

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011



Tradição, originalidade e formação de artistas na Academia Imperial das Belas Artes

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Escola de Belas Artes/UFRJ

Resumo

Durante o século XIX, a Academia Imperial das Belas Artes foi fundamental para a vitalidade da cena artística nacional. No entanto, nas últimas décadas do século, as queixas contra ela se avolumaram. A acusação mais frequente era a de que seus métodos de ensino inibiam a renovação estética, pois constrangiam os artistas a se ajustarem a padrões antiquados. Porém, tais ideias nem sempre correspondiam aos fatos. Se a Academia era um espaço da tradição, também era permeável ao debate e aberta à manifestação de opiniões diversificadas. Um estudo sobre a arte brasileira deste período não pode ignorar as contradições que perpassavam o meio artístico carioca e é possível mapear o início do confronto entre tradição e originalidade no seio da própria Academia.

Palavras-chave: Academia Imperial das Belas Artes. Formação de artistas. Originalidade.

Résumé

Au XIX^{ème} siècle, l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro a joué un rôle essentiel à la vitalité de la scène artistique brésilienne. Pourtant, au cours des dernières décennies du siècle, les plaintes contre l'Académie se multiplièrent. Elle a été accusée d'appliquer des méthodes qui ne permettaient pas la rénovation esthétique, en obligeant les artistes à suivre des modèles dépassés. Cependant, si l'Académie était un lieu de tradition, c'était aussi un lieu propice au débat et à la manifestation d'opinions diverses. Une étude sur l'art brésilien de cette période ne peut pas ignorer les contradictions qui traversaient le milieu artistique à Rio. Il est possible

de percevoir le début de la confrontation entre tradition et originalité au sein même de l'Académie.

Mots-clés: Académie Impériale des Beaux-Arts. Formation d'artistes. Originalité.

Há um consenso entre os historiadores da arte no Brasil quanto ao papel desempenhado pela Academia Imperial das Belas Artes: ela foi a principal instituição artística do Rio de Janeiro no século XIX. Implantada pelos franceses que para cá trouxeram o sistema de ensino da *École des Beaux Arts* de Paris, transformou a cena artística, não apenas em âmbito local, mas também nacional. De fato, a cidade, que desde 1808 com a chegada da família real se tornara sede do governo português, a partir da década de 1840, com a consolidação da Academia, se firma como polo de atração de jovens talentos vindos de todas as regiões do país. Os dois mais importantes artistas do Segundo Reinado são exemplos disso: Victor Meirelles de Lima (1832-1903), nascido em Desterro, atual Florianópolis, chega ao Rio em 1847 aos 15 anos de idade, e Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905), nascido na pequena cidade de Areia, na Paraíba, se instala na capital em 1854, quanto tinha apenas 11 anos. Ambos se formam artistas na Academia e, mais tarde, se tornam professores do estabelecimento. Assim como eles, quase todos os mestres de pintura ou escultura na instituição estudaram ali. Gerações de alunos se tornavam professores das próximas gerações. Até mesmo artistas recém-chegados ao Brasil, ou cuja

formação não se dera nas salas da Academia, acabaram frequentando seus espaços ao participar dos Salões de arte organizados pelo corpo acadêmico, as chamadas Exposições Gerais. Enfim, o incremento do meio artístico nacional no século XIX foi devedor das atividades empreendidas por artistas vinculados à Academia.

É possível verificar a efetividade dessa atuação consultando os periódicos da época, especialmente aqueles que trazem críticas às Exposições Gerais. O Salão de 1884, por exemplo, recebeu destaque na *Revista Illustrada* de Angelo Agostini. Em diversos números, o espaço de suas páginas centrais foi reservado para publicação de desenhos satíricos sobre as obras expostas. Agostini também usou desse recurso ao reclamar da falta de assentos para o conforto dos visitantes, o que indica a presença de um público significativo nas salas da Academia. **[Figura 1]**

No entanto, embora fundamental para a vitalidade das artes no Brasil oitocentista, a Academia Imperial foi logo acusada de ser responsável por toda sorte de dificuldades encontradas pelos artistas. É comum pensar que tais acusações se iniciam com a geração modernista da década de 1920. No entanto, elas aparecem ainda no século XIX, entre os próprios professores e alunos da instituição. No final do século, as queixas contra a Academia se avolumaram. Quando em 1890, os debates sobre a necessidade de sua reforma foram estimulados pela recente mudança de regime político, o jornal *O Paiz* publicou uma longa carta na qual Pedro Américo analisava a situação do ponto de



