

O PATRONATO IMPERIAL E O PAPEL DAS ARTES NA FORMULAÇÃO DOS PROJETOS NACIONAIS (1841-1889).

MARIANA GUIMARÃES CHAVES*.

1. Introdução:

O período compreendido entre 1968 e 1988 inaugurou uma nova compreensão do processo de formação das nações, que passaram a ser entendidas como construções próprias dos séculos XVIII e XIX. Muitos historiadores dedicaram-se a estudar o fenômeno de constituição das nações e o surgimento dos nacionalismos Oitocentistas. Ancorando-se nas ideias do antropólogo Victor Turner, Benedict Anderson partiu do pressuposto de que os nacionalismos são produtos culturais específicos, originados do cruzamento de diferentes forças históricas. Assim, propôs a definição de nação como uma comunidade política imaginada, mas, ao mesmo tempo, limitada e soberana (ANDERSON, 2008: 32).

As comunidades são unidas por laços imaginários, que pertencem somente à consciência dos próprios atores sociais. Por esse motivo, as nações devem ser consideradas como elementos duais, construídas a partir do alto, ou seja, pelos aparatos estatais, mas que devem ser analisadas de baixo, levando-se em conta as aspirações e os interesses das pessoas comuns. Tomaz Perez Vejo compartilha de tais preceitos ao afirmar que o processo de criação de uma identidade nacional é um processo mental, cujo funcionamento ancora-se mais no desenvolvimento dos modelos culturais, do que na atividade política.

A nação se expressa através das rotinas, dos costumes e das formas artísticas. Estas formas de expressão são desenhadas no imaginário coletivo, dotando a comunidade nacional de um sentido. O nascimento de uma identidade nacional não deixa de ser fruto de uma coerção ideológica, em que os indivíduos aceitam uma série de normas e valores como próprios, durante um processo de socialização promovido pelo Estado. Estes processos de autoafirmação e autolegitimação estatal ocorrem, principalmente, através da criação de arquétipos nacionais e podem ser percebidos através da literatura, da história e das artes plásticas (VEJO, 1999: 144-147).

* Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestranda pertencente ao Programa de Pós-Graduação em História, orientada pela Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo.

2

A necessidade constante de legitimação do poder leva o Estado a se rodear de representações simbólicas, uma vez que “o domínio do imaginário e do simbólico é um importante lugar estratégico” (BACZKO, 1985: 297). A imaginação social é o próprio centro da legitimação do poder. As instituições, especialmente as instituições políticas, só existem a partir do momento em que prolongam a imagem que têm de si mesmas e de suas concorrentes. Analisadas à luz dessas ideias, entende-se a razão pela qual as Belas Artes, enquanto instrumento de comunicação capaz de atingir todas as camadas sociais, transformaram-se em um importante recurso para a fixação de valores e símbolos que povoam o imaginário social.

O contexto de produção de um imaginário nacional através das artes, a posição central ocupada pela *Academia Imperial de Belas Artes* no meio artístico do Rio de Janeiro e a imagem do Imperador D. Pedro II como um homem culto, verdadeiro Patrono das Letras e das Artes no Império, levaram alguns autores a refletirem sobre a questão do Patronato Artístico Imperial. José Carlos Durand, na obra *Arte, Privilégio e Distinção*, destaca a precariedade de recursos destinados pelo Governo à *Academia Imperial de Belas Artes*, relativizando a imagem de D. Pedro II como Patrono das artes no Império (DURAND, 1989: 06). O crítico e historiador da arte Quirino Campofiorito, no quarto volume de sua coleção *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, reconhece o papel do Imperador no estímulo às artes, através da concessão de bolsas de estudo (tanto para financiar a frequência de alunos na *Academia Imperial de Belas Artes*, como para sustentar artistas enviados à Europa para complementação dos estudos), do financiamento da instituição e do comparecimento aos eventos da academia. Entretanto, o autor destaca também o grau de limitação temática e técnica dos artistas sob a proteção do Imperador (CAMPOFIORITO, 1983: 19).

