é mais ilustrador do que intérprete, mais cronista que poeta, perdendo-se em preocupações de historiador, de arqueólogo, de documentarista. Na verdade, em nosso entender, a parte mais admirável de sua obra acha-se nas paisagens e nas vistas urbanas que executou a começar pela **Rua do Desterro** (sua primeira pintura, feita aos 19 anos), até o **Panorama da Primeira Missa**, de 1900. Em tais obras, e nos sete estudos que ficaram para os **Panoramas**, seis do Rio de Janeiro e o sétimo para comemorar a vitória do governo na Revolta da Armada, Vítor Meireles revela-se um grande artista” (LEITE, 1999)*

A Academia não se mantinha apenas com seu prestígio entre os artistas. Havia, na verdade, um complexo sistema de incentivos e punições. Do lado dos incentivos, além da própria frequência das aulas da Academia, as premiações dos salões e os prêmios de viagem.

Começando pelos incentivos: salões, viagens e punições eram frequentemente utilizados como incentivo à manutenção dos preceitos acadêmicos.

Quanto às punições, há toda uma seção dos estatutos dedicada às penalidades a que estavam sujeitos os alunos, que iam desde advertências até “banimento perpétuo da biblioteca” ou “encarceramento nas dependências da Academia”. Até o limite da expulsão que, até o final do Segundo Reinado equivalia à vedação da atividade artística.

Para além das formas mais explícitas, dois casos de punições: análise do estatuto da Academia e o caso Almeida Reis. E de Georg Grimm

Importa notar que este processo somente foi possível no contexto de uma hegemonia paradigmática do academicismo e com o grande prestígio de sua instituição central. Com efeito, a Academia de Belas Artes foi, desde os tempos do Império, o centro de referência para a produção da arte no Brasil. Tendo o controle sobre a formação dos artistas e, especialmente sobre os cargos relacionados às oportunidades de ganho de prestígio na esfera da arte no Brasil, a instituição exercia uma imensa atração sobre os aspirantes a artista.

Apesar de o seu prestígio enquanto instituição estar intimamente ligado à política imperial, o academicismo sobreviveu institucionalmente com grande prestígio mesmo nas primeiras décadas do século vinte. Sobreviveu mesmo à Academia, na Escola de Belas Artes, herdeira de seu prestígio e tradição.

Por exemplo, quando da organização do grande evento no mundo das artes do ano de 1922, a Exposição do Centenário, o governo recorreu à sua instituição artística oficial para o planejamento. O resultado ignorou por completo as correntes modernistas (no sentido das vanguardas) que se desenvolviam então na Europa. E em São Paulo.

Como consequência, a Instituição continuou a atrair aqueles que buscavam reconhecimento oficial. Não obstante *todos* os artistas brasileiros citados na tese forma alunos e/ou professores da instituição. Alguns, como João Batista da Costa, autor de Marabá (Fig.10), continuaram, inclusive, fiéis à ideologia acadêmica. Para ele, a arte moderna era “uma anarquia a serviço dos artistas falhados ou cabotinos (Leite, 1999).

Seu recrutamento foi semelhante aos de Américo e Meirelles exceto por sua origem familiar muito pobre. Nascido na zona rural da província do Rio de Janeiro, órfão e tendo fugido da fazenda de seus tios pouco amorosos, ele entrou para

o Asilo de meninos desvalidos, onde recebeu aulas do pintor acadêmico Souza Lobo, que logo reconheceu seu talento. Entrou para a Escola de Belas Artes em 1888 (com o apoio do Barão de Mamoré), foi para a Europa em 1896 (Academia Julien), voltou em 1898. Tornou-se professor da Escola em 1905 e diretor em 1915, situação em que permaneceu até sua morte em 1926. O caso do Grupo Grimm foi uma exceção na arte oitocentista. A maior parte dos alunos foi formada na estreita observância dos pressupostos acadêmicos. Inseridos no sistema legitimador capitaneado pela Academia Imperial de Belas Artes, eles se tornavam artistas na medida em que se aproximassem do paradigma, e agindo assim, o reforçavam. Ao passar anos sujeitos à disciplina acadêmica os alunos, transformados em artistas, também se tornavam propagadores da moral da Academia:

