

## **Um olhar para a formação em Artes visuais no Brasil do século XIX: raízes históricas**

*Cássia Geciauskas Sofiato*  
[cassiasofiato@gmail.com](mailto:cassiasofiato@gmail.com)  
Universidade de São Paulo

### **Resumo**

O presente estudo objetiva apresentar o contexto de formação em artes visuais no século XIX no Brasil, tendo em vista os referenciais europeus que influenciaram o período e a realidade brasileira. O século em questão foi muito significativo para o contexto do desenvolvimento das artes visuais no Brasil, tendo em vista a fundação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826, no Rio de Janeiro; que mais tarde se tornou a Escola Nacional de Belas Artes. Para os propósitos da pesquisa, utilizou-se primordialmente como referências teóricas os estudos de Pereira (2008), Barbosa (1978), Schwarcz (2002), Campofiorito (1983), Lima (2007), entre outros. A pesquisa, quanto à abordagem, caracteriza-se por qualitativa e com base nos procedimentos técnicos utilizados é de caráter bibliográfico. Por meio do estudo verificou-se que o século XIX foi determinante para o desenvolvimento das artes visuais e da cultura no Brasil, tendo em vista todas as mudanças políticas, econômicas e sociais ocorridas neste período a partir da vinda da família real portuguesa para o país. Destaca-se também que a atuação da Academia Imperial de Belas Artes foi bastante significativa em relação ao ensino oficial das Artes Visuais no século XIX, de linhagem neoclássica, e também no que se refere à participação nos salões de arte e premiações.

**Palavras-chave:** Artes visuais. Cultura. Educação.

### **A view to the visual arts learning in the nineteenth century in Brazil: historical origins**

#### **Abstract**

This study aims to present the learning context in visual arts in the nineteenth century in Brazil, in view of the European references that influenced this Brazilian period and reality. The century in question was very significant for the context of the development of visual arts in Brazil, in view of the founding of the Academia Imperial de Belas Artes in 1826, in Rio de Janeiro; which later became Escola Nacional de Belas Artes. For the purposes of the research, was primarily used as reference the theoretical studies of Pereira (2008), Barbosa (1978), Schwarcz (2002), Campofiorito (1983), Lima (2007), among others. So, this is qualitative and bibliographical research. Through the study it was found out that the nineteenth century was crucial to the development of visual arts and artistic culture in Brazil, when we take into account all the political, economic and social changes during this period that began with the arrival of the Portuguese royal family to the country. Also noteworthy is that the performance of the Academia Imperial de Belas Artes was very significant in relation to the official teaching of visual arts in the nineteenth century, which aims to a neoclassical lineage, as well as the participation in exhibitions of art and awards.

**Key words:** Visual art. Culture. Education.

## Introdução

O desafio de falar sobre a formação em artes visuais no século XIX no Brasil é bastante grande e ao mesmo tempo polêmico em função das diferentes posturas teóricas adotadas por estudiosos do assunto. De acordo com Pereira (2008), o século XIX precisa ser estudado como um período cultural autônomo, com ideologias próprias e com formas específicas de ver o mundo e a sociedade. Segundo a autora, a arte nesse período foi por muito tempo esquecida e criticada por seu estilo acadêmico, merecendo uma revisão crítica. O conhecimento acerca do período em questão encontra-se fragmentado em muitos trabalhos, dificultando uma visão clara do contexto histórico, cultural no que tange a evolução das artes visuais no Brasil.

Dessa forma, o presente trabalho objetiva apresentar o contexto da formação em artes visuais e sua trajetória no século em questão, tendo em vista os referenciais europeus que influenciaram o período e destacar o impacto dos mesmos na constituição de uma *arte considerada brasileira*. Daremos ênfase às artes visuais, pois a Arte enquanto conceito envolve também a abordagem de outras linguagens, que não são o foco desse estudo. A abordagem será apresentada, contudo, sem a pretensão de esgotar o assunto.

Turazzi (2009) refere que as relações do presente com passado são essenciais para o entendimento de como representamos o tempo pretérito e o lugar que a história ocupa em nosso presente, tendo em vista a forma como são tratados os vestígios do passado. Dentro desta perspectiva, a busca de um contexto artístico-cultural se fez necessária para entendermos o alicerce que instituiu o campo das artes visuais no Brasil.

Para tanto, num primeiro momento apresentaremos o desenvolvimento das artes visuais no início do século em questão, destacando as transformações políticas, econômicas e culturais ocorridas no Brasil após a vinda da corte portuguesa, a independência e o Império. Em seguida, discorreremos sobre as artes visuais em meados do século XIX no Brasil, destacando a consolidação do Império e suas iniciativas em relação à arte brasileira. E ao final trataremos das artes visuais no término do século XIX com o fim da escravidão e a instituição da República, enfatizando a crise da Academia Imperial de Belas Artes e a sua transformação na Escola Nacional de Belas Artes, instituição referência para os estudos sobre a Arte no Brasil no século destacado.

Este trabalho se caracteriza por uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico. Segundo Gil (1996, p.48) a pesquisa bibliográfica “é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Este tipo de material subsidiou o estudo em questão. Como mencionado anteriormente, é bastante difícil encontrar estudos que tragam esta temática de forma abrangente, fato que exigiu um cuidado grande no que se refere à escolha das fontes e a forma de organizar os dados apresentados no estudo em questão.

### **As artes visuais no Brasil no início do século XIX**

O Brasil inicia o século XIX com uma sociedade rural e escravocrata ainda preso às amarras da colônia. É importante lembrar que o Brasil vem de uma tradição consolidada no século anterior cujos modelos estéticos eram importados da Europa, entretanto, com enorme atraso. Os artistas nacionais, de origem popular, eram em sua maioria mestiços considerados pela elite da sociedade como simples artesãos.

De acordo com Barbosa (1978) a tradição artística no Brasil no século XVIII era marcadamente barroco-rococó. Apesar da atuação dos artistas e aprendizes, não havia um ensino sistemático. Neste período, “a iniciação dos artistas mais se aproximava da relação mestre-aprendiz, e os pequenos artífices, sem formação clássica, dedicavam-se à pintura, ao desenho, à escultura e à arquitetura” (SCHWARCZ, 2002, p.311).

Desde o século XVIII, os aprendizes de arte, buscavam se aproximar dos poucos artistas portugueses e italianos que chegavam ao Brasil trazendo o estilo barroco. Como refere Schwarcz (2002), os mais importantes redutos desses artistas se concentravam no Rio de Janeiro, em Ouro Preto e em Salvador, difundindo-se aos poucos para Recife, Olinda, e Diamantina, devido às demandas por objetos de arte sacra e por encomendas dos setores públicos.