Por sua vez, a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, em seu livro *As Barbas do Imperador*, enfatiza que a participação do Imperador no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e sua postura de Patrono da *Academia Imperial de Belas Artes* foram responsáveis por transformar o romantismo no projeto oficial do Império (SCHWARCZ, 1998: 146-148). De fato, o interesse de D. Pedro II na produção artística brasileira ia além do amor às artes. Tratava-se de uma tentativa de fomento de bom gosto e de formação de uma arte nacional, que divulgasse os ideais do Império. Em última instância, a proteção do Imperador às artes

3

consistia em uma forma de garantia de consolidação do aparato simbólico pertencente ao projeto civilizatório imperial (DAZZI, 2011: 297).

Assim, percebe-se uma espécie de debate na historiografia dedicada ao estudo do Patronato Artístico Imperial. Por um lado, deve-se reconhecer que o patrocínio imperial foi imprescindível para o funcionamento da instituição e para a afirmação dos artistas no período estudado, uma vez que a sociedade brasileira oitocentista era marcada pela ausência de um mercado consumidor para as artes plásticas. Por outro lado, quase toda a existência institucional da *Academia Imperial de Belas Artes* esteve marcada por sérios problemas financeiros, didáticos e burocráticos, levando vários autores a relativizarem o real interesse do Imperador pela instituição².

Este estudo surge da dificuldade de encontrar respostas para a questão do Patronato Imperial, na bibliografia até então produzida. Seu recorte temporal justifica-se, principalmente, pela duração do Reinado de D. Pedro II. Coroado em 18 de julho de 1841, o Imperador passou a dedicar grande parte de seu tempo e recursos para se afirmar enquanto governante de uma nação recentemente liberta do colonialismo lusitano, possuidora de memória e cultura próprias.

Especialmente a partir da década de 1840, a *Academia Imperial de Belas Artes*, como uma das principais instituições oficiais do período³, passou a incumbir-se da criação de símbolos nacionais, responsáveis pela formação de um imaginário nacional. A estabilidade imperial permitiu o estabelecimento de uma discussão em torno da composição de uma memória nacional, resultado da necessidade direta de se dotar o país de um passado único e coerente (CHRISTO, 2009: 1153).

As consequências de tal relação revelam-se, portanto, na realização da prestação de serviços da Academia em relação ao Governo Imperial. O fomento do bom gosto estava a serviço do Império, divulgando também os ideais e símbolos nacionais, caros ao governo de D. Pedro II. A proteção às artes e aos artistas era a garantia da concretização de um aparato

² Segundo Elaine Cristina Dias, os críticos da época também eram muito contundentes nesse aspecto, atentando para os baixos salários e para a pequena verba dedicada à instituição. A consequência dessa situação seria o pouco prestígio concedido aos artistas, que precisariam de profissões alternativas que garantissem sua sobrevivência (DIAS, 2005: 203).

³ A *Academia Imperial de Belas Artes* logrou o status de importante instituição do Império, juntamente com o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, o *Colégio D. Pedro II* e as universidades de direito, medicina e engenharia.

4

simbólico, que fazia parte do projeto civilizador e centralizador do Segundo Reinado (FERNANDES, 2001: 297).

2. O Estado da Questão:

A presente proposta tem como objeto de estudo a relação interdependente estabelecida entre a *Academia Imperial de Belas Artes* e o Governo Imperial, durante o período do Segundo Reinado (1841-1889)⁴. Embora a atuação de D. Pedro II como verdadeiro Patrono⁵ das artes e das ciências no Brasil seja mencionada pela maioria dos estudiosos da vida cultural do Império, pouco se sabe sobre a verdadeira extensão dos investimentos estatais e pessoais do Imperador para o desenvolvimento de seu projeto civilizatório no país. De fato, segundo Afrânio Biscardi e Frederico Almeida Rocha, os materiais produzidos até então pecam pela generalização com que tratam a relação estabelecida entre D. Pedro II e a produção artística imperial, dificultando o avanço dos estudos no campo do Patronato (BISCARDI&ROCHA, 2006: 08).