“A disciplina ‘fabrica’ indivíduos: ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e instrumentos de seu exercício.” (FOUCAULT, 1987:143)

Das formas usadas para adequar os alunos ao paradigma, destacarei aqui duas que acredito serem as mais importantes. Ou pelo menos aquelas cujos resultados e funcionamento pude observar de forma mais detalhada. A saber, os prêmios que os alunos recebiam e o regime das aulas.

O ingresso era relativamente simples, nele não residia estratégia de disciplina<sup>4</sup>. O que se exigia era que o candidato fosse brasileiro, tivesse aptidão para as artes, alfabetizado, capaz de realizar as quatro contas básicas da aritmética, contasse entre doze e dezoito anos e pagasse a anuidade de 4\$000 réis<sup>5</sup>.

---

4 Isto é, na seleção não se procuravam alunos adeptos do academicismo ou com tendências acadêmicas, como em outras instituições que funcionam com base em um paradigma hegemônico, como é o caso de instituições religiosas, em que se exige *a priori* a adesão dos candidatos aos pressupostos institucionais.

5 Apesar da taxa, muitos alunos conseguiam o apoio de algum mecenas, como Pedro Américo, ou de sua comunidade natal, caso de Vitor Meireles. De fato, a maior parte dos alunos eram oriundos das camadas mesmas favorecidas do Império, havendo, inclusive, alguns negros e mulatos (LIMA, H,

Depois de ingressar, os alunos deveriam se inscrever, por pelo menos um ano, em disciplinas básicas, que eram pré-requisito para as diferentes seções da academia (arquitetura, pintura histórica, escultura, e pintura de paisagens): matemática, desenho geométrico e desenho figurado. Aprovado nestas aulas, deveria então se inscrever em uma área específica e, além das disciplinas próprias da área escolhida, cursar alguma *ciências acessórias*, tais como mitologia, história da arte, fisiologia das paixões (o estudo de como as diferentes emoções se manifestam no corpo humano) e anatomia<sup>6</sup>.

Nestas aulas o aluno passava do desenho geométrico ao figurado, à cópia e finalmente, já devidamente treinado, à composição. Por exemplo, vejamos mais de perto como seria a vida acadêmica de um estudante de pintura histórica, considerados a elite da Academia.

*No primeiro ano, vencido o processo seletivo, o jovem estudante deveria cursar as aulas de Matemática e Desenho Geométrico por pelo menos um ano. Sendo aprovado em ambas as disciplinas, poderia seguir para a da Desenho Figurado. Nesta cadeira o aluno começava desenhando a partir de moldes de gesso (Fig. 1)<sup>7</sup> até conseguir pleno domínio sobre o volume no desenho, através dos contrastes entre luz e sombra.*

Em seguida, tendo completado também as aulas de Anatomia e Fisiologia das Paixões, passava aos exercícios a partir do modelo vivo e a cópia de quadros dos grandes mestres, para aprender composição. Não havia um tempo determinado para cada uma dessas etapas, o aluno progredia à proporção de seus esforços e dentro de seus limites. Mas, para requerer o diploma o aluno deveria ainda ser aprovado também nas disciplinas de Mitologia e História da Arte. Em média o curso durava de cinco a seis anos, ao fim dos quais, o artista formado estaria pronto para compor obras dentro dos padrões neoclássicos, a partir do desenho, inspirado na antiguidade clássica.

Além destes regulamentos *estéticos*, que tinham por fim formar o gosto do estudante, este estava também sujeito a um outro tipo de controle: o disciplinar. Um dos pioneiros

---

2000)

6 As aulas de anatomia eram divididas em osteologia (que se dedicava exclusivamente aos ossos do corpo humano, que, inclusive, usava esqueletos como material didático) e miologia (estudo dos músculos).