Nesse sentido Schwarcz (2002, p. 312) nos acrescenta que,

A arte colonial respondia em boa parte a demandas prévias, e os trabalhos eram encomendados, em sua maioria, por autoridades eclesiásticas ou civis e excepcionalmente por particulares [...] em geral nesses ofícios apenas trabalhavam indivíduos de baixa extração social, muitas vezes mestiços e negros, de pouca formação, o que dava a esses nossos artistas não só uma instrução como uma coloração distinta dos demais.

É fato que os artistas nacionais, na falta de escolas e como autodidatas, controlavam os códigos de produção da época de forma suficiente para as demandas

locais (Schwarcz, 2002). Ainda dentro deste panorama, Barbosa (1978), aponta que os artistas brasileiros “não só quebraram a uniformidade do barroco de importação jesuítico, apresentando contribuição inovadora, como realizaram uma arte que já poderíamos considerar brasileira” (p.19). Entretanto, como é comum no processo histórico, as transformações ocorridas na sociedade são geradas por impactos políticos, econômicos, sociais e culturais (Chauí, 2003). Nesse sentido, em relação ao desenvolvimento das artes visuais e da cultura no Brasil não poderia ser diferente.

O ano de 1808 foi um marco na história do Brasil. E atualmente é uma prática bastante recorrente entre os historiadores demarcar o processo de emancipação política do Brasil ou sua “independência” nessa data, levando-se em consideração a abertura dos portos às “nações amigas”, a vinda da família real devido à invasão napoleônica na península Ibérica e também a conseqüente crise da colônia (ALAMBERT, 2007).

A corte portuguesa aportou em 1808 na Bahia e em seguida transferiu-se para o Rio de Janeiro. Campofiorito (1983, p.19) diz que “Dom João VI recebeu de seus conselheiros propostas para dotar a nova metrópole das condições indispensáveis à vida cultural que lhe competia manter”. Devido a esse fato, a sede escolhida passaria por uma transformação urbana para lidar com a nova condição e também na tentativa de recuperar o seu papel de reino. A mudança da corte também exigiu a formação de uma nova estrutura administrativa para governar o império. A vinda da família real portuguesa foi tão impactante para o Brasil, que foi decisiva para a formação da cultura nacional.

O Rio de Janeiro, à época, ganha contornos cosmopolitas como a nova capital do Império luso-afro-brasileiro. No mesmo ano, criou-se o Museu Real, com a função de “estimular os estudos de botânica e zoologia no local” (SCHWARCZ, 2002, p. 256), cuja iniciativa visava consolidar o saber científico ao novo local. O recém criado museu não possuía acervo e foi aberto com uma pequena coleção do próprio D. João, composta de peças de arte, gravuras, objetos de mineralogia, artefatos indígenas, animais empalhados e produtos naturais. O referido museu com toda a sua diversidade em termos de acervo se tornou segundo Schwarcz (2002, p. 257) “um gabinete de curiosidades, mas se o negócio era representar, munição não faltava. Artistas que viriam, cientistas que seriam contratados e ainda, livros, muitos livros”. Carlan (2008) define museu como um local onde se abrigava os mais variados ramos da arte e da

ciência. Esse espaço sofreu uma evolução desde os gabinetes de curiosidade, arrumados de qualquer maneira, dos séculos XV-XVI, até o século XIX como guardião da cultura material. Essa cultura material, diretamente associada ao patrimônio histórico, nos relata não apenas objetos produzidos pela inteligência humana, mas partes importantes de seu cotidiano.

Mota (2007, p. 63) afirma que uma “grande quantidade de pintores, artistas, comerciantes, diplomatas, financistas, jornalistas e um leque variado de profissionais deram um novo tom à vida social, política, econômica e artística no Brasil”. Dessa forma a ex-colônia tinha chance de entrar no circuito mundial, beneficiando-se de intensa internacionalização e livrando-se de alguns entraves do sistema colonial. A situação que se configurava no Brasil nessa época era inédita e um tanto estranha: “metrópole que se muda para a colônia e colônia que se transforma em metrópole em si mesma” (MOTA, 2007, p. 150).

Tal apresentação criou demandas por objetos culturais trazendo em seu bojo a exigência por formação em arte. Segundo Alambert (2007), foi nesse contexto que aconteceu no campo cultural, a nossa primeira importação não lusitana: a vinda da missão artística francesa, pois os franceses portavam as “luzes” e a “cultura” de que a corte derrotada, humilhada e exilada tanto precisava para manter a sua aparência. E assim a arte brasileira tomará outro rumo, à luz de influências europeias, especialmente a francesa, diante de um novo contexto político e social.

#### A Missão Artística Francesa no Brasil

Com a corte ainda precariamente instalada, chega ao Brasil em 1816 a Missão Artística Francesa, dado o prestígio que a arte da França gozava internacionalmente.

Existem algumas versões distintas a respeito da vinda da Missão Francesa ao Brasil em 1816. Alambert (2007) aponta que até pouco tempo se estabeleceu uma visão historiográfica que, em linhas gerais, apresentava a história da vinda da Missão e suas dificuldades de implantação em solo brasileiro, da seguinte maneira: D. João VI manda vir, a pedido do ministro Conde da Barca, “uma Missão Artística Francesa com a intenção de modernizar e trazer a arte culta europeia para o Brasil, ou para o Portugal, instalado ultramar” (p.153).

Campofioroto (1983) acrescenta que o Conde da Barca sugeriu a contratação de uma equipe de artistas e artífices de Paris, que dessem condições rigorosas ao ensino de artes e ofícios no Rio de Janeiro e assim pudesse o brasileiro corresponder às exigências do desenvolvimento cultural e industrial. Estando longe da metrópole, a corte criaria novos imaginários, nova história e outra memória, segundo Schwarcz (2008). Numa sociedade onde a maioria era iletrada, nada melhor que ter uma iconografia para produzir uma representação social.

De acordo com Alambert (2007) a Missão Artística Francesa fora liderada por Joachim Le Breton, crítico de arte e secretário recém destituído do Instituto de França. Era composta por mais de vinte homens, entre eles: Nicolas Antoine Taynay, paisagista e seu irmão Auguste Marie Taunay, escultor e gravador; Jean-Baptiste Debret, pintor; Grandjean de Montigny, arquiteto; Charles Simon Pradier; gravador de medalha; e os irmãos Marc e Zepherin Ferrez. Segundo o mesmo autor, além dos artistas representantes das belas artes acima citados, ainda faziam parte da Missão os especialistas em artes mecânicas: François Ovide; Charles Henri Lavasseur e Louis Symphorien Meunier e François Bonrepos; um escultor ajudante.