Figura 1 – Angelo Agostini. “O Salão de 1884 – 1º”. *Revista Illustrada*, n. 389. Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1884. Detalhe das páginas 4 e 5. No texto se lê “O único lugar onde os visitantes da exposição podiam descansar desde o dia da abertura até o dia 30. N.B. Consta-nos que receando ver os visitantes levar para lá suas cadeiras, o Diretor resolveu mandar colocar bancos. Ainda bem.”

vista dos defensores da Academia, e no entanto parecia atacá-la ainda mais. Ao expor os problemas e fraquezas da instituição, o pintor afirmou que as queixas de 1890 já eram velhas de um quarto de século.¹ Certamente não eram uma novidade, pois a *Revista Illustrada* de dezembro de 1879, ou seja, pouco mais de dez anos antes, publicara a seguinte afirmação: “a imprensa tem reclamado o fechamento, a abolição da Academia de belas-artes”.² A acusação usual era a de que os métodos acadêmicos de

¹ O *Paiz*. Rio de Janeiro, quarta-feira 25 de junho de 1890, p. 3.

² *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, dezembro de 1879, ano IV, n.187, p. 2. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm [acesso em 17 de fev. 2011].

ensino inibiam a renovação estética, pois constrangiam os moços a se ajustarem a padrões antiquados. Segundo seus detratores, a Academia era nefasta, impedia as escolhas pessoais dos artistas em formação e desencorajava a diversidade e a originalidade, sufocando-as em meio a fórmulas ultrapassadas. Porém, quanto mais avançam os estudos sobre a arte brasileira desse período, mais nos convencemos de que tais ideias nem sempre correspondem aos fatos. Se a Academia era um espaço da tradição, permanecia aberta a novidades e à manifestação de opiniões diversificadas. A verdade é que não havia consenso entre os professores. Ou melhor, o que se via era um grupo desunido, frequentemente atravessado por disputas de vaidades, como descreveu o crítico Gonzaga Duque referindo-se ao “aranheiro da Escola” em artigo em que narrou os acontecimentos de 1890.³ Mas as disputas políticas serviram como porta de entrada para outros confrontos que interessam aos historiadores da arte, pois propiciaram debates sobre as direções a serem tomadas pelos artistas. Tais embates internos se intensificavam em momentos como concursos de Prêmio de Viagem, emissões de pareceres sobre envios de pensionistas,⁴ ou distribuição de medalhas em Exposições Gerais.

Um desses casos se deu em 1884, quando o arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), professor da Academia, discordou da proposta de seus

³ DUQUE, Gonzaga. O aranheiro da Escola. In: *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, pp. 215-225. Originalmente publicado na revista *Kosmos*, n. 8. Rio de Janeiro, agosto de 1907.

⁴ Os chamados “envios de pensionistas” eram desenhos, pinturas e/ou esculturas que os laureados dos Prêmios de Viagem realizavam na Europa e enviavam ao Rio de Janeiro para serem avaliados em seus progressos pelos professores da Academia.

colegas, os professores Victor Meirelles, Pedro Américo e Maximiniano Mafra (1823-1908) que com ele integravam a comissão encarregada de emitir parecer sobre os trabalhos da Exposição Geral de Belas Artes e indicar os artistas a serem premiados. Manifestando seu descontentamento com a distribuição dos prêmios que, segundo ele, teria sido feita com “injusta condescendência e bonomia”, Bethencourt escreveu uma carta endereçada ao Diretor.⁵ Justificava sua posição, esclarecendo que as cópias de gravuras e as ampliações fotográficas lhe pareciam “coisas de somenos importância e valor”, pois careciam de originalidade e composição, ou seja, de “quase tudo”, visto que seria na originalidade e na composição que se revelavam o gênio e a instrução dos artistas.⁶

À primeira vista, essa carta parece indicar que Bethencourt da Silva, ao valorizar a originalidade e desprezar as cópias, era mais avançado e moderno que os outros três professores mencionados, Victor Meirelles, Pedro Américo e Maximiniano Mafra. No entanto, quando se lê o parecer e a proposta de concessão de prêmios da comissão, comparando-os à proposta de Bethencourt da Silva, fica evidente que este último não gostou do fato do litógrafo Leopoldo Heck (1832-1902) e do fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923) terem recebido prêmios equivalentes aos de pintores. O litógrafo, que apresentara seis trabalhos

⁵ Carta de Bethencourt da Silva ao Diretor da Academia de Belas Artes, 17 dez. 1884. Foi transcrita na Ata da Sessão do Corpo Acadêmico da Academia das Belas Artes em 17 de dezembro de 1884, p. 16-verso, p. 17. Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ. Encadernados, notação 6153 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1882/1890. Disponível no arquivo digitalizado em <http://www.museu.eba.ufrj.br/> [acesso em 28 de agosto de 2011].