Durante a maior parte do século XX, a arte brasileira oitocentista foi desmerecida e subestimada por historiadores e pesquisadores, marcados ideologicamente por uma perspectiva modernista da arte. Profundamente influenciados pelos ideais artísticos propagados pelo movimento modernista da década de 1920, esses estudiosos estabeleceram suas críticas à arte do século XIX com base em seu caráter acadêmico.

Somente a partir da década de 1980 foi possível perceber um esforço de revisão historiográfica da arte oitocentista, por parte de uma nova geração de pesquisadores brasileiros. Na tentativa de estabelecer um ponto de vista diferenciado, os historiadores recentes têm adotado a ideia de que o século XIX representou um período cultural autônomo, com ideologias próprias e maneiras distintas de encarar o mundo e a sociedade. Além do

⁴ A essência da relação entre a produção artística oitocentista e a *Academia Imperial de Belas Artes* reside no fato de que, no século XIX, a academia era considerada o legítimo lugar de consagração dos artistas. Assim, a *Academia Imperial de Belas Artes* não pode ser considerada apenas como instituição de ensino. Ela era o local onde os artistas recebiam o reconhecimento de seus mestres e tinham a possibilidade de mostrar suas obras. Estas seriam vistas e fruídas pelo Imperador, pelas principais personalidades da época e pelo público (FERNANDES, 2007: 05).

⁵ José Carlos Durand, no final da década de 1980, define a relação estabelecida entre D. Pedro II e a *Academia Imperial de Belas Artes* como “um estudo de caso de mecenato artístico” (DURAND, 1989: 24). Entretanto, Cybele Vidal Neto Fernandes encara a mesma relação “não como um mecenato, mas como um patronato, isto é, a relação que se estabelece na prerrogativa do patrono sobre determinado agente, no estado ou condição de patrão, e não somente de protetor” (FERNANDES, 2001: 296).

5

mais, consideram que a arte oitocentista já era moderna à sua maneira, uma vez que a modernidade não deve ser pensada em termos de ruptura com o passado, mas como conciliação entre os novos saberes adquiridos e a tradição (PEREIRA, 2008: 09-10).

Assim, o interesse em reestudar a *Academia Imperial de Belas Artes*, enquanto estrutura de ensino e instância de normatização do campo artístico brasileiro, pode ser considerado extremamente recente e promissor (PEREIRA, 2001: 73). O antiacademicismo, que associou durante várias décadas a *Academia Imperial de Belas Artes* a uma imagem de estabelecimento retrógrado, avesso às inovações estéticas e à realidade brasileira, deixou, sem dúvida, inúmeras lacunas a serem preenchidas no estudo das artes e instituições do século XIX (DAZZI, 2011: 08).

Uma vez elucidada a novidade dos estudos sobre a *Academia Imperial de Belas Artes*, devemos nos voltar para o aspecto praticamente embrionário em que se encontram as pesquisas sobre o Patronato Artístico no Brasil dos Oitocentos:

Com exceções no que se refere ao trabalho de Auler⁶, os autores arrolados não nos trazem informações mais específicas como quanto, quando, como e onde o estado fez investimentos. Tampouco analisaram cada caso, o que os levaria a relativizar os juízos. Esta superficialidade está no que a historiografia da arte brasileira, muitas vezes desinteressada em relação ao século XIX, nos legou (BISCARDI&ROCHA, 2006: 08).

A carência de levantamentos mais aprofundados sobre a questão da participação do Governo Imperial no universo artístico do século XIX, em especial no que se refere à sua relação com a *Academia Imperial de Belas Artes*, transforma nossa proposta⁷ em uma contribuição importante para o aprofundamento dos estudos concernentes à sociedade e à cultura oitocentistas.

⁶ Os autores se referem à obra *Os Bolsistas do Imperador*, em que Guilherme Auler reúne a documentação relacionada aos investimentos do Imperador D. Pedro II na educação de seus súditos, encontrada no Arquivo da Casa Imperial, no Arquivo da Superintendência e no Arquivo da Companhia Imobiliária, em Petrópolis na década de 1950 (AULER, 1956: 07-12).