A Missão Artística Francesa trazia consigo 54 quadros de pintores ingleses e franceses. A intenção, segundo Schwarcz (2002), era dar início a uma pinacoteca local. A maioria dos quadros era composta por reproduções de obras renascentistas, pois o objetivo era suprir a colônia americana, “carente de boa arte”. Desde a chegada da Missão Francesa a arte no viés da reprodução foi validada no Brasil.

A intenção de D. João VI, do Conde da Barca e do marquês de Marialva (embaixador de Portugal junto a corte de Luís XVIII) “era trazer um grupo de artistas e sua tarefa seria instalar na nova capital do reino uma instituição de ensino de Artes digna do rei e de sua imagem dentro da Europa” (ALAMBERT, 2007, p.154). É interessante observar a preocupação subjacente à criação dessa instituição; o ensino da arte, ao que parece, ficaria em segundo plano.

Nesse sentido, os componentes da Missão Artística Francesa chegaram com o desejo de montar um aparato laico com relação às artes e “a intenção era a de impor uma nova cultura artística, mais afinada com as vogas europeias” (SCHWARCZ, 2002, p. 310). Essa era a versão oficial.

Outra versão para a vinda da missão francesa reza que a vinda de Le Breton e dos artistas ocorreu por iniciativa própria, tendo em vista a queda de Napoleão e a volta dos Bourbon ao poder. O grupo resolveu oferecer os seus serviços porque queria sair da França e conseguir a proteção de outra corte.

Nessa época, Alexandre Van Humboldt, alemão que estivera no Brasil, recebeu do embaixador de Portugal na França a função de contatar artistas franceses para organizar o ensino de Belas-Artes no Brasil e também uma pinacoteca. Le Breton responsabilizou-se por reunir o grupo. Talvez pensassem que na América do Sul não fosse alcançá-los a perseguição antibonapartista que assolou a Europa.

De qualquer modo, independente de qualquer que tenha sido a razão da vinda da Missão Artística Francesa, muitos foram os obstáculos que a mesma enfrentou para que seu projeto inicial de trabalho pudesse vingar em terras brasileiras. De acordo com Campofiorito (1983, p. 22) “os primeiros tempos numa cidade tão distante de tudo aquilo a que se haviam acostumado em Paris exigiu severos esforços de adaptação”.

Os artistas imigrados, além de estarem envolvidos no projeto de criação da academia de artes, acabaram colaborando em trabalhos para a corte portuguesa, como indica Lima (2007). Os artistas e artífices franceses foram convidados a participar da organização e realização de vários eventos, entre eles, celebrações e festejos, seja por morte, coroação ou casamentos. Esse envolvimento gerou novos rumos aos destinos que pareciam já definidos ao deixarem o litoral francês; a missão em terras brasileiras fora mais abrangente.

Após um semestre da chegada da Missão Artística Francesa, foi criada legalmente em 1816 a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Havia duas finalidades definidas para a escola de acordo com Alambert (2007): formar o artista para o exercício das belas artes e o artífice para as atividades industriais.

O decreto sairia nos seguintes termos em 12 de agosto de 1816:

Atendendo ao bem comum que provém aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em que se promovam e difundam a instrução e conhecimento indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos de administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio de que resultam a subsistência, comodidade e civilização dos povos mormentes neste continente cuja extensão não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa de grandes socorros da estatística para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar o Brasil

o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo –se portanto, necessários aos habitantes o estudo das belas artes com a aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade dependem dos conhecimentos teóricos daquelas artes e de efusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas [...] (SCHWARCZ, 2002, p. 310-311).

A vinda da Missão Artística Francesa tinha objetivos mais amplos do que a “educação artística” e a escolha do nome para essa escola mostrava como sua inserção se daria em diversos campos de atuação. No Brasil, à época, faltava de tudo e vieram no mesmo navio profissionais especializados em diferentes áreas, atendendo aos interesses do Estado em formar homens destinados aos empregos públicos e também a agricultura, mineralogia, indústria e comércio (SCHWARCZ, 2002).

Porém, a escola não chegou a funcionar, por motivos destacados por Alambert (2007, p.155):

A resistência da corte em aceitar a presença de perigosos bonapartistas (afinal, foi justamente por ter sido obrigada a fugir da invasão napoleônica que a nobreza teve de aturar seu desterro no mundo colonial), quanto à obstinada campanha contra os franceses empreendida pelo reacionário representante da monarquia francesa no Brasil, o cônsul-geral Jean-Baptiste Maler. [...] quanto ao atraso material que vivia a cidade do Rio de Janeiro, sem estrutura para dar continuidade ao trabalho exigido pelos princípios neoclássicos, além do completo desinteresse de sua população pelos assuntos relativos à vida artística.

Campofiorito (1983) aponta que a escola recebeu uma nova denominação em 1820: Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, com o intuito de propor uma organização inspirada na Academia de Londres. Entretanto não teve melhor sorte que a iniciativa anterior.

Ainda no ano de 1820, por decreto determina-se a criação de uma escola de ensino artístico denominada Academia de Belas Artes. Porém, “a indecisão que se prolongou por quatro anos refletiu os problemas que acompanhavam os trâmites oficiais, objetos de interferência constante de grupos influentes de portugueses anglófilos e francófilos” (CAMPOFIORITO, 1983, p.25).

Por conta da animosidade entre professores franceses e administradores portugueses a escola tinha um funcionamento precário e a polêmica se fez longa. Alambert (2007, p. 156) comenta que “os franceses sofriam hostilidades porque os portugueses eram esteticamente reacionários e desconheciam o sistema acadêmico de ensino, que não existia em Portugal - só o ensino em tradicionais aulas régias”. As aulas



régias compreendiam o estudo das humanidades. Segundo Vale (s.d) Essas aulas eram ministradas por professores laicos, que eram selecionados por concurso e nestes deveriam comprovar aptidão e conhecimento. Cada aula régia corresponderia a uma cadeira a ser estudada individualmente. Existiam as cadeiras de ler, escrever e contar, e até aulas de outras disciplinas tais como: grego, gramática latina, retórica, filosofia, e ciências da natureza.

Nesse ínterim, a maioria dos participantes originais da missão já havia retornado a França porque não acreditava na possibilidade de ver a escola efetivada. Dos participantes da Missão de Artística Francesa, somente Debret e Montigny ficaram mais tempo no Brasil. Mesmo com toda essa situação presente, rezava o decreto de 1820 que:

Não tendo sido possível organizar, como seria desejo do governo, uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, pelo menos algumas aulas de belas artes deviam prontamente funcionar. Surge por isso a escola de arte apenas com funcionamento de aulas de desenho, pintura, escultura e medalha (CAMPOFIORITO, 1983, p. 26).