7 Primeiro moldes de formas básicas, depois cópias de estátuas gregas e romanas.

em desvendar a microfísica do poder certa vez escreveu que “na essência de todos os sistemas disciplinares, funciona um pequeno mecanismo penal” (FOUCAULT, 1987: 149). No caso específico da Academia, o mecanismo penal era bem visível, e visto com os nossos conceitos atuais da justiça e da pedagogia, parecem assustadores:

O artigo 101 dos estatutos de 1855 estabelecia entre as atribuições dos professores “Manter dentro dellas [das salas de aula] o silencio, o respeito e a conveniente disciplina, admoestando os alumnos pouco applicados ou que procederem mal, reprehendendo-os, se o caso assim o exigir, com palavras comedidas; impondo-lhes as penas do capítulo 8.º quando incorrerem nas faltas a que se referem os artigos relativos á policia das aulas e freqüência dos alumnos.” (BRASIL, 1855)

O referido capítulo (o 8º), sugestivamente chamado *Dos alumnos e sua freqüência, e da policia acadêmica*, mas parecia um código penal. As punições para os alunos tinham uma gradação crescente: começava com uma advertência, uma falta e... prisão, nas dependências da Academia de um a oito dias<sup>8</sup>! No regulamento da instituição, aliás, é muito comum a comparação, ou melhor, a atribuição de poderes coercitivos que diríamos hoje típicos do Estado. Para os professores, a Congregação servia como um tribunal. Para os alunos, este papel era desempenhado pelo Diretor. A não ser nos casos mais graves, que deveriam ser levados à Congregação de Professores. Lá, o aluno infrator estaria sujeito a até 40 dias de reclusão. A pena deveria ser cumprida no prédio da Academia, sedo-lhe permitida a saída apenas para freqüentar as aulas.

O capítulo oferece ainda a descrição de vários outros *crimes*: faltar deliberadamente às aulas, falar durante as aulas, andar em grupos pelo corredor (!), destruir o patrimônio, usar palavras de baixo calão, ofender a moral, a religião ou o Estado, agressão, tentativa de agressão, *et cetera et all*; e sugere castigos: faltas, suspensão do ano, banimento perpetuo da biblioteca, suspensão de dois anos das aulas, prisão por três meses, seis meses e expulsão da Academia.

Os alunos, é claro, poderiam recorrer da sentença junto ao governo imperial. Mas apenas se o tempo de prisão fosse superior a dois meses. (Dados retirados dos estatutos

---

8 Estas penas são para os atos cometidos em sala de aula. Fora dos horários letivos, o processo passava ainda por uma advertência pública.

da *Reforma Pedreira*, de 18559, BRASIL, 1855)

O que se percebe é que se tratavam de infrações e punições de ordem estritamente disciplinar, e não de caráter corretivo, como o “exercício – aprendizado intensificado, multiplicado [e] muitas vezes repetido”. (FOUCAULT, 1987) As penas destinavam-se a regular a conduta e tornar os alunos dóceis. O aprendizado, como foi visto, era mais *ameno* com o aluno, estabelecendo para cada um o seu tempo próprio de aprendizado.

Mas não era apenas com punições que se *convenciam* os alunos da justeza dos valores acadêmicos. Havia também recompensas para aqueles que melhor assimilassem as lições. Os prêmios que os alunos recebiam estavam divididos em basicamente duas categorias: os prêmios de primeira ordem, ou de viagem e os de terceira ordem<sup>10</sup>.

Estes, os prêmios de terceira ordem, eram entregues de três em três meses em cada seção, para os alunos que mais se destacavam. Além de receberem medalhas de ouro e de prata ou menções honrosas<sup>11</sup>, as premiações enriqueciam o currículo dos premiados. Eram fundamentais, por exemplo, se o aluno egresso quisesse concorrer a uma vaga de professor da Academia. Ou para conseguir encomendas oficiais.