⁷ É importante frisar que a pesquisa proposta já se encontra em andamento. Meu primeiro contato com o tema surgiu durante a atuação como bolsista de Iniciação Científica nos projetos *Pintura de História nas Exposições Internacionais de 1861 a 1933* (PROBIC / FAPEMIG – abril de 2011 a fevereiro de 2012) e *Pintura Histórica Brasileira e Latino-Americana nos Salons de Paris de 1861 a 1900* (PROBIC / FAPEMIG – maio de 2012 até a presente data), ambos orientados pela Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo. O estudo da *Academia Imperial de Belas Artes*, enquanto uma instituição vinculada ao Governo Imperial, foi o tema de meu trabalho de conclusão de curso, além de fazer parte de minha pesquisa de mestrado. Atualmente, tenho me dedicado à leitura, transcrição e análise de fontes (correspondências, contas e ofícios), presentes no acervo do Arquivo do Museu Imperial de Petrópolis.

3. Fundação e Consolidação da *Academia Imperial de Belas Artes*:

O modelo de ensino e produção das artes, propagado pela *Académie de Beaux Arts de Paris*, inspirou a criação de instituições congêneres não apenas no ambiente europeu, mas também em países de tradição recente, nos recém-criados Estados Latino-Americanos (PEVSNER, 2005: 13). A transferência da Corte Portuguesa para a colônia em 1808 foi responsável por uma grande transformação política, econômica e cultural na sociedade da época. Entre as medidas implementadas por D. João VI no Rio de Janeiro, uma das mais significativas foi a mobilização em torno da criação de uma *Academia de Belas Artes*⁸, que buscasse promover uma formação das elites e difundisse entre os membros mais notáveis da Corte os preceitos iluministas (PEREIRA, 2008: 13). Transmigrada a Corte, era necessário dotá-la de uma nova história e uma memória renovada. Assim, em uma sociedade majoritariamente analfabeta, a criação de uma iconografia oficial, através do ensino artístico acadêmico, pareceu a solução perfeita para resolver o problema da representação em território luso-brasileiro.

A contratação de um grupo de artistas estrangeiros, conhecido como Missão Artística Francesa, reuniu não só o desejo de construção de um aparato laico em relação às artes, mas também a intenção de impor à sociedade novas preferências artísticas, mais condizentes com a cultura dos “países civilizados”. Assim, ao menos teoricamente, “a ideia era formar um grupo sólido e centralizado, e, como na França, impor padrões, modelos, gêneros e gostos” (PEREIRA, 2008: 19).

Embora o projeto e os esforços de institucionalização do ensino artístico no país fizessem parte de uma aspiração antiga, a criação da *Academia Imperial de Belas Artes* na capital do Império só pôde ser concretizada no ano de 1826. Através do Decreto de número 125 daquele ano, foram lavrados os Estatutos da academia, inaugurada no dia cinco de novembro na presença do Imperador D. Pedro I e de sua filha D. Maria II. A academia implantou, enfim, o ensino artístico formalizado no país, apoiando-se nos preceitos básicos do classicismo.

⁸ A historiadora Cybele Vidal Neto Fernandes afirma que o conceito de *academia* difere-se essencialmente do conceito de *escola*. Enquanto o primeiro destina-se a reunir artistas, intelectuais e mecenas, a fim de refletirem sobre as questões relativas às belas artes, o segundo visa apenas a formação de artistas em suas diferentes áreas de atuação (FERNANDES, 2001: 230).

7

O Estatuto de 1826 resultou de uma conjugação dos projetos parciais elaborados em 1824 e que haviam sido organizados por Jean-Baptiste Debret para apresentar ao Ministério das Finanças. Em 1829 e 1830, Debret conseguiu organizar, graças à intermediação de Manuel de Araújo Porto Alegre, as primeiras exposições dos alunos e professores da Academia. Com o objetivo de atrair o público e registrar os mais novos eventos artísticos do Rio de Janeiro, Debret utilizou seus próprios recursos financeiros e mandou imprimir catálogos das obras expostas. Estes não apenas foram distribuídos no Brasil, como também foram enviados à França, onde a prática já era comum desde a inauguração dos Salões.