Pereira (2008) apresenta que o objetivo maior da Missão Artística Francesa só se efetivaria em 1826, com a abertura da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, depois da independência do Brasil. A Missão foi responsável pelo estabelecimento de uma prática acadêmica e pela introdução do neoclássico no Brasil.

#### A Academia Imperial de Belas Artes

Após muitos percalços, em 5 de novembro de 1826, a Academia Imperial de Belas Artes é fundada. Chiarelli (2005) destaca que a referida Academia tinha uma missão a ser implementada:

O partido estético adotado pela Academia, os vínculos com o classicismo e a experiência artística e cultural de seus integrantes estarão diretamente imbricados com o problema da construção da civilização no Brasil da primeira metade do século XIX, onde a institucionalização do Estado autônomo compreendia, na contrapartida da afirmação política, uma espécie de missão civilizatória (SANTOS, s.d. *apud* CHIARELLI, 2005)

Por ocasião da fundação, houve uma exposição de trabalhos de alunos selecionados por um dos componentes da missão artística francesa: Jean- Baptiste Debret. De acordo com Lima (2007), a persistente atuação de Debret no meio acadêmico viabilizou a organização e a realização de mais duas exposições da Academia Imperial de Belas Artes, as de 1829 e 1830. Ela relata que “tal empenho

parece ter tido a intenção de chamar a atenção do imperador para os trabalhos dos artistas franceses e seus discípulos, em constante disputa com a direção portuguesa da academia” (p. 101).

A solenidade de abertura destas exposições anuais contava com a presença do Imperador e de seu ministro e este fato, como aponta Fernandes (2001), conferia aos referidos eventos uma grande importância. A presença do Imperador e sua imagem como gestor, que remetia ao sentido de ‘regra’ e de ‘ordem’, orientava os destinos da instituição.

A referida autora pondera que a Academia e o Imperador eram ‘jovens’ e que ambos possuíam metas a serem concretizadas, entre elas: prover condições para o desenvolvimento das artes no Brasil, realizar a formação do artista e a elaboração de ‘símbolos’ da nação, destacando a natureza brasileira, o seu povo, fatos históricos, entre outros.

Em 1829, o chanceler do consulado francês no Brasil, confirma a importância da presença dos artistas franceses no Brasil num documento:

Sem os acadêmicos franceses, as artes no Rio de Janeiro estariam ainda na primeira infância. Eles levaram para lá os princípios das boas escolas, deram aos artistas brasileiros - sobretudo para a pintura - um sensível impulso e uma direção desconhecida até então. Provavelmente deixarão algumas tradições que poderão, mais tarde (quando a indústria estiver aperfeiçoada, a educação melhorada e a massa da nação esclarecida e polida), nacionalizar o bom gosto na capital do império brasileiro. Atualmente, o país não oferece recursos ou vantagens àqueles que professam as artes liberais: eles gozam de pouca consideração, o mérito não se distingue da mediocridade. Para conseguir meios de subsistência, eles são obrigados a prostituir (!) seus talentos em obras insignificantes e é apenas com lamentações e parcimônia que o governo lhes atribui um lugar (LIMA, 2007, p. 101).

Se tomarmos como referência a citação acima, podemos perceber que a expectativa dos artistas franceses nesse momento da história brasileira não era muito grande se comparada ao espaço que a arte tradicionalmente ocupava nas sociedades europeias, sobretudo na França.

De qualquer forma, a abertura da academia inaugurou no Brasil o ensino artístico em moldes formais, contrapondo-se ao aprendizado empírico do período anterior. Pereira (2008) relata que a academia foi estruturada dentro do sistema acadêmico e por conta disso, oferecia um ensino apoiado em preceitos acadêmicos:

A compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres; em geral de caráter exemplar, como a pintura histórica; a

importância do desenho na estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, especialmente a pintura a óleo, ou de materiais, sobretudo o mármore e o bronze, no caso da escultura (PEREIRA, 2008, p. 15).

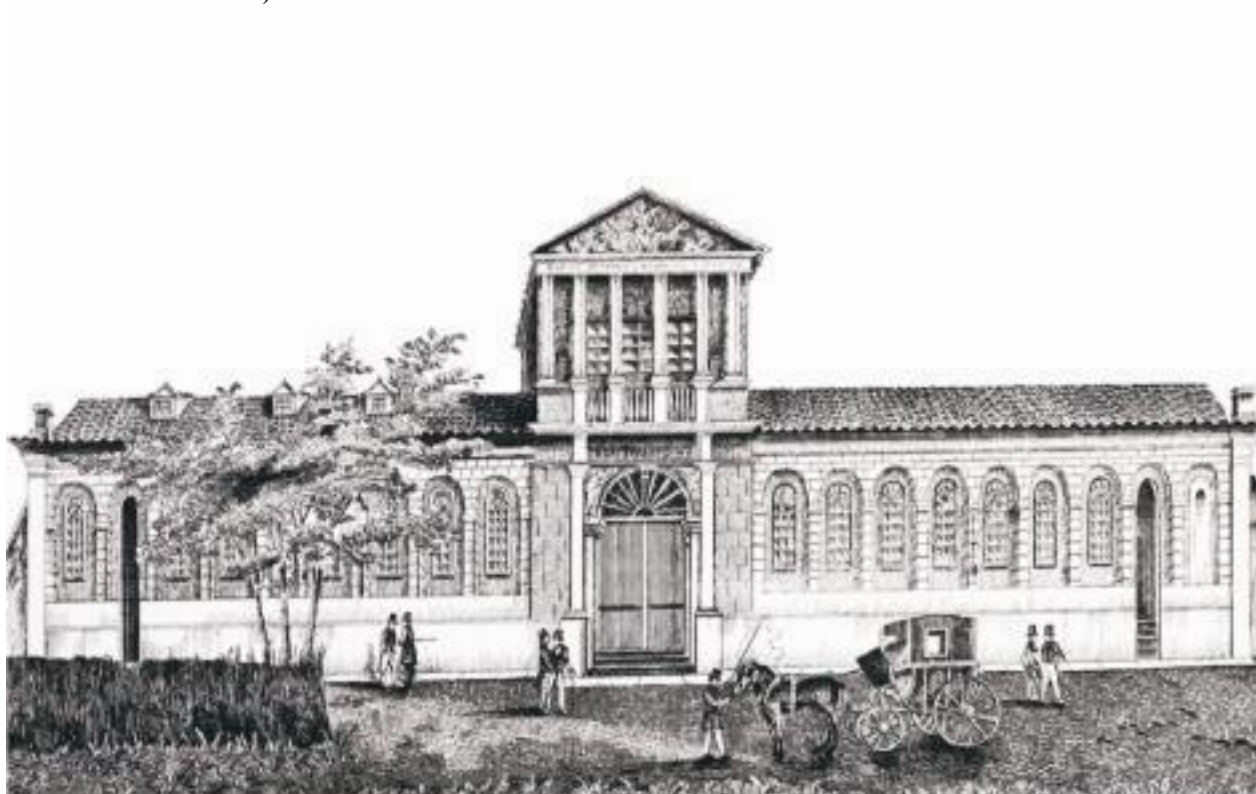


Figura 1. Accademia de Bellas Artes, 1846

Schwarcz (2002) explica que os artistas franceses traziam na valise uma arte neoclássica, cujo modelo implicava buscar na Antiguidade os rastros das glórias perdidas e os modelos de virtude. Nesse sentido, Poussin e Rafael serviram de base para a realização de belas cópias. Além desses artistas, valorizavam-se os primitivos italianos e os mestres holandeses, cuja técnica era muito imitada: Rembrandt e seu *sfumato*, Rubens e suas composições consideradas dramáticas.