Apesar do prestígio adquirido no meio artístico com as medalhas de terceira ordem, o sonho de todo aluno daquela instituição era o de primeira, isto é, de viagem.

“Os voluntariosos das regiões se transferiam assim para a capital, à procura dos primeiros mestres para ficarem aptos, após anos e anos copiando gessos e anatomias dos modelos a concorrer aos prêmios de viagem.” (BARDI, 1975,

---

9 Os primeiros estatutos da academia são do ano de 1837, no início da gestão de Felix-Émile Taunay, e são conhecidos como Reforma Lino Coutinho (apesar de não haver o que se reformar). A Reforma Pedreira, já sob Porto-alegre ampliou, e muito (de 32 para 168 artigos) os estatutos da Academia.

10 No estatuto estavam previstos prêmios de segunda ordem, também na forma de medalhas, mas não exclusivos dos alunos da Academia. Aqui há um aparente paradoxo que não consegui resolver: apesar do estatuto claramente fazer referência a três ordens de prêmios, virtualmente toda a literatura sobre o assunto ignora os prêmios de segunda ordem, designando assim os de terceira. Neste texto vou seguir a terminologia da legislação.

11 Na verdade, os premiados recebiam apenas um diploma, uma promessa de que um dia receberiam a medalha a que tinham direito. A espera era longa, geralmente de anos até que se fundissem as ditas medalhas. Às vezes apenas com a intervenção do Imperador e do *real bolsinho* os prêmios eram finalmente entregues.

Os prêmios foram instituídos por Taunay em 1845. A idéia inicial era que, anualmente, depois da Exposição Geral, se escolhesse um aluno recém-formado para que passasse três anos na Europa (entenda-se: Paris ou Roma<sup>12</sup>, isto é, os dois principais focos da arte acadêmica) com o intuito de se aperfeiçoar. Depois da reforma de 1855, o concurso passou a ser trienal e a permanência dos bolsistas estendida, conforme a sua área de formação.

*Enquanto estivessem na condição de bolsista do Império, os alunos eram obrigados a manter contato constante com o diretor da Academia. Este lhe indicaria com quem estudar, que galerias e museus visitar, que cursos fazer e que quadros copiar. Mesmo formados e pensionistas na Europa, os alunos não deixavam de copiar obras de grandes mestres acadêmicos (Fig. 2): uma de suas obrigações era elaborar os envios, cópias de quadros ou esculturas famosas que serviriam tanto para avaliar os progressos do aluno como para prover a Academia de um acervo de obras famosas, para também serem copiadas nas aulas de pintura.*

Mas nem só de cópias vivia o aluno brasileiro em Paris. Nas instruções que recebia ao viajar e ao longo de sua estadia constava a realização de um certo número de composições originais, que deveriam, depois de feitas também ser enviadas à Academia. Estas obras tinham o tema definido pela AIBA, e é claro, versavam sobre temas tipicamente acadêmicos: a mitologia, a história do Brasil ou a glorificação do Império e da nação.

O controle era estrito, apesar de um oceano de distância. Vitor Meireles, por exemplo, tem uma conhecida e intensa troca de cartas com Araújo Porto-alegre, então diretor da Academia. Cada esboço ou obra enviada gerava uma resposta. No mais das vezes chamando a atenção para a parte técnica da composição: o colorido, a representação exata da musculatura ou a justeza das roupas e dos acessórios para a época que o quadro

---

12 Dos vinte e dois bolsistas, oito foram para Roma e doze para Paris. As exceções são Vitor Meireles que foi para ambas as cidades e Pedro Weingärtner, que além delas ainda passou uma temporada em Monique.

representa. Sem dúvida os acadêmicos davam muito valor a estes detalhes. Mas, o que realmente chama a atenção e caracteriza sem dúvida o paradigma acadêmico são outras observações.