⁶ Idem, *ibidem*.

na exposição, dentre os quais dois desenhos a bico-de-pena e duas litografias, e o fotógrafo, que expusera nove fotografias com temas diversificados (navios de guerra brasileiros, paisagens e tipos regionais), figuravam em pé de igualdade com os pintores José Maria de Medeiros (1849-1925), Almeida Junior (1850-1899), Pedro Peres (1841-1923), Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888), Firmino Monteiro (1855-1888) e Aurélio de Figueiredo e Mello (1854-1916), indicados pela comissão para serem “levados à presença do Governo Imperial, como merecedores de recompensas superiores”.⁷ A “recompensa superior”, dada a todos eles, era o título honorífico da *Ordem da Rosa* concedido pelo Imperador D. Pedro II aos que se distinguiam na prestação de serviços ao Estado. **[Figura 2]**

Já Bethencourt da Silva, em sua proposta, não agraciava fotógrafos ou litógrafos com o mesmo prêmio que pintores. Indicou Leopoldo Heck e Marc Ferrez para “Distinção”, porém numa seção separada que denominou “Artes industriais”. Nessa mesma seção, propôs a 1ª medalha de ouro para os fotógrafos Modesto Ribeiro, e Carneiro & Tavares, que também apareciam na lista da comissão para receberem medalha de ouro, porém não em seção separada, mas junto aos pintores Henrique Bernardelli, Oscar Pereira da Silva, Hippolyto Caron, Garcia y Vasquez, e Estevão da Silva.

O que é significativo no confronto entre Bethencourt e o grupo formado por Victor Meirelles, Pedro Américo e

⁷ Ata da Sessão do Corpo Acadêmico da Academia das Belas Artes em 17 de dezembro de 1884, p.16. Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ. Encadernados, notação 6153 - Atas Sessões da Presidência do Diretor 1882/1890. Disponível em <http://www.museu.eba.ufrj.br/> [acesso em 28 de agosto de 2011].

Maximiniano Mafra é a questão da originalidade e da tradição implícita no debate sobre o estatuto artístico da fotografia e da gravura. Para Bethencourt, sendo desprovidas de originalidade e composição, essas técnicas de reprodução não eram comparáveis à pintura onde o gênio de um artista



Figura 2 – Marc Ferrez – *Cruzador brasileiro Almirante Barroso – 1884/85*
Fotografia, gelatino-bromureto de prata
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cruzador_Almirante_Barroso.jpg

se revelava. Já o parecer da comissão trazia um elogio consistente sobre a fotografia, informando que “esta arte industrial no Rio de Janeiro, tem acompanhado a pari passu os espantosos progressos que ela tem feito em alguns países da Europa, e nos Estados-Unidos da América do Norte”. Os “moderníssimos” processos, o esmero, o gosto, e a caprichosa e rara perfeição do trabalho dos fotógrafos foram ressaltados. Quando postos em debate na reunião da congregação em 17 de dezembro de 1884, o parecer da comissão foi unanimemente aprovado e a proposta de Bethencourt foi rejeitada.⁸

Essas observações sobre a premiação de fotógrafos na Exposição de 1884 podem nos induzir à conclusão de que a fotografia era compreendida pelos mestres acadêmicos como expressão artística comparável às já tradicionais artes da pintura, da escultura e da arquitetura. De fato, o parecer aprovado pela congregação não isolava tal produção em Seção de Artes Industriais separada da seção geral. Todos receberam distinções como artistas, fossem pintores, litógrafos ou fotógrafos. Aqui encontramos uma posição avançada e permeável às novidades por parte dos professores da Academia.

Mas não se pode ignorar outro trecho do parecer da comissão. De fato, ao mesmo tempo em que compreendem, de forma progressista, a fotografia como manifestação artística de alto nível, os professores comentam os quadros de Garcia y Vasquez (1859-1912), aluno da Academia, em termos que parecem contradizer

⁸ Idem, p.17.

essa visão. Avaliando as cinco paisagens do jovem pintor, destacam duas telas, *Restinga em Niterói* e a *Pesca*, e o aconselham a “continuar a cultivar a pintura de paisagem, para a qual tem reconhecida aptidão”, mas advertem que deve aprender “a escolher o melhor na observação do natural”, pois a composição “é a parte mais difícil da arte, e que lhe dá toda a superioridade, pois que do contrário, ela ficaria suplantada pela fotografia”.⁹ A superioridade da pintura, portanto, era resultado da composição que aqui parece significar escolha do ponto de vista e capacidade de síntese, excluindo da imagem pintada os aspectos do natural que não contribuíssem para a harmonia do todo.