Nesse contexto, a cópia tinha outra interpretação e era considerada essencial na definição neoclássica: não se tratava apenas de copiar, mas de buscar inspiração. Assim sendo, o ato de copiar estava inserido num processo contínuo de aprendizagem. Dentro dessa perspectiva, a prática da cópia ganhou um novo estatuto e assumiu um papel fundamental na formação básica e desenvolvimento dos artistas inseridos nesse processo.

Dentro desse paradigma, o desenho era o elemento principal do ensino artístico, levando-se a precisão da linha e do modelado,

A importância desses elementos refletia a influência dos exercícios de observação da escultura, usada com maior frequência. Para os neoclássicos o artista era um gênio, era uma inteligência superior que, através do desenho, seria limitada, domada pela razão, pela teoria, pelas convenções da composição para melhor entender a tradição e a história (BARBOSA, 1978, p.34)

Isso justifica a prática do desenho por diversos artistas nesse período e também por pessoas que se ‘aventuravam’ pelo mundo das artes. Vale a pena lembrar que um dos aspectos que dificultou a atuação dos artistas no Brasil nesse período era a falta de material, de técnicos e de profissionais. Devido a esse fato, o neoclassicismo no Brasil foi ajustado às condições possíveis. Os auxiliares eram os escravos, os materiais nobres como o mármore e o granito precisaram ser substituídos por outros; os pigmentos foram substituídos e alteraram-se as tintas e a exaltação das virtudes, tão característica desse estilo, se voltou para a corte expatriada.

As novas diretrizes estabelecidas pela academia desde então criaram um novo estatuto para o artista: fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo seu repertório temático (PEREIRA, 2008). Assim sendo, o ensino acadêmico que era sistematizado, foi sucessivamente modificado, até que prevaleceu, segundo Campofiorito (1983) “a mentalidade alienada e acadêmica dos que não aceitavam a vinculação das chamadas Belas Artes aos ofícios menores (p. 26).

Segundo o autor mencionado anteriormente, os mestres franceses, com seus preconceitos elitistas, alimentados pela filosofia de Winckelmann, figura chave na interpretação do passado clássico e na elevação do novo estilo, acabaram afastando da academia os artífices presentes. Estes por sua vez, não tendo sido aproveitados no ensino oficial, entregam-se às atividades da indústria emergente.

Pereira (2008) menciona que a academia fundada e mantida pelo Estado tinha sua produção artística atrelada ao direcionamento oficial, fato que cerceou uma expansão mais livre dos artistas. Nesse sentido, nos afirma Campofiorito (1983) que a produção artística brasileira permaneceu distanciada de movimentos europeus de renovação estética, mantendo-se apegada às raízes acadêmicas do ensino oficial até o final do século XIX.

## As artes visuais no Brasil em meados do século XIX

Neste período, no cenário econômico brasileiro, tem-se um modelo de economia agrária voltada para exportação e dependente das importações dos países europeus industrializados. Pereira (2008) refere que o desenvolvimento da cultura do café estabeleceu uma elite formada por grandes proprietários de terra e de escravos e a riqueza do país ficou concentrada nas mãos da mesma. Fausto (2003) comenta que em função do café criaram-se novos empregos e novos mecanismos de crédito, aparelhavam-se os portos e revolucionaram-se os transportes. Nessa época o Império tinha uma base de apoio nos grandes comerciantes e proprietários rurais.

D. Pedro II, o imperador, e uma parte da elite da época identificavam-se culturalmente com os ideais liberais, que eram dependentes dos valores burgueses. Dessa forma, as viagens frequentes à Europa e a importação de produtos diversos se mantiveram.

Existiu também nesse período a intenção de se criar uma rede de instituições que tinha por objetivo formar uma elite intelectual e artística, capaz de garantir a inserção do país no panorama cultural internacional (Pereira, 2008). Assim, algumas iniciativas foram tomadas para que essa empreitada pudesse se concretizar. A seguir destacaremos algumas delas relacionadas ao contexto artístico-cultural.

### *A expansão da Academia Imperial de Belas Artes e a produção pictórica de meados do século XIX*

A academia adentra o Império como uma instituição de grande prestígio apesar das muitas dificuldades enfrentadas para o seu estabelecimento.

Pereira (2008), explica que a atuação de alguns artistas foi decisiva para que isso se efetivasse. Dentre eles destacamos Félix-Émile Taunay, diretor no período de 1834 a 1851 e Manuel de Araújo Porto Alegre, diretor entre 1854 e 1857. Ambos, em suas gestões, realizaram mudanças significativas na academia.

Em 1840, Taunay organizou Exposições Gerais na Academia e os trabalhos de professores e alunos foram expostos juntamente com as obras de artistas externos. Durante a sua gestão foram realizadas onze Exposições Gerais e estes eventos foram ‘animando’ o ambiente artístico na Corte do Rio de Janeiro. Fernandes (2001, p. 2)

destaca uma observação feita por Porto Alegre em relação à resposta do público frente às atividades da academia:

O público fluminense já consagrou no seu calendário festivo a exposição artística anual; e acostumado a esse concurso de artes irá pouco a pouco ganhando em conhecimentos e preparando-se para poder avaliar qualquer trabalho d'arte e distinguir o aparente do real, o falso do verdadeiro.

De forma gradativa a presença de artistas brasileiros foi se efetivando nas Exposições Gerais, substituindo a participação maciça de artistas estrangeiros, notadamente comprovada nas primeiras exposições.

Além disso, na gestão de Taunay houve a instituição de prêmios, que eram constituídos por viagens à Europa que ocorreram em 1845. Com isso, estabelece-se uma relação mais direta com a Itália e a França. Os alunos que recebiam os prêmios eram monitorados pela academia do Rio de Janeiro que, além da escolha dos professores e instituições estrangeiras, exigia a cópia de obras de grandes mestres inspiradas nos museus da Europa. Percebe-se a forte influência europeia no direcionamento das atividades da Academia.