Porto-alegre, por exemplo, recomendou a Meireles estudar as personagens da cada composição não apenas do ponto de vista físico, mas também do moral. Ora, se a meta é representar ações engrandecedoras dos grandes homens da pátria, não era suficiente apenas a precisão visual. Fiel ao paradigma, era preciso embelezar a natureza e os eventos, dotar seus atores de uma dignidade exemplar. Neste sentido eram sugeridas alterações que aumentassem a dramaticidade das composições e melhor as adequassem ao academicismo.

As cópias que deveriam ser enviadas também não poderiam ser livremente escolhidas pelos alunos. As instruções incluíam também exatamente as obras a serem copiadas com, inclusive as indicações de onde as encontrar. Desnecessário é dizer que se tratavam de obras que seguiam estritamente a estética acadêmica, tanto quanto os professores com quem os pensionistas do império deveriam estudar.

Ilustrando o que acabei de dizer, me parece apropriado transcrever alguns trechos de uma destas cartas<sup>13</sup>, enviada por Porto-alegre a Vítor Meireles.

“Academia das Belas Artes, 6 de Agosto de 1855

Ilmo. Sr. Vítor:

Os seus últimos painéis nos encheram de grande satisfação, por que nêles vimos um saliente progresso, tanto na parte técnica como na teórica.

Pela maneira que procedeu a Academia, verá V. S. a atenção prestada aos seus esforços, e como se encaram sèriamente as produções daqueles que dererão, um dia, vir dar um novo lustre a esta Academia.

Obedecendo ao preceito de uma de suas cartas, passo a referir-lhe o que sinto a respeito de suas de suas novas obras, e expor-lhe, com franqueza paternal

---

13 Extraída de GALVÃO, 1959

as minhas idéias a respeito dêstes tão esperançosos trabalhos.

As suas novas cópias em vigor e menos timidez que as primeiras que nos mandou: há firmeza na execução, correção do desenho e percepção nas fisionomias (...)

*(...) Vamos ao essencial que é o seu quadro [A degolação de São João Batista (Fig. 3)]. O aspecto geral é agradável, harmônico, e sem confusão nas linhas e na luz; porém, há aquilo que se observa em todos os moços; o algoz está em posição acadêmica, e a filha do rei, a inimiga do Batista, não exprime a sua alegria em se ver livre do homem cuja cabeça ela pedira, a fim de poder estar mais alegre e melhor dançar.*

A figura do algoz tem boa cabeça; o pescoço, o tórax e o abdômen estão sofrivelmente modelados e melhor coloridos, porque não tem tons sujos, porém, parece-me que há uma falhazinha miológica na região intercostal. O braço direito, no que toca ao antebraço não está mau, porém, não está acentuado com energia, nem tem clareza a musculação (...) [por longas linhas, cerca de um terço de toda a extensão da carta, Porto-alegre analisa com minúcia anatômica cada figura da composição].

Antes de compor, veja a ação em geral, veja depois, cada uma das suas personagens; estude-as moral e fisiològicamente para que elas possam, cada uma de per se, compor um todo harmônico e verdadeiro.

Eis o que, ao correr da pena lhe pode particularmente dizer com todo o amor e franqueza o homem que concorreu também para sua viagem, e o que deseja que esta casa seja, um dia, um templo da Artes.

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

Estude bem a teoria e a perspectiva, porque sem estas bases muito terá que lutar (...).

A meu pedido lhe será prolongado o tempo na Europa por mais três anos ainda, o que lhe fará bem.

Se for para a França, como espero, mande-nos logo uma cópia de uma batalha de Salvador Rosa, que estava à esquerda no fundo da galeria do Louvre, na Escola Italiana: é um quadro retangular de pequena dimensão.

Estude o nu, estude anatomia, estude bem o desenho, e veja se toma Mr. Delaroche por mestre, que é hoje o pintor o mais filosófico e o mais estético que eu conheço. Estude cavalos, porque as nossas batalhas exigem êste estudo; e lá achará belíssimos modelos, já como pintura, nas obras de meu mestre, o Barão Gros, já nas de Mr. H. Vernet, que conhece as raças e o animal melhor do que ninguém,, faça cópias de cabeças de cavalos em ponto grande, e vá mandando todos os seus estudos, porque serão logo vistos por Sua Magestade.