[Figura 3]

Contradições permeavam o debate. Importa, porém, ressaltar que os professores da Academia não se eximiam de manifestar seus pontos de vista a respeito de questões atuais do mundo da arte. Pelo contrário, seu posicionamento evidencia que a sobrevivência e a transformação de tradições artísticas conviviam na Academia.

Para continuar nossa conversa, gostaria de apresentar mais um relato sobre Victor Meirelles (1832-1903), de quem acabamos de mencionar o parecer para distribuição de prêmios no Salão de 1884. Quarenta e oito anos mais tarde, por ocasião do centenário de seu nascimento, comemorado em 1932, um de seus ex-alunos, o pintor Antônio Parreiras (1860-1937) foi chamado a palestrar sobre o mestre. Naquela altura, a Academia era apenas uma lembrança do passado. E no entanto muitos artistas

⁹ Idem, p.12-verso.



Figura 3 – Domingo García y Vasquez (1859-1912)
A Pesca – 1883 – óleo sobre tela – 53,7 × 87,7 cm – Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garcia_y_V%C3%A1squez_%281883%29,_A_Pesca.jpg

ali formados estavam vivos, senão atuantes, convivendo com os tempos modernos pós Semana de 22. O que pensavam sobre o legado da Academia e de sua relação com a tradição e a originalidade na arte? Aos 72 anos de idade, recordando os velhos tempos, Parreiras registrou em sua conferência alguns pensamentos a respeito de sua formação. Nota-se que ao mesmo tempo em que valoriza os preceitos artísticos que recebera de Victor Meirelles, enfatiza a “originalidade” e a “individualidade” de cada artista.¹⁰ Em seu discurso há um equilíbrio, ou melhor, uma interdependência entre a necessidade da tradição e a valorização da originalidade.

Uma passagem, em especial, nos chama a atenção. Parreiras nos conta que o mestre costumava visitá-lo aos

¹⁰ PARREIRAS, Antônio. *História de um Pintor contada por ele mesmo*. Niterói: Niterói Livros, 1999, p.196-197.

domingos. Certa vez, após observar atentamente uma “coleção de sérios estudos” que seu ex-aluno fizera do natural, Meirelles sugeriu-lhe que ali estavam “fartos e variados elementos para quadros históricos” e perguntou-lhe por que não os pintava.¹¹ Parreiras respondeu que já era demasiado querer fazer-se paisagista. Mas Victor Meirelles retrucou que um pintor não devia especializar-se, caso contrário *corria o risco de algemar sua inspiração e cairia na repetição e na monotonia*.¹²

Tal advertência de Victor Meirelles sobre o risco da repetição não se enquadra no padrão que se costuma esperar de um professor da Academia. Cristalizou-se a versão segundo a qual os mestres acadêmicos prejudicaram seus jovens alunos, treinando-os a repetir velhas fórmulas, “algemando sua inspiração”. Também chama nossa atenção o fato de Victor Meirelles ter associado, em sua observação, a pintura histórica com a pintura de paisagem. De fato, Meirelles não menospreza a pintura de paisagem ao aconselhar Parreiras a se tornar um pintor de história. Ao contrário, foi nos estudos de paisagem que reconheceu material para os quadros históricos.

Se lembrarmos que Victor Meirelles nas últimas décadas de sua trajetória artística se dedicou à pintura de Panoramas, exaltando os efeitos luminosos da paisagem brasileira, podemos constatar que ele foi o primeiro a seguir seu conselho de não se fixar em um só gênero

¹¹ Idem, p.190.

¹² Idem, *ibidem*. Grifo nosso.

de pintura. Mas esse fato é obscurecido pela fama de Meirelles como importante pintor histórico.

Para finalizar, ou melhor, para apontar possíveis trilhas a partir dessa conversa sobre a tradição e a originalidade na formação dos artistas na Academia de Belas Artes, resta lembrar que a relação com a tradição não é unívoca, mas se faz em diversas direções e sentidos. Um estudo sobre a arte no Brasil oitocentista não pode ignorar as contradições que perpassavam o meio nacional e, em especial, a mais influente instituição de ensino artístico do período. Muitas vezes, uma atitude aberta e democrática foi a marca dos debates que tinham lugar entre os próprios professores. Ao recolher narrativas registradas em relatórios oficiais, opiniões publicadas em artigos de imprensa ou os comentários sobre as belas artes na correspondência particular dos artistas, é possível mapear as contradições e o início do confronto entre tradição e originalidade no seio da própria instituição acadêmica.