Porto Alegre, durante a sua gestão na academia, preocupava-se com os problemas relacionados à arte brasileira, lançando as bases para um verdadeiro projeto nacionalista que, segundo Pereira (2008), foi o ponto de partida para a produção artística no segundo reinado no Brasil. Ao iniciar os seus trabalhos na academia, Porto Alegre procurou estabelecer a ligação entre a cultura de elite e a cultura de massa. Pretendia manter no mesmo estabelecimento escolar duas classes distintas de alunos: o artesão e o artista, frequentando as mesmas disciplinas básicas:

As aulas de Matemática Aplicada, de Desenho Geométrico, de Escultura de Ornatos, que fazem parte do ensino acadêmico, têm por fim também auxiliar os progressos das Artes e da Indústria Nacional [...] haverá sempre nestas três aulas duas espécies de alunos, o artista e os artífices, os que se dedicam às Belas-Artes e os que professam as Artes Mecânicas (BARBOSA, 1978, p. 28)

Barbosa (1978) afirma que dentro dessa perspectiva, a formação do artista seria alargada com outras disciplinas, inclusive de caráter teórico. Para os artífices a especialização se daria na aplicação do desenho e na prática mecânica:

A aula de Desenho Geométrico será dividida em duas séries, a primeira complementar da cadeira de Matemática (frequentada por todos os alunos) e a segunda de aplicações do mesmo desenho à indústria, conforme a profissão ou destino dos alunos (BARBOSA, 1978, p. 28)

Essa ‘reforma’ implementada por Porto Alegre representou um reencontro com o programa inicial de Le Breton para a Escola Ciências, Artes e Ofícios. Além do que já foi explicitado, foram criadas também algumas cadeiras novas, cujos estatutos estabeleciam os conteúdos específicos a serem desenvolvidos. Para Barbosa (1978) “esta utilíssima inovação constituía um grande avanço no sentido de uniformizar o ensino e evitar a dualidade ou repetição de ensino proporcional em cadeiras afins” (p.29).

Apesar das modificações realizadas na matriz curricular por esse diretor, Barbosa (1978) diz que não foram realizadas mudanças quanto à natureza dos métodos. Tomemos como exemplo o desenho figurado, que continuou sendo trabalhado a partir de cópias de estampas, característica própria da pedagogia neoclássica.

A manutenção dos velhos métodos e o uso de uma linguagem sofisticada continuou mantendo o povo afastado, tornando-se a inclusão da formação do artífice junto ao artista uma concessão da elite à classe considerada obreira. É importante salientar que foram criados na academia cursos noturnos para a formação do artesão. Tais cursos tinham por princípio simplificar o currículo, tornando-se em sua essência meros treinamentos profissionais.

Em termos de produção pictórica, podemos dizer que, de acordo com Pereira (2008), o período do século XIX, foi marcado por dois aspectos fundamentais: a realização de grandes telas históricas que incorporaram o romantismo e se tornaram os elementos identificadores de representação da nação e o indianismo que também fez parte do projeto de construção de uma identidade nacional e se manifestou na literatura e também na pintura e na escultura.

Ainda que fossem consideradas como gêneros inferiores dentro da hierarquia da doutrina acadêmica, foram produzidas muitas paisagens e naturezas mortas. Temos nessa época a presença de muitos estrangeiros em território brasileiro que em suas viagens registravam as paisagens e cenas da realidade brasileira por meio de textos e também de imagens. Dentre as imagens produzidas, uma boa parte era desenhada ou pintada, porém a tendência geral de acordo com Pereira (2008) seria a substituição das pinturas por técnicas como a litografia e a fotografia.

A litografia foi a técnica predominante na produção de imagens gravadas até meados do século XIX. Entretanto, apesar dos ateliês e toda a estrutura relativa à

reprodução da imagem, a técnica “seguia ainda em grande parte os códigos de representação da pintura, revelando cuidados com as composições equilibradas e explorando os efeitos de luz e sombra para efeitos expressivos” (PEREIRA, 2008, p. 103).

Essa situação começa a se modificar por conta da chegada do daguerreótipo ao Brasil em 1840. Entretanto, o daguerreótipo, a princípio, não era acessível à população; concentrava-se nas mãos da elite brasileira da época, a começar pelo imperador D. Pedro II, que associou a sua imagem a essa novidade técnica, da mesma forma que seu pai, alguns anos antes, havia feito com a litografia. Vale destacar que muitos fotógrafos despontaram no Brasil, pois existia um mercado em expansão, que incluía tanto o registro fotográfico quanto a divulgação de obras de melhorias no país.

Em suma, a academia nesse período reafirma o seu papel normativo em todo o país e funciona de forma demasiado controladora, atraindo alunos de outras províncias.

#### As artes visuais no Brasil no final do século XIX e início do século XX

A partir da década de 1870, Fausto (2003) aponta que começou a surgir uma série de sintomas referentes à crise do Segundo Reinado. Aranha (1996) refere que no final do século ocorreram diversos fatos importantes e determinantes na história dos Brasil, entre eles: um surto industrial, o fortalecimento da burguesia urbano-industrial, a política imigratória, a abolição da escravatura e por fim a queda da monarquia e a proclamação da República em 1889.

Com a abolição da escravatura, iniciou-se um processo de respeitabilidade do trabalho manual. Isso coincidiu com a primeira etapa de nossa revolução industrial, que preconizava a substituição do trabalho físico pelo trabalho mecânico, invertendo dessa forma os polos pré-conceituais (BARBOSA, 1978).

Assim sendo, as Belas-Artes, até o momento da eclosão das lutas contra a escravidão, haviam desfrutado de certa consideração social, por serem concebidas como:

Uma prenda, um luxo, um passatempo de ociosos, um requinte de distinção reservado ao cultivo das classes sociais mais ricas ou à vocação excepcional de certas naturezas para as grandes tentativas da Arte (BARBOSA, 1978, p. 30)



Em relação às artes visuais, destacamos num primeiro momento a escultura onde se notou uma expansão no final do século XIX início do século XX. Essa expansão ocorreu devido às obras de modernização das cidades, que abriram avenidas e praças onde monumentos e estátuas significativas da história nacional se faziam presentes. Houve no Brasil, o que Pereira (2008) denominou “estatuamania”, pois virou moda povoar as praças com estátuas e monumentos que evocassem sentimentos patrióticos.

Nesse período os melhoramentos técnicos possibilitaram o desenvolvimento da litografia e da fotografia e estas por sua vez deram condições técnicas para o estabelecimento de uma espécie de cultura visual no país, dada a possibilidade de reprodutibilidade da imagem.