Entretanto, as divergências entre o diretor português Henrique José da Silva e os artistas franceses geravam uma série de empecilhos ao funcionamento pleno da instituição, criando um sentimento geral de insatisfação em relação à academia. Mais uma vez, foi Debret quem tomou as rédeas da situação, ao apresentar ao Ministério dos Negócios do Império um projeto de reelaboração dos Estatutos da academia, publicados em 1827. Os novos *Estatutos da Academia de Belas Artes*, aprovados em 1831, também ficaram conhecidos como *Reforma Lino Coutinho* e deixavam clara a decepção com o funcionamento da academia.

Na prática, o Ministro Lino Coutinho apenas oficializou os Estatutos provisórios publicados em 1827 (FERNANDES, 2001: 65). Entretanto, duas medidas tomadas nesse documento foram de fundamental importância para o futuro da instituição. Em primeiro lugar, ficou estabelecido que, dali por diante, D. Pedro II seria considerado *Fundador e Protetor Perpétuo da Academia Imperial de Belas Artes*. Em segundo lugar, o Ministro do Império assumiu o papel de *Presidente do Corpo Acadêmico*, tornando-se responsável pela instituição. Desse modo, “ficava referendado, [...], o papel AIBA como órgão do Estado, o que lhe dava a proteção do monarca e lhe garantia espaço na agenda do ministério” (SQUEFF, 2004: 172).

O projeto da *Academia Imperial de Belas Artes*, embora tardasse em transformar-se em realidade, teria como objetivo principal o fortalecimento da imagem do Imperador e faria parte de uma estratégia de afirmação do próprio Estado. Especialmente a partir da gestão do Diretor Félix-Émile Taunay (1834-1851), a instituição artística manteve ótimas relações com o Passo Imperial. A nova estabilidade institucional permitiu a implantação de um ensino próximo ao da *École des Beaux-Arts de Paris*.

Além de lançar as bases para um verdadeiro projeto nacionalista, Taunay “dedicou-se integralmente ao cargo e foi excelente administrador, organizando a Secretaria, o Arquivo, a

8

pequena Biblioteca e a Pinacoteca (1843), composta a partir das obras trazidas pelos artistas franceses, acrescida pelas obras nela produzidas” (LUZ, 2005: 59). Nas mãos de Félix-Émile Taunay, a Academia tornou-se, finalmente, um organismo completo.

Ao longo de sua gestão, Taunay preocupou-se em organizar e aperfeiçoar a metodologia de ensino, com o objetivo de formar profissionais competentes com lugar garantido no campo das artes e da arquitetura do Império. Tendo ao seu lado a forte presença de Grandjean de Montigny, o Diretor enfrentou as dificuldades de afirmação da Academia nos espaços da Corte. Sempre atento aos problemas urbanos, presentes no Rio de Janeiro, Taunay transformou a Arquitetura e a Escultura em duas das principais vertentes da instituição. A Retratação também ganhou um enfoque especial. Em um momento de necessidade de divulgação da imagem do Imperador, a confecção de retratos serviu como instrumento para o estreitamento dos vínculos entre a Academia e o Governo Imperial (DIAS, 2005: 15).

Por um lado, Félix-Émile Taunay buscou conquistar para a instituição um espaço na sociedade e na Corte, por meio da Arquitetura e da Retratação. Em segundo plano, estimulou os estudos e a produção nas áreas da pintura histórica e da pintura de paisagem. As sólidas bases implantadas no sistema de ensino da *Academia Imperial de Belas Artes*, entre as décadas de 1830 e 1850, contribuíram não só para colocar a instituição no contexto de produção artística das nações civilizadas, como também colaboraram diretamente para a formação artística de artistas brasileiros renomados, como Victor Meirelles e Pedro Américo.

A tradição dos salões artísticos, iniciada por Jean Baptiste Debret, foi retomada em 1834, data que marca a primeira distribuição pública de prêmios em cerimônia solene na presença do Ministro do Império (FERNANDES, 2001: 01). O comparecimento do Imperador D. Pedro II à solenidade de abertura das Exposições Gerais e às provas da Academia representava um grande estímulo aos artistas e conferia aos salões um valor cada vez maior.