Anatomia e perspectiva, e muito desenho por que nossa escola está muito fraca no desenho, muito e muito fraca, e V. S. há de chegar em tempo de tomar conta dela e dar-lhe o impulso desejado; a sua missão é bela porque os tempos lhe são favoráveis.

Adeus, estude, creia na afeição de seu patricio muito brasileiro.

Porto-alegre

Escreva-me sempre, mesmo sem ser como Diretor, porque estimarei isso muito.”

Estas recomendações podem a princípio dar a idéia de que eram apenas conselhos, isto é, sugestões que poderiam ou não ser acatadas pelo bolsista. Mas não nos deixemos enganar pelo tom cordial e amistoso, essas correspondências tinham, na realidade, muito mais uma função coercitiva e de policiamento do que de recomendar caminhos a serem

seguidos. Seria um erro imaginar o contrário. Erro que pelo menos uma vez foi cometido.

É o caso do pensionista de escultura do ano de 1865 Almeida Reis. Chegando a Paris em 1866, e ao contrário do que ocorria à grande maioria dos artistas brasileiros enviados pela Academia<sup>14</sup>, Reis preferiu se associar às novas tendências da escultura do que ao academicismo. A despeito das admoestações do Diretor da Academia e de seu antigo professor de escultura, o bolsista continuou seguindo as tendências mais românticas<sup>15</sup>.

*Quando o tempo chegou em que deveria ser feito o envio original do artista, o tema escolhido foi uma alegoria do rio Paraíba do Sul (Fig. 4), à época o mais importante do país. A composição de Almeida Reis não era exatamente o que se poderia chamar de neoclássica. Entre outras, as maiores críticas recebidas diziam respeito à posição demasiadamente afetada e às proporções inexatas do índio. Estas eram características típicas da estatuária romântica, que posteriormente influenciaria as tendências pós-impressionistas cuja manifestação mais acabada e conhecida foi Rodin. Para a congregação de professores da Academia, no entanto, eram desvios do paradigma hegemônico, portanto, erradas<sup>16</sup>.*

A reação da instituição foi rápida: a pensão que estava prevista para durar cinco anos foi cancelada abruptamente no terceiro, deixando Almeida Reis em dificuldades até mesmo para retornar ao Brasil. E aqui chegando, ainda encontrou problemas em se inserir no mercado artístico nacional. Ainda no ano de 1885 foi prejudicado quando do concurso para o provimento da vaga de professor na Academia.

Como no caso do Grupo Grimm, Almeida Reis se havia desligado do sistema de legitimação em vigor no Império. Ao deixar de reconhecer a sua validade, do sistema, e se ligar a outro, o escultor foi dele excluído, sendo obrigado, para continuar sendo socialmente aceito como artista, a criar seu próprio círculo legitimador.

---

14 Pedro Américo encontrava-se na mesma cidade na época (ver Fig.6, contracapa)

15 Apesar de, no plano pictórico o romantismo, especialmente a sua tendência de valorização do nacionalismo, ser um componente do paradigma acadêmico, o mesmo não é verdade para a escultura, que se manteve, na academia, mais restrita ao neoclassicismo.

16 SANTOS, 1939 apud ITAUCULTURAL, sem data afirma que a escultura somente chegou aos nossos dias por causa do preço (e da durabilidade) do bronze, tamanho o desgosto dos professores da Academia

Juntamente com Sousa Lobo (pintor) e Rodrigues Moreira (arquiteto), Reis fundou o Acrópolio, uma sociedade artística que tentou fazer oposição à Academia, assimilando as tendências romântica e realista da arte francesa.

Apesar de sua curta duração (dissolvido no ano de 1874), o Acrópolio foi responsável por uma importante influência, como de contraponto à metodologia de ensino acadêmico, baseado na cópia, na formação de um grupo de artistas – Rodolfo Bernadelli e Belmiro de Almeida, por exemplo – que posteriormente iriam desempenhar um papel primordial no ocaso do academicismo<sup>17</sup>.