Entre 1870 e 1879, ocorreu o grande desenvolvimento da litografia brasileira, período em que coexistiram os maiores nomes da arte litográfica no país e que, conseqüentemente, funcionaram as melhores oficinas,

Floresceram Martinet, A. de Pinho, Fleiuss, Sisson, Bogormainerio, para só rememorar os lápis mais conhecidos da época. Rensburg, Ludwig, Briggs & Cia. (em fase final), Pereira Braga, Robin, Leuzinger, foram os grandes prelos. *Ba-ta-clan*, *O besouro*, *A comedia popular*, *A comedia social*, *O Fígaro*, *A Lanterna*, *Mephistopheles*, *O Mequetrefe*, *O Mosquito*, *O Mundo da lua*, *Psit!*, *Revista ilustrada*, *Semana Ilustrada*, *A Vida fluminense*, os títulos que a sociedade brasileira da época teve o privilégio de poder adquirir nos dias da saída. As mais importantes oficinas do gênero inauguradas nesse decênio foram as de Moreira Maximino, Almeida Marques, Carlos Schmidt, Mont'Alverne, mas principalmente a de H. Lombaerts (FERREIRA, 1977, p. 232).

Ao longo do século XIX, consolidou-se a comunicação visual por meio da gravura, com base numa relação entre o público e o privado. Em função do uso generalizado, a gravura vulgarizou o consumo da imagem, dada a possibilidade de reprodução com qualidade de informações imagéticas. Como salienta Santos (2008), essa característica da imagem gravada servia tanto aos interesses do Estado quanto aos da sociedade.

É importante destacar que, mediante esse fato, os editores de imagem trabalhavam de acordo com aquilo que a sociedade aceitava ver como imagem, ou seja, com a cultura visual do momento. Por uma questão de tendência, sempre evocavam a fidelidade da representação, baseada no mito da imparcialidade e da verdade dos fatos. Em que pese a esse contexto, os gravadores e editores não deixavam de oferecer a sua

versão para os acontecimentos, mais especificamente no caso de imagens ligadas às reportagens.

Chiarelli (2005), ao analisar a expansão da cultura visual promovida pela litografia, acrescenta que:

[...] a presença desta cultura visual ampliada pela litografia não alterava o estatuto da arte erudita no Brasil. Apesar da presença inequívoca destas novas imagens, e de sua influência no cotidiano daquele segmento social, elas não pareciam, nem remotamente, invadir aquele território consagrado. O máximo de proximidade que a litografia podia ter com a pintura era no papel de "auxiliar" ou de "divulgadora" daquela. No mais, a litografia não se confundia com a pintura e, se um pintor podia agir como litógrafo, um litógrafo jamais teria a mesma importância que um pintor (p. 1).

Houve também entre as décadas de 1880 e 1920 uma vontade de renovação por parte dos artistas brasileiros. A pintura nesse momento foi influenciada pelos movimentos que a Europa, especificamente a França, haviam formulado ao longo do século XIX. Dentre eles podemos citar o realismo, o impressionismo, o simbolismo referente mais especificamente ao século XIX; e no início do século XX, as primeiras vanguardas históricas: representadas pelo fovismo e pelo expressionismo.

#### *A crise da Academia Imperial de Belas Artes e a sua transformação na Escola Nacional de Belas Artes*

Pereira (2008) destaca que em 1880 a Academia Imperial de Belas Artes passou por muitos conflitos, o que inviabilizou a organização das Exposições Gerais e a concessão dos prêmios de viagem ao exterior.

É imprescindível destacar que nesse período, do ponto de vista de uma política educacional, o positivismo<sup>i</sup> e o liberalismo<sup>ii</sup> apresentaram pontos divergentes bastante acentuados e isso influenciou a questão da condução do ensino de arte. De acordo com Barbosa (1978), após a proclamação da República, os positivistas pretendiam consolidar o novo regime pelo qual eram em parte responsáveis, através da tentativa de mudança radical nas instituições. A mentalidade positivista se instalou no Brasil e encontrou vários adeptos. Desta feita, grandes reformas se impunham: a militar, a política, a religiosa e a educacional.

Os positivistas propunham a extinção da Academia e a reorganização total do ensino da Arte. Três artistas nesse período merecem destaque, entre eles, Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo. Eles apresentaram um projeto no qual

defendiam o retorno ao processo de aprendizagem da arte “através do regime de uma digna imitação, nos ateliês livres dos verdadeiros artistas, escolhidos voluntariamente pelos aspirantes a esse título” (BARBOSA, 1978, p.66). Alegavam que a Academia de Belas-Artes possuía muitos vícios e que seria inútil pretender corrigi-la com reformas ilusórias e superficiais porque seriam fatalmente efêmeras.

Barbosa (1978) explica que outro grupo de artistas influenciados pelo liberalismo e liderados pelos irmãos Bernardelli, submeteu ao governo um projeto que orientou a reforma promulgada em 1890 e garantiu a sobrevivência da Escola Nacional de Belas-Artes- novo nome atribuído à antiga Academia Imperial de Belas-Artes nesse mesmo ano. Duque (1929 *apud* BARBOSA, 1978) afirma “que tal reforma se resumira a uma mera mudança de rótulos”. Segundo Barbosa (1978), os liberais da Escola Nacional de Belas-Artes ganharam a reforma, mas não ganharam a luta, porque os positivistas aderiram e inseriram na Escola um sentido de ordem e disciplina, contribuindo para a acentuação do imobilismo e para a “sacralização dos aspectos passageiros”.

Dessa forma, não foram alterados o currículo e os métodos de ensino empregados na nova Escola. A grande inovação que foi concretizada refere-se à substituição do quadro docente antigo. Uma nova geração de artistas assumiu a Escola. Rodolfo Bernardelli ocupou o cargo de diretor em 1890 e sua gestão prolongou-se até 1915. Em seguida, assumiu a direção da Escola o professor Batista da Costa e sua gestão prolongou-se até 1926. A Escola Nacional de Belas Artes sempre foi considerada um reduto dos acadêmicos, apesar dos esforços de modernização e da presença de artistas identificados com a modernidade.

A Escola vivenciou vários conflitos nas duas décadas iniciais do século XX. Houve inúmeras propostas e tentativas de mudanças que indicavam, de acordo com Pereira (2008, p. 56), “o seu engajamento nas discussões da época em torno da persistência da tradição e o desejo de modernização”. É fato que a metodologia da Escola influenciou grandemente o ensino de Arte no Brasil, porém outros fatores dominaram durante esse período, entre eles, os processos resultantes do impacto do encontro efetivo entre as artes e a indústria e o processo de cientificação da Arte.