Ao lado das Exposições Gerais, o Prêmio de Viagem ao exterior, instaurado em 1845, contribuiu significativamente para a formação dos artistas da *Academia Imperial de Belas Artes*. Inspirado no *Grand Prix de Rome* da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* de Paris, o Prêmio de Viagem à Europa consistia em uma importante etapa do conjunto de medidas didáticas baseadas no modelo francês de ensino artístico (DIAS, 2005: 221-222). Os Prêmios de Viagem eram atribuídos através de concursos e os premiados tornavam-se, instantaneamente, pensionistas da Academia, recebendo uma quantia de três mil francos para

9

as suas despesas no exterior. Em troca, deveriam frequentar os ateliês de artistas estrangeiros renomados, enviar exercícios e trabalhos para a Academia e executar cópias de obras consagradas. Em geral, o cumprimento das obrigações impostas aos premiados era acompanhado pelo próprio Diretor da *Academia Imperial de Belas Artes* (LUZ, 2005: 67).

Até 1855, Roma, considerada o berço do classicismo, foi o principal centro de estudos dos pensionistas brasileiros. Aos poucos, entretanto, a capital francesa foi ganhando espaço, devido ao seu status de metrópole cultural dos Oitocentos (SIMIONI, 2005: 343). Ao retornarem ao Brasil, muitos dos artistas agraciados com o Prêmio Viagem foram incorporados ao corpo acadêmico da Academia, formando um círculo fechado muito criticado no final do século XIX e início do século XX (PEREIRA, 2008: 28). Além do objetivo de modernização do ensino artístico, os Prêmios Viagem buscavam atender a uma demanda de complementação da formação do artista, de modo que este não desistisse da carreira.

Através da nova geração de mestres brasileiros formados na Europa, o ensino artístico no país começou a mostrar resultados. Além disso, pouco a pouco, os eventos promovidos pela Academia conseguiram mobilizar setores cada vez maiores da Corte (FERNANDES, 2001: 276). Entretanto, os esforços de Taunay para transformar a *Academia Imperial de Belas Artes* em uma instituição produtiva do Governo Imperial pareciam não surtir efeito. As brigas internas, os problemas financeiros e a falta de clareza em suas leis fizeram com que muitos a encarassem como uma instituição superficial e injustificável. Assim, em 1848, o governo proibiu novas contratações de professores até que ficasse decidido um novo rumo para a instituição. Diante das inúmeras críticas à sua administração, Félix-Émile Taunay pediu a exoneração do cargo de Diretor em trinta de junho de 1851 e, desde então, o Vice-Diretor da instituição, Job Justino d'Alcântara, assumiu suas funções interinamente.

O debate que precedeu a Reforma de 1855 dividiu os membros da Câmara entre os que preferiam reformular a instituição e aqueles que acreditavam que o seu fechamento seria a melhor opção (SQUEFF, 2004: 173). O clima de descontentamento em relação à reforma fez com que o próprio Ministro do Império, Luiz Pedreira do Couto Ferraz, tomasse as rédeas da discussão parlamentar. A Reforma Pedreira só foi aprovada graças ao grande prestígio do

10

Ministro do Império⁹ e ao clima relativamente apaziguador do Gabinete de seis de setembro de 1853.

A Reforma Pedreira convergia com uma das principais preocupações que ocupavam a mente dos governantes em meados do século XIX: a eliminação dos localismos e a centralização da instrução imperial, através da criação de normas gerais de ensino. Parte de um duplo projeto do governo de D. Pedro II, a reforma empreendida no âmbito educacional cumpria uma função civilizatória dos cidadãos do Império e buscava consolidar uma identidade nacional una e coesa, ancorada em determinados símbolos e valores pré-estabelecidos (SQUEFF, 2004: 177).

Uma vez que o projeto pela reformulação dos Estatutos tramitava na Câmara, o Imperador viu-se obrigado a colocar na *Academia Imperial de Belas Artes* alguém que considerasse capaz de preparar e implantar a referida reforma. Assim, Manuel de Araújo Porto Alegre foi nomeado Diretor da Academia em vinte de abril de 1854, tornando-se o primeiro Diretor brasileiro da história da instituição (FERNANDES, 2007: 53).