Enquanto o ocaso não chegou, a Academia seguia como a referência a que todos os artistas deferiam seguir para serem reconhecidos como tal. O paradigma era inculcado, através da disciplina punitiva e do incentivo, nos que freqüentaram os bancos da Academia. E estes, fora algum estrangeiro de passagem ou os raros casos de autodidatas ou de alunos particulares, eram virtualmente a totalidade de todos os artistas em atividade no oitocentos brasileiro.

A citação a seguir diz respeito à Academia Francesa, no final do século XVII, mas bem que poderia ser sobre a brasileira do XIX:

“... à sua disposição [tem a Academia] todos os benefícios que um artista espera receber, e todos os instrumentos de poder calculados para intimidá-lo. Faz nomeações para a máquina do Estado, outorga encomendas públicas e confere títulos; tem o monopólio da educação artística e está apta a fiscalizar o desenvolvimento de um artista desde os seus primeiros passos até o último emprego; concede prêmios e sobretudo o Prix de Rome, e pensões, bem como a licença de expor e participar em concursos; as opiniões sobre arte que ela representa são acatadas com especial respeito pelo público e asseguram de

---

<sup>17</sup> Estes artistas formaram a base do grupo dos artistas *modernos* (não confundir com os modernistas paulistas de décadas depois. Moderno aqui se refere às tendências pós-impressionistas, como o *art-nouveau*) que com o grupo dos *positivistas* defendiam a reforma da Academia. Propostas diferentes, entenda-se bem. Tanto que, em 1888, depois de um embate (inclusive físico) entre as duas facções, os modernos abandonaram a instituição e fundaram o seu próprio Ateliê. Dois anos mais tarde, o positivista (!) Benjamim Constant, chama os modernos de volta para assumirem a direção do estabelecimento, rebatizado de Escola Nacional de Belas Artes, como é conhecido até hoje.

antemão uma situação favorável ao artista que se lhes submete.” (HAUSER, 1998:466)

Os passos para a legitimação dos artistas passavam pela Academia. Ela controlava, legitimava, incentivava e punia a produção no país. Todos aqueles que quisessem ser reconhecidos como artistas tinham que passar pela instituição. Se não durante as aulas como alunos, pela sua instância de consagração e reconhecimento, as Exposições Gerais.

Também conhecidos como Salões<sup>18</sup>, estes eram eventos públicos, abertos a todos os que tivessem interesse em conhecer os trabalhos dos artistas da época. Para os artistas queria dizer muito mais: a aceitação na Exposição significava a própria transformação de uma pessoa comum em artista. A mesma coisa dita de outra forma implica que aqueles que não fossem aceitos também não recebiam reconhecimento algum.

“As Academias, verdadeiros e sólidos potentados, controlavam ferreamente os salões anuais e gozavam de um poder quase ilimitado. Os júris, ao rejeitarem uma obra (...) emitiam o parecer aos trabalhos originais ou aos que traziam alguma novidade, aceitando porém somente os que se prendiam às normas já prescritas. A recusa ia impossibilitar o artista de ser conhecido – ter acesso ao público visitante – distanciando-o, também, dos críticos. A aceitação auferida, após um severo e rígido julgamento, ia outorgar ao artista um prêmio: tornando-o não só conhecido como incluindo-o, automaticamente no ‘rol’ dos que eram adquiridos por particulares ou por uma entidade oficial.” (SANTOS, 1987, p. 176)

Historicamente os salões marcaram grandes as rupturas na arte. Seja como os *Salons* dos recusados e dos impressionistas, na “revolução permanente” parisiense, seja como o *Salão de Arte Moderna* de 22. Mas na história da arte do

---

18 Salões de belas artes foi a terminologia adotada pela EBA depois da República

Segundo Reinado, eles representavam exatamente o contrário: eram a manifestação pública do poder do Estado e de sua Academia de ditar o que deve ser a Arte e a nação.