Segundo Barbosa (1978) ambos tiveram raízes no século XIX, comprovando a afirmação de que as primeiras décadas do século XX correspondem à realização dos

ideais do século anterior. A autora ainda acrescenta que isso ocorreu também em relação à cultura em geral no Brasil, o que tem levado os historiadores a demarcar o início do século XX a partir de 1918 (término da Primeira Guerra Mundial) ou 1922 (Semana de Arte Moderna). Porém, o tão sonhado projeto modernista somente vai incorporar um discurso nacionalista com a semana de Arte Moderna de 1922, data demarcadora em nossa cultura.

### **Considerações finais**

Este trabalho buscou mostrar, por meio de uma contribuição historiográfica, o contexto em que se deu a formação em artes visuais e seu desenvolvimento no século XIX, século em que ocorreram mudanças políticas, econômicas e sociais substanciais no país que impactaram o seu desenvolvimento artístico-cultural. A busca pela contextualização da realidade da época mereceu destaque, uma vez que reveste o texto de um valor analítico pontual e evidencia que o olhar sobre o fato histórico deve estar imerso em um tempo-espaço situado.

A arte desenvolvida no Brasil desde o período colonial contou com o apoio de artistas estrangeiros que chegaram ao país trazendo em sua bagagem o estilo barroco. Mudanças significativas ocorreram a partir da vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808. A partir de então se observa a busca por um caráter brasileiro para a arte, contudo à luz dos movimentos artísticos europeus e sua possível aplicação no país.

O desenvolvimento das artes visuais no Brasil e a formação de profissionais dessa área, a partir de meados do século XIX até o final do mesmo século, foram influenciados pela atuação da Academia Imperial de Belas Artes, mais tarde Escola Nacional de Belas Artes, espaço que privilegiava a manutenção da disciplina acadêmica nos moldes neoclássicos.

Dazzi (2007) menciona que para alguns críticos, tais como Modesto Brocos e Gonzaga Duarte, a Escola Nacional de Belas Artes não inovou em sua atuação mesmo com a reforma realizada em 1890 e essa imagem perdurou até o quase todo o século passado. Para a referida autora, a Escola Nacional de Belas Artes manteve o modelo tradicional de ensino de Artes subvencionado pelo Estado, consolidando a sua ligação com o governo republicano recém-instaurado. Entretanto, vale destacar que melhoras significativas foram observadas quanto à estrutura física da própria instituição. Em

relação ao ensino de Artes houve mudanças, tais como: o fim das cópias de gravuras, utilizadas como exercícios e maior ênfase no estudo do desenho da figura humana e o destaque do gênero paisagem na pintura. Além disso, nota-se também uma alteração no que se refere às exposições gerais e aos prêmios de viagens, cujos regulamentos datam de 1893.

Em que pese todas as dificuldades encontradas até a sua fundação e as críticas recebidas, tal Escola, na concepção de Pereira (2008), sistematizou o ensino artístico neste período no Brasil e também acabou incitando, por meio de suas práticas, a discussão sobre a construção de um imaginário nacional, o entendimento dos movimentos artísticos europeus e sua aderência à arte brasileira, o anseio pela modernização e a longa duração de uma sociedade tipicamente tradicional.

Embates políticos foram empreendidos no bojo da Escola Nacional de Belas Artes em prol de uma modernização no campo da arte, entretanto, um projeto modernista ainda carecia de tempo, amadurecimento e protagonistas ousados para florescer em terras brasileiras e só ganha vigor no início do século subsequente.

Os dados apresentados ao longo do estudo mostraram que a forte influência europeia, em especial a francesa, a italiana e alemã foi bastante decisiva no Brasil, fato proporcionado por meio da vinda da Missão Artística Francesa e pela herança acadêmica deixada pelos seus membros que aqui permaneceram, e também, pela atuação da Escola Nacional de Belas Artes.

Apesar de todos os desafios apontados pelo estudo em questão relativos à formação em Artes visuais e seu estabelecimento no Brasil do século XIX, é primordial destacar que o século em questão foi fundamental para o estabelecimento de uma cultura nacional a partir da vinda da Família Real para o país e todas as implicações que o fato demandou.

## **Referências**

ALAMBERT, Francisco. Portugal e Brasil na crise das artes: da abertura dos portos à missão francesa. In: OLIVEIRA, Luís Valente de; RICUPERO, Rubens (Org.). *A abertura dos portos*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2007.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte- educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- CARLAN, Cláudio U. *Os museus e o patrimônio histórico: uma relação complexa*. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101). Acesso em: 02/11/2009.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *A missão Artística francesa e seus discípulos: 1816-1840*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.
- CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica. 1870 -1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2003.
- CHIARELLI, Tadeu. *História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações\**. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202005000200006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202005000200006&script=sci_arttext). Acesso em: 5 de maio de 2012.
- DAZZI, Camila. "A reforma de 1890" – *continuidades e mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900)*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>. Acesso em: 18 de agosto de 2013.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *A pintura nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes*. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br/primeirosescritos/files/pe06-1.pdf>. Acesso em: 7 de maio de 2012.
- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991.
- LIMA, Valéria; Debret, J. B. *historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.
- SANTOS, Renata. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TURAZZI, Maria Inez. *Iconografia e patrimônio: o catálogo da exposição de história do Brasil e a fisionomia da nação*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009.

VALE, Renata William Santos do. *Um balanço da instrução no mundo luso-brasileiro*.

Disponível

em:

<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=766&sid=96> Acesso em: 3 de maio de 2012.

Submetido em 18/8/2013

### Notas:

---

<sup>i</sup> Aranha (1996) refere que August Comte (1798-1857) foi o iniciador da corrente positivista. Essa corrente parte do pressuposto de que a humanidade (o próprio homem, na sua trajetória pessoal) passa por vários estágios até alcançar o estado positivo, que se caracteriza pela maturidade do espírito humano. O termo positivo designa o real, em oposição às formas teológicas ou metafísicas de explicação do mundo. Para Barbosa (1978, p. 67) Comte era considerado o grande mestre dos positivistas brasileiros, pois ele valoriza as funções humanizantes da arte e afirmava a conexão entre o gênio estético e o gênio científico.

<sup>ii</sup> O Brasil teve como representante da corrente liberal brasileira Rui Barbosa. Segundo Barbosa (1978) no caso do Brasil, os elementos liberais que lutavam a favor da revolução industrial, objetivavam abrir à população, em geral, ampla, fácil e eficaz iniciação profissional. E tudo isso se daria através do ensino do Desenho. A teoria política liberal de Rui Barbosa se dirigia para enriquecer economicamente o país. Isso só seria possível através do desenvolvimento industrial. Assim sendo, como condição básica para o desenvolvimento estava a educação técnica e artesanal do povo.