Em geral, as mudanças propostas por Porto Alegre estavam em harmonia com aquelas coordenadas pelo Ministro do Império. O novo Diretor buscou adequar a *Academia Imperial de Belas Artes* ao projeto civilizatório desenvolvido ao longo do Segundo Reinado:

Art. 10º. A Academia das Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim no de auxiliar o Governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios:

1º. O ensino teórico e prático das matérias declaradas no art. 4º;

2ª. Concursos públicos e particulares;

3º. Exposições públicas;

4º. Prêmios aos melhores trabalhos artísticos;

5º. Viagens de seus alunos mais distintos à Europa a fim de se aperfeiçoarem;

6º. Aplicação das matérias que formam o plano de seu ensino à Indústria nacional;

7º. Uma Biblioteca especial ao objeto de sua instituição;

8º. Sessões públicas em que se leiam escritos sobre as artes, e se discutam matérias concernentes ao seu progresso;

9º. Publicação de um periódico constando de texto e estampas apropriadas

(ESTATUTOS DA AIBA, 1855: 03).

⁹ Luiz Pedreira do Couto Ferraz foi convidado pelo Marquês de Paraná para assumir a pasta do Império no gabinete de seis de setembro de 1853. Ao assumir o cargo de Ministro do Império, ele se viu obrigado a realizar funções muito distintas, tais como: zelar pela saúde pública e pela instrução básica e profissional, regulamentar as profissões, cuidar das habitações urbanas, etc. (SQUEFF, 2004: 174).

11

O projeto fazia com que a *Academia Imperial de Belas Artes* transcendesse seu objetivo inicial de ensino artístico no Brasil. A partir de 1855, ela deveria transformar-se na instituição máxima de fiscalização e centralização de tudo o que se referisse às artes no Império. Utilizando-se de uma visão orgânica das artes, capaz de interligar todos os campos da vida artística em única instituição, a medida instituída que na Academia fossem reunidos todos os tipos de artistas, desde pintores, desenhistas, músicos, cantores e atores, até artífices industriais, considerados uma peça importante para o futuro da nação. A ânsia de transformar a instituição em um organismo de formação artística completo levou Porto Alegre a instaurar, inclusive, um curso voltado para o ensino técnico, tornando a Academia “única entre suas congêneres no resto do mundo” (SQUEFF, 2004: 182).

Todos esses esforços, entretanto, possuíam o mesmo objetivo que, uma vez, Félix-Émile Taunay pretendeu alcançar: dar à Academia um lugar de destaque no quadro das instituições imperiais. A compreensão de que era preciso não apenas formar novas gerações de intelectuais e artistas, mas também pessoas capacitadas para exercer a mão de obra no país, fez de Porto Alegre um dos grandes defensores da emancipação profissional do artista e da aplicação das belas artes na modernização do Império Brasileiro:

Mocidade, deixai o prejuízo de almejar os empregos públicos, o telônio das repartições, que vos envelhece prematuramente, e vos conduz á pobreza e á uma escravidão continua; aplicai-vos ás artes e á industria: o braço que nasceu para rabote ou para a trolha não deve manejar a pena. Bani os preconceitos de uma raça decadente, e as máximas da preguiça e da corrupção: o artista, o artífice e o artesão são tão bons obreiros na edificação da pátria sublime como o padre, o magistrado e o soldado: o trabalho é força, a força inteligência, e a inteligência poder e divindade.

Sr. Ministro do Império. Está dado o primeiro passo para a emancipação do artista, para o progresso fundamental das belas artes e da indústria brasileira. O coração de Vossa Ex.^a deve regozijar-se neste dia; deve provar aquela doce efusão que sente todo o varão animado da religião do patriotismo (FERRARI, 2008: 17).

Contudo, aos poucos, os propósitos de Porto Alegre foram se enfraquecendo, devido à atuação dos remanescentes do grupo que tinha provocado o seu afastamento da Academia em 1848. Além disso, mesmo afastado, Félix-Émile Taunay continuava a exercer uma grande influência no mundo das artes no Império. Ao longo de sua administração, o Diretor foi, aos poucos, se indispondo com seus colegas. Esses atritos atingiram o auge em dois de outubro de

12

1857, quando o Diretor apresentou ao Ministro sua renúncia ao cargo (FERNANDES, 2007: 55-56).

A passagem de Manuel de Araújo Porto Alegre pela Academia Imperial de Belas Artes foi muito curta para que conseguisse implantar os novos Estatutos de 1855. Embora tenha tido o mérito de reconhecer os novos rumos da nacionalidade, o ex-diretor deixou praticamente apenas as bases teóricas para que o ensino artístico no Brasil prosperasse. Na prática, ainda que o país entrasse em um período de condições favoráveis ao desenvolvimento artístico, a *Academia Imperial de Belas Artes* teve sérias dificuldades para superar os entraves financeiros e organizacionais (DURAND, 1989: 13-14).

4. Considerações Finais:

O processo de edificação do Estado Brasileiro, e a consequente afirmação da soberania nacional, está indubitavelmente ligado ao processo de construção do campo artístico. Este âmbito encontrou seu espaço de solidificação através da *Academia Imperial de Belas Artes*.

De fato, “o próprio termo ‘arte brasileira’ somente pôde ser pensado nos Oitocentos, concomitante ao processo de construção de uma identidade nacional” (CASTRO, 2006: 172). Assim, é possível averiguar que a *Academia Imperial de Belas Artes* participou efetivamente do processo de construção de uma memória nacional oficial, de caráter romântico e celebrativo. Através do diálogo estabelecido entre esta instituição e o Governo Imperial, foi possível construir e perpetuar um passado glorioso e arquitetar uma identidade nacional, condizente com as propostas do Estado Brasileiro.

5. Fontes Primárias:

Estatutos da Academia Imperial de Belas Artes em 1855, referentes à chamada “Reforma Pedreira”. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>.

6. Referências Bibliográficas:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre as origens e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco, 1956.

13

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985, vol. 5.

BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpeditro.htm.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado (1850-1890)*. São Paulo: Pinakothek, 1983.

CASTRO, Isabel Pimentel. Arte & História: a concepção de arte nos Oitocentos e sua relação com a cultura histórica. In: *SEACULUM – Revista de História*. João Pessoa, jan./jun. 2006. Disponível em: www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/download/11349/6463.

CHRISTO, Maraliz de C. V. (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: MHN, 2007.

_____. A pintura de história no Brasil do século XIX. panorama introdutório. In: Dossiê: Los relatos icónicos de la nación, *Arbor*, Revista do Consejo Superior de Investigaciones Científicas da Espanha, v. 185, n. 740, nov. /dez. 2009. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/386>.

_____. Representações Oitocentistas de Índios no Brasil. In: LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto; PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História e Imagens: Textos Visuais e Práticas de Leitura*. Campinas (São Paulo): Mercado de Letras, 2010.

COLI, Jorge. *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

DAZZI, Camila. *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: UFRJ, 2011. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

DIAS, Elaine Cristina. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Campinas: Unicamp, 2005. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FERNANDES, Cybele V. F. A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. p. 2. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba.htm.

_____. *Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

FERRARI, Paula (org.). Manoel de Araújo 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. 03, n. 04, out. 2008. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>.

JANCSÓ, István. *Brasil: Formação do Estado Nação*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2003.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun 2006. Disponível em : <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>.

LOBSTEIN, Dominique. *Les Salons au XIXe Siècle : Paris, capitale des Arts*. Paris : Éditions de la Martinière, 2006.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma Breve História dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

PADILHA, Solange. O imaginário da nação nas alegorias e indianismo romântico no Brasil do século XIX. In: *Anais do II Congresso Internacional do Patrimônio Histórico*, Universidade de Córdoba (Argentina), 2002. Disponível em: http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/solange_padilha.htm.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 72-83, 2001. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e08:soniagomes.pdf>.

_____. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2008.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A Viagem a Paris de Artistas Brasileiros no Final do Século XIX. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a14.pdf>.

SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

15

VALLE, Arthur Gomes. *A Pintura na Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VEJO, Tomaz Perez. La Pintura de Historia y la Invención de las Naciones. *LOCUS: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, jul. 1999.